

LE FRANÇAIS EN PREMIERE

☞ **LES COURANTS LITTERAIRES DU XIX^e SIECLE**

☞ **LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN**

☞ **LE THEATRE NEGRO-AFRICAIN**

☞ **ETUDE DES ŒUVRES AU PROGRAMME**

☞ **EXERCICES LITTERAIRES**

CONCEPTION ET REALISATION

CHERIF OUSMANE AIDARA

PROFESSEUR DE LETTRES MODERNES AU LYCEE SEYDINA LIMAMOULAYE, GUEDIAWAYE
Tel : 775462886 - Email : acharif74@hotmail.fr

OUSSEYNOU WADE

PROFESSEUR DE LETTRES MODERNES AU LYCEE MODERNE DE DAKAR
Tel: 776517375 - Email: w.ousseynou@yahoo.fr

Octobre 2009

SOMMAIRE

PREMIERE PARTIE : LITTÉRATURE FRANÇAISE

CHAPITRE I : LE ROMANTISME

- ☞ ETUDE DE TEXTES : Extraits de Chateaubriand, de Lamartine, de Victor Hugo, de Musset, de Vigny...

CHAPITRE II : LE REALISME ET LE NATURALISME

- ☞ ETUDE DE TEXTES : Extraits de Balzac, de Maupassant, de Stendhal, de Zola, de Flaubert,...
- ☞ ETUDE INTEGRALE D'UNE ŒUVRE
- 📖 GUSTAVE FLAUBERT, *MADAME BOVARY*, 1857
- 📖 EMILE ZOLA, *GERMINAL*, 1885

CHAPITRE III : LE PARNASSE

- ☞ ETUDE DE TEXTES : Extraits de Théophile Gautier, de Théodore de Banville, de Charles Marie René Leconte de Lisle, de José-María de Heredia,...

CHAPITRE IV : LE SYMBOLISME

- ☞ ETUDE DE TEXTES : Extraits de Charles Baudelaire, de Paul Verlaine, de Stéphane Mallarmé, d'Arthur Rimbaud,...

DEUXIEME PARTIE : LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE

CHAPITRE I : LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN

- ☞ ETUDE DE TEXTES (1^{ÈRE} ET 3^{ÈME} PERIODE) : Extraits de René Maran, de Bakary Diallo, de Paul Hazoumé, d'Ousmane Socé Diop, de Sembène Ousmane, de Chinua Achébé, de cheikh Hamidou Kane, d'Ahmadou Kourouma, de Boubacar Boris Diop,...
- ☞ ETUDE INTEGRALE D'UNE ŒUVRE
- 📖 ABDOULAYE SADJI, *NINI, MULATRESSE DU SENEGAL*, 1948
- 📖 FERDINAND OYONO, *UNE VIE DE BOY*, 1956
- 📖 FERDINAND OYONO, *LE VIEUX NEGRE ET LA MEDAILLE*, 1956

CHAPITRE II : LE THEATRE NEGRO-AFRICAIN

- ☞ ETUDE DE TEXTES : Extraits d'Amadou Cissé Dia, de Cheik Aliou Ndao, de Bernard Dadié
- ☞ ETUDE INTEGRALE D'UNE ŒUVRE
- 📖 AIME CESAIRE, *LA TRAGEDIE DU ROI CHRISTOPHE*, 1963
- 📖 WOLE SOYINKA, *LE LION ET LA PERLE*, 1959

CHAPITRE III : LA NEGRITUDE ET LES AUTRES COURANTS

- ☞ ETUDE DE TEXTES : Extraits de René Dépestre, *Minerai Noir*, de Léopold Sédar Senghor, *Lettres d'hivernage*, de Malick Fall, *Reliefs*, d'Amadou Lamine Sall, *La menthe des aurores*...

TROISIEME PARTIE : EXERCICES LITTERAIRES

- ☞ LA DISSERTATION
- ☞ LE RESUME SUIVI DE DISCUSSION
- ☞ LE COMMENTAIRE DE TEXTE

LITTERATURE FRANÇAISE
LES COURANTS LITTÉRAIRES
DU XIX^e SIÈCLE

LE ROMANTISME

INTRODUCTION

Le romantisme est un courant littéraire, culturel et artistique européen né à la fin du XVIII^e et qui s'est épanoui au cours du XIX^e siècle. C'est un courant en réaction contre l'art classique, mais aussi contre certains aspects du rationalisme du siècle des Lumières (XVIII^e siècle).

En France, l'esprit romantique est indissociable du contexte politique. Il est lié à la contestation de l'Ancien Régime (la monarchie absolue) et anticipe l'esprit des révolutions sociales à venir. Ces événements créent une instabilité et entraînent chez les artistes et hommes de Lettres une désaffection qui se traduit par un malaise profond. Même s'il est difficile de dater avec exactitude cette époque, on fixe généralement l'avènement du romantisme avec la publication des *Méditations Poétiques* d'Alphonse de LAMARTINE en 1820.

I - CARACTERISTIQUES, THEMATIQUES ET OBJECTIFS DU ROMANTISME

Le romantisme indique une conception de la vie faisant de l'homme un héros dont la sensibilité règne sur le monde. Dès lors, il érige de nouvelles formes de pensée et s'oppose à l'art classique.

Dès la fin du XVIII^e siècle, les "préromantiques" **Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, l'Abbé Prévost, Bernardin de Saint Pierre...** apparaissent comme les précurseurs du romantisme. On découvre déjà dans les œuvres de **Jean-Jacques Rousseau** les premières expressions d'un des aspects les plus importants du romantisme : **le sentiment de la nature**, c'est-à-dire un sentiment d'extase fondé sur la ressemblance entre l'intériorité du poète (celui de l'âme) et le paysage extérieur. Chez **René de Chateaubriand**, on décèle une peinture de ce « **mal de vivre** » ou de ce « **mal du siècle** » qui est devenu le thème privilégié de la poésie romantique.

Les romantiques expriment **une sensibilité exacerbée**, un mal vivre, un goût prononcé pour **la passion, le lyrisme, l'irrationnel, le mysticisme, le rêve, l'imagination**.

La primauté de l'émotion sur l'intellectualité est la première caractéristique du romantisme. Le deuxième affirme la poésie de la vie. En outre, le romantisme porte l'attention sur l'individu, le « moi ». Il cherche le dépaysement spatial, temporel, social et religieux qui sont les refuges contre la médiocrité sociale.

Sur le plan littéraire, c'est un mouvement combatif avec comme chef de file Victor HUGO. Les thèmes de prédilection des romantiques sont :

- l'individu et sa vie intérieure ;
- la liberté, l'héroïsme ;
- la communion avec la nature sauvage et mystérieuse ;
- le rêve et l'imagination ;
- la période médiévale ;
- les paysages d'un Orient idéalisé ;
- la critique du rationalisme ;
- l'aspiration à une liberté politique.

En plus de ces thèmes, les romantiques naviguent à contrecourant des principes du XVII^e et du XVIII^e siècle. Ils se donnent comme objectifs de :

- Libérer l'art en abandonnant les règles classiques et en réagissant contre le principe d'imitation. Il n'aura pas de sujets tabous. C'est dans ce sens que **Hugo** déclare : '*Le Romantisme n'est que le libéralisme en littérature*'

- Adopter l'individualisme dans l'art en permettant à l'écrivain de peindre ses propres sentiments ;
- Bouleverser les formes fixes.

II - LES GENRES DE PREDILECTION DES ROMANTIQUES

Sur le plan littéraire, les romantiques ont pratiqué **toutes les formes d'expression**, mais en les adaptant à leurs aspirations. S'il fallait dégager les genres majeurs dans lesquels le romantisme a triomphé, ce serait sans nul doute la **poésie** lyrique (**Lamartine, Musset, Hugo**), le **drame** (**Hugo, Vigny**) et dans une moindre mesure le **roman** (**Chateaubriand, Hugo**).

En poésie, **Victor Hugo, Alfred de Musset et Alphonse de Lamartine** donnent libre cours au lyrisme qu'accompagne une libération de l'art en réaction contre la rigidité classique. Ils prennent le contre pied de l'esprit des Lumières. Quand **Musset** s'écrit : *'il faut déraisonner'*, **Hugo** propose de *'briser l'alexandrin'*. Le poète romantique se réfugie dans la nature qui lui apparaît comme une confidente. Le romantisme découvre dans la poésie la voie permettant d'approcher mieux que la raison, l'essence du monde : refuge dans la nature prise comme une confidente ; souvenir de la femme aimée...

Admiratifs de **Shakespeare** et du **théâtre élisabéthain**, les romantiques vont renouveler le genre dramatique. **Hugo** s'est particulièrement fait le théoricien de ce nouveau drame dans la célèbre préface de sa pièce *Cromwell*, en prenant pour justification que *'les temps modernes sont dramatiques'* et qu'il ya en l'homme deux êtres : *'l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions ; l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie.'* Ce drame romantique se caractérisera par :

- Le mélange des genres : pour **Hugo**, *'le drame tient de la tragédie par la peinture des passions et de la comédie par la peinture des caractères'* ;
- La peinture de la réalité dans sa totalité, c'est-à-dire, peindre le laid comme le beau, le grotesque à côté du sublime ;
- L'abandon de l'unité de temps et de lieu qui empêchent de reproduire la réalité totale ;
- La modernité des sentiments des personnages, c'est-à-dire, ils doivent être romantiques ;

Ainsi, le souci de la réalité, oblige les dramaturges à faire un décor vrai, à soigner la couleur locale, à choisir les caractéristiques, bref, à être plus créatif. Les dramaturges romantiques n'ont ni règles, ni modèles ; ils ne se conforment qu'aux lois de la nature en faisant du drame *'un miroir de concentration'* de façon à élaborer une réalité supérieure. Même si beaucoup écrivent en prose, **Hugo** lui, préfèrent un style poétique, l'alexandrin de préférence, mais brisé.

Le XIX^e siècle coïncide avec l'essor prodigieux du roman. Il se développe dans tous les sens et adopte toutes les formes. On note le roman historique, le roman fantastique, le roman d'analyse etc. A mesure qu'avance le romantisme, la tendance réaliste s'amplifie même si le genre de prédilection du romantisme demeure la poésie.

CONCLUSION

De par sa diversité, il est difficile de définir le Romantisme. Préférant l'imagination et la sensibilité à la raison classique, il a prétendu être à la fois une doctrine littéraire, une doctrine morale, une méthode de vie. C'est pourquoi il dégénère en maladie. Le Romantisme tombe malheureusement dans un certains excès qui lui fait oublier totalement le réel au seul profit de l'imaginaire. Cela va entraîner la réaction qui aboutira au Réalisme.

ETUDE DE TEXTES

Texte 1: « Mes joies de l'automne »

Le projet de Mémoires remonte à 1803 et occupera plus de quarante ans de la vie de chateaubriand qui considère son œuvre comme un message adressé aux vivants par de-là le tombeau. L'auteur y réécrit sa vie pour la rendre exemplaire. Le portrait qu'il trace lui-même est souvent assez flatteur mais chateaubriand s'est aussi faire preuve de sincérité dans certains passages où il se montre sous un jour plus intime, moins parfait et plus humain comme dans l'extrait suivant où il exprime ses émotions de jeunesses tout en s'interrogeant sur la fragilité humaine.

Plus la saison était triste, plus elle était en rapport avec moi : le temps des friments¹, en rendant les communications moins faciles, isole les habitants des campagnes : on se sent mieux à l'abri des hommes.

Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne : ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec nos destinées.

Je voyais avec un plaisir indicible le retour de la saison des tempêtes, le passage des cygnes et des ramiers², le rassemblement des corneilles dans la prairie de l'étang, et leur perchée à l'entrer de la nuit sur les plus hauts chênes du grand Mail. Lorsque le soir élevait une vapeur bleuâtre au carrefour des forêts, que les plaintes ou les lais³ du vent gémissaient dans les mousses flétries, j'entrais en pleine possession des sympathies de ma nature. Rencontrais-je quelque laboureur au bout d'un gueret⁴ ? Je m'arrêtais cet homme germé à l'ombre des épis parmi lesquels il devait être moissonné, et qui, retournant la terre de sa tombe avec le soc de la charrue, mettait ses sueurs brûlantes aux pluies glacées de l'automne : le sillon qu'il creusait était le monument destiné à lui survivre. Que faisait à cela mon élégante démons⁵ ? Par sa magie ? Elle me transportait au bord du Nil ? Me montrait la pyramide égyptienne noyée dans le sable, comme un jour le sillon armoricain⁶ caché sous la bruyère : je m'applaudissais d'avoir placé les fables de ma félicité hors du cercle des réalités humaines.

Le soir je m'embarquais sur l'étang, conduisant seul mon bateau, au milieu des juncs et des larges feuilles flottantes du nénuphar. Là, se réunissaient les hirondelles prêtes à quitter nos climats. Je ne perdais pas un seul de leurs gazouillis : tavernier⁷ enfant était moins attentif au récit d'un voyageur. Elles se jouaient sur l'eau au tomber du soleil, poursuivaient les insectes, s'élançaient ensemble dans les airs, comme pour éprouver leurs ailes, se rabattaient à la surface du lac, puis se venaient suspendre aux roseaux que leur poids courbait à peine, et qu'elles remplissaient de leur ramage confus.

CHATEAUBRIAND, Mémoires d'outre-tombe, livre III, chapitre 12, 1848.

L'auteur :

Né au cours d'une nuit d'orage le 4 septembre 1968 à Saint-Malo (en Bretagne) dans une famille noble, François René de chateaubriand verra toute sa vie marquée par les tempêtes historiques de la fin du XVIIIe siècle et d début du XIXe siècle.

Peu motive par sa scolarité, chateaubriand passe sa jeunesse à rêver ou à errer dans les landes en campagne de sa sœur Lucile lors des séjours passés au château familial de Combourg.

Nourri par la philosophie des lumières¹, il s'intéresse aux premières secousses de la révolution mais s'effraie rapidement de ses excès, il fuit la France, commence une vie de voyageur et s'embarque en 1791 pour l'Amérique.

Ses premiers écrits (Essai sur la Révolution, en 1797, Atala, 1801 repris en 1802 dans le génie du christianisme) connaissent le succès et lui valent l'admiration de Bonaparte qui lui nomme ambassadeur à Rome en 1803. Mais à partir de 1804, la lutte de Bonaparte contre les royalistes amène Chateaubriand à rompre avec lui. Il se lance dans une carrière politique, laissant l'écriture au second plan. Son itinéraire politique est fait de revirements : il soutient la Restauration² puis la critique, fait partie des mouvements royalistes tout en croyant en la démocratie. Les dernières années de sa vie sont consacrées à un vaste projet, les Mémoires d'outre-tombe, dans lequel il veut << rendre comte de lui à lui-même >>. Chateaubriand, paralysé, meurt à Paris en juillet 1848.

Chateaubriand fut perçu par Hugo, Lamartine et bien d'autre comme un <<mythe vivant >>. En effet, s'il n'a jamais revendiqué le titre de romantique, Chateaubriand se considère lui-même comme l'initiateur du mouvement romantique³ français où l'on retrouvera, comme dans ses textes, une inspiration chrétienne, le goût pour le voyage, l'expression de la mélancolie, le lien entre vie personnelle et Histoire surtout l'attention au moi.

Texte 2 :

Dans la première partie des Mémoires d'outre-tombe, consacrée à la jeunesse de l'auteur, une anecdote-le chant d'une grive entendu lors d'une promenade à Montboissier-est l'occasion d'une réminiscence nostalgique et émue. Par la magie du chant, l'auteur revient à son enfance ; divers lieux (Montboissier, Combourg), divers moments se superposent : le temps du souvenir, celui de la promenade, celui de l'écriture... Pour être sauvée, cette magie doit cependant être relayée par celle de l'écriture, capable de la fixer sans la dénaturer ; en témoigne cette page célèbre, où le mouvement de l'écriture et celui du souvenir sont indissociables. Hier au soir je me promenais seul ; le ciel ressemblait à un ciel d'automne ; un vent froid soufflait par intervalles. À la percée d'un fourré, je m'arrêtai pour regarder le soleil : il s'enfonçait dans des nuages au-dessus de la tour d'Alluye, d'où Gabrielle, habitante de cette tour, avait vu comme moi le soleil se coucher il y a deux cents ans. Que sont devenus Henri et Gabrielle ? Ce que je serai devenu quand ces Mémoires seront publiés. Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaitre à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même aujourd'hui ; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg m'entretenait d'une félicité que je croyais atteindre ; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable. Je n'ai plus rien à apprendre, j'ai marché plus vite qu'un autre, et j'ai fait le tour de la vie. Les heures fuient et m'entraînent ; je n'ai pas même la certitude de pouvoir achever ces Mémoires. Dans combien de lieux ai-je déjà commencé à les écrire, et dans quel lieu les finirai-je ? Combien de temps me promènerai-je au bord des bois ? Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore : le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître.

Chateaubriand Mémoires d'outre-tombe, (Livre III, chapitre 6)

Texte 1 : « Le lac »

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux
rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des
âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! L'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait
revoir,
Regarde ! Je viens seul m'asseoir sur cette
pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches
profondes ;
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs
déchirés ;
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? Nous voguions
en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous
les cieux,
Que le bruit des **rameurs** qui frappaient en
cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos,
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est
chère
Laissa tomber ces mots :

« Ô temps, suspends ton vol ! Et vous,
heures propices,
Suspendez votre cours !
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

« Assez de malheureux ici-bas vous
implorent ;
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les
dévorent ;
Oubliez les heureux.

« Mais je demande en vain quelques

moments encore,
Le temps m'échappe et fuit ;
Je dis à cette nuit : « Sois plus lente » ; et
l'aurore
Va dissiper la nuit.

« Aimons donc, aimons donc ! De l'heure
fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a
point de rive ;
Il coule, et nous passons ! »

Temps jaloux, se peut-il que ces moments
d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le
bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Hé quoi ! N'en pourrons-nous fixer au
moins la trace ?
Quoi ! Passés pour jamais ? Quoi ! Tous
entiers perdus ?
Ce temps qui les donna, ce temps qui les
efface
Ne nous les rendra plus ?

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous
engloutissez ?
Parlez : nous rendrez vous ces extases
sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! Rochers muets ! Grottes ! Forêt
obscur !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut
rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes
orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants
coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs
sauvages
Qui pendent sur tes eaux !

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui
passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords
répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit
ta surface
De ses molles clartés !

Que le vent qui gémit, le roseau qui
souple,
Que les parfums légers de ton air
embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit et l'on
respire,
Tout dise : « Ils ont aimé ! »

Lamartine, *MÉDITATIONS POÉTIQUES*, 1820

POUR LE COMMENTAIRE... POUR L'INTRODUCTION

☞ Les *Méditations poétiques* est un recueil poétique publié en 1820 qui regroupe 24 poèmes. La publication de ce recueil fut un événement poétique : il est le premier manifeste du romantisme français. Lamartine y transcrit ses états d'âme, ses impressions.

☞ Le recueil a des aspects classiques : les poèmes sont des quatrains souvent écrits en alexandrins. Il est aussi novateur par l'évocation de la sensibilité personnelle du poète.

☞ Lamartine se souvient de la femme aimée, Julie Charles (ou *Elvire*). Le poète se trouve dans un lieu qui lui est cher, près d'un lac, qui a été le témoin de ses amours, et lorsqu'il y revient sans la femme aimée, il subit douloureusement la fuite du temps. Il se rend compte que seule la nature peut conserver la trace des amours vécues, et notamment dans "Le Lac".

L'OBSESSION DU TEMPS

☞ Champ lexical du temps avec des divisions temporelles : "la nuit", "le jour", "l'aurore", "le soir", "les heures", "l'année", "moments", "l'éternité" et présence d'adjectifs significatifs : "l'heure fugitive", "nuit éternelle". On observe la métaphore du temps "l'océan des âges" (21, 35-36) assimilé à l'eau → métaphore filée du temps qui coule.

☞ L'opposition des temps verbaux (passé / présent) : le passé évoque le souvenir, l'expérience vécue (strophes 3 et 4). L'imparfait insiste sur la durée des actions et le passé simple sur le caractère bref et inattendu des moments vécus. Dans notre texte, le présent sert à l'observation générale (présent gnominique : 7, 13) et à la réflexion. À partir du vers 20, présence d'apostrophes et de l'impératif présent. À partir du vers 29, les prières sont remarquables, ainsi que le subjonctif présent dans les trois dernières strophes (au début des vers). Il y a correspondance entre les temps : le présent fait naître le souvenir.

☞ Cette réflexion insiste sur l'impossibilité de l'homme à fixer le temps. Cette dernière est signalée par les invocations au temps : il est capricieux (21-22, 30-31, 37, 41), il est celui qui donne et qui reprend, il a un caractère inlassable, éternel (36).

☞ Le rythme est vif : notamment dans les deux premières strophes, il y a absence de points et très peu de coupes. Les enjambements (3, 4, 7, 8) rallongent les vers.

☞ La fragilité de l'homme est mise en valeur et donne une tonalité élégiaque, lyrique, au poème. Le poète se plaint en apostrophant le temps. Les participes passés, la voix passive (strophe 1) soulignent la passivité et l'impuissance de l'homme face au temps : il est soumis au mouvement du temps. À noter l'exhortation épicurienne du vers 33 qui relève de l'incitation à profiter du jour présent.

☞ Les interro-négatives des vers 41 et 44 soulignent la douleur du poète.

☞ Lamartine réfléchit dans ce texte sur sa condition d'homme, sur sa faiblesse face à la fuite du temps. Il s'agit d'un appel adressé à la nature qui est seule capable d'aider l'homme dans sa lutte contre le temps.

LE POUVOIR DE LA NATURE

☞ Le titre du poème évoque un lieu aimé qui a été le refuge du poète et de sa compagne : seule la nature peut conserver une trace intacte du bonheur.

☞ La nature en général et le lac en particulier sont le cadre du bonheur passé (6 : "des flots chéris", 16 : "flots harmonieux") et la métaphore du navigateur (3, 4, 35) renforce le sentiment d'impuissance : l'homme est un marin qui navigue sur l'océan des âges et voudrait jeter l'ancre pour arrêter le temps.

☞ Le poète apostrophe ("ô" vocatif → invocation) tous les éléments de la nature pour qu'ils témoignent du passé, des sentiments du poète → réseau lexical de la nature "ô lac" (5, 9, 11, 18, 49, 54-55, etc.).

☞ Le vers 64 ("Ils ont aimé") est la concentration de tout ce qui a été dit dans le poème. Ce vers est la chute et l'apogée du poème : le poète constate le pouvoir des sentiments. Le passé composé signale la conséquence sur le présent : le fait d'avoir aimé l'emporte sur toutes les constatations négatives et amères ; le poète termine sur une note optimiste.

☞ Correspondance entre le paysage et les sentiments du poète.

POUR CONCLURE

☞ Réflexion sur le temps, obsession du poète sur le temps qui passe inexorablement et qui emporte les moments heureux.

☞ Note optimiste : la nature est le témoin vivant du bonheur et elle seule peut garder la trace du souvenir.

☞ Contrairement à Rousseau, c'est le paysage qui conserve le souvenir, et non l'écriture.

COMMENTAIRE

Les Méditations poétiques sont un recueil poétique publié en **1820** regroupant **24 poèmes**. Le lac est le **10ème** poème du recueil, qui dans une première édition portait le titre d'Ode au lac de B...autrement dit le **lac du Bourget** à Aix-les-Bains en Savoie. La poésie de ce poème comme de l'ensemble du recueil des méditations est **classique**, des quatrains **d'alexandrins** coupés à l'hémistiche donnant une harmonie, un équilibre lent propice à la description des sentiments de l'auteur. Lamartine l'année précédente sauva de la noyade de ce lac une femme plus âgée dont il tomba **amoureux**, d'un amour teinté de tendresse maternelle, et à qui il écrivit des élégies amoureuses sous le nom **d'Elvire**, une napolitaine. Le poète qui revient seul l'année suivante demande au lac de lui restituer le souvenir des merveilleux moments passés ensemble dont il a du garder la trace. Notre poète se rend compte que revenant sur l'itinéraire emprunté avec son amie, **l'abbaye de Hautecombe**, la fontaine intermittente, le souvenir du passé revient avec force et ne semble pas avoir été altéré par le temps qui fuit. Ce poème fut en partie écrit sur place sur la colline de Tresserve qui domine le lac. Le "lac" de Lamartine est devenu le poème immortel de l'inquiétude devant le destin, de l'élan vers le bonheur et de l'amour éphémère qui aspire à L'Éternité.

1-LE THEME DU SOUVENIR CHER AUX ROMANTIQUES

Lamartine ne fut pas le premier poète à s'attaquer au thème du souvenir, avant lui Jean Jacques Rousseau dans la Nouvelle Héloïse dont on retrouve ici de nombreux emprunts ou Byron l'avaient précédé. Le **retour** sur les lieux des premiers amours peut être de nature à restituer le souvenir de merveilleux moments comme à faire jaillir des **regrets** et des remords. Le **présent** fait naître le souvenir mais l'homme seul, par la pensée, ne parvient pas à arrêter le temps sur un moment de bonheur, à ancrer son existence dans le mouvement inéluctable du temps, dans l'océan des âges. L'homme comme un **navigateur** sur l'océan, traverse la vie, toujours poussé de façon involontaire par cette fuite du temps. Et ce temps est capricieux, il efface certains souvenirs mais en garde aussi intact certains. Comment faire revivre le souvenir

du bonheur passé que le temps a **estompé** et le pérenniserà jamais ? C'est au lac que le poète s'adresse non seulement pour lui faire revivre son amour mais pour le prolonger. Il prend le lac à témoin dans une sorte de **familiarité** avec le tutoiement "regarde", tu me vois et tu dois te rappeler ta visiteuse de l'an passé pour me la restituer. C'est un thème cher aux romantiques d'une nature **bienveillante** à qui l'on peut confier les secrets et à qui on peut tout demander. On demandera donc au lac, et à tout ce qui l'entoure, végétation, grottes, vent, de ne dire qu'une seule chose "Ils **ont** aimé", alors que l'on s'attendait à "ils **se sont** aimés" comme un témoignage d'amours réciproques, mais ce n'est pas cette acception que retient Lamartine mais "Ils ont aimé" pour immortaliser ce moment **d'intimité** qui donne à **ce lieu** comme une prise de possession pour L'Éternité de la présence des deux personnages avec une **évocation** très discrète de l'héroïne Elvire.

II-LA MESURE DU TEMPS

L'allégorie **temps-oiseau** prend ici une importance particulière. "O temps suspends ton vol", est un impératif adressé au temps comme à un **oiseau** pour suspendre son vol et se reposer. Les heures propices, les heures de bonheur réclamées par notre poète donne un accent **épicurien** au poème, rappelant le **Carpe Diem** d'Horace. Le temps est une notion subjective, les moments d'attente semblent interminables et ceux de bonheur trop courts. On demande au temps d'accélérer dans les moments difficiles comme l'oiseau face au danger et on lui demande de ralentir sa course pour pérenniser les instants de délices. "Assez de malheureux ici bas vous implore" correspond à cette demande d'accélérer le temps pour soulager les souffrances que l'on ressent et dont on attend des lendemains meilleurs. La **métaphore** du temps assimilé à l'océan des âges donne en comparaison de la petitesse du lac, une impression **d'immensité**, d'infini. Mais l'océan pour les romantiques a une connotation d'aventures, de dangers, **de périls**, de tempête qui englouti les hommes quel que soit leur âge. Le poème est marqué par l'opposition des temps verbaux, le **passé** qui évoque le **souvenir**, l'expérience vécue et le présent qui correspond au temps réellement vécu, puis l'imparfait que l'on retrouve dans le troisième quatrain "tu mugissais", "tu brisais", le vent jetait" qui insiste sur la durée, la **continuité** des actions du lac devant la fuite du temps. La nature n'a pas la notion du temps que l'homme peut avoir, elle ne connaît ni présent, ni passé. Le passé simple du quatrième quatrain "frappèrent", "laissa", reproduit le caractère **bref** et inattendu des moments de l'existence, une suite brève d'actions temporelles. Dans notre texte, le présent sert à l'observation générale, à la réflexion, à l'enregistrement, pour faire naître ultérieurement le souvenir. Le présent s'il est le **préalable** au souvenir est difficile à saisir car il repose sur la difficulté de fixer un instantané dans le cours général du temps qui nous échappe et **fuit**, coule sans cesse. Le rythme du poème, malgré les alexandrins est vif, surtout dans les deux premières strophes, sans points avec peu de coupes, à l'image du temps qui s'écoule trop **vite** lorsqu'on souhaiterait qu'il s'écoule lentement pour en fixer le plus **d'instantanés**.

III- LA FRAGILITE DE LA DESTINEE HUMAINE

La fragilité de l'homme est mise en valeur et donne une tonalité **élégiaque**, lyrique, au poème. Le poème a la forme d'une **plainte** langoureuse à l'adresse du temps. Les participes passés, la voix passive soulignent la **passivité** et l'impuissance de l'homme face au temps, soumis à son mouvement perpétuel. Lamartine réfléchit et s'interroge sur sa condition d'homme, sur sa **faiblesse** face à la fuite du temps, à l'aide de formules interro-négatives "ne pourrons-nous ?". S'il s'adresse au temps sous une forme impérative "suspends ton vol", il pense que sa demande est **vaine** et sans espoir. Il en appelle alors à la nature, au lac, pour garder le témoignage de son existence passée. La métaphore du poète avec un navigateur soumis aux caprices et aux dangers du temps climatique renforce le sentiment **d'impuissance**, notre poète est un marin qui navigue sur l'océan des âges et qui souhaite jeter l'ancre dans

quelque port abrité pour arrêter le temps **subjectif**. Le poète constate que le temps agit comme par **jalousie** pour effacer les meilleurs moments mais simultanément il efface aussi les moments de désespoirs. On se rappellera la conclusion de "La nouvelle Héloïse" qui est un peu identique, "Ces temps heureux ne sont plus, disparus à jamais, ils ne reviendront plus et nous vivons", le temps ne garde aucune trace et permet à l'homme d'oublier les meilleurs moments comme les pires.

CONCLUSION

Le poème "Le lac" est une **réflexion sur le temps** en rapport avec un amour qui semble à jamais **fini**. Il constate amèrement que le passé, fut-il heureux, est passé à jamais, que le temps en **a effacé la trace** et qu'il ne peut être restitué. La nature qui a été le témoin vivant de la présence du poète a pu garder la trace de ce moment et le restituer au poète. C'est le paysage qui conserve le souvenir, et non l'écriture et qui peut dire "**ils ont aimé**".

Texte 2 : « La Maison du Berger »

Vigny n'a écrit qu'un seul poème d'amour et c'est la Maison du Berger, un des plus beaux poèmes romantiques, long de 336 vers, le plus long du recueil des Destinées.

A Eva

Si ton cœur, gémissant du poids de notre
vie,
Se traîne et se débat comme un aigle
blessé,
Portant comme le mien, sur son aile
asservie,
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie
immortelle,
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
Eclairer pour lui seul l'horizon effacé ;

Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon
âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
Sur sa galère en deuil laisse tomber la
rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et, cherchant dans les flots une route
inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue
La lettre sociale écrite avec le fer ;

Si ton corps frémissant des passions
secrètes,
S'indigne des regards, timide et palpitant ;
S'il cherche à sa beauté de profondes
retraites
Pour la mieux dérober au profane insultant
;

Si ta lèvre se sèche au poison des
mensonges,
Si ton beau front rougit de passer dans les
songes
D'un impur inconnu qui te voit et t'entend,

Pars courageusement, laisse toutes les
villes ;
Ne ternis plus tes pieds aux poudres du
chemin
Du haut de nos pensers vois les cités
serviles
Comme les rocs fatals de l'esclavage
humain.
Les grands bois et les champs sont de
vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres
îles.
Marche à travers les champs une fleur à la
main.

La Nature t'attend dans un silence austère ;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des
soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lys comme des
encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne se cache, et sur les pâles

ondes

Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.

Alfred de VIGNY, *LES DESTINEES*, 1847**Texte 3 : « A l'étoile du berger »**

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du
couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
Que regardes-tu dans la plaine
La tempête s'éloigne, et les vents sont
calmés.

La forêt qui frémit pleure sur la bruyère.
Le phalène doré, dans sa course légère,
Traverse les près embaumés.
Que cherches-tu sur la terre endormie ?

Mais déjà vers les monts je te vois
t'abaisser
Tu fuis en souriant, mélancolique amie,
Et ton tremblant regard est près de
s'effacer.
Etoile qui descends sur la verte colline,

Triste larme d'argent du manteau de la
nuit,
Toi que regarde au loin le pâtre qui
chemine,
Tandis que pas à pas son long troupeau le
suit,
Etoile où vas-tu si belle, à l'heure du
silence,
Tomber comme une perle au sein profond
des eaux ?
Ah ! Si tu dois mourir, bel astre, et si ta
tête
Va dans la vaste mer plonger ses blonds
cheveux,
Avant de nous quitter, un seul instant
arrête ;
Etoile de l'amour, ne descends pas des
cieux !

A. de Musset, *Le Saule***Texte 4 : « Soleil couchant »**

Le soleil s'est couché ce soir dans les
nuées.
Demain viendra l'orage, et le soir, et la
nuit ;
Puis l'aube, et les clartés de vapeurs
obstruées ;
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps
qui s'enfuit !

Tous ces jours passeront ; ils passeront en
foule
Sur la face des mers, sur la face des monts,
Sur les fleuves d'argent, sur les forêts où
roule
Comme un hymne confus des morts que
nous aimons.

Et la face des eaux, et le front des
montagnes,
Ridés et non vieillis, et les bois toujours
verts
S'iront rajeunissant ; le fleuve des
campagnes
Prendront sans cesse aux monts le flot qu'il
donne aux mers.

Mais moi, sous chaque jour courbant plus
bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien ne manque au monde,
immense et radieux !

V. Hugo, *Les feuilles d'automne*, 1831

Texte 5 : « Demain dès l'aube... »

Montrer, par exemple, comment le récit d'un pèlerinage émouvant devient, grâce au pouvoir de la poésie, un poème d'amour et d'immortalité.

Mariée le 15 Février 1843, à Charles Vacquerie, la fille aînée de Victor Hugo, Léopoldine, se noie avec son mari au cours d'une promenade dans l'estuaire de la Seine, près de Villequier, le 04 Septembre de la même année. Elle avait dix-neuf ans. Ce poème est daté du 03 Septembre 1847, veille du quatrième anniversaire de la mort de Léopoldine qui a très douloureusement marquée Victor Hugo. Il s'apprête à aller en pèlerinage à Villequier.

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

**VICTOR HUGO, *Les Contemplations*, («Aujourd'hui»), Livre IV, 03 Septembre 1847)
,1856**

PRÉSENTATION DU TEXTE

Dans *les Contemplations*, la mort de Léopoldine inspire à Hugo tantôt des réminiscences heureuses, tantôt de douloureux cris de désespoir. Le texte XIV de " *Pauca meae* ", très bref, et très simple, en apparence, n'est ni l'un ni l'autre. À la veille du quatrième anniversaire de l'accident, Hugo compose ces trois strophes d'une simplicité harmonieuse et d'un lyrisme touchant. Avec une détermination qui n'exclut ni l'émotion ni l'imagination, il décrit par avance le cheminement qui le conduira auprès de son enfant bien-aimée. Mais par la magie des images, des rythmes et par le charme du langage poétique, ce voyage vers le souvenir et vers la mort prend la forme d'un poème d'amour et d'une célébration. Léopoldine disparue revivra éternellement grâce à l'offrande de quelques fleurs. Car tel est le pouvoir de la poésie, d'immortaliser ce que la mort a fait disparaître.

I-LE VOYAGE

La structure du poème souligne une double progression dans le temps et dans l'espace, et un itinéraire mené avec détermination.

a- La progression dans le temps

Le poème débute par l'indication insistante du moment du départ (tout le vers 1 : trois notations de temps formant un groupe ternaire selon le rythme 2/2/8). Il se termine au crépuscule comme le souligne la métaphore du vers 9 (" l'or du soir qui tombe "). Le voyage occupe ainsi une journée entière sans interruption, à travers un paysage aux aspects variés.

b-La progression dans l'espace

Elle est exprimée par une série de compléments de lieu soulignant le passage, et la succession des paysages différents (anaphore de " j'irai par ", énumération des éléments de la nature " par la forêt ", " par la montagne "). On peut noter le caractère vague, sauvage et difficile de l'itinéraire suivi. Dans la strophe 3 le changement de paysage (il devient maritime et fluvial, ce que suggèrent " les voiles ", et le nom propre " Harfleur ") souligne indirectement la progression temporelle. Le mot " tombe " marque le point d'aboutissement, jusque-là inattendu.

c-L'itinéraire suivi avec détermination

L'itinéraire est exprimé par l'emploi de verbes de mouvement (" je partirai ", " j'irai ", " je marcherai ", " j'arriverai "). Leur ordre marque le départ et l'arrivée, et une certaine façon de se déplacer, dont la détermination est soulignée par l'emploi répété du futur. La situation de ces verbes à l'intérieur du poème (" je partirai " occupe les premiers pieds du vers 2, " j'irai " ponctue le début de chaque hémistiche du vers 3) fait de chacun d'eux une étape importante et décisive de l'itinéraire. Ils ponctuent le texte en soulignant une volonté que rien ne saurait arrêter. C'est précisément cette détermination, et la manière de voyager, qui font apparaître ce voyage non comme un simple déplacement, mais comme un itinéraire sentimental.

II-L'ITINÉRAIRE SENTIMENTAL

L'insistance à vouloir partir, que soulignent la répétition des compléments de temps du vers 1 et l'emploi constant du futur des verbes de mouvement, s'explique par le chagrin d'une séparation. L'indifférence à tout ce qui n'est pas la pensée de la bien-aimée met en relief la profondeur d'une relation sentimentale qui justifie un tel voyage.

a-Une relation affective profonde

Elle apparaît dans l'interpellation affectueuse qui termine le premier hémistiche du vers 2 (" vois-tu ") et dans le rapprochement " je "/" tu ", très affirmatif, (" je sais que tu m'attends ") ou négatif (" je ne puis demeurer... "). Le premier quatrain souligne par un jeu d'alternance entre " je " et " tu " (v. 2, v. 4) une double certitude : celle d'un " rendez-vous ", celle de l'incapacité d'accepter une situation douloureuse. Le rythme très régulier du vers 4 (3/3/3/3) sans aucune coupe forte, donne à cette fin de strophe la musicalité d'une incantation obsessionnelle.

b-L'indifférence au contexte du voyage

Elle s'exprime par une certaine imprécision concernant le décor, par la négation des perceptions et par l'insistance sur des préoccupations personnelles.

L'imprécision de l'environnement . la nature du paysage environnant est simplement indiquée par des notions géographiques sans caractérisation (" la forêt ", " la montagne "). De même le paysage de la strophe 3 (" l'or du soir ", " les voiles ") semble indistinct, ce que suggère l'adverbe " au loin ". Le phénomène d'imprécision est d'ailleurs plus nettement souligné par les négations.

Les perceptions niées : la reprise de " sans " (" sans rien voir ", " sans entendre ") dans un vers lui-même très régulier, souligne une indifférence volontaire à toute perception auditive ou visuelle. Le refus des perceptions visuelles se retrouve aux vers 9 et 10 : tout intérêt éventuel pour un paysage esthétiquement émouvant est catégoriquement nié (négation du verbe " regarder "). De même, la confusion entre le jour et la nuit, qui s'exprime au vers 7 montre l'incapacité du voyageur à rester sensible à ce qui l'entoure.

Les préoccupations douloureuses : elles sont étroitement liées au refus de la solitude (v. 4) et à la nécessité d'un recueillement. Elles s'expriment à travers un vocabulaire de l'affectivité (" triste ", " seul ") et par la description d'un comportement soucieux : repli sur soi, poids des pensées. La méditation est toute intérieure et continue, comme le suggère le vers 5 et son rythme monotone, sans aucune rupture. Le poids du souci se traduit par l'énumération du vers 8, marquant une progression nette dans le rythme, et, peut-être, une démarche progressivement plus pesante (1/3/4/4).

L'itinéraire sentimental se révèle soucieux et douloureux. À mesure que se déroule le poème et le voyage, le poète, et le lecteur, se rapprochent de ce qui en fait la valeur affective et le drame. Le rendez-vous n'est pas celui de la vie, mais celui de la mort. Le choc du deuxième hémistiche du vers 11 conduit à une lecture rétrospective. Celle-ci est marquée par la présence obsédante de Léopoldine, que la poésie célèbre et fait, en quelque sorte, échapper à la mort.

III-LE POUVOIR D'IMMORTALITÉ DE LA POÉSIE

La négation de la mort passe par plusieurs procédés propres au langage poétique, et mis en relief par les techniques de versification.

a-Le jeu poétique

Le dialogue " je "/" tu " fait apparaître une interlocutrice vivante et présente, aussi bien réellement que dans la pensée et dans le cœur du narrateur. L'emploi du présent d'actualité renforce cette idée ainsi évoquée, avec certitude, Léopoldine échappe à la disparition.

La négation de tout ce qui n'est pas la jeune fille traduit, implicitement, sa présence obsédante elle apparaît comme l'unique objet des pensées du poète. Le phénomène d'intériorisation, qui occupe une grande partie du texte (v. 4-10) est très habilement souligné par la structure de la strophe centrale, aux rimes embrassées. Cette strophe entièrement consacrée au narrateur (" je " omniprésent) semble faire abstraction de tout ce qui n'est pas lui-même. En réalité, le regard intérieur, détourné du contexte et du paysage, est entièrement tourné vers la pensée de Léopoldine. Cause de la tristesse du poète, elle est l'élément obsédant de son univers. Enfin le jeu d'alternance portant sur la négation et sur l'affirmation, souligne le refus qu'a Hugo de ce qui l'entoure et affirme la présence obsessionnelle de sa fille. Traverser des paysages en niant leur réalité sensible et affirmer en revanche une certitude qui relève de l'affectivité, permettent à Hugo de recréer une relation sentimentale modifiée par la mort.

b-Le dernier vers

La célébration du dernier vers met en relief la volonté d'une immortalisation. Le houx éternellement vert et la bruyère éternellement en fleur par la magie de l'écriture poétique (l'image reste et résiste au temps) sont à l'image de cette éternité que le poète souhaite non seulement souligner mais créer. Célébrée par le récit harmonieux et douloureux de ce pèlerinage, Léopoldine ne peut être oubliée.

Poème lié au temps et à l'espace, poème retraçant une expérience réelle et un voyage imaginaire, ce texte demeure comme le message privilégié d'une relation exceptionnelle. Comme beaucoup de poèmes de mort et d'amour, il parvient, par le choix du vocabulaire, par l'incantation obsédante des rythmes, par tout ce qu'il suggère et fait exister derrière la négation de la réalité, à dépasser ce qui est immédiatement perceptible au profit de ce qui a disparu. Omniprésente dans la motivation et dans la détermination du départ, dans les pensées et dans le cœur du poète, dans son refus d'une nature habituellement appréciée et aimée, Léopoldine échappe au temps, comme les deux symboles d'immortalité qui ornent à tout jamais sa tombe.

Ce texte (comme " l'Albatros " de Baudelaire, ou " le Dormeur du val " de Rimbaud) présente l'originalité de pouvoir être lu différemment en fonction de son épilogue ou des connaissances que l'on a des motivations qui lui ont donné naissance. Supprimer les dix-huit derniers pieds permet de le lire comme un poème d'amour qui pourrait être dédié à une femme aimée et vivante, que le poète va rejoindre.

REMARQUES SUR LA VERSIFICATION.

Le poème se prête à une très riche analyse des rythmes de l'alexandrin.

Vers 1 :(2/2/8) : rythme ternaire avec effet d'élargissement.

Vers 2 : (4//2/6) : rythme ternaire avec une forte coupe au vers 4. Le rejet du verbe crée une continuité avec le vers 1 et souligne la forte détermination exprimée par le verbe ainsi mis en relief.

Vers 3 : (6//6) : vers très régulier par le martèlement des mots brefs qui créent à peu près le même rythme dans les deux hémistiches.

Vers 4 : (3/3/3/3) : tétramètre très régulier. La régularité est renforcée par l'importance des monosyllabes qui commencent chaque hémistiche. Il n'y a pas de césure forte.

Vers 5 : (4/4/4) : trimètre d'une grande régularité, pas de coupe forte, rimes internes créant une impression d'obsession martelée.

Vers 6 : (6//6) : ce vers rappelle par sa structure le vers 3 la césure est marquée par la ponctuation, les deux hémistiches sont semblables et commencent par une anaphore. On remarque l'alternance des mots d'une et de deux syllabes.

Vers 7 : (1/3/4/4) : on observe une progression dans les éléments rythmiques, ce qui annonce la continuité du dernier quatrain, annoncé au vers 8.

Vers 8 : (1//11) : la structure originale du vers met en relief le premier pied et place sur le même plan, dans une sorte de confusion d'où ne ressort aucun élément dominant, les onze pieds suivants.

Vers 9 : (6//6) : le vers est divisé de manière égale, mais l'alternance marquée par " ni ", " ni " modifie ce rythme régulier en le continuant par le vers 10. En réalité les vers 9 et 10, indissociables, sont liés par un rythme qui s'amplifie (6/6/12).

Vers 10 : Pas de coupe forte, rythme de tétramètre.

Vers 11 et 12 : (6//6+12) : on peut difficilement dissocier les deux derniers vers reliés par un enjambement. Après la rupture de l'arrivée, l'élan va jusqu'à la fin du texte, mettant en relief les deux groupes réguliers (un hémistiche pour chacun) qui constituent à la fois l'apogée et la chute du poème.

Dans l'ensemble du texte on remarque l'alternance des rythmes en fonction du ton et du comportement. La dernière strophe marque un certain apaisement par le retour au rythme classique de l'alexandrin (tétramètre et non trimètre comme beaucoup d'alexandrins romantiques).

QUELQUES MOTS TRES SCOLAIRES SUR LE TEXTE

Le poème "Demain dès l'aube" est le récit du pèlerinage annuel que Victor Hugo effectuait entre le Havre et le cimetière de Villequier. C'était l'occasion pour le poète d'un double retour sur lui-même mais également sur son passé en reprenant un dialogue avec celle qui n'est plus. Il s'agit de sa fille, Léopoldine et son mari décédés à la suite d'une noyade dans la Seine à Villequiers quatre ans auparavant.

Pour en savoir plus sur [les tragiques circonstances](#)

Deux autres éléments biographiques, qui permettent de mieux saisir le texte:

Hugo était un grand marcheur. A Guernesey, une statue d'Hugo perpétue l'image de cet intrépide marcheur. Ce monstre de la nature était aussi un grand amoureux.

Le poème est construit en trois mouvements : le départ, le recueillement, et l'arrivée.

A première lecture, on aurait pu penser qu'il s'agit d'une randonnée à pied du poète allant retrouver sa belle. Ce n'est qu'en fin du poème que l'on découvre qu'il s'agit d'un pèlerinage.

Des questions et éléments de réponses:

1 Comment l'atmosphère de tristesse est-elle évoquée?

l. 7 : seul ; inconnu

l. 8 : triste ; nuit

l. 9 : soir

l. 11 : tombe

2 Retracer le parcours du poète

A) Le temps :

a. Quand partira-t-il ?

“ Demain, dès l’aube ”.

b. Quand arrivera-t-il ?

: “ le soir ”.

c. Deux métaphores pour l’aube et le crépuscule?

à l’heure où blanchit la campagne ”

l’or du soir qui tombe

B) L’espace :

a. La destination?

La “tombe ” de sa fille.

b. Le mouvement?

Des verbes d’action, de mouvement.

je partirai ; j’irai ; je marcherai ; j’arriverai ” tous au futur.

Tous au futur = sonorité, volonté, non-figé

c l’itinéraire du poète

= campagne > forêt > montagne > tombe.

f. la durée de cet itinéraire ?

départ à l’aube/arrivée au crépuscule !

“>a peu près 40 kilomètres, cliquez ici :

C) Les sentiments du poète

a. Quel est le pronom personnel dominant dans ce poème ?

Poème lyrique, écrit à la première personne : “ je ”.

b. Quel autre pronom est employé aux vers 2, 4 et 11 ?

“ tu/toi/ta ” c’est à dire Léopoldine = sa fille qui repose dans la “ tombe ”.

c. Le dialogue?

Réflexion basé sur les deux pronoms précédemment relevés : “ je/tu ”

d. Explication de l’expression = “les yeux fixés sur mes pensées ”

Contraste de la permanence et du mouvement. Le poète ne pense qu’à sa fille et qu’elle lui manque, et il ne se laisse pas détourner par le paysage traversé.

Souligné par la répétition des formes négatives : “ sans rien voir ; sans entendre ; je ne regarderai ni ... ni ... ”.

Texte 6 : « La mort du Loup »

Écrit au Maine-Giraud en 1838. Retiré dans son manoir, Vigny qui vient de subir de dures épreuves cherche à s'élever par un silence stoïque au dessus de la fatalité, de la souffrance, de la mort.

I

Les nuages couraient sur la lune
enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la
fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions, sans parler, dans l'humide
gazon,
Dans la bruyère épaisse, et dans les hautes
brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des
Landes,
Nous avons aperçu les grands ongles
marqués
Par les loups voyageurs que nous avons
traqués.
Nous avons écouté, retenant notre haleine
Et le pas suspendu. - Ni le bois ni la plaine
Ne poussait un soupir dans les airs ;
seulement
La girouette en deuil criait au firmament ;
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours
solitaires,
Et les chênes d'en bas, contre les rocs
penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et
couchés.
Rien ne bruissait donc, lorsque, baissant la
tête,
Le plus vieux des chasseurs qui s'étaient
mis en quête
A regardé le sable en s'y couchant ;
bientôt,
Lui que jamais ici l'on ne vit en défaut,
A déclaré tout bas que ces marques
récentes
Annonçaient la démarche et les griffes
puissantes
De deux grands loups-cerviers et de deux
louveteaux.
Nous avons tous alors préparé nos
couteaux,
Et, cachant nos fusils et leurs lueurs trop
blanches,

Nous allions pas à pas en écartant les
branches.
Trois s'arrêtent, et moi, cherchant ce qu'ils
voyaient
J'aperçois tout à coup deux yeux qui
flamboyèrent,
Et je vois au delà quatre formes légères
Qui dansaient sous la lune au milieu des
bruyères,
Comme font chaque jour, à grand bruit
sous nos yeux
Quand le maître revient, les lévriers
joyeux.
Leur forme était semblable et semblable la
danse ;
Mais les enfants du Loup se jouaient en
silence,
Sachant bien qu'à deux pas, ne dormant
qu'à demi,
Se couche dans ses murs l'homme, leur
ennemi.
Le père était debout, et plus loin, contre un
arbre,
Sa louve reposait, comme celle de marbre
Qu'adoraient les Romains, et dont les
flancs velus
Couvaient les demi-dieux Rémus et
Romulus.
Le Loup vient et s'assied, les deux jambes
dressées,
Par leurs ongles crochus dans le sable
enfoncées.
Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,
Sa retraite coupée et tous ses chemins pris ;
Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
Malgré nos coups de feu qui traversaient sa
chair
Et nos couteaux aigus qui, comme des
tenailles,
Se croisaient en plongeant dans ses larges
entrailles,
Jusqu'au dernier moment où le chien
étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a

roulé.
 Le Loup le quitte alors et puis il nous regarde.
 Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
 Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang ;
 Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
 Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
 Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
 Et, sans daigner savoir comment il a péri,
 Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

II

J'ai reposé mon front sur mon fusil sans poudre,
 Me prenant à penser, et n'ai pu me résoudre
 A poursuivre sa Louve et ses fils qui, tous trois,
 Avaient voulu l'attendre, et, comme je le crois,
 Sans ses deux louveteaux la belle et sombre veuve
 Ne l'eût pas laissé seul subir la grande épreuve ;
 Mais son devoir était de les sauver, afin
 De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
 A ne jamais entrer dans le pacte des villes
 Que l'homme a fait avec les animaux

Alfred de Vigny, Alfred de Vigny, "la mort du loup" (1838), les Destinées (1864)

serviles
 Qui chassent devant lui, pour avoir le coucher,
 Les premiers possesseurs du bois et du rocher.

III

Hélas ! Ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
 Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
 Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
 C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
 A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
 Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
 - Ah ! Je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
 Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur !
 Il disait : " Si tu peux, fais que ton âme arrive,
 A force de rester studieuse et pensive,
 Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
 Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
 Gémir, pleurer, prier est également lâche.
 Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
 Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
 Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

INTRODUCTION

C'est après une grave crise affective et morale (il a perdu sa mère, rompu avec l'actrice Marie Dorval et tous ses amis parisiens, il se retrouve seul à Charente) que Vigny a écrit en 1838, en une nuit et une partie du jour suivant le poème intitulé "la mort du loup" paru dans le recueil posthume les Destinées en 1864. Ce long poème en alexandrin à rime plate décrit une chasse nocturne qui se termine par la mort héroïque du loup suivi d'une réflexion morale sur le sens de la vie.

Nous étudierons le réalisme mêlé de fantastique du décor et de l'action puis la valeur symbolique de l'apologue (à travers la figure du loup, les sentiments du poète et la réflexion qui suit le récit)

LE RECIT DE LA MORT DU LOUP

Aspect réaliste du récit des lieux, Vigny a déjà participé à une chasse.

Vers 1-16 : le décor : scène de chasse nocturne avec combinaison de couleur (rouge et noir) sinistre et inquiétant de la chasse. Impression fantastique avec la Lune enflammée.

Lieux réalistes avec l'humide gazon dû à la rosée de la nuit. Evocation de la Nature dans la chasse. La Nature est hostile (présence de connotation négative) et est personnifié (vers 10-11) qui marque un arrêt. Le rythme marque les arrêts des chasseurs, tous leurs sens en arrêts.

Comparaison des chênes à des êtres impressionnants (géants) que rien ne les perturbe. Métaphore de la girouette (vers 12) qui souffre d'une mort à venir : traduction des angoisses des chasseurs de la peur de la mort. La girouette prédit peut-être la mort prochaine du loup.

Vers 17-26 : attitude des chasseurs : Ce sont des chasseurs expérimentés. Traquer : encercler les animaux pour les fermer tout issue de fuite. Scène réaliste (vers 20) qui montre le réalisme des chasseurs. Ils savent qu'ils auront à affronter deux loups et deux louveteaux.

C'est un récit rigoureux, ils ne sautent aucune étape. Il y a la présence d'une marque d'intervalle qui montre que c'est une étape décisive (le poète n'est pas le premier à avoir trouvé ce loup, on a l'impression qu'il est inexpérimenté)

Vers 27-40 : découverte de la famille du loup

Marque fantastique avec "les yeux qui flamboient" (vers 28), avec les danses des louveteaux multipliés par les ombres (vers 30). Rythme et sonorité doux : les louveteaux sont joyeux, mais leurs instincts leur conseillent de rester sur leurs gardes. L'ennemi héréditaire des loups est l'homme (vers 35-16) et la lutte semble être inévitable. Les loups ont une noble attitude, les louveteaux et la mère ont une entière confiance au loup.

Vers 40-60 : personnification du loup avec la présence des jambes au lieu des pattes (vers 41). Idéalisation du loup contrairement aux chasseurs.

Scène réaliste : "ongles crochus dans le sable enfoncées" (vers 42) : cela montre que le loup est déterminé à ne pas reculer face aux chasseurs. Projection face à l'avenir (vers 43) : il comprend qu'il n'a plus rien à faire, transposition du raisonnement de l'homme à l'animal. Il décide de mourir avec gloire. Fierté du loup qui ne manque pas de courage. Le loup prend vite sa décision (vers 45 : "alors").

Les vers 45-52 montrent le dernier exploit du loup. Le loup décide de s'attaquer à un chien et il ne cède pas. Le loup ne reconnaît pas le chasseur comme un digne adversaire (le chien était comparé au loup au début de la poésie).

Description réaliste et cruelle : ce n'est pas la cruauté du loup qui sort, mais sa fierté et sa gloire, il n'abdique pas sachant que l'issue sera fatale.

Les yeux ont une grande importance : le regard du loup traduit ce qu'il ressent à l'égard des chasseurs.

Daigner : hauteur de dignité hautaine, mépris contre les hommes. Il les considère comme des bourreaux. Il meurt sans se plaindre.

L'apologue apparaît lors de la mort du loup : le loup assimilé à l'homme de génie qui a accepté sa mort sans se plaindre, attitude qui laisse penser que la lutte est inégale.

LA FIN DU RECIT, JUGEMENT (SENTIMENT) DU POETE

Implication personnel du poète qui se désolidarise et se démarque des chasseurs : les chasseurs vont continuer à poursuivre les loups qui se sont enfuient lorsque la louve a compris qu'il n'y avait rien à faire. Le devoir de mère du loup est plus fort que le lien qui la lie avec le loup. Commencement d'une réflexion philosophique (vers 69) : le pacte des villes : concession faite à la société qui nous conduit à être différent de ce que l'on est véritablement (Vigny quitte Paris et retourne dans son château).

Les chiens ne sont pas des animaux nobles, ils sont guidés par leurs instincts et besoin matériel comme les hommes, ils sont obligés de se soumettre aux hommes pour avoir des faveurs.

(Vers 72) : la forêt leur appartient le droit. L'injustice des chasseurs qui abusent de leurs matériels pour tuer les loups dans les forêts. Amertume de Vigny : la société rend les hommes pas vrais. La Nature fait des animaux des êtres nobles et fières. Sentiment de culpabilité : il a participé à la mort du loup. Refus du poète de chasser les loups qui sont légitimement les propriétaires de ces bois (vers 72)

LA LEÇON A EN TIRER

Sentiment défavorable des hommes (extension du vers 72-76) "j'ai honte de vous".

Interjection : Hélas : regret et pitié, sublimation des hommes oppositions aux loups. Les hommes sont cruels et lâches.

"Débiles" : l'homme ne se sert pas suffisamment de sa Raison. "Nous" : il s'inclus dans les débiles, il a les mêmes défauts que ses congénères. (vers 75-77) : morale avec admiration des loups et indignation des hommes.

Le loup meurt sans crier / les hommes crient lorsqu'ils ont un malheur, un désagrément.

Vision pessimiste : sincérité de ce qu'il a fait, il va souffrir sans les autres, à l'écart de Paris.

Amorce de dialogue : Vigny s'adresse au loup, il prend le regard du loup comme un message personnel/philosophique (stoïque). Il essaie de dominer son chagrin.

L'animal est différent de l'homme qui doit s'armer et se blinder contre les contraintes de la société.

La conclusion est détachée par un blanc.

La Mort du Loup est un poème anti-chrétien. Vigny ne croit pas en Dieu, mais s'il existe, alors il est un chasseur qui persécute l'homme. L'homme doit accomplir quelques chose c'est pour cela qu'il est envoyé sur Terre. Le Sort : façon de nier l'existence de Dieu.

CONCLUSION

Vigny joue sur le double registre de l'émotion et de la raison pour nous faire part d'une conception très élevée de la vie. Le poème en effet, à travers l'idéalisation du loup, la compassion et l'admiration exprimé par le poète, traduit sa volonté de dominer la douleur et de donner un sens à sa vie, selon une morale stoïcienne. Comme le loup, l'homme de génie ne peut-être qu'un solitaire qui accepte son sort sans se plaindre après avoir accompli au mieux la tâche qui lui a été attribué. Le refuge n'est pas en Dieu mais en soi-même (on peut dire aussi que cet apologue est une condamnation de la société qui asservit). Le poète a se perçoit comme un animal traqué qui pour rester libre, doit s'isoler et s'élever par un silence stoïque au-dessus de la fatalité, de la souffrance et de la mort.

LE THEATRE ROMANTIQUE

Texte 1: Préface de *Cromwell* de Victor Hugo

La préface de Cromwell est fondatrice d'un genre nouveau, essentiellement double : le drame romantique, qui relève de la poésie, mais emprunte au mélodrame, qui allie le sublime et le grotesque, la comédie et la tragédie, afin de rendre compte des deux aspects de la nature de l'Homme et de la complexité de sa condition. Morceau de bravoure rhétorique, orgueilleuse déclaration d'intention, ce texte affirme sa dimension révolutionnaire sur le plan esthétique ; son argumentation, multipliant les exemples (Shakespeare est cité comme un précurseur), se fonde principalement sur l'incapacité de la dramaturgie classique, enfermée dans des règles strictes et arbitraires, à exprimer le réel.

[...] Du jour où le christianisme a dit à l'homme : « Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie » ; de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe ?

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art.

En se plaçant à ce point de vue pour juger nos petites règles conventionnelles, pour débrouiller tous ces labyrinthes scolastiques, pour résoudre tous ces problèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles ont laborieusement bâtis autour de l'art, on est frappé de la promptitude avec laquelle la question du théâtre moderne se nettoie. Le drame n'a qu'à faire un pas pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de Lilliput ont cru l'enchaîner dans son sommeil.

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment, la comédie fait partie de l'art. Tartufe n'est pas beau. Pourceaugnac n'est pas noble ; Pourceaugnac et Tartufe sont d'admirables jets de l'art.

Que si, chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes, ils renouvellent leur prohibition du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leurs rameaux de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules ; de l'autre, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de leur côté, laissant entre eux le réel, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. D'où il suit qu'après ces abstractions, il restera quelque chose à représenter, l'homme ; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le drame.

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et

les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. Ainsi le juge dira : « À la mort, et allons dîner ! » Ainsi le sénat romain délibérera sur le turbot de Domitien. Ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l'âme immortelle et du dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape. Ainsi Elisabeth jurera et parlera latin. Ainsi Richelieu subira le capucin Joseph, et Louis XI son barbier, maître Olivier-le-Diable. Ainsi Cromwell dira : « *J'ai le Parlement dans mon sac et le roi dans ma poche* » ou, de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles I^{er}, barbouillera d'encre le visage d'un régicide qui le lui rendra en riant. Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, et c'est par là qu'ils sont dramatiques. « *Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas* », disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme ; et cet éclair d'une âme de feu qui s'entr'ouvre illumine à la fois l'art et l'histoire, ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie.

Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. À force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Shakespeare mélancolique.

C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. Il n'en est pas seulement une convenance, il en est souvent une nécessité. Quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets : Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oison, la nourrice de Juliette ; quelquefois empreint de terreur, ainsi : Richard III, Bégears, Tartufe, Méphistophélès ; quelquefois même voilé de grâce et d'élégance, comme Figaro, Osrick, Mercutio, don Juan. Il s'infiltré partout, car de même que les plus vulgaires ont mainte fois leurs accès de sublime, les plus élevés payent fréquemment tribut au trivial et au ridicule. Aussi, souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même quand il se tait, même quand il se cache. Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme.

Voilà ce qu'a su faire entre tous, d'une manière qui lui est propre et qu'il serait aussi inutile qu'impossible d'imiter, Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène : Corneille, Molière, Beaumarchais.

Hugo (Victor), *Theatre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

Texte 2 : *Hernani* (extrait)

À Aix-la-Chapelle, la diète délibère afin d'élire le nouvel empereur parmi les prétendants au Saint Empire : François I^{er}, Frédéric II et Don Carlos. Ce dernier, informé d'une conjuration menée contre lui, s'est fait conduire jusqu'aux caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne afin d'y surprendre l'assemblée des conjurés. L'obscurité du sépulcre est propice au monologue intérieur ; dans une adresse directe à Charlemagne, Don Carlos, encore roi d'Espagne, médite sur la puissance politique : être ou ne pas être empereur ?

Hernani de Victor Hugo (acte IV, scène 2)

DON CARLOS, seul.

Charlemagne, pardon ! ces voûtes
solitaires
Ne devraient répéter que paroles austères.
Tu t'indignes sans doute à ce
bourdonnement
Que nos ambitions font sur ton monument.
— Charlemagne est ici ! Comment,
sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir si grande
ombre ?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur ?
— Ah ! c'est un beau spectacle à ravir la
pensée
Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a
laissée !
Un édifice, avec deux hommes au sommet,
Deux chefs élus auxquels tout roi né se
soumet.
Presque tous les états, duchés, fiefs
militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont
héréditaires ;
Mais le peuple a parfois son pape ou son
césar,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre
éclate.
Électeurs de drap d'or, cardinaux
d'écarlate,
Double sénat sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce
qu'il veut.
Qu'une idée, au besoin des temps, un jour
écloze,
Elle grandit, va, court, se mêle à toute
chose,
Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un
sillon ;
Maint roi la foule aux pieds ou lui met un
bâillon ;
Mais qu'elle entre un matin à la diète, au
conclave,
Et tous les rois soudain verront l'idée
esclave,
Sur leurs têtes de rois que ses pieds
courberont,
Surgir, le globe en main ou la tiare au
front.
Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est

sur terre
Que pour eux et par eux. Un suprême
mystère
Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les
droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des
rois,
Et les tient sous sa nue, où son tonnerre
gronde,
Seuls, assis à la table où Dieu leur sert de
monde.
Tête à tête ils sont là, réglant et
retranchant,
Arrangeant l'univers comme un faucheur
son champ.
Tout se passe entre eux deux. Les rois sont
à la porte,
Respirant la vapeur des mets que l'on
apporte,
Regardant à la vitre, attentifs, ennuyés,
Et se haussant, pour voir, sur la pointe des
pieds.
Le monde au-dessous d'eux s'échelonne et
se groupe.
Ils font et défont. L'un délie et l'autre
coupe.

L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
Leur raison en eux-mêmes, et sont parce
qu'ils sont.
Quand ils sortent, tous deux égaux, du
sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son
blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et
l'empereur.
— L'empereur ! l'empereur ! être
empereur ! — Ô rage,
Ne pas l'être ! — et sentir son cœur plein
de courage ! —
Qu'il fut heureux celui qui dort dans ce
tombeau !
Qu'il fut grand ! De son temps, c'était
encore plus beau.
Le pape et l'empereur ! ce n'était plus deux
hommes.
Pierre et César ! en eux accouplant les
deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique
hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre

humain,
 Faisant refondre en bloc peuples et pêle-
 mêle
 Royaumes, pour en faire une Europe
 nouvelle,
 Et tous deux remettant au moule de leur
 main
 Le bronze qui restait du vieux monde
 romain !
 Oh ! quel destin ! — Pourtant cette tombe
 est la sienne !
 Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on
 vienne ?
 Quoi donc ! avoir été prince, empereur et
 roi !
 Avoir été l'épée, avoir été la loi !
 Géant, pour piédestal avoir eu
 l'Allemagne !
 Quoi ! pour titre César et pour nom
 Charlemagne !
 Avoir été plus grand qu'Hannibal,
 qu'Attila,
 Aussi grand que le monde !... — et que
 tout tienne là !
 Ah ! briguez donc l'empire, et voyez la
 poussière
 Que fait un empereur ! Couvrez la terre
 entière
 De bruit et de tumulte ; élevez, bâtissez
 Votre empire, et jamais ne dites : C'est
 assez !
 Taillez à larges pans un édifice immense !
 Savez-vous ce qu'un jour il en reste ? ô
 démente !
 Cette pierre ! Et du titre et du nom
 triomphants ?
 Quelques lettres, à faire épeler des
 enfants !
 Si haut que soit le but où votre orgueil
 aspire,
 Voilà le dernier terme !... — Oh !
 l'empire ! l'empire !
 Que m'importe ! j'y touche, et le trouve à
 mon gré.
 Quelque chose me dit : Tu l'auras ! — Je
 l'aurai. —
 Si je l'avais !... — Ô ciel ! être ce qui
 commence !
 Seul, debout, au plus haut de la spirale
 immense !
 D'une foule d'états l'un sur l'autre étagés
 Être la clef de voûte, et voir sous soi

rangés
 Les rois, et sur leur tête essuyer ses
 sandales ;
 Voir au-dessous des rois les maisons
 féodales,
 Margraves, cardinaux, doges, ducs à
 fleurons ;
 Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts
 barons ;
 Puis clercs et soldats ; puis, loin du faite où
 nous sommes,
 Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme, —
 les hommes.
 — Les hommes ! c'est-à-dire une foule,
 une mer,
 Un grand bruit, pleurs et cris, parfois un
 rire amer,
 Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare,
 À travers tant d'échos nous arrive fanfare !
 Les hommes ! — Des cités, des tours, un
 vaste essaim, —
 De hauts clochers d'église à sonner le
 tocsin ! —

Rêvant.

Base de nations portant sur leurs épaules
 La pyramide énorme appuyée aux deux
 pôles,
 Flots vivants, qui toujours l'étreignant de
 leurs plis,
 La balancent, branlante à leur vaste roulis,
 Font tout changer de place et, sur ses
 hautes zones,
 Comme des escabeaux font chanceler les
 trônes,
 Si bien que tous les rois, cessant leurs
 vains débats,
 Lèvent les yeux au ciel... Rois ! regardez
 en bas !
 — Ah ! le peuple ! — océan ! — onde sans
 cesse émue,
 Où l'on ne jette rien sans que tout ne
 remue !
 Vague qui broie un trône et qui berce un
 tombeau !
 Miroir où rarement un roi se voit en beau !
 Ah ! si l'on regardait parfois dans ce flot
 sombre,
 On y verrait au fond des empires sans
 nombre,
 Grands vaisseaux naufragés, que son flux

et reflux
Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus !
— Gouverner tout cela ! — Monter, si l'on vous nomme,
À ce faite ! Y monter, sachant qu'on n'est qu'un homme !
Avoir l'abîme là !... — Pourvu qu'en ce moment
Il n'aïlle pas me prendre un éblouissement !
Oh, d'états et de rois mouvante pyramide,
Ton faite est bien droit ! Malheur au pied timide !
À qui me retiendrais-je ? — Oh ! si j'allais faillir
En sentant sous mes pieds le monde tressaillir !

En sentant vivre, sourdre, et palpiter la terre !
— Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains qu'en faire ?
Le pourrai-je porter seulement ? Qu'ai-je en moi ?
Être empereur, mon Dieu ! j'avais trop d'être roi !
Certes, il n'est qu'un mortel de race peu commune
Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
Mais, moi ! qui me fera grand ? qui sera ma loi ?
Qui me conseillera ?

Il tombe à deux genoux devant le tombeau.

Charlemagne ! c'est toi !

Victor Hugo, *Hernani*, 1830.

LE REALISME ET LE NATURALISME

Au sens propre, le réalisme est un mouvement artistique qui apparaît en France au XIX^e siècle et dont le projet est de contraindre l'art à représenter la réalité. Quelles sont les caractéristiques de ce mouvement ? En quoi la notion de « réalisme » n'est-elle pas sans ambiguïté ?

I-QUELLES IDEES NOUVELLES SONT A L'ORIGINE DU REALISME ?

Ce courant littéraire apparaît en **réaction contre le romantisme** qui a marqué le début du XIX^e siècle. En peinture comme en littérature, le réalisme part en guerre contre le double idéalisme du « moi » et de l'art. Rejetant les sujets « nobles » et l'expression effusive des sentiments de l'âme qui caractérisaient le romantisme, les écrivains réalistes se donnent pour but de **représenter fidèlement** la société de leur temps, même dans ses détails les plus sordides. C'est, par exemple, le projet de Balzac lorsqu'il s'attelle à *la Comédie humaine*, vaste cycle romanesque qu'il veut « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine ».

Le **naturalisme**, avec Zola comme figure de proue, s'inscrit dans le prolongement de ce réalisme militant. Il entend dresser le constat de la subordination de l'homme à son milieu, en décrivant la **réalité humaine** partout où on la trouve : le roman naturaliste explore donc les couches populaires (*l'Assommoir*), le prolétariat (*Germinal*), les milieux de la prostitution parisienne (*Nana*) ; il scrute aussi tous les états du corps, la transformation des hommes pétris par la foule, les failles du psychisme, etc.

Taxés d'immoralité par bon nombre de leurs contemporains, les réalistes défendent avec force leurs romans : « un roman est un miroir qui se promène sur une grand-route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former. » (Stendhal, *le Rouge et le Noir*)

II-EN QUOI LE PROJET REALISTE EST-IL « SCIENTIFIQUE » ?

« Aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises », écrivent les frères Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux*. De même Zola, pour défendre *Thérèse Raquin*, son premier roman, affirme que son « but a été scientifique avant tout ». Fascinés par **les progrès scientifiques de leur époque** et en particulier par la nouvelle science du vivant dont Claude Bernard formule les principes, les écrivains réalistes entendent donner à la littérature une nouvelle mission.

Élaboré selon des méthodes scientifiques (c'est-à-dire objectives), le roman doit être considéré comme un **laboratoire** : les personnages sont les cobayes, le romancier-théoricien est l'expérimentateur et l'histoire est l'expérience que l'on étudie. Les romans de Zola, en particulier, s'efforcent d'exhiber des **lois scientifiques** à partir de l'observation du réel. Ces lois sont, d'une part, celles de **l'hérédité** (c'est la folie de la tante Dide qui pèse ensuite comme une tare sur le psychisme de tous les membres de la famille, s'exprimant dans la violence ou dans l'alcool), d'autre part, celles de la **société** (les intérêts économiques déterminent les hommes). Cette dimension est manifeste dans la définition générale que donne Zola de son cycle des *Rougon-Macquart* : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » ; dans ce sous-titre les deux aspects du naturalisme sont bien présents, *naturelle* évoquant l'hérédité et *sociale*, la détermination économique.

III-QUELLES SONT LES TECHNIQUES EMPLOYEES POUR REPRODUIRE FIDELLEMENT LA REALITE ?

Soucieux d'authenticité, la plupart des romanciers réalistes s'appuient sur une **abondante documentation** qui leur permet de décrire un milieu de façon rigoureuse et précise. Ainsi, avant de se lancer dans l'écriture de *Germinal*, Zola enquête sur le monde de la mine : il se rend dans le bassin houiller du Nord de la France. Il assiste à une grève, se renseigne sur le socialisme (en assistant à des réunions), interroge des médecins sur les maladies liés à la mine, visite des corons et descend même dans la fosse. C'est cette **méthode scientifique d'investigation** qu'il adopte afin de peindre fidèlement la réalité. Et, de fait, l'effet de réel naît bien de l'usage de termes techniques, de la transcription du langage des mineurs, de la peinture rigoureuse et « objective » des hommes et de leur activité.

La description devient le mode d'expression privilégié du romancier réaliste : elle permet tout à la fois de « faire voir » et d'ancrer l'histoire dans la réalité.

« Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Étienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde. » (Zola, *Germinal*)

IV-EN QUOI LA NOTION MEME DE REALISME EST-ELLE AMBIGUË ?

Le projet réaliste en lui-même est ambigu à plusieurs titres. En effet, tout travail d'écriture nécessite inévitablement de prendre une **distance** par rapport à la réalité, ne serait-ce que parce que le romancier fait des **choix subjectifs**, met en valeur certains aspects de la réalité plutôt que d'autres et donc ne la restitue pas vraiment telle qu'elle est. Ainsi, des pans entiers la vie réelle ne contiennent rien qui puisse intéresser un récit : ne pas en rendre compte, c'est donc déjà **tricher avec le réel**. « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. Un choix s'impose donc, ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité. » (Maupassant, *Préface de Pierre et Jean*)

Le romancier retravaille et modèle la réalité en fonction de **sa vision du monde** : le miroir qu'il utilise pour refléter le monde réel est, par essence, déformant. L'idéal d'objectivité et de description scientifique du monde apparaît alors comme une illusion. Même Zola, par son style, son talent d'écriture, la portée symbolique de ses descriptions, tire son œuvre vers le mythe.

LA CITATION

« Ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être. » (Balzac)

GUSTAVE FLAUBERT, *MADAME BOVARY*, 1857

INTRODUCTION

Madame Bovary est la peinture psychologique d'une jeune fille nourrie d'illusions romantiques et romanesques. Flaubert s'appuiera sur son héroïne pour présenter en même temps, avec un réalisme plus que pointu, la société de son époque.

Pour Flaubert, le réalisme consistera à observer les hommes selon une parfaite objectivité afin d'imaginer avec le maximum de vraisemblance les idées, les sentiments, le langage même des personnages. Dans le cas d'Emma Bovary, Flaubert s'est attaché à marquer l'influence des impressions d'enfance et de jeunesse, puis des événements extérieurs sur l'évolution des sentiments de son héroïne. Tout au long du roman, en vertu d'une sorte de déterminisme, elle glisse comme sur une pente vers l'ennui, le mensonge, l'infidélité et enfin le suicide.

I - PRESENTATION DE L'AUTEUR

Gustave Flaubert est né le 12 Décembre 1821 à Rouen. Il passe son enfance à l'Hôtel-Dieu de Rouen où son père chirurgien était le médecin chef. C'est là qu'il a probablement puisé dès l'enfance un fond de tristesse et de pessimisme et sans doute aussi le goût de la science, de l'observation méticuleuse et objective.

Imprégné de littérature romantique, il prend conscience de sa vocation d'écrivain, et, c'est à contrecœur qu'il poursuit à Paris ses études de droit. En 1836, il fait à Paris la connaissance de l'unique amour de sa vie, Elisa Schlésinger, qui lui inspirera le personnage de Madame Arnoux dans *l'Education sentimentale* (1869). Il se lie d'amitié avec Victor Hugo qu'il admire beaucoup.

Terrassé par une maladie nerveuse, Flaubert se retire dans sa propriété de Croisset, non loin de Rouen où il se consacrera uniquement à l'écriture et aux voyages. Flaubert meurt épuisé par la fatigue et les soucis en 1880.

Outre son roman *Madame Bovary* (1857), Flaubert a écrit d'autres romans réalistes comme : *Salammbô* (1862), *L'éducation sentimentale* (1869), *La Tentation de St-Antoine* (1874), *Saint Julien l'Hospitalier* (1876), *Hérodas* (1876), *Un cœur simple* (1876), *Les Trois contes* (1877) et en fin *Buvar et Pécuchet* (inachevé) – *Le Candidat* (théâtre, 1874).

II - FLAUBERT ET LE REALISME

Ayant fait sa jeunesse dans un milieu médical où l'observation rigoureuse des phénomènes était de règle et où s'affirmait déjà la croyance au déterminisme physiologique, la documentation est donc devenue la condition parfois écrasante du labeur d'écrivain de Flaubert.

Puisque ses romans s'inspirent, pour la plupart, d'événements réels contemporains ou historiques, il se livre à de vastes enquêtes : il recherche ce qu'étaient ses personnages, leur hérédité, leur conduite, les lieux où ils ont vécu, et il reste généralement aussi près de la réalité que son art de romancier lui permet.

Ce souci de l'exactitude documentaire était devenu pour Flaubert une hantise. Par exemple avant de décrire l'empoisonnement de Madame Bovary ou les effets de la faim sur les Mercenaires dans *Salammbô*, il consulte plusieurs traités médicaux. Dans *l'Education sentimentale* au prix de recherches écrasantes, il reconstitue l'atmosphère parisienne entre 1840 et 1851, et en particulier les journées révolutionnaires avec une précision qui a provoqué l'admiration des historiens. Avec *Salammbô*, Flaubert s'est imposé des recherches historiques

énormes car l'espace où se déroule l'action est une ville du IV^e siècle avant J.C mise à jour par l'archéologie.

Par la documentation, il se proposait d'acquérir « *ce coup d'œil médical de la vie, cette vue du vrai qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotions.* » Encore, le romancier doit-il opérer un choix dans ses documents pour « *rester dans les généralités probables* » c'est-à-dire dépouiller les faits de leur caractère accidentel et leur donner une valeur de vérité universelle.

III - MADAME BOVARY

A - ANALYSE

Pour écrire *Madame Bovary*, Flaubert s'est inspiré d'un fait divers réel : l'histoire d'un ancien élève de son père Eugène Delmare, médecin à Ry, dont la femme infidèle avait fini par s'empoisonner et qui lui-même mourra de chagrin. Dans le récit de Flaubert, sous le nom de Yonville, c'est la bourgade de Ry qui nous est minutieusement décrite, dans sa banalité : la pharmacie, l'auberge du Lion d'or, la diligence l'Hirondelle ont réellement existé. La même vérité se retrouve dans les personnages : Bovary est le portrait exact de Delmare, et Madame Bovary ressemble par bien des traits à Madame Delmare. Pour les autres personnages leur portrait est composite mais également tiré du réel.

B - COMPOSITION

La rédaction de *Madame Bovary*, composée de 3 parties, prendra cinq (5) ans (1851 à 1856) à Flaubert.

1 - Première partie : 9 chapitres

Le roman s'ouvre par une présentation de Charles Bovary, (élève, étudiant puis médecin très médiocre) installé à Tostes marié en première noce à une femme de 45 ans, laide, mais riche.

A la suite d'un accident du père Rouault, un paysan qui paraît aisé, Charles Bovary est appelé à la ferme des Bertaux pour le soigner. Il y rencontra Emma Rouault, la fille de ce dernier dont il tomba amoureux. A la mort de sa femme, Charles épousera Emma. Leur vie de couple devient rapidement une déception pour Emma, qui, influencé par ses lectures romantiques découvre que son mari n'était pas l'homme qu'elle s'imaginait. Par contre, Charles découvre en Emma, une femme accomplie, qui sait bien conduire son ménage. L'ennui s'installe alors dans le couple.

Invités au château de la Vaubyessard, Emma découvre, émerveillée, un autre monde différent du sien. Les rêves, les regrets ne la quittent plus. Un an et demi après cette soirée au château, Emma tomba malade et Charles dut quitter Tostes après 4 ans pour déménager à Yonville. Emma était alors enceinte quand le couple déménage à Yonville.

2 - Deuxième partie : 15 chapitres

Le couple arrive à Yonville dans la même diligence que Lheureux, le marchand d'étoffes. Ils dînent au Lion d'or en compagnie de Homais le pharmacien et de Léon Dupuis Clerc de notaire, qui engage avec Emma une discussion romantique. Ils deviennent ainsi amis.

A la naissance de Berthe, fille d'Emma, elle sera mise en nourrice chez Madame Rollet. La vie monotone de Yonville fait découvrir à Emma son amour pour Léon. Elle guette chaque jour le passage de celui-ci. Cependant, Léon très timide n'ose pas avouer son amour à

Emma qui de son côté désire rester vertueuse malgré sa passion pour Léon et sa haine pour son mari. Léon finit par partir pour Paris et ce départ chagrine profondément Emma.

A l'occasion de la fête pour la solennité des comices agricoles, Emma rencontre Rodolphe Boulanger, le nouveau châtelain de La Huchette, grand coureur de jupons, qui la séduit. C'est avec Rodolphe qu'Emma trompât pour la première fois son mari. Leurs rencontres se multiplient et leur amour se solidifie. Ils projettent même de s'enfuir. Mais, à la veille de leur départ, Rodolphe annonce à Emma, dans une lettre, qu'il ne peut plus partir avec elle. Cette lettre à la main, Emma est désemparée et veut se suicider. Elle restera malade de chagrin durant un long moment. Par ailleurs, Emma s'est endettée pour faire des cadeaux à son amant par l'intermédiaire de Lheureux, le marchand d'étoffes et usurier.

A la suite de cette déception, Emma, pendant quelques temps, sombre dans la dévotion. Elle veut devenir une sainte. Malheureusement, pour la distraire au moment de sa convalescence, Bovary l'amène au théâtre à Rouen où le hasard la remet en présence de Léon.

3 - Troisième partie : 11 chapitres

Emma noue une relation amoureuse avec Léon. C'est alors la descente aux enfers. Elle passera trois jours entiers à Rouen en compagnie de celui-ci. C'était une véritable lune de miel. Leurs rencontres se multiplient et Emma, prétextant prendre des leçons de piano, se rend chaque jeudi à Rouen retrouver son amant. Elle y passera même une nuit et Charles désemparé s'y rend et ne la retrouvera qu'à l'aube.

Ayant surpris Emma au bras de Léon, Lheureux l'oblige à vendre une propriété lui appartenant. Après lui avoir demandé de payer toutes ses dettes, il la pousse à s'endetter d'avantage. N'ayant plus d'argent, Emma se fait payer les factures de son mari, vend de vieilles choses, emprunte à tout le monde. C'est la ruine des Bovary. Au même moment, Léon, qui doit devenir premier clerc, s'ennuie d'Emma.

Un soir, en rentrant à Yonville, après une nuit passée au bal masqué de mi-carême, elle apprend la nouvelle de la saisie de ses meubles. Madame Bovary se sent traquée. Personne, parmi ses amants, ne lui viendra en aide. Elle va chez le pharmacien Homais y avale du poison puis rentre tranquillement chez elle. Elle meurt la nuit même dans d'atroces souffrances.

La douleur de Charles est immense et malgré la mort de sa femme, tous les créanciers s'acharnent sur lui. Sa bonne le quitte en emportant la garde-robe d'Emma. Léon se marie. Charles découvre par hasard une lettre de Rodolphe, ensuite toutes les lettres de Léon. Il ne peut plus douter des causes de son malheur. Quelques temps après, il rencontre fortuitement Rodolphe qui l'invite à boire au Cabaret. Charles lui pardonne sa relation avec sa femme. Le lendemain, sa fille Berthe le retrouve mort sur le banc du jardin. Quant à Homais il est comblé, il vient de recevoir la médaille de la croix d'honneur.

C - RESUME

Emma Rouault, jeune fille provinciale nourrit de littérature romantique, est donnée en mariage à un médecin de campagne fort bon, mais assez médiocre, Charles Bovary.

Emma est partagée entre ses longues journées d'ennui, la conversation pédante du pharmacien Homais ou de son mari, et ses rêves exaltés. Elle finit par tromper son mari avec un châtelain de province, Rodolphe, puis avec un clerc de notaire, Léon, pour qui elle se couvre de dettes. Elle finit par se suicider à l'arsenic.

D - LES PERSONNAGES

Les personnages de *Madame Bovary* n'ont pas la même importance dans le déroulement de l'histoire, ni dans l'évolution du drame. Cependant, les personnages

principaux représentent leurs origines sociales ce qui a permis à Flaubert, tout en faisant leur portrait, de dénoncer aussi en même temps certains comportements qui laissent à désirer.

- **Emma** : Elle est de tempérament sentimental. Elle s'est créée un monde à travers ses lectures, ce qui va conditionner sa vie entière. Son attitude (rêveuse, exaltée par ses lectures) trahit déjà son déséquilibre. Elle n'aime la littérature que pour ses « *excitations passionnelles* » et l'église que « *pour ses fleurs* ». Cette éducation inadaptée sera la cause principale de ses actes durant son mariage. Emma vit de sentiments faux et de mensonge romantique. Elle n'accorde de réalité qu'aux êtres de ses fictions, plus beaux, plus grands. Son mari n'existe plus pour elle dès qu'il apparaît contraire à ses modèles. Elle est en plus excessive en tout. Mais cet excès révèle plutôt le déséquilibre d'Emma. Elle est mal exaltée, mal religieuse, mal généreuse. Et en fin de compte, la médiocrité l'emporte sur la noblesse des grands gestes et des grands sentiments rêvés.

- **Charles** : Le roman s'ouvre et se ferme sur lui. C'est un paysan dont l'éducation est négligée par ses parents. D'ailleurs c'est la cause de sa médiocrité. Charles est un homme sans caractère qui apparaît d'abord comme faible, destiné à être dominé par les femmes : sa mère, sa première épouse et Emma qui le mènent à leur volonté. Il est décrit aussi comme un lourdaud, sans initiative et incapable. Cependant c'est un homme qui aime sincèrement et passionnément sa femme, mais d'un amour très maladroit. C'est aussi un mari bafoué qui a causé lui-même son infortune : il a poussé sa femme dans les bras de Rodolphe en lui écrivant une lettre où il la mettait à sa disposition et comptait sur sa complaisance (p.259).

- **Léon** : Emma trouva Léon charmant surtout comparé à son mari. Il sait dire des mots doux, « poétiques » et romantiques. C'est le deuxième amant d'Emma. Il est décrit comme économe à l'excès, prosaïque et modéré. Dans sa relation avec Emma, il est mou, et se laisse complètement dominé par elle. Il l'aimait passionnément, mais se lasse d'elle et l'abandonne. Aussi, il n'a pas pu l'aider au moment de la saisie de ses meubles, si l'on sait qu'elle s'est ruinée pour lui.

- **Rodolphe** : C'est un châtelain de 34 ans, célibataire, coureur de jupons, ayant une expérience des femmes. Pour un bourgeois comme lui, l'amour est une question de blagues et la conquête d'une femme, une simple affaire de stratégie. Pourtant Rodolphe et Emma se sont aimés, mais l'exaltation d'Emma l'effraie et craignant de s'engager trop, il l'abandonne après une promesse de fuite. Emma tombera malade très longtemps après sa rupture avec Rodolphe. Après la mort d'Emma, Charles lui pardonnera sa relation avec sa femme et dira tout simplement que « *c'est la faute de la fatalité* » (p. 500).

- **Lheureux** : C'est un marchand d'étoffes et un usurier redoutable. Chaque fois qu'il voit Emma en compagnie d'un autre homme que son mari, il la précipite dans la ruine en lui faisant signer des billets de reconnaissance de dette. Il est à l'origine de l'hypothèque et de la saisie des biens des Bovary.

- **Homais** : C'est un pharmacien, membre de plusieurs associations de Yonville et de la région. C'est un correspondant du journal Le Fanal de Rouen. Il est sans gêne et ses amitiés se basent sur l'intérêt. A la mort d'Emma il interdit à ses enfants de fréquenter la fille des Bovary vu la différence de leur condition de vie. Il se prend pour un ami de l'humanité (philanthrope), jouit des faveurs de l'autorité et de l'opinion publique.

E - L'ESPACE ET LE TEMPS

L'espace décrit dans ce roman est la région de Normandie (au Nord-Ouest de la France à 150 km de Paris) que Flaubert connaissait bien, pour y être né et y avoir vécu. Dans *Madame Bovary*, le territoire est assez limité. Flaubert a essentiellement évoqué Tostes où les Bovary s'étaient installés au début de leur ménage, Yonville l'Abbaye et en fin Rouen, où Emma se rendait régulièrement pour retrouver son amant Léon. En plus de ses espaces géographiques, il ya aussi la description de la maison de Charles à Tostes et à Yonville,

l'auberge du Lion d'or, la maison du pharmacien, le château de la Vaubyessard, le château de La Huchette, la chambre de Rouen... bref tous les espaces intérieurs ou extérieurs qu'Emma fréquentait.

L'histoire de *Madame Bovary* se passe dans la première moitié du XIX^e siècle caractérisé principalement par la mode du Romantisme sur le plan artistique. Ce courant, nous l'avons vu, appelle à une révolte, à une rupture avec ce qui existait. Donc cette époque se caractérise surtout par une décadence notoire de la morale et une volonté de vivre sa vie selon le précepte du Romantisme.

F - LES THEMES

La thématique dans *Madame Bovary* est riche et variée. Flaubert, dans ce roman n'a fait que décrire réellement les mœurs de la société du début du XIX^e siècle, à travers les personnages principaux. Ainsi, ces personnages sont des types qui véhiculent chacun une vision réaliste de son milieu : la paysannerie, la bourgeoisie, l'aristocratie. Cependant à notre niveau, on peut relever les thèmes transversaux suivants :

- 1- L'adultère
- 2- Le drame de l'usure
- 3- Les mœurs de province
- 4- La satire de la bourgeoisie
- 5- L'éducation
- 6- Le romantisme (critique)

CONCLUSION

Emma Bovary est surtout victime des illusions romantiques, romanesques et des aspirations qui ne s'accordent pas avec sa situation de petite bourgeoise sentimentale. *Madame Bovary* est une critique du romantisme féminin liée à l'époque où se situe le roman. Mais, de manière générale, il s'agit d'un travers profondément humain que Flaubert avait étudié sur lui-même (« Madame Bovary c'est moi »). Quand il écrivait : « ma pauvre Bovary souffre et pleure dans 20 villages de France », il sentait qu'en observant un cas individuel il avait fait de son héroïne un type universel. Cette tendance des hommes à se croire tels qu'ils voudraient être et à rêver de bonheurs illusoire qui leur sont inaccessibles que Flaubert dénonce dans la plupart de ses romans comme la source principale de leurs maux a reçu le nom désormais traditionnel de bovarysme.

Même si la peinture était vraie, n'était-il pas dangereux de présenter comme naturel, l'enchaînement en quelque sorte fatal qui faisait de Madame Bovary une mauvaise épouse, une mauvaise mère et la précipitait dans des fautes que l'auteur ne craignait pas d'évoquer ? C'est là tout le problème de la vérité et de la moralité dans cette œuvre remarquable.

ETUDE DE TEXTES

Texte 1 :

À travers l'histoire de cette femme, enfermée dans les mœurs et le quotidien de la vie de province, où des êtres, qui n'existent que sous le regard des autres, sont fatalement gagnés par le rêve de l'idéal, Flaubert démontre avec une impassibilité violente, l'impossibilité d'échapper au poids et à la vulgarité du réel. Surtout s'agissant d'Emma, trop cérébrale, et surtout trop romantique dans ses effusions pour ne pas se laisser mortellement envahir par les malentendus qu'elle engendre en tentant de se construire une vie sur les chimères de l'univers des romans qu'elle se raconte.

Puis, se calmant, elle finit par découvrir qu'elle l'avait sans doute calomnié. Mais le dénigrement de ceux que nous aimons toujours nous en détache quelque peu. Il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure en reste aux mains.

Ils en vinrent à parler plus souvent de choses indifférentes à leur amour ; et dans les lettres qu'Emma lui envoyait, il était question de fleurs, de vers, de la lune et des étoiles, ressources naïves d'une passion affaiblie qui essayait de s'aviver à tous les secours extérieurs. Elle se promettait continuellement pour son prochain voyage, une félicité profonde, puis elle s'avouait ne rien sentir d'extraordinaire. Mais cette déception s'effaçait vite sous un espoir nouveau, et Emma revenait à lui plus enflammée, plus avide. Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements ; — et pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson.

Cependant, il y avait sur ce front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ces bras, quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, qui semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer.

Il n'osait pas lui faire des questions ; mais, la discernant si expérimentée, elle avait dû passer, se disait-il, par toutes les épreuves de la souffrance et du plaisir. Ce qui le charmait autrefois l'effrayait un peu maintenant. D'ailleurs, il se révoltait contre l'absorption, chaque jour plus grande, de sa personnalité. Il en voulait à Emma de cette victoire permanente. Il s'efforçait même à ne pas la chérir ; puis, au craquement de ses bottines, il se sentait lâche, comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes.

Elle ne manquait point, il est vrai, de lui prodiguer toutes sortes d'attentions, depuis les recherches de table jusqu'aux coquetteries du costume et aux langueurs du regard. Elle apportait d'Yonville des roses dans son sein, qu'elle lui jetait à la figure, montrait des inquiétudes pour sa santé, lui donnait des conseils sur sa conduite, et, afin, de le retenir davantage, espérant que le ciel peut-être s'en mêlerait, elle lui passa autour du cou une médaille de la Vierge. Elle s'informait, comme une mère vertueuse, de ses camarades. Elle lui disait :

— Ne les vois pas, ne sors pas et ne pense qu'à nous ; aime-moi !

Elle aurait voulu pouvoir surveiller sa vie, et l'idée lui vint de le faire suivre dans les rues. Il y avait toujours près de l'hôtel, une sorte de vagabond qui accostait les voyageurs et qui ne refuserait pas... Mais sa fierté se révolta.

— Eh ! tant pis ! qu'il me trompe, que m'importe ! est-ce que j'y tiens ?

Un jour qu'ils s'étaient quittés de bonne heure, et qu'elle s'en revenait seule par le boulevard, elle aperçut les murs de son couvent ; alors elle s'assit sur un banc, à l'ombre des

ormes. Quel calme dans ce temps-là ! Comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après des livres, de se figurer !

Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

— Je l'aime pourtant ! se disait-elle.

N'importe ! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnait vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute.

Flaubert, *Madame Bovary*, 1857

Texte 2 :

Alors que la révolution de 1848 fait rage dans Paris, Frédéric Moreau et sa maîtresse Rosanette sont partis faire une escapade de quelques jours à Fontainebleau. Ce passage, qui contraste avec le tout début de la troisième partie, plus mouvementé, décrit une promenade des amants en forêt. Sous le calme apparent de cette riche description, qui apparaît comme une parenthèse dans le cadre urbain du roman, on peut néanmoins percevoir une certaine angoisse qui renvoie les personnages à leur fausse complicité.

Ils se croyaient loin des autres, bien seuls. Mais tout à coup passait un garde-chasse avec son fusil, ou une bande de femmes en haillons, traînant sur leur dos de longues bourrées.

Quand la voiture s'arrêtait, il se faisait un silence universel ; seulement, on entendait le souffle du cheval dans les brancards, avec un cri d'oiseau très faible, répété.

La lumière, à de certaines places éclairant la lisière du bois, laissait les fonds dans l'ombre ; ou bien, atténuée sur les premiers plans par une sorte de crépuscule, elle étalait dans les lointains des vapeurs violettes, une clarté blanche. Au milieu du jour, le soleil, tombant d'aplomb sur les larges verdure, les éclaboussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches, rayait le gazon de traînées d'émeraude, jetait des taches d'or sur les couches de feuilles mortes ; en se renversant la tête, on apercevait le ciel, entre les cimes des arbres. Quelques-uns, d'une altitude démesurée, avaient des airs de patriarches et d'empereurs, ou, se touchant par le bout, formaient avec leurs longs fûts comme des arcs de triomphe ; d'autres, poussés dès le bas obliquement, semblaient des colonnes près de tomber.

Cette foule de grosses lignes verticales s'entr'ouvrait. Alors, d'énormes flots verts se déroulaient en bosselages inégaux jusqu'à la surface des vallées où s'avancait la croupe d'autres collines dominant des plaines blondes, qui finissaient par se perdre dans une pâleur indécise.

Debout, l'un près de l'autre, sur quelque éminence du terrain, ils sentaient, tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre, avec une surabondance de forces, une joie sans cause.

La diversité des arbres faisait un spectacle changeant. Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremêlaient leurs couronnes ; des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures ; dans les cépées de charmes, des houx pareils à du bronze se hérissaient ; puis venait une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques ; et les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter. Il y avait

des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torsos, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère. Quelque chose de plus lourd, une langueur fiévreuse planait au-dessus des mares, découpant la nappe de leurs eaux entre les buissons d'épines ; les lichens, de leur berge, où les loups viennent boire, sont couleur de soufre, brûlés comme par le pas des sorcières, et le coassement ininterrompu des grenouilles répond au cri des corneilles qui tournoient. Ensuite, ils traversaient des clairières monotones, plantées d'un baliveau ça et là. Un bruit de fer, des coups drus et nombreux sonnaient : c'était, au flanc d'une colline, une compagnie de carriers battant les roches. Elles se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés. Frédéric disait qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin ; Rosanette détournait la tête, en affirmant que « ça la rendrait folle », et s'en allait cueillir des bruyères. Leurs petites fleurs violettes, tassées les unes près des autres, formaient des plaques inégales, et la terre qui s'écroulait de dessous mettait comme des franges noires au bord des sables pailletés de mica.

Ils arrivèrent un jour à mi-hauteur d'une colline tout en sable. Sa surface, vierge de pas, était rayée en ondulations symétriques ; ça et là, telles que des promontoires sur le lit desséché d'un océan, se levaient des roches ayant de vagues formes d'animaux, tortues avançant la tête, phoques qui rampent, hippopotames et ours. Personne. Aucun bruit. Les sables, frappés par le soleil, éblouissaient ; — et tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les bêtes parurent remuer. Ils s'en retournèrent vite, fuyant le vertige, presque effrayés.

Le sérieux de la forêt les gagnait ; et ils avaient des heures de silence où, se laissant aller au bercement des ressorts, ils demeuraient comme engourdis dans une ivresse tranquille. Le bras sous la taille, il l'écoutait parler pendant que les oiseaux gazouillaient, observait presque du même coup d'œil les raisins noirs de sa capote et les baies des genévriers, les draperies de son voile, les volutes des nuages ; et, quand il se penchait vers elle, la fraîcheur de sa peau se mêlait au grand parfum des bois. Ils s'amusaient de tout ; ils se montraient, comme une curiosité, des fils de la Vierge suspendus aux buissons, des trous pleins d'eau au milieu des pierres, un écureuil sur les branches, le vol de deux papillons qui les suivaient ; ou bien, à vingt pas d'eux, sous les arbres, une biche marchait, tranquillement, d'un air noble et doux, avec son faon côte à côte. Rosanette aurait voulu courir après, pour l'embrasser.

Elle eut bien peur une fois, quand un homme, se présentant tout à coup, lui montra dans une boîte trois vipères. Elle se jeta vivement contre Frédéric ; — il fut heureux de ce qu'elle était faible et de se sentir assez fort pour la défendre.

Flaubert, *l'Éducation sentimentale*, 1869

EMILE ZOLA, *GERMINAL*, 1885

INTRODUCTION

Roman de la lutte des classes, *Germinal*, en ayant soulevé des thèmes sensibles comme la question sociale, est devenu le symbole du roman politique dans la littérature française.

Puissant, poignant, émouvant..., *Germinal* a marqué des générations de lecteurs et de militants. De plus, grâce à sa véracité (Emile Zola s'est documenté dans les mines) il se veut également un document important sur les rebellions et l'arrivée de marxisme en France.

I - PRESENTATION DE L'AUTEUR

A - BIOGRAPHIE

Né à Paris en 1840, ZOLA fait ses études dans le Sud de la France à Aix en Provence (où il est condisciple de Cézanne) et à Paris. Après son échec au baccalauréat, il entre à la librairie Hachette pour ficeler les paquets. Remarqué pour son intelligence, on lui confie le service de la publicité, ce qui lui permet de côtoyer les célébrités littéraires de l'époque. Il se lance dans le journalisme en écrivant des articles sur l'art et la politique. En 1898, dans le journal *l'Aurore*, il publie « **j'accuse** », lettre ouverte au président de la République, dans laquelle il prend la défense d'Alfred Dreyfus, officier juif accusé à tort de trahison. Cette intervention aura un grand ralentissement et sera déterminante pour la réhabilitation de Dreyfus. Condamné pour diffamation à un an de prison, ZOLA s'exile en Angleterre (1898-1899). Il meurt le 29 septembre 1902 à Paris, asphyxié dans des conditions mystérieuses : accidents, agissement criminels ? Le cinq octobre, Emile Zola est enterré au cimetière Mont Martre accompagné par une foule immense. En 1908, les cendres d'Emile Zola seront transférées au Panthéon.

B – BIBLIOGRAPHIE

Auteur prolifique, Emile Zola a produit plusieurs œuvres naturalistes comme :

1864, *Les contes de Ninon* (recueil de nouvelles) ; 1865 : *La confession de Claude* (roman, autobiographie) ; 1867 : *Thérèse Rouquin* ; 1868 : *Madeleine Férat* ; 1870 : *La fortune des Rougon Macquart* ; 1871 : *La curée* ; 1873 : *Le ventre de Paris* ; 1874 : *La conquête de Plassans* ; 1875 : *La faute de l'abbé Mouret* ; 1876 : *Son excellence Eugène Rougon* ; 1877 : *l'Assommoir* ; 1878 : *Une page d'amour* ; 1880 : *Nana et les soirées de Medan* ; 1882 : *Pot bouille et le capitaine Burle* ; 1883 : *Au bonheur des dames* ; 1884 : *Naïs Micoulin et la joie de vivre* ; 1885 : *Germinal* ; 1886 : *L'œuvre* ; 1887 : *La terre* ; 1888 : *Le rêve* ; 1890 : *La bête humaine* ; 1891 : *L'argent* ; 1892 : *la Débâcle* ; 1893 : *Docteur Pascal, dernier volume des Rougon Macquart* ; 1894 : *Lourdes* ; 1896 : *Rome* ; 1898 : *Paris* ; 1899 : *Fécondité* ; 1900 : *Travail* ; 1901 : *La vérité en marche* ; 1903 : *Publication posthume de vérité*

II – ETUDE DE L'OEUVRE

A - CONTEXTE HISTORIQUE DE *GERMINAL*

L'action dans *Germinal* commence vers 1865 en plein Empire autoritaire.

En 1865 est fondée l'Internationale (I) en France mais elle est dissoute en 1867, suite à un procès intenté par l'Empire. C'est dès cette époque que se créent les mouvements socialistes et qu'éclatent des grèves. Cependant le second Empire ne réprimera violemment une grève qu'en 1868. C'est sous la 3^{ème} République, époque à laquelle Zola écrit, que les soldats tirent. Il ne faut tout de même pas cacher que si les mineurs et ouvriers n'ont pas bronché avant 1872, c'est parce qu'ils avaient peur d'une répression sévère de la part de l'empereur puis du gouvernement des Versaillais, répressions qu'ils vont tout de même rencontrer sous la III^e République. Si elle répond ainsi aux grèves, c'est parce que les Républicains ont peur que son statut encore faible ne s'effondre.

B – COMPOSITION DE L'OEUVRE

GERMINAL est un roman de 503 pages constitué de 7 parties formées chacune de 5 à 7 chapitres.

1^{ère} partie : « Arrivée d'Etienne au voreu et vie quotidienne des mineurs » (Page 7 à 72.)

2^{ème} partie : « La vie des bourgeois ». (Page 73 à 130)

3^{ème} partie : « Amitié d'Etienne et de Catherine et genèse de la grève. » (Page 131 à 190)

4^{ème} partie : « éclatement de la grève ». (Page 191 à 280)

5^{ème} partie : « Manifestations de la grève suivies des drames » (page 281 à 354).

6^{ème} partie : « Amplification des drames » (Page 355 à 415).

7^{ème} partie : « Eboulement du voreux et départ d'Etienne pour Paris ». (Page 417 à 503)

C - RESUME DE L'ŒUVRE

Un jeune chômeur, **Etienne Lantier**, se fait embaucher aux mines de Montsou, dans le Nord de la France. Il fait la connaissance d'une famille de Mineurs, les Maheu, et tombe amoureux de leur fille Catherine. Mais celle-ci qui n'est pas insensible à Etienne, est maîtresse d'un ouvrier brutal, Chaval. Etienne est révolté par les misérables conditions de vie des mineurs et quand la compagnie des mines, alléguant la crise économique, décide de baisser les salaires ; sa révolte s'exaspère. Rêvant d'une société juste, il propage des idées révolutionnaires et pousse les mineurs à la grève.

Les semaines s'écoulent. Les grévistes affamés se déchaînent en une bande enragée aux cris de : « du pain ! Du pain ! ».

Mais l'armée intervient, et les mineurs se résignent à reprendre le travail. C'est alors que Souvarine, un ouvrier anarchiste, sabote la mine. Les galeries inondées s'effondrent. De nombreux mineurs périssent. Etienne se trouve bloqué avec Catherine et Chaval. Ce dernier le provoque. Etienne le tue et devient l'amant de Catherine qui meurt d'épuisement dans ses bras.

Etienne, sauvé, part pour Paris. Il a perdu ses illusions mais a le cœur plein d'espoir. Il sait qu'un jour viendra où la force ouvrière, encore en germination, s'organisera pour venir à bout des injustices.

D - ETUDE DES PERSONNAGES

1 - « PARTIE ROUGE » LES OUVRIERS

1-1-LE HEROS : ETIENNE LANTIER

C'est avec lui que s'ouvre et se ferme le roman. Né en 1846, il est le fils de Gervaise Macquart et de son amant Auguste Lantier. Dès l'âge de 12 ans, il travaille comme apprenti dans une fabrique de boulons. Par suite, il est envoyé à Lille et devient mécanicien. Au début de *Germinal*, Etienne a 21 ans. Il est un jeune garçon très brun, joli homme, l'air fort, malgré ses membres menus. Catherine le trouve joli avec son visage fin et ses moustaches noires. Dernier enfant d'une race alcoolique, il est possédé par un mal héréditaire. Il souffre dans sa chair de toute cette ascendance trempée et détraquée d'alcool. Il devient méchant et même a envie de tuer quand il boit. Lorsqu'il arrive à Montsou, il est naïf, timide et n'a guère l'expérience des femmes.

1-2- PERSONNAGES PRINCIPAUX

CATHERINE : C'est une jeune fille de 15 ans, glette aux cheveux roux, le teint blême de son visage était déjà gâté par les continuels lavages au savon noir. Elle a de grands yeux, d'une limpidité verdâtre d'eau de source dont le visage noir creusait encore le cristal. Courageuse, elle se levait à 4 heures du matin pour préparer le maigre déjeuner de la famille. Elle est l'objet de rivalité entre Etienne et Chaval, un homme jaloux et violent.

CHAVAL : De son vrai nom Antoine, il est grand, maigre, osseux et âgé de 25 ans. Ses moustaches et sa barbiche rouge flambait dans son visage noir au grands nez en bec d'aigle. Par contraste, Chaval est le rival entreprenant d'Etienne. D'abord triomphant, il sera vaincu par Etienne. C'est aussi le « traître », le jeune qui refuse de participer à la grève et qui trahi par ambition pour devenir porion. Chaval se caractérise par ses revirements, son instabilité affective : d'abord hostile à la grève, puis décide à y participer lors de la réunion du plan des dames, il est rallié à la cause patronale, sous l'influence de Denneulin, se révèle provocateur et briseur de grève.

SOUVARINE : Machineur au voreux, il est logé chez Rasseneur dans la chambre voisine d'Etienne. Il devait avoir une trentaine d'année mince, blond, avec une figure fine encadrée de grands cheveux avec une barbe légère. Il aimait échanger avec Etienne. Cependant, il était anarchiste et sa philosophie était de tout détruire et voir un nouveau monde émergé. Il sera responsable de l'inondation de la mine.

1-3- PERSONNAGES SECONDAIRES

MAHEU (TOUSSAINT) : c'est un bon ouvrier, consciencieux qui travaille dur dans les difficiles conditions de la mine. Il fut trouvé digne d'être le médiateur lors de la rencontre avec Monsieur Hennebeau. Il est âgé de 40 ans et père de 7 enfants.

LA MAHEUDE (CONSTANCE MAHEU) : C'est l'épouse de Maheu. Elle est une brave femme compréhensive. Elle est âgée de 39 ans et mère de 7 enfants (Zacharie, Catherine, Jeanlin, Alzire, Henri, Léonore et Estelle). Elle prend la tête du cortège des grévistes et pousse son mari à jeter des briques aux soldats qui gardent la fosse.

JEANLIN : il est petit aux membres grêles, les yeux verts et de larges oreilles. Il est galibot dans la mine. Malicieux, rusé, brutal, il est toujours à la recherche de ce qu'il pourrait faire comme mal. Il a 11 ans

BONNEMORT : de son vrai nom Vincent Maheu, c'est le grand-père de la famille Maheu. Dès l'âge de 8 ans, il est galibot, puis herscheur à 18 ans et enfin, il va être charretier. Il est âgé de 58 ans.

2 - « PARTI BLEU » LES BOURGEOIS

PHILIPPE HENNEBEAU : il est le directeur général des mines de Montsou. Issu d'une famille pauvre, orphelin, il a fait l'école des mines pour devenir ingénieur. Il a épousé la fille d'un riche filateur d'Arras, mais époux malheureux, trahi par sa femme qui le trompe avec son propre neveu Négrel. Il connaît une autre forme de misère que celle des mineurs, la misère morale.

LEON GREGOIRE : Il est âgé de 60 ans, et il est entièrement actionnaire de la compagnie de Montsou. La grève ne l'inquiète pas et il refuse à admettre que la situation est grave. Pour se donner bonne conscience il fait quelques aumônes.

E - ETUDES THEMATIQUES

1 - LES THEMES PRINCIPAUX

1-1-LA GREVE :

La misère des ouvriers, les mauvaises conditions de vie et de travail, la baisse des salaires sera les causes principales de déclenchement de la grève. Les mineurs espéraient avoir gain de causes en optant pour une grève pacifique avec refus de redescendre dans les mines. Mais, ils vont très vite se rendre à l'évidence que le patronat ne les écoutait pas. Ils vont alors entamer des séries de marches et de sabotages des installations des mines afin de forcer la main du patronat et d'empêcher ceux qui veulent descendre de le faire. Ces marches vont parfois dégénérer à des affrontements contre les soldats. Lors d'une marche, les soldats vont tirer sur les mineurs, ce qui va causer la mort de plusieurs mineurs. Cette marche va aussi déterminer l'arrêt de la grève et le retour des mineurs dans les fosses (début de la grève page 179, violence de la grève page 306-350.)

1-2-LA MISERE :

La misère des ouvriers est largement commentée durant tout le long de l'œuvre. Tout d'abord avant la grève, on peut constater cette misère à travers les conditions de logements des mineurs. Ils vivaient dans de petites maisons, très petites pour le nombre de personne dans la famille. Par exemple chez les Maheu, ils étaient au nombre de dix (10) et ils étaient obligés de se coincer de telle sorte qu'à l'intérieur il fasse chaud qu'à l'extérieur de la maison il faisait très froid. Leur maisons étaient aussi coincées ce qui fait que l'on pouvait savoir ce qui se passe chez les voisins. Pendant la grève cette misère va aller en accroissant, les mineurs n'auront plus de quoi se soigner. Ils seront obligés de vendre leurs biens pour pouvoir acheter un peu de pain. Les femmes allaient mendier s'endetter auprès de Maigrat pour nourrir leur famille. (Illustration à la page 17/ début de la misère pendant la grève page 167-248)

1-3-LA VIOLENCE :

Germinal se caractérise par la violence qui tient une grande place dans son déroulement. C'est l'une des principales raisons pour laquelle la grève échoue. Tout au long du roman, on remarque une progression de cette violence. La montée de la violence est pour une part due à une sorte de réaction des mineurs face à leur impuissance. Cette première manifestation de violence, on la trouve dans la première partie, chapitre IV lorsque Zola écrit « ce matin là, une goutte s'acharnait dans son œil, le faisait juré ». Ici on voit Maheu en prise avec des éléments, il lutte contre la mine. Il refuse de céder aux éléments, alors il réagit avec violence. On le voit par son geste « il donnait de grands coups » (page 41)

La montée de la grève est, d'autre part, due à l'aggravation de la situation. C'est surtout au cours de la troisième partie qu'on voit nettement la progression de la violence. Tout d'abord, l'ingénieur Négrel se fâche à cause des boisages mal faits et leur dit que la compagnie prendra des mesures si le travail est bâclé. En effet, le jour de la paie arrivée, il y a une affiche qui annonce que le boisage sera payé à part. De plus la paie se révèle être très mauvaise. Le nouveau mode de paiement ne satisfait donc personne, car c'est une façon déguisé pour la compagnie de faire des économies sur le dos des mineurs. C'est l'une des principales sources de mécontentement.

On note essentiellement deux sortes de violences : les violences collectives et les violences individuelles.

- **Les violences individuelles** : elles se situent vers le milieu et la fin du roman. On retrouve plusieurs fois Chaval qui bat Catherine et devient de plus en plus violent avec elle au fur et à mesure. La violence individuelle, la plus importante et qui domine presque tout le livre est la haine entre Etienne LANTIER et Chaval. Leur premier regard est rempli de haine, et on les voit se battre à plusieurs reprises. Etienne fini même par tuer Chaval dans la mine. Bonnemort, a fait preuve de violence en étranglant Cécile la fille de Grégoire, venu rendre visite aux Maheu et leur apporter des provisions.

- **Les violences collectives** : elles se manifestent surtout lors des réunions qui sont les moments forts de la violence. Dans la quatrième partie, chapitre 7, on assiste à la réunion dans la forêt près de Montsou. C'est la plus violente car il y a beaucoup plus de monde qu'à la première et aussi parce que les femmes et les enfants y assistent et y participent activement. Pour illustrer cette violence qui éclate, Zola utilise un vocabulaire de phénomènes naturels violents « grondement pareille à un vent d'orage, d'ouragan etc »

La deuxième principale violence collective est lorsque les mineurs de Montsou vont détruire les mines des environs tour à tour et qu'ils s'en prennent aussi aux hommes. Là aussi les femmes et les enfants sont aussi de la partie, ce ne sont pas les moins violents, bien au contraire, ce sont même les pires à certains moments. Par exemple, lorsqu'ils détruisent la salle des machines (la plus importante des violences collectives). En effet, dans la sixième partie les mineurs ont commencé à lancer des pierres à l'armée : la tension monte des deux côtés. L'armée riposte en tirant sur la foule. Les femmes, les enfants, les hommes tombèrent sous les balles. Cet acte de violence sonnera le glas de la grève. C'est ici qu'on voit qu'elle est un véritable échec à cause de la violence qui l'a caractérisé de son début jusqu'à la fin.

2 - THEMES SECONDAIRES

2-1-L'AMOUR :

L'éducation sentimentale d'Etienne se poursuit en même temps que son apprentissage. Maheu lui avait appris son nouveau métier, sa fille Catherine va lui révéler progressivement l'amour. L'aîné des Maheu (Zacharie) se mariant, Etienne se voit proposer la possibilité de loger chez eux. Il accepte. Il est désormais plus souvent avec Catherine et sa forte amitié pour elle se transforme peu à peu en désir ardent. Ce désir est réciproque, mais rien ne se passe.

Entre temps elle sera mise avec Chaval dès sa quinzième année. Elle s'unira à Etienne après le meurtre de Chaval quelques instants avant de mourir elle-même. Elle meurt à 16 ans et connaît presque en même temps l'amour et la mort. (Illustration page 488.)

2-2-LA TRAHISON :

C'est au plan des dames, une « vaste clairière qu'une coupe venait d'ouvrir » que les organisateurs de la grève ont choisi de situer la réunion clandestine. Chaval n'est plus écouté, Rasseneur n'intéresse personne, Etienne s'impose comme meneur incontesté. Les mineurs le suivent en partageant ses opinions. La reconduction de la grève est décidée et les mécontents décident de se rendre le lendemain à la fosse Jean Bart encore en activité pour saccager les installations des « traîtres ». Chaval tente de sauver sa popularité en les y entraînant : « venez demain à Jean Bart et vous verrez si je travail ».

Denneulin apprend que sa fosse se met en grève et tente de convaincre les mineurs de descendre. Il sait que si la grève éclate chez lui, la compagnie avalera sa mine. Il a l'ingénieuse idée de corrompre Chaval. Il voit en lui le meneur et lui propose un poste de chef si la grève est évitée. Personnage égoïste et avide de pouvoir, Chaval accepte et met un terme à la révolte : il trahit Etienne et les mineurs de Montsou.

2-3-LA DEBAUCHE :

L'acte sexuel était dépourvu de sens. Le soir venu ça et là dans les herbes, des couples de défoulaient sans être inquiétés de personnes. Dans les maisons, les femmes avaient deux hommes, un la nuit et un autre la journée. (Illustration de la Débauche page 248, 327)

2-4-LA SOUFFRANCE :

L'angoisse, la tristesse et le deuil sont là, les sentiments qui envahissent le cœur des mineurs. Dans l'œuvre, celle qui va le plus souffrir c'est sans conteste la Maheude. Elle va perdre son mari, Catherine, Zacharie et la petite Alzire. Elle va être obligée malgré tout cela de retourner à la mine pour pouvoir nourrir le reste de la famille. (Illustration de souffrance page 248.)

2-5-LA SOLIDARITE :

Grâce à la révolte, il va se manifester un sentiment de fraternité et de solidarité entre les mineurs. En effet, nous pouvons le remarquer tout d'abord avec la création de la caisse de prévoyance, l'adhésion à l'international qui devait financer et soutenir la grève. De plus, ils se retrouvent pour discuter et partager leurs idées sur le déroulement de la grève. Enfin, ils se soutenaient mutuellement en partageant leurs nourritures avec ceux qui n'en n'avaient pas. Ainsi cette grève va susciter un sentiment qui n'existait pas ou très peu au niveau des mineurs. (Illustration de la solidarité page 207.)

F - LOCALISATION DE L'ESPACE ET DU TEMPS

On a pu se demander comment Zola en était arrivé à fixer son action dans l'espace et le temps.

1 - L'ESPACE

L'écrivain a visiblement choisi le Nord, en particulier la région de Valenciennes. C'est surtout dans les plaines du Nord que les phénomènes de concentration ont atteint le plus grand

développement. La multiplicité des puits de mine et la variété des lieux ont pu amener Zola à choisir de préférence le bassin d'Anzin pour le cadre de son roman.

2 - LE TEMPS

Pour la date, Zola était guidé par de nombreuses raisons. Tout d'abord son personnage central, Etienne était né en 1846. Il était difficile de lui donner moins de 20 ans « il aurait 19 à 21 ans pendant tout Germinal qui doit se passer rapidement en 1865 ». Il fallait aussi à Zola une période critique qui pu s'insérer dans sa chronologie : quoi de mieux que la période de la guerre du Mexique (1861 à 1867) et l'épidémie du choléra en 1865 ? Finalement Zola opta pour les années 1866-1867. Mais s'y ajoute une autre, beaucoup plus simple : « il y 'a eu une grève momentanée dans le bassin d'Azin du 22 au 27 octobre 1866. Vingt huit mineurs furent arrêté, puis jugés et condamnés, (14-15 novembre 1866). Elle a pu servir de catalyseur pour le choix définitif, sinon du lieu, du moins de la date ».

C'est ainsi que l'on peut dater le roman de la façon suivante : première et deuxième partie : premier lundi de mars 1866 ; troisième partie : mars- fin novembre, l'été étant passé sous silence ; quatrième partie : décembre 1866 ; cinquième à septième partie : janvier – février 1867, la dernière page annonçant avril. Tout s'est donc déroulé en 1 an à peu près.

G - LE STYLE DE L'AUTEUR

En général « si Zola compose bien, il n'écrit pas ». Il abuse semble t-il des lieux communs, des auxiliaires des verbes faibles, utilise trop les « on », les « ça », lie à bon compte de ces phrases, d'une façon souvent monotone. « Il n'a pas la religion de l'élégance formelle. Il n'a pas la religion du mot juste ». Mais Zola va plus loin et n'hésite pas à créer des mots nouveaux en –ment tels « envolement » « et dansement ». L'écriture même si elle est artistique, reste cependant épaisse, le vocabulaire peut se révéler pauvre et doit souvent une partie de sa variété à la technique et aux catalogues. Pourtant, il faut bien le reconnaître, c'est cette pauvreté, ce relâchement dans la syntaxe, cette monotonie des constructions, cet emploi de formule toute faite (on, ça, c'est) qui ont fait la réussite de *Germinal*. Zola a saisi le langage du mineur dans sa portée générale.

Il parle de briquet du mineur. Ce terme est probablement le diminutif de « Brique ». Il parle aussi de lichette. C'est avec de pareils emprunts que Zola nous donne l'expression d'une langue propre aux mineurs. Il a d'ailleurs déclaré (dans le matin 07 mars 1885) : si j'avais écrit le roman dans le patois du nord, je doute que personne n'ait jamais consenti à me lire. »

CONCLUSION

L'œuvre d'Emile Zola montre particulièrement les conditions déplorables des mineurs. C'est avec des larmes aux yeux que l'on suit le déroulement de cette histoire. Mépris, c'est le mot qui peut exprimer le sentiment à l'égard des bourgeois. Espoir, c'est ce qu'on peut retenir de *Germinal*.

Nous recommandons ce livre à tous car il est plein d'émotions. Pour finir nous pouvons dire que *GERMINAL* est « *Les Bouts De Bois De Dieu* » français.

ETUDE DE TEXTES

Texte 1: "l'arrivée d'Etienne"

De "Dans la plaine rase..." à "...qu'on ne voyait point."

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres.

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner. Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour. Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus. D'abord, il hésita, pris de crainte; puis, il ne put résister au besoin douloureux de se chauffer un instant les mains.

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes.

Il fit environ deux cents pas. Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses. Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques; et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point.

Emile Zola, *Germinal*, 1885, Première partie chapitre 1

ETUDE

INTRODUCTION

Ce texte se situe au début du roman, publié en 1885. Ce roman évoque les luttes sociales de la fin du 2nd Empire auxquelles s'ajoutent les événements de 1880 et 1884 (révoltes des mineurs). C'est le début du texte de la 1e partie du roman qui en comporte 7. Le 1er chapitre débute avec l'entrée en scène du héros, personnage anonyme pour l'instant, dans un monde hostile. On le voit traverser le paysage glacé sous une nuit sans étoile. Le texte est constitué de 3 paragraphes consacrés à la description de l'identification des lieux et des réflexions et actions du personnage.

Nous allons découvrir ce personnage anonyme puis ce paysage hostile observé par l'homme et enfin comment ce paysage se transforme en une vision fantastique.

I. UN PERSONNAGE ANONYME :

- Le personnage :
" l'homme " (x 4), l. 2, 13, 30, 48. " il " (plusieurs fois). Le personnage est évoqué par des sujets qui ne fournissent presque aucune information. Le lecteur se déplace dans le paysage avec le personnage.

- Identité :
Il est une victime et il est démuné :
 - " seul " (l.3).
 - " coton aminci " (l.14, 15), il est pauvre (ses habits).
 - " faisaient saigner " (l. 20), il souffre (ses mains).
 - " ouvrier sans travail et sans gîte " (l.21), situation sociale très défavorable ?
exclusion : chômeur qui ne pense plus (" tête vide ").

Transition : Le personnage est en marche dans un espace qui lui est hostile.

II. UN ESPACE HOSTILE :

- Géographie des lieux :
Toponymie des lieux : " la plaine rase ", " grande route de Marchiennes à Montsou ", " dix kilomètres de pavé ", " champs de betteraves ". De la ligne 1 à la ligne 9, on a une description de la platitude du paysage. De la ligne 13 à la ligne 28, la description montre l'aspect glacé du paysage.

- Un paysage industriel :
" aucune ombre d'arbre " (l. 10), " grosses planches fermant une voie ferrée " (l.31).
Plus loin, il rencontre des éléments de verticalité : " pignons " (l.33), " constructions " (l.40), " cheminée d'usine " (l.40), " cinq ou six lanternes " (l. 42), ...

- Identification difficile :
Le paysage est pauvre, il est " très obscur " (l.2) et sombre ? métaphore " épaisseur d'encre ", la nuit est comparée à de l'encre.

La " tête vide d'ouvrier " perçoit confusément le paysage. Il ne distingue pas ce qui soutient les 3 feux et ne comprend pas : " comment ils brûlaient ... " (l.36, 37).

Transition : L'incompréhension du personnage fait alors apparaître la dimension fantastique du paysage.

III. UNE VISION FANTASTIQUE :

- Identification difficile :
Phrases négatives dans le 1er paragraphe, restrictives (x 2) l.6. Le paysage est obscur.

" pignons confus " (l.33), " cheminée " = " silhouette " (l.40).

Le site est vu à travers le regard déformant d'un personnage épuisé.

- Transformation inquiétante :

On a une image maritime grâce à la platitude du paysage ? métaphore.

Le " vent " est un fouet ? image de la souffrance.

Le feu est comme suspendu ? vision de l'enfer, de la réalité de la mine.

Ce dévoilement inattendu de la nature du site souligne son caractère inhumain.

- Les symboles de la mort :

" apparition fantastique ", animalisation du paysage.

" noyée de nuit et de fumée " (l.45) ? impression d'étouffement.

Personnification de la bâtisse : " voix ", " respiration grosse et longue "

La dernière phrase produit un effet de rupture ? retour à la réalité, ce qui est paradoxal car après une description aussi imprécise l'inconnu reconnaît une fosse.

CONCLUSION

Derrière cette description réaliste, ce premier texte du début du roman propose une vision fantastique des lieux car leur identification reste incertaine tout au long du texte, et symbolique parce que le passage oppose un personnage seul et démuné à un monde hostile et glacé. Ainsi l'homme apparaît bien faible pour triompher de la bête dont le souffle roque est prêt à le dévorer. C'est un contraste avec la dernière vision d'Etienne.

Ce texte est plus visionnaire que réaliste.

ETUDE II

INTRODUCTION

I - L'incipit

1) Une ouverture assez classique du roman (quelque chose de mimétique), le lecteur est mis dans la même position que le personnage principal. Le lecteur arrive dans l'univers du roman, comme Etienne Lantier arrive à Montsou (découverte des lieux et des autres personnages).

Exemples d'ouvertures :

- Une vie (Maupassant)
- Mme Bovary
- Le Rouge et le Noir

2) Le point de vue

Plusieurs points de vue sont adoptés.

+ Recherche du point de vue :

verbes de perception, puis analyse du sujet.

On remarque des passages qui apparaissent en point de vue interne, mais à la première phrase du roman, on est frappé par la position du narrateur : pas de nom pour le pers. , mais distribution de renseignements : noms de ville.

Certains passages apparaissent en point de vue omniscient. (début des 1er et 2ème paragraphes.)

Le point de vue interne est habituellement utilisé par le narrateur (distribuer des infos), indications spatio-temporelles.

+ Le point de vue omniscient :

Apparaît dans les indications spatio-temporelles (indications chiffrées : 10 km, 2h).
Egalement 1 phrase au centre du 2e paragraphe : "Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte"

Le narrateur en sait plus que le pers.

+ Le point de vue externe :

Le narrateur en sait moins que le personnage. Ce pt de vue est donné par le début de la 1ère phrase.

Le narrateur connaît le nom du personnage.

L'homme est décrit dans le 2ème paragraphe comme s'il était vu de très près, mais de l'extérieur. Attention donnée aux vêtements.

Visage non décrit -> glissement plus facile au point de vue interne.

+ Point de vue interne

Narrateur = personnage.

Au cours du 1er paragraphe, au cours du 2ème et tout le 3ème.

Le lecteur passe d'abord par une appréhension extérieure du personnage, puis il est invité à partager son opinion.

3) Composition de l'extrait (3 1ers paragraphes)

a) La plaine de Montsou - paysage naturel

b) L'homme - personnage

c) Paysage de la mine par ce personnage - Paysage industriel vu par le pers.

Le premier paragraphe nous met dans l'ambiance (description détaillée du paysage).

L'homme est dominé par le paysage : derrière lui, une plaine immense, inhospitalière. Devant lui, un paysage industriel confus. Il est comme écrasé entre les deux paysages.

Malgré la minceur des indications temporelles, on se rend compte que les lieux ont une importance dominante.

II - LE PAYSAGE

Le romancier réaliste, a fortiori naturaliste, désire donner la reproduction la plus fidèle possible de la réalité. Ainsi, il s'oppose à la perspective fantastique, mais aussi à la perspective que l'on trouve par exemple dans les romans romantiques, où l'accent sera mis sur les idées et les sentiments des personnages (nourriture, sexualité, maladie, argent).

Notre-Dame de Paris (1831), Peau de Chagrin (1831), Le rouge et le Noir (1830) -> ni question de nourriture ni d'argent.

Tout ce qui était considéré comme pas très noble était passé sous silence dans le roman, sauf chez les romanciers réalistes.

Marchiennes est une ville qui existe (près de Lille), alors que Montsou n'existe pas (univers du romancier).

1) La plaine du Nord

Le début de la description est fait d'un point de vue externe, objectif. C'est un paysage ingrat (insistance sur l'obscurité -> aucun charme)

Aucun détail n'apparaît valorisant. Cette 1ère description se termine sur les betteraves -> une morne plaine

Dès la 2ème phrase, le paysage est ressenti de manière subjective : la plaine devient réellement hostile, car entrée en scène du vent.

Le vent est assimilé à un fouet, ou quelqu'un qui manierait un fouet (" les lanières du vent")

1ère phrase : vision plate, distante

2ème phrase : vision plus hostile (vent), plus violente ("immense horizon plat", "terres nues"). Comparaison avec la mer.

- Analogie plaine / mer qui se poursuit dans la 3ème phrase et commence à la deuxième (analogie filée, comparaison)

- La comparaison "comme une mer" enclenche la métaphore qui va se continuer.

La route en pavés fait penser à une jetée, le vent glacé de la plaine est assimilé aux embruns.

Le début du paragraphe offre une description distante et réaliste, avec des indications (10 km, champ de betteraves), alors que dès la 2e phrase le romancier transpose le paysage. Il se décolle de la réalité. Ce mouvement du réalisme apporte une dimension épique, fantastique.

2) Le site minier :

Toute la description de Montsou est menée d'un point de vue interne. On trouve ce même glissement d'une description plate, peu caractérisée, qui signale la disposition des bâtiments. 1ère comparaison : "pareils à des lunes fumeuses".

"silhouette", "profil" sont des mots employés le plus souvent pour des personnes.

Lieu qui se transforme en la vision d'un monstre, la fosse devient un personnage qu'Etienne va devoir affronter.

Caractère funèbre de la description.

III - LE PERSONNAGE :

Ce qui frappe, c'est que le personnage est anonyme. Aucun portrait physique ou psychologique du personnage.

Détails matériels, sensations, émotions. Le portrait est fait dans une perspective assez sobre.

1) L'ouvrier :

Attention portée aux vêtements : "petit paquet dans un mouchoir à carreaux". Attention portée aux tissus. Description style matérialiste.

Détails matériels significatifs : "coton aminci"

Personnage vêtu pauvrement, absence de fortune -> petit paquet dans un mouchoir.

Il erre en quête de travail, état de vagabond, d'aventurier.

(Différence avec le film de C. Béry : le personnage est vêtu au début d'un manteau, et tient une valise à la main.)

2) Un homme en détresse :

Tout au long du paragraphe est soulignée l'hostilité du milieu extérieur : "grelottait", "des mains gourdes que...", "besoin douloureux de se chauffer les mains."

Ouvrier : "tête vide", esprit envahi par l'obsession du froid, et la crainte.

Découverte de Montsou : espoir d'avoir moins froid.

Tellement démuné qu'il ne peut qu'avancer et chercher un point de chute.

Crainte, impression funèbre.

CONCLUSION

Une ouverture romanesque assez classique, mais une présentation du personnage assez moderne (il reste anonyme) ; il est largement vu de l'extérieur. On peut dire qu'il y a deux personnages face à face : l'ouvrier et le paysage (la mine, pers monstrueux).

Texte 2 : « La mine infernale »

De "C'était Maheu..." à "...la pluie des sources."

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 oeil, 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.

Pas une parole n'était échangée. Ils tapaient tous, on n'entendait que ces coups irréguliers, voilés et comme lointains. Les bruits prenaient une sonorité rauque, sans un écho dans l'air mort. Et il semblait que les ténèbres fussent d'un noir inconnu, épaissi par les poussières volantes du charbon, alourdi par des gaz qui pesaient sur les yeux. Les mèches des lampes, sous leurs chapeaux de toile métallique, n'y mettaient que des points rougeâtres. On ne distinguait rien, la taille s'ouvrait, montait ainsi qu'une large cheminée, plate et oblique, où la suie de dix hivers aurait amassé une nuit profonde. Des formes spectrales s'y agitaient, les lueurs perdues laissaient entrevoir une rondeur de hanche, un bras noueux, une tête violente, barbouillée comme pour un crime. Parfois, en se détachant, luisaient des blocs de houille, des pans et des arêtes, brusquement allumés d'un reflet de cristal. Puis, tout retombait au noir, les rivelaines tapaient à grands coups sourds, il n'y avait plus que le halètement des poitrines, le grognement de gêne et de fatigue, sous la pesanteur de l'air et la pluie des sources.

Emile Zola, *Germinal*, 1885, Première partie chapitre 4**ETUDE****INTRODUCTION**

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. Etienne Lantier est engagé à la mine et y remplace Fleurance, ancienne hercheuse. Il y fait donc un travail de femme.

Le texte décrit les conditions de travail des mineurs. Le lieu est vécu comme un monde infernal à cause de la chaleur et de l'obscurité. Le texte, également, montre le "supplice" (l.6) du mineur dominé par les éléments. La structure du texte en deux paragraphes évoque, premièrement, la souffrance de Maheu et, deuxièmement, une terrible description des lieux.

Nous ferons une étude linéaire de ce texte.

I. Un personnage anonyme :

- ☞ " C'était...qui " + "le plus "(l.1) : phrase présentative et superlatif, mise en valeur de la souffrance du personnage.
- ☞ " trente-cinq degrés "(l.2) : indication réaliste de la chaleur.
- ☞ " En haut " (l.1) : indication réaliste géographique.
- ☞ " pas d'air " (l.1 et 2) : phrase négative.
- ☞ " mortel " et "étouffement " (l. 2 et 3) : renforce l'idée de la mort.
- ☞ Phrase l.1, 2 et 3 : rythme ternaire qui martèle la souffrance du personnage.

- ☞ Le texte est à l'imparfait ; il évoque les actions des mineurs : " avait dû " (1.4), " chauffait " (1.5) et "achevait " (1.6).
- ☞ " brûler le sang " (1.6) : métaphore qui renforce l'idée de la souffrance.
- ☞ " mais " + " aggravait " (1.6 et 7) : ce mot de liaison et ce verbe qui traduit l'exagération indique un nouveau supplice : l'humidité.
- ☞ " La roche " (1.7) : sujet de la phrase. Maheu n'est plus le sujet, il subit l'action.
- ☞ Champ lexical de l'eau : " ruisselait d'eau " (1.8), " gouttes " (x2) (1.9 et 15), " trempé " (1.13), " chaude buée de lessive " (1.14 et 15).
- ☞ " grosses gouttes " (1.9), " continues " (1.9), " tombant " (1.9), " rythme " (1.10), " entêté " (1.10), " toujours " (1.10), " écrasaient "(1.12), " claquaient "(1.12) et " relâches " (1.12) : sons durs (allitérations) en [g], [t], [r] et [k].
- ☞ " Il avait beau " (1.11) : impuissance de Maheu.
- ☞ " battaient ", " s'écrasaient " et " claquaient " (1.12) : personnification des gouttes, les adversaires de Maheu. " Gouttes " (1.15) est aussi sujet d'énonciation de la phrase.
- ☞ " un quart d'heure " (1.13) : la situation des mineurs est terrible dès un quart d'heure de travail.
- ☞ " tordre le coup, renverser la nuque " (1.11) : situation physique difficile du personnage, position physique très inconfortable.
- ☞ " goutte " ? " s'acharnant " (1.15) : opposition entre la faiblesse de la goutte et la dureté du participe. Tous les éléments ont un effet sur Maheu.
- ☞ " Il ne... havage " (1.16) + " grands coups " (1.17) : résistance de l'homme, motivation du travail.

Nous avons vu le supplice de Maheu qui est comparé à un " puceron " (1.18). Il est relégué au rang d'animal, écrasé (portée symbolique et référence au boisage). Tout cela est synonyme de la condition des mineurs. Nous allons maintenant observer le second paragraphe qui s'intéresse davantage à la description des lieux.

II. Second paragraphe :

- ☞ " Pas une parole...irréguliers " (1.21 et 22) : phrases négatives et restrictives. La parole humaine disparaît.
- ☞ " irréguliers " (1.22), "voilés " (1.22) et " lointains " (1.23) : atmosphère sonore étrange où on entend seulement les bruits dus au travail des mineurs. Il n'y a plus d'humanité.
- ☞ " air mort " (1.24) : monde infernal.
- ☞ " semblait que " (1.24) et " noir inconnu " (1.25) : pas de repérage géographique possible.
- ☞ " épaissi " (1.25), " alourdi " et " pesaient " (1.26) : champ lexical du poids qui traduit les conditions difficiles.
- ☞ " n'y mettait que des points rougeâtres " (1.29 et 30) : construction restrictive. Le préfixe âtre est péjoratif. Les perceptions visuelles de la mine sont très mauvaises ® " on ne distinguait rien " (1.29) : " on " = pronom indéfini, aucun nom de personnage n'est évoqué.
- ☞ " nuit profonde " (1.30) : comparaison de la mine ? évocation de ce que le public connaît.
- ☞ " spectrales " (1.32) : les hommes apparaissent sous forme de fantômes. Le verbe " s'y agitaient " (1.32) renforce l'idée de fantôme ? les hommes ne s'agitent pas normalement.
- ☞ " lueurs perdues " (1.32) : absence de vraie lumière dans la mine.
- ☞ " une rondeur de hanche, un bras noueux, une tête violente, barbouillée comme pour un crime " (1.33, 34 et 35) : les corps des mineurs sont désarticulés, démantelés. La saie est évoquée par l'adjectif " barbouillée ".

- ☞ " violente " (1.34) et " crime " (1.35) : une certaine forme de violence.
- ☞ " luisaient " (1.35), " allumés " (1.36) et " reflet de cristal " (1.37) : la roche devient lumineuse, ce qui met la mine en valeur. On remarque une opposition avec la condition des mineurs.
- ☞ " halètement " et " grognement " (1.39) : les mineurs sont réduits à deux souffles. On voit aussi une image de l'animal derrière ces deux bruits.
- ☞ " poitrine " (1.39), " pesanteur " (1.40) et " pluie " (1.40) : labiale sourde ? gêne du mineur.
- ☞ " tout " (1.37) : accentue l'anonymat des mineurs. On remarque aussi que les mineurs ne sont quasiment jamais sujet d'énonciation dans cette seconde partie.

CONCLUSION

Zola, après avoir évoqué le supplice d'un homme, Maheu, choisit de décrire l'étrangeté du puits, en l'assimilant à l'enfer. Ce texte, comme souvent dans le roman, même s'il montre la volonté de l'écrivain de décrire une réalité terrible, comporte aussi une portée symbolique. Cette image laisse présager la fin du Voreux aux yeux du lecteur.

Texte 3: « *L'univers bourgeois* »De "*La propriété des Grégoire...*" à "*...des rôtelières et des armoires.*"

La propriété des Grégoire, la Piolaine, se trouvait à deux kilomètres de Montsou, vers l'est, sur la route de Joiselle. C'était une grande maison carrée, sans style, bâtie au commencement du siècle dernier. Des vastes terres qui en dépendaient d'abord, il ne restait qu'une trentaine d'hectares, clos de murs, d'un facile entretien. On citait surtout le verger et le potager, célèbres par leurs fruits et leurs légumes, les plus beaux du pays. D'ailleurs, le parc manquait, un petit bois en tenait lieu. L'avenue de vieux tilleuls, une voûte de feuillage de trois cents mètres, plantée de la grille au perron, était une des curiosités de cette plaine rase, où l'on comptait les grands arbres, de Marchiennes à Beaugnies.

Ce matin-là, les Grégoire s'étaient levés à huit heures. D'habitude, ils ne bougeaient guère qu'une heure plus tard, dormant beaucoup, avec passion; mais la tempête de la nuit les avait énervés. Et, pendant que son mari était allé voir tout de suite si le vent n'avait pas fait de dégâts, Mme Grégoire venait de descendre à la cuisine, en pantoufles et en peignoir de flanelle. Courte, grasse, âgée déjà de cinquante-huit ans, elle gardait une grosse figure poupinée et étonnée, sous la blancheur éclatante de ses cheveux.

- Mélanie, dit-elle à la cuisinière, si vous faisiez la brioche ce matin, puisque la pâte est prête. Mademoiselle ne se lèvera pas avant une demi-heure, et elle en mangerait avec son chocolat... Hein! ce serait une surprise.

La cuisinière, vieille femme maigre qui les servait depuis trente ans, se mit à rire.

- Ca, c'est vrai, la surprise serait fameuse... Mon fourneau est allumé, le four doit être chaud; et puis, Honorine va m'aider un peu.

Honorine, une fille d'une vingtaine d'années, recueillie enfant et élevée à la maison, servait maintenant de femme de chambre. Pour tout personnel, outre ces deux femmes, il n'y avait que le cocher, Francis, chargé des gros ouvrages. Un jardinier et une jardinière s'occupaient des légumes, des fruits, des fleurs et de la basse-cour. Et, comme le service était patriarcal, d'une douceur familière, ce petit monde vivait en bonne amitié.

Mme Grégoire, qui avait médité dans son lit la surprise de la brioche, resta pour voir mettre la pâte au four. La cuisine était immense, et on la devinait la pièce importante, à sa propreté extrême, à l'arsenal des casseroles, des ustensiles, des pots qui l'emplissaient. Cela sentait bon la bonne nourriture. Des provisions débordaient des rôtelières et des armoires.

Emile Zola, *Germinal*, 1885, Deuxième partie chapitre 1**ETUDE****INTRODUCTION**

La première partie nous présente la description du monde des mineurs, leur apparence physique, leur langage, leur habitat et mode de vie. Cette description nous montre donc des hommes démunis et soumis à des conditions de vie très difficiles et surtout héréditaires.

La deuxième partie s'ouvre sur la description de la Piolaine qui est la propriété des Grégoire, d'heureux rentiers actionnaires de la mine de Montsou. C'est l'occasion pour Zola d'évoquer le confort, le luxe et donc la sérénité d'une famille et de ses domestiques en totale opposition avec le monde ouvrier des mineurs.

A travers une lecture linéaire de ce passage, nous allons montrer le contraste entre deux mondes et comment derrière une évocation réaliste, apparaît la portée symbolique du passage.

I. PREMIER PARAGRAPHE

Ce premier paragraphe commence la description de la Piolaine et la situe précisément

grâce à plusieurs indices géographiques très précis : " La Piolaine " (1.1) ; " a deux kilomètres de Montsou " (1.2) ; " sur la route de Joiselle " (1.3).

Des informations paradoxales nous sont fournies à son sujet puisqu'elle est tout d'abord présentée comme grande et importante (" propriété " (1.1) ; " grande maison " (1.3) ; " vastes terres " (1.4) puis grâce aux superlatifs : " fruits et légumes les plus beaux du pays " (1.8)) ; puis elle est plutôt dévalorisée : " sans style " (1.3) ; " il ne restait que 30 hectares " (1.5) (tournure restrictive) ; " le parc manquait ", " un petit bois... " (1.9).

De plus, cette propriété nous est ensuite apparue comme isolée : " clos de murs " (1.6). Elle est donc coupée du monde et ancrée dans le passé (" vieux tilleuls " 1.10).

Ce premier paragraphe de description possède toutes les caractéristiques de cette dernière, et notamment énormément de compléments du nom : " avenue de vieux tilleuls " (1.8); " une voûte de feuillage de 300 mètres ".

Cette description vue d'un point de vue externe nous fait passer d'un point de vue panoramique à l'entrée de la maison puisque notre regard s'attarde sur la grille.

II. SECOND PARAGRAPHE :

Ce deuxième paragraphe poursuit la description en nous présentant les Grégoire. Il marque un contraste avec la première partie : on voit tout de suite l'opposition entre le lever des Maheu et celui des Grégoire. Cécile et Catherine sont en ceci deux personnages en totale opposition puisque Catherine est la première à se lever alors que chez les Grégoire Cécile n'hésite pas à faire la grasse matinée.

Zola nous dresse donc un portrait par les actes de cette famille : " ce matin là les Grégoire... 8 heures ". Cette phrase nous montre que ces gens se lèvent d'habitude encore plus tard, pour eux le sommeil est une passion : " dormir avec passion " (1.16). Un procédé d'ironie est présent dans ces phrases : l'auteur met en parallèle le terme de " tempête " (1.16), qui traduit une grande violence, avec celui de " énervé " (1.17) qui lui marque une très faible agitation.

Le contraste avec les mineurs se poursuit avec la description des habits (1.20) pour dormir que porte ces gens : " pantoufles ", " flanelle ", ... Tous ces termes renforcent la notion de confort qui est donc présente même dans le sommeil.

Ce portrait de la famille nous fait donc voir leur grande oisiveté se traduisant tant dans les horaires que par leurs manières de vivre : tout les oppose aux Maheu.

Dans le portrait de Mme Grégoire, les indications se réfèrent tout d'abord à son caractère puis à son physique : " figure poupinie et grosse ". Elle est donc petite et grosse ce qui renforce le fait de l'importance de la nourriture pour elle et aidera également à développer la métaphore du problème socio-politique : les bourgeois mangent les mineurs. Dans sa description, Zola parque également l'innocence du personnage : " étonnée, poupinie, blanche ". A travers ces termes se devinent la volonté d'innocenté le personnage ; il y a un manque total de prise de conscience du problème social.

III. TROISIEME PARAGRAPHE :

Ce paragraphe est cette fois basée sur un dialogue entre Mme Grégoire et la cuisinière. Il y a donc une focalisation : " Mélanie si vous faisiez... " (formule hypothétique). Cette phrase marque donc une suggestion de la part de Mme Grégoire et non un ordre. Cette politesse nous montre le respect entre les maîtres et les domestiques ; il n'y a aucune agressivité.

Le thème de la nourriture est une fois de plus retrouvé puisque la cuisinière va faire une brioche pour Cécile. Cette brioche renforce une fois de plus le contraste entre les Grégoire et les Maheu : la brioche s'oppose au pain avec une " noix " de beurre du déjeuner des mineurs.

La petite fille nous est présentée comme très gâtée de la tendresse de ses parents et en particulier de sa mère : " ... " (1.27) ce silence reflète la pensée de Mme Grégoire en pensant au bonheur qu'aura Cécile en voyant la brioche ; " hein ! " (1.27). Mme Grégoire demande l'approbation de sa cuisinière ; il existe une véritable complicité entre ces deux personnages

pris d'affection pour la petite.

IV. QUATRIEME ET CINQUIEME PARAGRAPHE :

Ces deux paragraphes évoquent les relations des maîtres avec les autres domestiques de la maison.

Ainsi la servante est présentée comme fidèle puisqu' elle est à leur service depuis trente ans (1.30). De plus elle est très complice avec sa maîtresse et est prise d'un même amour que Mme Grégoire pour Cécile : " Ca c'est vrai ; la surprise serait fameuse ... ". Ces points de suspension prolongent comme pour Mme Grégoire la rêverie sur le bonheur de la jeune fille.

Zola reprend ensuite le récit, le point de vue externe fait de nouveau son apparition.

" Pour tout personnel, il n'y avait que... " (1.37), cette phrase à tournure restrictive marque peut-être une ironie de la part de l'auteur puisque les Grégoire possèdent tout de même sept personnes à leur service. Ces domestiques sont avant tout fidèles et vivent en harmonie avec leur maîtres : " petit monde " ; " douceur familière " ; " bonne amitié ". C'est un " service patriarcal ", familial.

V. SIXIEME PARAGRAPHE :

Après cette parenthèse sur l'histoire de la domesticité, Zola revient à sa description des lieux avec la cuisine.

Cette pièce est immense, " d'une propreté extrême ", très importante et possède un " arsenal " d'ustensiles. Ce terme à connotation militaire, la préparation des repas est donc une bataille : Zola énumère une grande quantité d'ustensiles, " déborder " : ces biens abondent ; " emplissaient ". Il souligne l'importance du sens de l'odorat : " sentait bon ", " elle resta pour voir mettre la pâte au four ".

CONCLUSION

Zola disait que " pour obtenir un gros effet il faut que les oppositions soient nettes et poussées au summum de l'intensité possible ". Dans ce passage qui débute la seconde partie, le contraste est flagrant entre la misère, la solitude, le froid et le chômage et l'opulence, l'amour, le confort, l'oisiveté. A travers le roman se succède des séquences antinomiques : levé des Maheu opposé à celui des Grégoire ; déjeuné des Maheu et celui des Grégoire... Ce récit autonome s'inscrit dans une organisation thématique : la nourriture comme thème expose en même temps l'évolution entre deux forces antagonistes.

Texte 4 : « la marche des femmes »

De "Les femmes avaient paru..." à "...par cette belle horreur."

Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.

- Quels visages atroces! Balbutia Mme Hennebeau.

Négrel dit entre ses dents:

Le diable m'emporte si j'en reconnais un seul! D'où sortent-ils donc, ces bandits-là?

Et, en effet, la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou. A ce moment, le soleil se couchait, les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine. Alors, la route sembla charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignants comme des bouchers en pleine tuerie.

- Oh! Superbe! dirent à demi-voix Lucie et Jeanne, remuées dans leur goût d'artistes par cette belle horreur.

Emile Zola, *Germinal*, 1885, Cinquième partie, chapitre 5

INTRODUCTION

Zola fait partie de l'école naturaliste. Il est séduit par la thèse selon laquelle les comportements humains dépendent de l'hérédité et de l'influence du milieu. Il décide de prouver cette hypothèse en écrivant des romans naturalistes. Les plus importants sont ceux que contient le cycle des Rougon Macquart. L'histoire d'une famille qui est poursuivie de tares telles que l'alcoolisme ou l'adultère. *Germinal* raconte les périples d'un des derniers enfants de cette famille, Etienne Lantier, grâce à qui on découvre l'univers cruel des mineurs. Ces derniers, dans ce cinquième chapitre de la cinquième partie, sont en grève depuis six semaines. Ils vont alors de fosses en fosses pour attaquer ceux qui travaillent encore. Des bourgeois surpris par ce défilé d'enragés se cachent dans une grange. C'est par le témoignage de ces bourgeois que ce défilé nous est décrit.

COMMENTAIRE.

I. L'ARRIVEE DES FEMMES.

1- Une impression de multitude :

Elles arrivent d'un seul coup "Les femmes avaient paru" et sont très nombreuses car femmes est répété deux fois et l'adjectif numéral près d'un millier le confirme. Pourquoi apparaissent-elles en premier ? Elles sont toutes concernées par la grève, elles sont affamées, tout comme leurs maris, et se sont elles qui les poussent à faire la grève. De plus c'est un point stratégique : On hésitera plus à tirer sur des femmes.

2- Quelques traits caractéristiques :

On voit aux caractéristiques physiques des femmes que la misère leur a fait perdre leur pudeur. En effet leurs cheveux sont en désordre, or d'habitude on les attache et on les cache par un bonnet. On insiste sur leur nudité avec le chiasme : "des femmes montrant leur peau nue, des nudités de femmes." Elles sont ainsi animalisées, la misère les déshumanise. On a aussi un glissement de focalisation car c'est Zola qui s'exclame "lasse d'enfanter des meurt de faim", on a une antithèse entre enfanter et meurt de faim. Cela signifie qu'à peine nés, ils sont déjà condamnés. La sonorité en "f" et en "m" associe les femmes et les enfants.

3- Du plan général au plan restreint :

On distingue trois groupes de femmes : "quelques-unes", "d'autres", "tandis que". Le premier est constitué de femmes matures qui tiennent les enfants. Il y a d'ailleurs une gradation des verbes "tenait, soulevait, agitait" ce qui symbolise l'intensification de la colère. Les enfants sont comparés à un drapeau de deuil et de vengeance. Ce qui symbolise à la fois l'espoir, peut-être qu'ils ne connaîtront pas la misère et la tragédie, ou bien ils sont tous condamnés. Pour introduire le second groupe, les jeunes, Zola utilise le mythe des amazones ; "les gorges gonflées de guerrières" ce qui traduit leur violence, qui est mis en évidence par les allitérations gutturales et l'allitération en b "brandissait leur bâton" ; Les vieilles aussi sont

violentes, les cordes de leur cou ressortent tellement qu'elles hurlent. Ce groupe de femmes nous fait penser à l'allégorie de la Marseillaise de Rude, habillées en guerrière elles semblent hurler la colère et la douleur. Enfin on observe une généralisation, il n'y a plus d'individu.

Si la description du groupe des femmes ressemble à un zoom qui part de la masse pour arriver à un cas particulier, l'arrivée des hommes est tout à fait parallèle.

II-L'ARRIVEE DES HOMMES.

1-Une impression de multitude :

Alors que la masse des femmes nous paraissait abondante, celle des hommes est encore pire car il y en a deux milles soit deux fois plus que de femmes. L'expression "déboulèrent" signifie qu'ils arrivent d'un seul coup, avec la vitesse d'une mer galopante ; la phrase est construite de telle façon qu'on ait l'impression de succession qui n'en finit pas. On retrouve des liens avec les femmes comme les synonymes loques et guenilles, ou par la déshumanisation, tout d'abord minéral "bloc compact" ainsi qu'un rocher, "déboulèrent" qui roule. Et animal : "mugissement et sabot", mit en évidence par le jeu des allitérations en [k] : "confondu. Qu'on ne distinguait que ..les culottes des tricot".

2-La foule, un être vivant :

Les hommes ne sont plus qu'un seul bloc. Ils n'ont plus d'individualité, ce sont juste des gens qui appartiennent à la mine. Leur description se limite aux yeux qui ont tous la même expression et aux bouches. Il y a des milliers de bouches mais qu'un seul chant : La Marseillaise. Le champ lexical de l'uniformité : "masse compacte", "d'un seul bloc", "confondue", "uniformité". La foule devient un personnage.

3-La Hache, un élément symbolique :

On ne se focalise plus que sur ce détail, la hache qui symbolise la mort et la coupure. Elle devient sujet, cet objet remplace l'homme. Il y a un contraste entre les hommes et les femmes. Car elles tiennent la vie, l'enfant, alors que les hommes tiennent la mort. On peut faire cette symétrie car drapeau et étendard veulent désigner la même chose. Enfin, Zola veut superposer les images de la révolution sur cette grève, avec la Marseillaise et la guillotine. Cette guillotine tue les aristocrates, il veut donner l'impression que la grève des mineurs a autant d'impact que la révolution. Pour faire trembler les bourgeois.

On assiste alors à la naissance d'un seul être qui sera prêt, tout comme les révolutionnaires, à tuer et exécuter la classe sociale supérieure. Mais jusqu'où peut aller la transformation de cette masse et de ses ambitions ?

III-LA TRANSFIGURATION.

1-Des bourgeois spectateurs :

Ils ont une double fonction. Tout d'abord dramatique. Il y a un contraste avec le mouvement des mineurs et l'immobilité des bourgeois. Il y a le vocabulaire du langage, qui prouve qu'ils ne peuvent à peine parler tant ils ont peur : "balbutier", "dit entre ses dents". Puis une fonction dramaturgique, car leur interruption rappelle que se sont des bourgeois qui observent et ils préparent à la transfiguration des mineurs, car ils utilisent le mot "atroce". Zola va expliquer pourquoi, et, en effet :

2-La métamorphose bestiale :

Les mineurs n'ont même plus de visage. Il n'y a plus que des mâchoires. Le champ lexical des animaux est bien là "mâchoire", "bête fauve" et "galopait". Il y a une incohérence entre ces derniers mots. Cela introduit une dimension fantastique renforcée par la description du paysage basée sur la monochromie du rouge, la couleur du sang. On a en effet trois allusions au sang dus au coucher du soleil qui signifie la mort d'une classe, la fin des bourgeois. Mais tout ceci est du domaine de l'hallucination, "la route sembla", on entre dans l'imaginaire de Zola.

3-L'exultation :

On s'intéresse au commentaire des filles Deunelin "Oh superbe" qui semble paradoxal. D'après l'auteur, elles s'extasient certainement du coucher de soleil. Mais cette translation du laid en beau vient peut-être du propre commentaire de Zola sur sa description. Car il a été fasciné par la mort et le renouveau.

CONCLUSION

Zola s'écarte de son rôle naturaliste et y introduit le mythe du peuple et une dimension fantastique pour donner une âme à cet extrait. Son but est bien de faire frissonner les bourgeois.

LE PARNASSE

("Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !")
Théophile Gautier

INTRODUCTION

Le Parnasse est un mouvement poétique apparu en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle qui jura de « remonter » l'art poétique sur le mont Parnasse (**Le mont Parnasse** est, dans la mythologie grecque, le lieu de résidence d'**Apollon** et des **neuf Muses**.) d'où Lamartine l'avait fait descendre. Constitué entre **1860** et **1866** le Parnasse est formé par un groupe de poètes qui se rapprochent par des aspirations communes : la recherche de la perfection formelle et le culte de « **l'art pour l'art** » théorisé par **Théophile Gautier** dans la préface de son roman *Mademoiselle de Maupin* en 1835.

I-L'ART SELON LES PARNASSIENS

Ce mouvement est une réaction devant les excès sentimentaux du romantisme et la prétentieuse objectivité réaliste. Il prône la retenue et l'impersonnalité, il rejette absolument l'engagement social et politique de l'artiste. Le Parnasse se caractérise par les éléments suivants :

1-L'objectivité et l'impersonnalité

Contre l'épanchement lyrique des Romantiques, jugé impudique et ridicule, les Parnassiens ont cultivé la distance, l'impersonnalité et l'objectivité. «Le thème personnel et ses variations trop répétées ont épuisé l'attention», note Leconte de Lisle. La recherche d'une Beauté idéale et la place donnée au poète dans la société ne pouvaient manquer de générer une conception nouvelle du travail poétique. Celui-ci est assimilé par les Parnassiens à un effort acharné pour extraire à la matière la plus dure une forme impérissable, «comme un divin métal au moule harmonieux» (Leconte de Lisle). Le poète devient ainsi sculpteur ou ciseleur, préoccupé par la plastique plus que par l'Esprit, et c'est sur ce point que les Symbolistes feront porter leurs objections.

Ce mouvement réhabilite aussi le travail acharné et minutieux de l'artiste – par opposition à l'inspiration immédiate du romantisme. Le poète devient ainsi un artisan des mots.

2-Le culte de « l'art pour l'art »

Pour les Parnassiens l'art n'a pas à être utile ou vertueux et son seul but est la beauté. Théophile Gautier écrira en ce sens : « *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid* ». C'est pourquoi, les parnassiens recherchent pour leur poème une forme pure pour réaliser la beauté qui est éternelle. Le poète devient ainsi un artiste et son poème tire sa beauté de sa réussite esthétique et non de la morale ou de l'émotion du poète. C'est d'ailleurs ce qui pousse Charles Baudelaire à écrire : « *la moralité d'une œuvre d'art, c'est sa beauté* ». Par rapport à la poésie, il ajoutera : « *la poésie n'a d'autre but qu'elle même ; elle ne peut en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit pour le plaisir d'écrire un poème.* »

3-L'art raisonné

Les Parnassiens privilégiaient l'innovation formelle allant de pair avec la recherche de la perfection formelle : le travail sur la versification, le mètre, la strophe, la recherche d'une perfection technique. Ainsi, le poème doit être raisonné, c'es-à-dire écrit avec précision. Le poète doit donc faire appelle à des images, un vocabulaire riche et précieux, un rythme oratoire respecte la forme et recherche la rime. C'est dans ce sens que Théophile Gautier propose au poète le travaille de l'artisan. Il note en effet : « *Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !* »

Cette perfection formelle met en avant des thèmes historiques, épiques et ldes paysages exotiques

II-THEMES, AUTEURS PARNASSIENS, CRITIQUES

Se voulant un art de l'érudition et n'ayant comme finalité la beauté, la thématique parnassienne est volontairement tournée vers l'évocation des civilisations anciennes, les paysages pittoresques, la méditation philosophique ou scientifique préconisant ainsi le recours à l'érudition, au savant, à l'étrange, à l'archaïque, à l'antique ou à l'exotique.

Parmi les auteurs parnassiens on peut citer : Théophile Gautier, Théodore de Banville. Charles Marie René Leconte de Lisle, considéré comme la tête de file du mouvement, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, José-María de Heredia, François Coppée, Léon Dierx, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé. À signaler aussi le rôle passager d'Anatole France, qui écrivit de la poésie à ses débuts. Le Parnasse contemporain initia Arthur Rimbaud à la poésie de son temps, Francis Jammes, Paul-Jean Toulet.

Ce principe de « l'art pour l'art » ou de l'art pur ne convient pas à tout le monde. Ainsi, beaucoup d'écrivains vont critiquer ce mouvement et le quitter ensuite. C'est le cas de Charles Baudelaire, de Paul Verlaine et de Stéphane Mallarmé. Pour Baudelaire, la beauté n'est pas seulement la beauté apparente des formes, mais aussi, la beauté mystique. Sensible pendant quelques temps à ce mouvement, Verlaine va s'opposer au parnasse parce que la poésie parnassienne est descriptive, intellectuelle et ne voit les choses que de l'extérieur. En plus, il considère qu'il est impossible que le poète soit impersonnel dans ses œuvres. Quant à Mallarmé, s'il prône la technique de la forme, elle est orientée vers la mystique symboliste.

CONCLUSION

Né d'une réaction contre le romantisme, le parnasse a eu pendant quelques temps un engouement certain avant d'être critiqué par ses propres membres. Ces détracteurs vont se retrouver dans un autre mouvement appelé le symbolisme.

ETUDE DE TEXTES

Texte I

Premier roman de Gautier, celui-ci est aussi le plus audacieux et le plus novateur. Pimenté par les aventures amoureuses d'une femme travestie, il transgresse gaillardement les mœurs de l'époque. La préface, restée célèbre, est une longue dissertation où l'auteur dénie toute fin « utile » à la littérature et à l'art.

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. - On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, - et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout, et celui de mes talents que j'estime le plus est de ne pas deviner les logoglyphes et les charades.

Théophile Gautier (1811-1872), "Préface" de *Mademoiselle de Maupin*, 1835

Texte II

Ce poème fut publié dans la revue *L'Artiste*. L'année suivante, Gautier y répondit par son célèbre manifeste, *L'Art* (« Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail ...»), qui deviendra le dernier poème d'*Émaux et camées*.

Quand sa chasse est finie	Que l'Ode	
Le poète oiseleur	Garde sa vieille loi,	Les pieds blancs de ces
Manie		reines
L'outil du ciseleur.	Et que, brillant et ferme,	Portent le poids réel
	Le beau Rythme d'airain	Des chaînes,
Car il faut qu'il meurtrisse	Enferme	Mais leurs yeux voient le
Pour y graver son pur	L'Idee au front serein.	ciel.
Caprice		
Un métal au cœur dur.	Les Strophes, nos	Et toi, qui nous enseignes
	esclaves,	L'amour du vert laurier,
Pas de travail commode !	Ont encore besoin	Tu daignes
Tu prétends comme moi,	D'entraves	Être un bon ouvrier.
	Pour regarder plus loin.	

Théodore de Banville**Texte III : « l'Art »**

Dans Emaux et Camées, Gautier développe un art délicat et difficile, ciselant ses vers comme s'il travaillait des objets d'orfèvrerie (les émaux) ou des bijoux en pierres fine (les camées). Il y donne le premier rôle à la forme, à la technique et ce poème où divers arts sont évoqués constitue le manifeste de « l'art pour l'art ».

Oui, l'œuvre sort plus
belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx,
émail.

Point de contraintes
fausses !
Mais que pour marcher
droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop
grand,
Du mode
Que tout pied quitte et
prend !

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs
l'esprit.

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur,

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant ;

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des
blasons ;

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe.- L'art robuste
Seul a l'éternité,
Le buste
Survit à la cité,

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes
meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, 1852

LE SYMBOLISME

I-DEFINITION ET CARACTERISTIQUES

Le **symbolisme** est un mouvement **poétique, littéraire et artistique** qui s'est développé en France **à la fin du XIX^e siècle**. Il va s'imposer véritablement vers les années 1880.

Le **symbolisme** est moins un mouvement littéraire constitué qu'un courant de **sensibilité, caractérisé par une certaine inquiétude métaphysique, par une croyance en l'existence d'un monde suprasensible et en un pouvoir révélateur de l'œuvre d'art, faisant ainsi du réel un univers de signes à déchiffrer**. Les symbolistes accordent en outre une grande importance au travail poétique et font de l'harmonie entre le fond et la forme la valeur première de toute création. Sur le plan esthétique, ils s'opposent fortement aux courants réaliste et naturaliste.

L'une des caractéristiques particulières du **symbolisme** est l'utilisation du **symbole** (être ou objet représentant une chose abstraite) dans la création poétique. Pour les symbolistes, **l'art doit aller au-delà des apparences formelles pour découvrir l'âme des choses et les plaisirs des sensations rares**. Ils considèrent que le monde, loin de se réduire à la matière est constitué des représentations, des signes dont nous le peuplons. C'est dans ce sens que **Baudelaire** dira : « *C'est cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel* ». Les poètes symbolistes vont **conférer au symbole une puissance mystique et vont en faire un moyen d'accès au monde des essences, au monde suprasensible**. La poésie devient ainsi, une connaissance du monde et de l'homme comme le note encore **Baudelaire** quand il écrit : « *C'est à la fois par et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau* ». A travers l'utilisation du symbole donc, le symbolisme montre cette part du monde sensible qui éveille l'âme au monde spirituel. La poésie devient un lieu de passage et le symbole le **talisman qui nous ouvre la porte du monde invisible**.

II-PRINCIPES ET THEMATIQUES SYMBOLISTES

Quelque soit l'orientation philosophique ou politique des symbolistes (idéalistes, mystiques, anarchistes, décadents), ils ont tous quelques principes poétiques similaires que sont :

- **La croyance à une face cachée des choses** : Le rôle du poète symboliste est de déchiffrer le sens de l'univers grâce aux correspondances qui font passer du monde visible au monde invisible d'où le culte de l'idée et du signe. Il réussit le tour de force à provoquer en nous la sensation de l'objet évoqué sans nommer celui-ci.

- **Une peinture suggestive** : La réalité est changeante et fluctuante. La vie est un mouvement, la fixer, c'est la tuer. La réalité intérieure est un monde fermé à nos sens. On ne peut l'atteindre que par des intuitions vagues. Donc, le poète impuissant à fixer le réel se contentera de la suggérer. Le poète, au lieu de décrire directement les choses, les évoque à travers les sensations pures qu'elles ont suscitées en lui, d'où la préférence accordée aux impressions sur la représentation figurative ;

- **L'exploitation des artifices du langage pour faire du poème une musique.**

Pour suggérer le réel, le poète emploie des mots. Mais les mots ne sont pas seulement des signes, ils sont aussi des sens et des sonorités. La poésie aura ainsi autant de force que la musique Dans la poésie symboliste nous retrouvons presque les mêmes thèmes :

- **Le rêve et son analyse** : les poètes imaginent un autre monde dans lequel, l'individu retrouve des souvenirs, des sensations oubliés. Le réveil y est décrit comme un arrachement et une nouvelle raison de fuir un réel où il paraît impossible de trouver sa place.

- **La relation amoureuse** : elle est représentée comme une fusion sensuelle et mystique (thèmes de la chevelure, du baiser, des corps qui se fondent). La femme peut porter à la fois l'amour et la mort et peut prendre des identités inquiétantes.

- **Les manifestations de la nature** comme le crépuscule, l'automne, l'eau qui vont jouer un rôle important dans l'état d'âme du poète.

III-ART SYMBOLISTE ET GRANDS AUTEURS SYMBOLISTES

- **L'art vit de symboles :**

Les écrivains symbolistes se proposent d'éveiller l'âme au monde spirituel et de suggérer, à travers le symbole, la réalité invisible. Cette ambition se déploie dans une **poésie hermétique** où le sens est démultiplié par la **polysémie** des mots et l'**ambiguïté** d'une syntaxe disloquée, empêchant toute interprétation univoque. Le lecteur est ainsi invité à participer lui-même à la création de l'œuvre. Il faut lire les symboles d'un même idéal

Les symbolistes usent du vers impair et inventent des mètres nouveaux et vont jusqu'au vers libre. Ils jugent que la cadence régulière de l'alexandrin n'est pas apte à traduire leur musique intérieure. Ils adoptent le poème en prose qui exprime mieux les ondulations et les soubresauts de l'âme.

• **Les principaux animateurs :**

Les principaux précurseurs français du symbolisme sont les poètes **Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud** et surtout de **Stéphane Mallarmé**.

Charles **Baudelaire** est considéré comme le poète de la **modernité** : il fait une synthèse magistrale entre le lyrisme romantique et le formalisme du Parnasse. Avec la publication des *Fleurs du mal* en 1857 qui lui ont valu une condamnation pour atteinte au moral public, **Baudelaire** montre le tiraillement que connaît l'âme humaine entre le bien et le mal, ce qu'il appelle « **Spleen et Idéal** ». Ainsi, **Baudelaire** va rompre avec les effusions faciles des romantiques et le culte de la perfection formelle des parnassiens. Selon lui, le poète a pour mission de transfigurer le réel, d'en dégager la beauté, d'en dégager « les fleurs du mal ». La poésie devient pour lui un art de suggestion, une sorcellerie évocatrice et des correspondances secrètes entre la nature et l'âme humaine par la magie du rythme et de la musique du vers, l'artiste parviendra à nous communiquer les sensations les plus subtiles. Par sa théorie poétique et sa mystique des « **correspondances** », il proclame l'existence d'un autre monde masqué par le monde sensible, qu'il leur appartient de déchiffrer.

A travers leurs innovations, d'autres poètes ont remarquablement marqué ce mouvement. Il s'agit entre autres de **Lautréamont, de Paul Verlaine, d'Arthur Rimbaud** et surtout de **Stéphane Mallarmé**.

Paul **Verlaine** reste dans l'histoire littéraire comme le poète de la **musicalité**. Grand amateur de vers impairs, assez inusités, Il dira que le poème doit être « *De la musique avant toute chose* » et sait se **libérer des contraintes stylistiques** antérieures. La poésie devient musique suggestive et parvient avec l'utilisation des symboles subtils à évoquer des états d'âme à demi-consciente, presque insaisissable, indéfini ; des rêves, de la nostalgie, du malaise, de la béatitude...

Quant à **Rimbaud**, il accentue l'aspect surréel du symbolisme cherchant à créer un langage accessible à tous les sens rompant ainsi avec les traditions de la forme poétique. La production poétique de **Rimbaud** fut très éphémère : il commence à écrire à 16 ans et s'arrête à 21 ans. Arthur **Rimbaud** fait du poète un « **Voyant** », un « alchimiste du verbe », conférant à la poésie un pouvoir magique, celui de révéler les réalités essentielles cachées au commun des mortels. Il écrit en ce sens : « *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* ». Sur le plan formel, les écrits de Rimbaud sont plus audacieux et plus révolutionnaires que ceux de Baudelaire, puisque le poète affiche un **mépris** précoce et définitif **pour les formes régulières et traditionnelles**, comme l'alexandrin ou le sonnet.

Le plus connu des symbolistes fut Stéphane **Mallarmé**, considéré comme un maître et le chef de file du mouvement. Il conçoit la poésie comme un domaine réservé aux seuls initiés puisque celle-ci est d'essence mystérieuse et insaisissable. Il pousse très loin son exigence d'absolu en voulant faire de la poésie **une langue tout à fait neuve, où l'objet nommé disparaît au profit du mot** qui le nomme : le poème est alors défini comme absence. C'est ce qui explique que ses poèmes sont très hermétiques. Il écrira en ce sens : « *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.* »

Sur le plan formel, avec la parution des *Chants de Maldoror* de **Lautréamont (Isidore Ducasse)** en 1869, ce poème en prose contribue à la libération de la forme poétique. Ainsi les auteurs symbolistes, se lanceront dans l'aventure du vers libre. Le poème est appréhendé

comme une forme autonome, définissant, à chaque vers, son mètre, sans respect de la rime, au profit de la musicalité de la langue.

CONCLUSION

Au moment où Jean Moréas publie un manifeste littéraire consacrant la naissance de l'école symboliste, les grands poètes qualifiés du symbolisme sont morts (Baudelaire, Lautréamont) ou ont cessé de produire (Rimbaud) ou encore ont donné essentielle de leurs œuvres (Verlaine, Mallarmé).

Même s'il est de courte durée, le symbolisme a permis de montrer que la poésie ne doit plus être un discours rationnel, une effusion sentimentale, mais exprimer ce qui est inaccessible à la science car dépasse l'art et le simple.

ETUDE DE TEXTES

1 - L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes
d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des
mers,
Qui suivent, indolents compagnons de
voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les
planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et
honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes
blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et
veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et
laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui
volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

2 - La chevelure

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir
!
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve
obscur
Des souvenirs dormant dans cette
chevelure,

Je la veux agiter dans l'air comme un
mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque
défunt,

Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique
!
Comme d'autres esprits voguent sur la
musique,
Le mien, ô mon amour ! Nage sur ton
parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de
sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des
climats ;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève
!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant
rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de
mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la
couleur ;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans
la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser
la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé !

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres
tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et
rond ;
Sur les bords duvetés de vos mèches
tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs
confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! Toujours ! Ma main dans ta
crinière lourde,
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais
sourde !
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du
souvenir ?

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

ETUDE

INTRODUCTION

Poème qui nous présente dans une tonalité lyrique un éloge de la chevelure, sorte de métonymie de la femme, de Jeanne Duval précisément [créole, rencontrée à Paris, morte de la syphilis, relation houleuse]

Ce poème de "Spleen et Idéal" est plutôt axé vers l'idéal, un idéal lié à la sensualité : la chevelure semble en effet un tremplin idéal vers le rêve. Est-ce pour aboutir à l'idéal ?

1-UN HYMNE AMOUREUX

1-l'invocation lyrique

Ô toison : lyrisme, déification.

Expressivité : points d'exclamation, Ô invocatoire + Anaphore Ô

Lyrisme : écho nature/homme, pronom personnel P1

2-un éloge amoureux

-vocabulaire mélioratif, adresse directe à la chevelure personnifiée, ou plutôt, de façon indirecte, à la femme : *ô mon amour, Tu* : pr pers de la deuxième personne => éloge « métonymique » : prendre une partie du corps pour évoquer la personne.

- le temps de l'amour : Alcôve = lieu de l'amour => cadre spatio-temporel qui présente l'action comme principalement basée sur l'amour. Thème du texte : l'amour, la sensualité, le sexe

- élogieux mais particulier : la femme n'est jamais nommée directement : figures de métonymie, métaphores => vision fragmentée de la réalité, floue, propre au rêve

« *Ce soir* » : temps de l'amour, de la sensualité, mais aussi temps du sommeil, du rêve

3-Animalité et sensualité

-On relèvera ici la métonymie "*Ô toison*" puis la métaphore filée avec "*toison*", "*moutonnant*", "*encolure*", jusqu'à la "*crinière lourde*" qui nous plonge dans un monde plus sauvage et sensuel.

-sensualité liée à l'origine exotique de la femme // Jeanne Duval, créole : « *mer d'ébène* : couleur noire, infini de la chevelure, « *noir océan* »

- personnification des continents "*langoureuse Asie*", "*brûlante Afrique*" qui ajoute à la sensualité et à l'exotisme. La femme exotique permet de s'évader vers un autre monde.

4-Un rêve sensuel et aquatique

- Ecoulement, liquéfaction de la chevelure : liquide, *glisse* // métaphore filée aquatique reliant : chevelure//femme//mer

-Après l'invocation directe à la chevelure, glissement par la métaphore vers la mer, donc le voyage, l'ailleurs, le rêve (= la fuite de la réalité)

Nage, Voguent : mouvement doux. Métaphore marine

VS « *la houle* » : métaphore maritime, notion de tempête // désir fort. Lié à la sensualité : *flammes*

-*Cheveux bleus* : image née de la métaphore mer/chevelure => Analogie : création d'un nouvel univers

Transition : Le rêve permet une nouvelle approche du monde, une approche floue, impressionniste : les couleurs, les sensations se mélangent, les correspondances aussi.

11-LES CORRESPONDANCES

1-les perceptions sensorielles

Le parfum, le son, la couleur : écho avec « Correspondances » : « *les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ».

correspondances : accès aux sens, à la sensualité, par le biais de la femme

- Parfum => *Je hume. Huile de coco, musc et goudron* : senteurs exotiques, capiteuses, qui permettent de « *chanter les transports de l'esprit et des sens* » (« Correspondances ») => correspondance // sensualité

la métaphore "*forêt aromatique*" : correspondance visuel/olfactif;

- La fusion des perceptions sensorielles : « *comme* », comparaison, correspondances entre les différentes perceptions sensorielles : tactile/aérien/olfactif (*voguent sur la musique // nage sur ton ton parfum*) + parallélisme syntaxique (même construction Vbe + cc de « lieu »)

- « *senteurs confondues* » = lieu de tous les idéaux (cf préceptes énoncés ds « Correspondances »)

"*Un port retentissant où mon âme peut boire*"; rassemblement des domaines auditif, visuel, spirituel, sensuel et tactile à la fois + la dimension mystique avec la "*gloire d'un ciel*"

pur", l'unité du ciel et de la mer => verticalité. Idem ds le parallélisme entre l'arbre et l'homme (même niveau) : Point commun : la sève, sorte de force intérieure. Ne peut-on pas y voir là une connotation sexuelle ?

2-les paradis artificiels : sexe et vin

Paradis artificiels qui enivrent

-Mots chargés d'un double sens. Nombreuses connotations sexuelles

Forêt aromatique = chevelure ou sexe de la femme ? (*profondeurs...*), « je plongerai »

L'alcôve obscur" marque le désir et l'intimité des amants

"*Je la veux agiter*", "*j'irai là-bas* », « *Ardeur* » : acte sexuel

Sèmera : connotation sexuelle + spirituelle : la femme provoque quelque chose, elle transforme, elle permet d'accéder aux sens

- « *boire / à grands flots* » : le poète se saoule avec la femme

Enivrement lié à la sexualité : « *je m'enivre ardemment* », « *la gourde...le vin du souvenir* »

Transition : Différents moyens pour tenter de parvenir à atteindre l'idéal. 1^{er} signe de cet idéal : la nonchalance et la langueur

111-L'ATTEINTE DE L'IDEAL ?

1-l'infini nonchalant

Nonchaloir rappelle « L'Albatros », qualifié d'indolent

Se pâment : langueur et nonchalance ; expressions de la durée, de l'extension du temps (*longuement*)

O féconde paresse : oxymore : l'idéal pour Baudelaire, c'est la nonchalance, qui lui permet d'écrire

« *loisir embaumé* » : idéal

« *infinis* » // *expansion des choses infinies* : nonchalance, maître mot de Baudelaire : accès à l'idéal

Permet d'atteindre l'extase, le domaine spirituel

2-La fusion des temps et des lieux

-*Asie, Afrique* : exotisme => sensualité. Correspondance horizontale : voyage. Départ vers un ailleurs

Souvenir : *monde lointain, absent, presque défunt* : gradation, rythme ternaire => le poète cherche à faire revenir cette atmosphère exotique et sensuelle

« *m'enlève* » : fuir le monde de la réalité, pour accéder à l'idéal

-Adverbes de temps : on se perd dans la temporalité : « *longtemps, toujours* »

-Luminosité, fondu des couleurs // rêve : « *éblouissant* »

3-l'idéal poétique

-Ecriture de l'expansion : *vastes* revient ds chaque poésie, tout comme la notion d'infini *Immense*

-« *le rubis, la perle et le saphir* » // *émaux et camées*

L'or et la moire : deux métaux d'orfèvrerie // cf dédicace à T Gautier, qui a écrit la théorie de l'art pour l'art (recueil *Emaux et Camées*)

L'art pour l'art. bijoux // mots, création poétique

CONCLUSION :

Tête amoureuse d'ivresse : métonymie : tête : siège de l'esprit => fusion de l'esprit et des sens

L'azur du ciel : le poète est le « roi de l'azur ». La femme est celle qui lui permet d'écrire

A compléter

3 - Correspondances

La Nature est un temple où de vivants
piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de
symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se
confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se
répondent.

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

Il est des parfums frais comme des chairs
d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les
prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et
trionphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et
l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des
sens.

4 - Never more

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?
L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détonne.

Nous étions seuls à seule et marchions en
rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au
vent.
Soudain, tournant vers moi son regard
émouvant

(À Catulle Mendès.)

"Quel fut ton plus beau jour ? " Fit sa voix
d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre
angélique.
Un sourire discret/ lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement

Ah ! Les premières fleurs, qu'elles sont
parfumées !
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier oui qui sort de lèvres bien-
aimées !

Paul Verlaine *Poèmes Saturniens* " Mélancholia ", 1866

5 - A une femme

A vous ces vers de par la grâce consolante
De vos grands yeux où rit et pleure un rêve
doux,
De par votre âme pure et toute bonne, à
vous
Ces vers du fond de ma détresse violente

Et les soucis que vous pouvez avoir sont
comme
Des hirondelles sur un ciel d'après-midi,
- Chère, - par un beau jour de septembre
attiédi

Oh ! Je souffre, je souffre affreusement, si bien

C'est qu'hélas ! Le hideux cauchemar qui me hante

Que le gémissement premier du premier homme
Chassé d'Eden n'est qu'une églogue au prix du mien ! Devient l'axe du poème

N'a pas de trêve et va furieux, fou, jaloux,
Se multipliant comme un cortège de loups
Et se pendant après mon sort qu'il ensanglante !

Paul Verlaine *Poèmes Saturniens*" Mélancholia ", 1866

6 - Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte

Paul Verlaine, *Poèmes Saturniens*, " paysages tristes", 1866

7 - Hommage

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds

Ainsi le chœur des romances
À la lèvres vole-t-il
Exclus-en si tu commences

Atteste quelque cigare
Brûlant savamment pour peu
Que la cendre se sépare
De son clair baiser de feu

Le réel parce que vil
Le sens trop précis rature
Ta vague littérature.

Stéphane MALLARME, *Poésies*.

8 - Le tombeau d'Edgar Poe

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Baltimore en 1877,
Stéphane Mallarmé, *Poésies*.

9 - El Desdichado

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?

Gérard de Nerval, *Les Chimères*, 1854

10. Aube

J'ai embrassé l'aube d'été

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route des bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncé au coq. A la grand'ville elle fuyait sur les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

Arthur Rimbaud, *Illuminations*, 1886

LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE

ROMAN ET THEATRE

LE ROMAN

INTRODUCTION

Le roman a commencé à signifier au moyen âge, un récit en prose ou en vers, en langue vulgaire ou romane (et non le latin.)

A partir du 16^e siècle, le roman se définit comme une œuvre de fiction écrite en prose, racontant les aventures et l'évolution d'un ou de plusieurs personnages. En tant que œuvre de fiction, le roman ne se soucie pas tellement de la vérité, mais, met en avant la vraisemblance. Il diffère de la nouvelle par sa longueur et du conte par son côté vraisemblable.

Le genre romanesque est caractérisé d'abord par sa diversité, sa capacité à aborder tous les sujets. Il comprend par exemple, les romans d'amours, les romans policiers, les romans historiques, les romans d'aventures, les romans autobiographiques, les romans picaresques, les romans de mœurs, les romans d'initiations...

I-CARACTERISTIQUES DU ROMAN

Le roman se caractérise par une structure bien définie qui comprend :

- **L'intrigue** : c'est l'ensemble des actions du récit. Cette intrigue a souvent une structure type - un état initial, une transformation, un état final- appelée schéma narratif ;
- **Les personnages** : le personnage est sans doute l'élément le plus fondamentale dans le roman. Les personnages en tant qu'être (créatures fictives) ont chacun une identité et un rôle dans le roman ;
- **L'espace** : c'est le cadre de l'action (espace géographique) et les lieux où se déroulent les actions ;
- **Le temps** : il faut distinguer le temps du récit c'est à dire sa durée et le temps de l'histoire c'est à dire la période où a lieu l'histoire racontée par le narrateur.
- **Le narrateur** : c'est un être fictif, différent de l'auteur, qui raconte l'histoire. Il peut faire parti de l'histoire, comme il peut être un simple observateur. C'est aussi par rapport au narrateur qu'on définit le point de vue narratif ou focalisation. Le narrateur peut adopter trois positions par rapport à son récit :
 - Si le narrateur à la troisième personne est omniscient, c'est-à-dire qu'il connaît le passé, le présent, le future et même les pensées des personnages, on parle de **focalisation zéro** ;

- Si le narrateur est extérieur à l'action, en témoin et observateur neutre, et qu'il ne sait pas ce qui se passe à l'intérieur de l'esprit de ses personnages, on parle de focalisation **externe** ;

- Si, enfin, le narrateur est à la première personne et ne raconte que ce qu'il voit et ce que voit les autres personnages, on parle de **focalisation interne**.

Le roman est un genre fictif qui cherche avant tout à reproduire le réel. Il prétend exprimer une certaine vérité, la vraisemblance ou vérité artistique. C'est en tout cas ce qu'affirme divers romanciers du XIX^e et XX^e siècle parmi lesquels on peut citer **Stendhal** qui écrit : « *On ne peut plus atteindre au vrai que dans le roman(...) un roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin.* » Autrement dit que le roman est un reflet de la réalité sociale. Ainsi, le roman semble restituer les faits et les gens comme si nous en étions contemporains (vérité historique) et nous fait mieux comprendre le sens de cette réalité (vérité psychologique). **Claude Roy** note en ce sens : « *Ce que ces histoires imaginaires nous donnent peut-être, c'est la véritable histoire de la vie réelle.* ».

Par ailleurs, le roman présente la particularité de ne pouvoir se réduire à l'histoire qu'il raconte, il faut tenir compte aussi du style, du langage, du rythme, de la construction, qui sont les siens.

II- LES FONCTIONS DU ROMAN

La plus grande partie de la production romanesque n'a guère d'autre but que de divertir. En effet, le roman permet au lecteur de s'évader, de se distraire à travers le d'histoires droles captivantes. Cette fonction ludique se retrouve dans tous les romans en général, mais en particuliers dans les romans d'amour, les romans d'aventure, les romans picaresques...

Souvent, l'écrivain cherche une autre justification à son écriture. C'est le cas de l'**Abbé Prévost**, auteur du roman *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, qui écrit : « *l'œuvre romanesque peut servir dans l'instruction de la vertu parce que chaque fait qu'on y rapporte est un degré de lumière* ». le roman est donc éducatif, instructif et constitue ainsi un excellent moyen d'acquisition de connaissances et du savoir. Cette fonction didactique se retrouve dans l'ensemble des romans.

Le roman essaie aussi de faire prendre conscience, de permettre l'engagement, de permettre l'action pour changer ou transformer la société. **Victor Hugo** ne pensait pas autre chose lorsqu'il écrit : « *Tant qu'il y aura une damnation du fait des lois, des problèmes sur la dignité humaine, la déchéance de la femme, de l'enfant, des livres comme Les Misérables peuvent être utiles* ». Dans cette tentative de conscientisation, le roman se veut réaliste en transcrivant la réalité dans sa totalité et en dénonçant aussi les injustices sociales, politiques ou religieuses. C'est l'exemple des romans réalistes, naturalistes, négro-africains entre autre.

Le romancier peut aussi être perçu comme un enchanteur du fait qu'il capte, retient, fixe le réel, mais surtout modifie notre perception du monde, des faits et des hommes.

III- LE ROMAN : ENTRE FICTION ET REALITE

Malgré sa tentative de recréer le réel, le roman est loin de la vérité. Même si souvent, il tire ses éléments constitutifs de la réalité, il est nécessaire de comprendre que c'est une réalité vue à travers les yeux d'un seul individu. La perception est par conséquent subjective. Ecrire un roman, c'est prendre position. Le romancier s'adjuge le droit de refaire la vie, de l'imaginer. **François Mauriac** en effet que « *le redoutable don de créer* » fait de lui « *le singe de Dieu* ». D'ailleurs, **Balzac** ne prétend pas copier le réel mais il en dégage le sens.

Il faut noter aussi que cette prétention de transcrire la réalité dans sa totalité n'est qu'imposture car le roman est plutôt selon l'expression d'**Aragon**, « *un mentir-vrai* » ; il falsifie la vie, car comme tout art, il choisit dans le réel et le recrée. A ce propos, **Guy de**

Maupassant n'écrivit-il pas que « *Faire vrai, consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits.* » Ce faisant, le roman, comme le note **Michel Butor**, « *est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité* ».

En plus, en donnant des attributs fonctionnels à ses personnages, le romancier choisit dans les éléments que lui offre le réel. Ainsi ces êtres deviennent imaginaires car provenant de son seul pouvoir de création et ne peuvent exister dans la réalité. Donner l'illusion du vrai, n'est pas forcément dire vrai. En réalité, tout dans le roman : les personnages, les lieux, les actions, l'histoire... demeurent du papier.

Cependant, certains écrivains, pour donner l'illusion du vrai tentent de raconter leur propre vie. Cette entreprise n'est pas objective dans la mesure où l'individu ne fera part au lecteur que de réminiscence. Or, sachant que la mémoire est sujette à l'oubli, on peut noter avec **Jean Jacques Rousseau** que « *le romancier ne fait que sa propre apologie car ne montrant au lecteur que la partie de sa vie digne de l'être* ». C'est aussi dans ce même sens que **Claude Simon** affirme : « *De même que la seule réalité d'un tableau est la peinture, la seule réalité d'un roman est celle de la chose écrite. L'écriture étant de part sa nature même incapable de reproduire le réel, toute prétention au réalisme de la part d'un romancier ne peut être que le fait de l'irréflexion ou d'une volonté de tromperie* ».

CONCLUSION

Le roman est un genre protéiforme qui véhicule tous les courants d'idées, exprime tous les modes de sensibilités, se plie à toutes les circonstances. C'est pour cette raison, qu'il est devenu le genre-roi et tend irrésistiblement à l'universel, à l'absolu puisqu'il n'ya rien dont il ne puisse traiter.

LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN

I-NAISSANCE DU ROMAN NEGRO-AFRICAIN

Prenant le relais de la littérature coloniale (Romans coloniaux ou romans d'escale : *La randonnée de Samba Diouf*, J et J THARAUD, 1922 ; *Le roman d'un spahi*, Pierre LOTI, 1947 ; Maurice GENEVOIX, *Fatou CISSE*), la jeune littérature africaine a tenté, à partir de 1920, de substituer à l'exotisme romantique des colonialistes une vision plus vraie de l'Afrique.

En effet, l'Afrique n'a pas attendu l'accession à l'indépendance de la plupart de ses Etats, pour témoigner de sa problématique romanesque. Le roman négro africain, malgré son développement tardif s'est révélé au début du XX^e siècle. D'abord, c'est un instituteur Amadou Duguay Clédor Ndiaye, qui produit dès 1912 le premier texte : *La bataille de Guile*. C'est un texte qui traite de la confrontation des armées de Samba Laobé Fall du Cayor et du Bourba Djoloff Alboury Ndiaye (6 juin 1886). Il publiera aussi un autre texte en 1913, *De Faidherbe à Coppolani*. Il relate dans cette œuvre, les efforts renouvelés, persistants et les tentatives de Résistances des Rois Sénégalais à bouter les français hors de leur pays. Ce sont surtout les figures de Maba Diakhou Ba, de Lat Dior qui apparaissent dans cette œuvre.

Cependant, dans la même période, plus précisément en 1921, le Guyanais René Maran marquera la naissance officielle du roman africain avec son œuvre *Batouala*. Dans ce roman Maran fustige les comportements des blancs en Afrique.

En tant que fonctionnaire de l'administration coloniale, il découvre en Afrique une injustice que sa qualité d'homme de Lettres réproouve. L'opinion publique découvrit le visage odieux de la colonisation. *BATOUALA* décrivait les ravages causés par une exploitation mercantile incontrôlée dans plusieurs territoires de l'OUBANGUI-CHARI. (Esthétique naturaliste, Prix Goncourt). R Maran se place dans la perspective des romanciers naturalistes français. *Batouala* ouvre la voie au roman africain, et à Senghor de déclarer : « Tout procède de René Maran. »

Il confère à son auteur le statut de précurseur et père du roman négro-africain d'expression française. Cependant, même si René Maran inaugure le genre, ses épigones s'essayaient dans plusieurs veines. Nous tenterons d'examiner l'évolution du roman africain en procédant par étape.

II-PERIODISATION

Le roman négro africain se caractérise par trois grandes périodes : 1920-1945 ; 1945-1960 et de 1960 à nos jours

Il faut noter dès maintenant que cette périodisation ne respecte ni reflète ni thèmes abordés dans les œuvres.

A-La première période 1920-1945

Entre 1920 et 1945, il s'est développé ce qu'il convient d'appeler littérature de consentement. Elle comporte plusieurs veines.

☞ La veine apologétique

La première veine est constituée de romans d'apologie. Des africains, séduits par la civilisation française, chantent les bienfaits de la « Douce France ». Il s'agit entre autres d'Amadou Mapathé DIAGNE dans *les trois volontés de Malic* en 1920 et de Bacary DIALLO dans *Force-Bonté* en 1926. Ces écrivains font l'éloge de la France et saluent sans arrière-pensée l'entreprise coloniale.

☞ La veine consensuelle

Dans un élan moins élogieux, le courant de consentement voit le jour. Les romans parus dans cette période cherchent à concilier la culture occidentale et la culture africaine. Il se traduit à travers la plume de Socé DIOP et de Paul Hazoumé.

Dans *Karim*, 1935, Ousmane Socé développe une idéologie de la rencontre interculturelle qui préfigure les choix futurs du Président Senghor. Dans ses deux romans (*Mirages de Paris*, 1937), il peint les conséquences de la confrontation des cultures dans les deux lieux où elle se produit, l'Afrique et la France. Il appelle ainsi de tous ses vœux la naissance d'une « civilisation métisse ».

☞ La veine historique

Sous une autre forme, dans *Doguicimi*, 1938, Paul Hazoumé se fait le porte-parole des traditions africaines. Profondément attaché aux coutumes de son pays, le Dahomey (Bénin), Hazoumé fait le tableau des années de grandeur du Dahomey sous le roi GUEZO (1818-1858). Ce roman-épopée inaugure la veine historique dans la création romanesque africaine.

En l'espace de 25 ans, on n'aura recensé que trois parutions dans le genre romanesque. A cet effacement momentané du roman, il eut bien des raisons. D'une part cette époque coïncide avec la grande flambée lyrique de la Négritude et de l'autre c'est parce que la poésie était plus apte à rendre compte du sentiment de révolté.

B-La deuxième période (le procès de la colonisation)

Pendant cette période, les romanciers africains, revendiquent l'authenticité du noir et la liberté de l'Afrique. Le mythe du colon est détruit et on montre du doigt les changements négatifs intervenus en Afrique depuis la colonisation. Dans cette veine presque tous les romans dénoncent un système colonial répressif ou le noir occupe une place pas du tout enviable.

Les principaux romans publiés pendant cette période sont : Ousmane Sembéne, *O pays mon beau peuple* (1957), Abdoulaye Sadj, *Nini, la mulâtresse du Sénégal* (1947) et *Maimouna* (1952), Ferdinand Oyono, *Une vie de Boy* (1956) et *Le vieux nègre et la médaille* (1956), Eza Boto, *Ville cruelle* (1954), Mongo Beti, *Le pauvre christ de Bamba* (1956), Ousmane Sembene, *Les bouts de bois de Dieu* (1960), Chinua Achébé, *Le monde s'effondre*, (1958)

Au-delà de la thématique de dénonciation, ces romans épousent la structure du roman français du XIX : chronologie - personnages - découpage etc. C'est aussi des romans qui se veulent réalistes c'est-à-dire prenant appui sur la société coloniale de l'époque.

Dans ce courant de contestation, Laye Camara est venu apporter un bémol. Sans arrière pensée polémique, Laye Camara dans *l'Enfant Noir*, 1953, excelle à suggérer l'âme africaine dans ce qu'elle a de plus spontané et de plus joyeux : enfance paisible en famille, les croyances d'un peuple, les phénomènes mystérieux du passé.

C-La Troisième période (la désillusion)

L'euphorie des indépendances sera de très courtes durées. Les présidents qui ont remplacé les français sont devenus plus malhonnête, plus mesquin pires que les colons. On commence alors à regretter la période coloniale et à critiquer les nouveaux régimes. Ainsi beaucoup de romanciers vont fustiger sans ambages ces comportements. C'est le cas de Ahmadou Kourouma dans *Soleil des Indépendances*, Ousmane Sembene dans *Le Dernier de l'empire*, Alioum Fantouré dans *Le cercle des tropiques*, Yambo Ouologuem dans *Le devoir de violence*, Thierno Monenembo dans *Les crapauds brousses*, Henri Lopes, *Le pleurer – Rire*, Vumbi Yoka Mudimbe, *Entre les Eaux*, Boubacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango...*

On note aussi, à côté de ces romans de mœurs politiques, des romans de formation comme *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, *La plaie* de Malick Fall, *Sous l'orage* de Seydou Badian, *Le Baobab Fou* de Ken Bougoul.

Cette troisième période, a vu aussi la naissance de la littérature féminine avec : Thérèse Moukoury : *Rencontres essentielles* (1969), Aoua Keita : *Femme d'Afrique* (1975), Aminata S.Fall : *Le revenant* (1976), Nafissatou Diallo : *De Tiléne à Plateau*, Mariama Bâ : *Une si longue lettre*

On notera enfin dans cette période la naissance d'une autre manière d'écrire un roman, donc d'un nouveau roman africain. Cette veine est inaugurée en 1979 par le Congolais Soni Labou Tansi avec *La vie et demie*, Boubacar Boris Diop, *Les Tambours de la mémoire*, *Le Temps de Tamago*, *La vie en spirale* d'Abasse Dione, *Les Routiers de Chimères* d'Ibrahima Sall.

Ces romans en général ne sont pas engagés politiquement mais font beaucoup de liberté dans la fiction et la création romanesque.

CONCLUSION

Après analyse, on peut retenir que cette diversité reflète la différence d'époque et de sensibilité des écrivains. On ne peut donc qu'être d'accord avec K. Barthes pour qui tout texte, et en particulier tout texte littéraire se situe au carrefour de plusieurs discours.

L'irruption du roman dans l'horizon africain s'explique sans doute parce que toute pose est fonctionnelle. Il fallait des romanciers pour rendre compte et analyser la nouvelle

société en train de s'édifier. C'est également parce que le roman est peut-être de tous les arts celui qui participe le plus étroitement des phénomènes sociaux. Stendhal estime déjà qu'un « roman est un miroir que l'on promène le long de la route ». A cette fonction de témoin du paysage social s'ajoute une autre, celle du désir des hommes de se situer dans une continuité historique.

La profusion qui caractérise la production romanesque africaine n'est nullement le signe d'un dépérissement. Elle reflète un intense bouillonnement d'idées et de projets qui permet d'augurer un avenir radieux.

ETUDE DE TEXTES

LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN : LA PREMIERE PERIODE

Texte 1: Préface de *Batouala*

Henri de Régnier, Jacques Boulenger, tuteurs de ce livre, je croirais manquer de cœur si, au seuil de la préface que voici, je ne reconnaisais tout ce que je dois à votre bienveillance et à vos conseils.

Vous savez avec quelle ardeur je souhaite la réussite de ce roman. Il n'est, à vrai dire, qu'une succession d'eaux-fortes. Mais j'ai mis six ans à le parfaire. J'ai mis six ans à y traduire ce que j'avais, là-bas, entendu, à y décrire ce que j'avais vu.

Au cours de ces six années, pas un moment je n'ai été à la tentation de dire mon mot. J'ai poussé la conscience objective jusqu'à y supprimer des réflexions qu'on aurait pu m'attribuer

Les nègres de l'Afrique Equatoriale sont en effet irréfléchis. Dépourvus d'esprit critique, ils n'ont jamais eu et n'auront jamais aucune espèce d'intelligence. Du moins, on le prétend. A tort, sans doute. Car, si l'intelligence caractérisait le nègre, il n'y aurait que fort peu d'Européens.

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.

Ah ! monsieur Bruel, en une complication savante, vous avez pu déclarer que la population de l'Oubangui-Chari s'élevait à 1 350 000 habitants. Mais que n'avez-vous dit, plutôt, que dans tel petit village de l'Ouaham, en 1918, on ne comptait plus que, 1080 individus sur les 10.000 qu'on avait recensés sept ans auparavant? Vous avez parlé de la richesse de cet immense pays. Que n'avez-vous dit que la famine y était maîtresse?

Je comprends. Oui qu'importe à Sirius que dix, vingt ou même cent indigènes aient cherché, en un jour d'innombrable détresse, parmi le crotin des chevaux appartenant aux rapaces qui se prétendent leurs bienfaiteurs, les grains de maïs ou de mil non digérés dont ils devaient faire leur nourriture !

Montesquieu a raison, il écrivait en une page où, sous la plus froide ironie, vibre une indignation contenue "Ils sont noirs des pieds jusqu'à la tête, et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre.

Après tout, s'ils crèvent de faim par milliers comme des mouches, c'est que l'on met en valeur leur pays. Ne disparaissent que ceux qui ne s'adaptent pas à la civilisation.

Civilisation, civilisation, orgueil des Européens, et leur charnier d'innocents, Rabindranath Tagore, le poète hindou un jour, à Tokyo, a dit ce que tu étais :

« Tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. A ta vue, les larmes de sourdre et la douleur de crier. Tu es la force qui prime le droit. Tu n'es pas un flambeau, mais un incendie. Tout à ce quoi tu touches, tu le consumes... »

Honneur du pays qui m'a tout donné, mes frères de France, écrivains de tous les partis ; vous qui, souvent discutez de rien, et vous déchirez à plaisir, et vous réconciliez tout à coup, chaque fois qu'il s'agit de combattre pour une idée juste et noble, je vous appelle au secours, car j'ai foi en votre générosité.

Mon livre n'est pas de polémique, il vient par hasard, à son heure. La question nègre est "actuelle". Qui a voulu qu'il en fût ainsi? Mais les Américains. Mais les campagnes des journaux d'Outre-Rhin. Mais Romulus Coucou, de Paul Reboux, le Visage de la Brousse, de Pierre Bonardi et l'isolement, de ce pauvre Bernard Combette. Et n'est-ce pas vous, "Eve", petite curieuse, qui, au début de cette année, alors que vous étiez encore quotidienne, avez enquêté afin de savoir si une blanche pouvait épouser un nègre?

Depuis Jean Finot a publié, dans la revue, des articles sur l'emploi des troupes noires. Depuis le docteur Hiot leur a consacré une étude au Mercure de France. Depuis, monsieur Maurice Bourgeois a dit dans les lettres, leur martyr aux Etats-Unis. Enfin, au cours d'une interpellation à la chambre, le ministre de la guerre, monsieur André Lefebvre, ne craignit pas de déclarer que certains fonctionnaires français avaient cru pouvoir se conduire, en Alsace-Lorraine reconquise, comme s'ils étaient au Congo français.

De telles paroles, prononcées en tel lieu, sont significatives. Elles prouvent, à la fois, que l'on sait ce qui se passe en ces terres lointaines et que, jusqu'ici, on n'a pas essayé de remédier aux abus, aux malversations et aux atrocités qui abondent. Aussi "les meilleurs colonisateurs ont-ils été, non les coloniaux de profession, mais les troupiers européens, dans la tranchée."

C'est monsieur Blaise DIAGNE qui l'a fait.

Mes frères en esprit, écrivains de France, cela n'est que trop bête. C'est pourquoi, d'ores et déjà, il vous appartient de signifier que vous ne voulez plus, sous aucun prétexte, que vos compatriotes, établis là-bas, déconsidèrent la nation dont vous êtes les mainteneurs.

Que votre voix s'élève ! Il faut que vous aidiez ceux qui disent les choses telles qu'elles sont. Non pas tel qu'on voudrait qu'elles fussent. Et plus tard lorsqu'on aura nettoyé les (souillures) coloniales, je vous peindrai quelques-uns de ces types que j'ai déjà croqués mais que je conserve, un temps encore, en mes cahiers. Je vous dirai qu'en certaines régions de malheureux nègres ont été obligés de vendre leur femme à un prix variant de vingt-cinq à soixante-quinze francs pour payer leur impôt de capitation. Je vous dirai ...

Mais alors, je parlerai en mon nom et non pas au nom d'un autre ; ce seront mes idées que j'exposerai et non pas celles d'un autre. Et, d'avance, des européens que je viserai je les sais si lâches, que je suis sûr que pas un n'osera me donner le plus léger démenti.

Car, la large vie coloniale, si l'on pouvait savoir de quelle quotidienne bassesse elle est faite, on en parlerai moins, on n'en parlerai plus. Elle avilit peu à peu. Rares sont, même parmi les fonctionnaires, les coloniaux qui cultivent leur esprit. Ils n'ont pas la force de résister à l'ambiance. On s'habitue à l'alcool. Avant la guerre, nombreux étaient les européens capables d'assécher à eux seuls plus de quinze litres de pernod en l'espace de trente jours.

Depuis, hélas ! j'en ai connu un, qui a battu tout le record. Quatre-vingt bouteilles de whisky de traite, voilà ce qu'il a pu boire en un mois.

Ces excès et d'autres ignobles, conduisent ceux qui y excellent à la veulerie la plus abjecte. Cette abjection ne peut qu'inquiéter de la part de ceux qui ont charge de représenter la France. Ce sont eux qui assument la responsabilité des maux dont souffrent, à l'heure actuelle, certaines parties du pays des noirs.

C'est que, pour avancer en grade, il fallait qu'ils n'eussent "pas d'histoires". hantées de cette idée, ils ont abdiqué toute fierté, ils ont hésité, temporisé, menti et délayé leurs mensonges. Ils n'ont pas voulu voir. Ils n'ont rien voulu entendre. Ils n'ont pas eu le courage

de parler. Et à leur anémie intellectuelle, l'asthénie morale s'ajoutant, sans un remord, ils ont trompé leur pays.

C'est à redresser tout ce que l'administration désigne sous l'euphémisme d'"errements" que je vous convie. La lutte sera serrée. Vous allez affronter les négriers. Il vous sera plus dur de lutter contre eux que contre les moulins. Votre tâche est belle. A l'œuvre donc, et sans plus attendre. La France le veut !

Ce roman se déroule en Oubangui-Chari, l'une des quatre colonies relevant du Gouvernement général de l'Afrique Equatoriale française.

René Maran. Préface à *Batouala* 1921

Texte 2 : « *Ils nous crèvent lentement* »

Dans l'ancien Oubangui-Chari, la colonisation bat son plein : Abus, malversation et frustration font se révolter Batouala, le héros écouté de ce roman qui porte son nom

« Je ne me lasserai jamais de dire, préférant cependant Batouala, je ne me lasserai jamais de dire la méchanceté des «*boundjous*». Jusqu'à mon dernier souffle, je leur reprocherai leur cruauté, leur duplicité, leur rapacité. Que ne nous ont-ils pas promis, depuis que nous avons le malheur de les connaître ! Vous nous remercieriez plus tard, nous disaient-ils. C'est pour votre bien que nous vous forçons à travailler. L'argent que nous vous obligeons à gagner, nous ne vous en prenons qu'une infime partie. Nous nous en servons pour vous construire des villages, des routes, des ponts, des machines qui marchent, au moyen du feu, sur des barres de fer. Les routes, les ponts ces machines extraordinaires, où ça ! *Mata ! Nini !* Rien, rien ! Bien plus, ils nous volent jusqu'à nos derniers sous, au lieu de ne prendre qu'une partie de nos gains ! Et vous ne trouvez pas notre sort lamentable ?... Il y a une trentaine de lunes on achetait encore notre caoutchouc à raison de trois francs le kilo. Sans ombre d'explication, du jour au lendemain, on ne nous a plus payé que quinze sous la même quantité de « *banga* ».

Hein, quinze sous : un « *méya* » et cinq « *bi'mbas* ». Et c'est juste ce moment-là que le « Gouvernement » a choisi pour porter notre impôt de capitation de cinq à sept et même dix francs ! Or, personne n'ignore que, du première jour de la saison sèche au dernier de la saison des pluies, notre travail n'alimente que l'impôt, lorsqu'il ne remplit pas, par la même occasion, les poches de nos commandants. Nous ne sommes que des chairs à impôts. Nous ne sommes

que des bêtes de portage. Des bêtes ? Même pas. Un chien ? Ils le nourrissent, et soignent leur cheval. Nous sommes, pour eux, moins que ces animaux, nous sommes plus bas que les plus bas. Ils nous crèvent lentement. »

Une foule suant l'ivresse se pressait derrière la troupe constituée par Batouala, les anciens, les chefs et leurs *capitas*. Il y eut des injures, des insultes. Batouala avait mille fois raison. On vivait heureux, jadis, avant la venue des « *boundjous* ». Travailler peu, et pour soi, manger, boire et dormir ; de loin en loin, des palabres sanglantes ou l'on arrachait le foie des morts pour manger leur courage et se l'incorporer – tels étaient les seuls travaux des Noirs, jadis, avant la venue des blancs.

René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Albin Michel, 1921

L'auteur :

*D'origine guyanaise, René Maran est né à la Martinique en 1887 ou son père venait d'être nommé. Dès l'âge de sept ans, ses parents l'envoient en classe, à Bordeaux. Il publie son premier recueil de poèmes en 1909 mais, n'ayant pas assez d'argent pour s'inscrire à l'université, il s'embarque pour Bangui, où il a obtenu un poste de fonctionnaire colonial. C'est là, dans la colonie de l'Oubangui-Chari, que pendant six ans il écrit le roman qui l'a rendu célèbre, **Batouala** (paru en 1921), dans lequel il relate la vie quotidienne des Africains durant la colonisation – et notamment les « abus, les malversations et les atrocités qui y abondent ». Dans sa préface, il lançait un vibrant appel aux intellectuels français : « mes frères de France, écrivains de tous les partis ; vous qui (...) vous réconciliez tout à coup, chaque fois qu'il s'agit de combattre pour une idée juste et noble, je vous appelle au secours, car j'ai confiance en votre générosité ». En France, le roman, qui a obtenu le prix Goncourt, fait l'effet d'une bombe. S'il ouvre les yeux de certains sur les réalités du régime colonial, il en scandalise d'autres et les injures que valut à René Maran sa préface de **Batouala** lui firent dire : « je leur dois d'avoir appris qu'il faut un singulier courage pour dire simplement ce qui est. »*

En 1923, Maran retourne en France où il est obligé de démissionner de ses fonctions. Il se marie quatre ans plus tard et, jusqu'à sa mort à Paris en 1960, il mènera une modeste vie qu'il consacrera à l'écriture.

Texte 3 : « Un peuple actif, intelligent »

Demain, au jour, les habitants de ce pays verront passer les troupes de la grande France, ils sauront qu'elles viennent d'un peuple actif, intelligent, bon et capable. Ils admireront devant les drapeaux français l'immense force de la volonté. Par leur admiration et leur sentiment raisonné, ils comprendront les causes réelles de la mission française. Ils finiront par être comme nous. Les moyens sont à leur disposition dès à présent.

Avoir des relations avec les Français, c'est apprendre à aimer ce qu'ils aiment. Les Sénégalais se sont transformés. Leurs idées, leurs goûts, leurs manières d'agir, les désirs et les plaisirs qu'ils avaient conservés et se transmettent de générations en générations n'ont pu résister au procédé de la France. Ce n'est pas que nos habitudes n'étaient pas convenables, au contraire. Mais il est loyal de reconnaître à la France une finesse particulière. C'est cette

finesse que les Marocains ¹ remarqueront d'abord en observant nos faits et gestes. La France, habituée à une conduite irréprochable et qui vient ici remplir son devoir envers l'humanité, prendra certainement garde à toutes les leurs coutumes de vie et les marocains n'auront qu'à être attentifs au grand bien qui se donne à eux.

(...)

En effet, durant qu'Alassane Dicko parlait, il me semble voir des pillages, des vols, des guerres entre des hommes de même race, des chevaux montés poursuivant des troupeaux et surtout, des mères privées de leurs enfants et qui pleuraient, des esclaves attachés aux queues des chevaux sur des vastes et longues routes, des enfants que la peur étranglait quand, du côté où ils fixaient leurs beaux yeux noirs, ils voyaient, au lieu des personnes, de leurs mamans venant tendrement, des hommes féroceement armés, pour le massacre horrible... les petits qui appelaient encore : papa ...maman...

Devant tout cela, je ne pouvais m'empêcher de dire :

- La vérité, mes amis, se trouve dans des faits auxquels aucun de nous n'a assisté, mais où nous pouvons imaginer le plus mauvais qu'on puisse voir. L'histoire de notre pays garde même les dates de ce qui a été vu, exécuté aux années passées. Si nous comparons les faits anciens, avant l'arrivée des Français chez nous, et ceux qui vont de cette arrivée jusqu'aujourd'hui, nous n'aurons à l'égard des Français qu'une juste reconnaissance. Estimons nous heureux pour nos parents, pour nous-mêmes, d'être serviteur de la France et de travailler sous sa direction à unir les êtres humains dans l'univers.

Bakary DIALLO, *Force-Bonté*, 1926

L'Auteur

*Bakary Diallo (mort en 1979), est le premier tirailleur sénégalais à témoigner par écrit de son expérience de la Grande Guerre. Bakary Diallo est né à Mbala dans la région de Podor. Il s'engage dans l'armée française le 4 février 1911, participe à la pacification du Maroc en mai 1911, avant de débarquer à Sète en 1914. Engagé sur le front de la Marne, sa mâchoire fracassée l'oblige à se soigner dans divers hôpitaux à Epernay, Neuilly, Paris, Menton... Devenu citoyen français en 1920, il exerce le métier de portier à l'hôtel National de Monte – Carlo et divers emplois plus pénibles à Paris. Il publie en 1926 *Force Bonté*, récit candide sur la France coloniale. Vision manipulée ou fabriquée dont l'écriture reviendrait à Lucie Couturier, Jean Richard Bloch ou à un employé des éditions Rieder ? Des interrogations demeurent sur la paternité de cet œuvre "naïvement colonialiste". Comme la plupart des tirailleurs sénégalais, Bakary Diallo ne savait lire et écrire. Il est réellement fasciné par le chef blanc et par la puissance coloniale française. Il ne comprend pas, dans ce contexte, le rejet de la tutelle française par certains peuples et encore moins les guerres contre la France. En février 1928 il retourne au Sénégal et finit sa vie à Podor en 1979.*

BAKARY DIALLO, *FORCE-BONTE*, 1926, GROUPEMENT DE TEXTES

¹ La scène se passe au cours d'une campagne au Maroc

1-Débarquement à Sète

Après quatre jours de traversée de la mer Atlantique nous débarquons à Cette (Hérault). Nous sommes heureux de voir pour la première fois, une ville de la Grande France. Nos yeux se braquent vers les gens, les maisons, les rues, les tramways et finissent leurs investigations sur une multitude de drapeaux qu'arbore la cité. Nous y distinguons le drapeau tricolore. Nous traversons la ville, musique en tête, par un tel défilé que les enfants, jeunes garçons et fillettes, trouvent agréable de suivre le mouvement. On dirait d'ailleurs que la population de Cette toute entière tient une belle promesse qu'elle s'était sans doute faite de nous fêter. Des cris de « Vive la France ! » et « Vivent les Sénégalais ! » nous pénètrent profondément. Certains hommes se détachent de la foule et viennent nous serrer les mains. Je les entends dire : « Bravo les tirailleurs sénégalais ! Vive la France !... » D'autres nous disent : « couper tête aux Allemands ». Les tirailleurs leur répondent avec leur sourire habituel et montrent leur coupe-coupe, disant que nous allons tuer les ennemis des Français.

Bakary Diallo, *Force – Bonté*, pp 95-96

2-Bataille de la Marne

Nous sommes devant les troupes allemandes, dans la Marne. C'est quatre heures du matin. On dirait que déjà le jour se montre. Un peu partout surtout vers l'est une lueur incertaine s'avance. L'ombre de la nuit se détache sur les collines et forme des parcelles noires, par-ci par-là, dans les ravins, au pied des arbres aux branches calmes. Le ciel s'illumine au dessus des têtes, un œil bleuâtre qui s'ouvre pour voir s'accomplir une œuvre de mal. Les fusils, les canons, et autres instruments qui tuent leurs maîtres, ne font plus trop de vacarme.

Les escouades se ravitaillent de café et d'aliments nourrissants. Tout a été fait pendant la nuit et il faut manger pour avoir la force de mourir.

Un Allemand qui s'était trompé de lignes est venu se faire prendre avec son café par une sentinelle sénégalaise. Lorsqu'il a été entouré par les tirailleurs, il tremblait de tout son être. Pauvre, n'avais-tu pas prévu cet instant comme tu avais déjà escompté l'or et la gloire ? Les noirs que tu supposais sauvages t'ont pris à la guerre, mais au lieu de faire cesser ta vie ils t'ont fait prisonnier. Puisse ta peur ne pas t'empêcher de proclamer dans ton pays, demain, après la bataille, les sentiments de justice qui réhabiliteront leur nom parmi les races humaines, toutes sauvages...

(...)

Depuis quelques jours nous sommes à droite de Reims, à Sillery, dans les bois. Le tir de barrage est intense...

Un obus vient d'éclater sur toi, un autre, encore six à la fois, et pendant que d'autres grognent de venir te déchirer, on regarde, dans les trous que l'on t'a faits, l'eau qui surgit...

Ordre du Régiment. Il faut immédiatement des tirailleurs sénégalais et un caporal pour participer à l'opération du bataillon Randier. La première compagnie du 7^e bataillon sénégalais a reçu cet ordre...

Un caporal volontaire est demandé. La compagnie est rassemblée. Les officiers sont en face d'elle, papiers à la main. Caporaux et soldats se regardent. Il semble que le silence soit le seul interprète de cet instant. J'entends le murmure des soldats : « nous allons tous ensemble ». Je comprends alors que le volontariat d'un gradé serait accueilli avec empressement par ces diables de tireurs. Alors...

-Présent, mon capitaine... Moi volontaire...

Je sors du rang pour présenter l'arme. Le commandant est venu me serrer la main et pour m'encourager peut-être, me promet de me récompenser. Il pourrait s'en passer... Mon escouade s'est jointe à moi, aucun n'a voulu me quitter et cela me donne un frisson.

L'artillerie allemande est comme avertie de notre préparation. Elle nous lance ses obus. Il est sept heures du soir ; le soleil ayant refusé d'être témoin, la nuit s'est offerte. Dans ce bois serré, voir à vingt mètres est une chance... Trois obus sont tombés sur la tranchée qui nous abrite. Il y a des blessés. Je suis blessé au bras gauche. On tente de m'évacuer au poste de secours avec les autres. Je refuse formellement. Un militaire doit obéir, mais pourrais-je avant de mourir quitter mon escouade qui ne veut pas m'abandonner ? Alors l'officier a commandé : « Baïonnette au canon, en avant... ! » Mon fusil à la main droite, je me lance devant mes tirailleurs, terrible lion aux dents de fer...

La première ligne allemande décharge ses cartouchières sur nous. Suivant leurs tranchées, le feu a formé un arc rouge. Les fusées s'en donnent dans la petite forêt ou des mourants appellent les dieux, les mères et les prophètes, tous absents. La terre saute, les arbres tombent, et les cris d'hommes, mêlés aux voix des canons, des mitrailleuses, des fusils, des échos et d'un indéfinissable grouillement de choses, créent dans ce bois le spectacle le plus infernal.

La charge continue, moins dense. La moitié est blessée et dans le reste j'en vois qui meurent. Un de mes soldats est tombé à ma droite, le sang coule de sa tête collée à la terre... J'en vois un autre piquant sa baïonnette sur un tronc d'arbre. Il a cru trouver un ennemi... Sylla, qui est tout prêt de moi, me le montre de la main et éclate de rire. Nous faisons un nouveau bond. Nous voilà sur le parapet de la tranchée allemande. Nous ne sommes plus que trois tirailleurs. Je ne compte plus ; une deuxième blessure vient de m'être faite à la bouche. Sylla m'a retiré du parapet et m'aide à retourner dans la ligne française.

Au poste des premiers soins, le médecin désire connaître mon nom. Une difficulté se présente : je ne peux pas parler ; ma langue, coupée en deux, est à moitié dans ma bouche cassée. J'aurais pu écrire mon nom, mais ma tête est enflée, mes yeux ne voient plus que le brouillard surnaturel qui énerve les sens, mes oreilles n'entendent presque plus, il semble que dans mon être le sang bouillonne pour remonter vers elles. A mes côtés j'ai entendu dire : « c'est fini pour lui... » En cette circonstance, mon âme seule souffre, mon de mes blessures mais de l'éloignement...

Bakary Diallo, *Force – Bonté*, pp 102-107

3-Convalescence à Menton

J'ai cru me trouver pris par un rêve lorsqu'à un kilomètre de la gare de Menton, à gauche de la voie ferrée, j'ai vu dans une caserne des chéchias rouges. Sans doute, la vitesse du train, la fatigue du voyage, le sommeil qui prêchait à mes yeux le dodo et les pensées qui fascinaient mon esprit, avaient provoqué cet effet. (...)

Je me demandais si un miracle ne m'avait pas amené dans un pays habité par les tirailleurs sénégalais, que je n'avais pas vus depuis des mois et des mois. Mais dès mon apparition au dépôt, ces braves, si terribles dans les combats, se pressaient de toutes parts à ma rencontre, souriant, me serrant les mains, me souhaitant les Diam Niali (bonjour en peulh), les Eni Segué (bonjour en bambara) les Diam kam (bonjour en ouolof), etc., comme s'ils m'avaient connu depuis longtemps, alors que parmi eux je n'avais connu que Samba Diallo, Peulh ami, de mon recrutement en 1911.

(...)

Jeudi et dimanches sont nos jours de sortie en ville. Quand ils approchent, le dépôt est plus gai. Tous les tirailleurs, exception faite des grands mutilés et des malades qui n'aiment pas ou ne peuvent pas sortir, s'y préparent. Alors coupe de cheveux à la manière sénégalaise ou à la mode française, lavages des chemises, des vareuses, des mouchoirs des chéchias.

Entre Carlton Hôtel et l'Hôtel du Prince de Galles, actuellement hôpitaux temporaires, des groupes de tirailleurs se forment doucement, sous le soleil rayonnant, au bord de la mer. Vers l'ouest, un groupe de Bambaras, armés de tam-tam, joue. Ces artistes noirs exécutent les

dances soudanaises. Ils ont fait un rond et tapent éperdument les mains autour d'un danseur comique, qui manie avec mystère ses pieds, ses bras, sa tête. (...)

Bakary DIALLO, *Force - Bonté*, pp 124 - 131

LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN : LA DEUXIEME PERIODE

Texte 1 : « *Une grande attaque* »

Peigné et parfumé, il mit dans son unique poche de devant portefeuille, cigarettes, allumettes et mouchoir...

- Tu n'attends pas le souper ? demanda sa petite sœur.
- Merci, Kady ; je n'ai pas faim. Tu le diras à ma mère.

Il alla prendre ses meilleurs compagnons, Moussa, Alioune et Samba.

- Les frères ! Je vais faire une « grande attaque ». Montrez-moi aujourd'hui que vous êtes de vrais frères.

- Karim, tu sais bien qu'où tu mourras nous mourrons !

Devisant ainsi, ils arrivèrent chez Marième. Alioune frappa.

- Entrez !

Assise sur le lit, Marième portait une camisole aux manches bouffantes, s'arrêtant aux coudes. De dessous les broderies émergeaient des bras couleur brique à la peau lisse comme du satin, aux poignets délicats, chargés de bracelets ; sa gorge nue se pliait, sillonnée de gracieux plis ; aux oreilles des boucles d'or ; et à l'extrémité d'une de ses tresses d'ébène un louis d'or brillait sur le front. Elle s'était drapée de lourds pagnes tissés par les artisans wolofs.

Karim vint s'asseoir à ses cotés. Les camarades prirent dans les fauteuils disposés le long des murs... Les Sénégalais gardaient le silence.

Leurs boubous d'une blancheur de pur clair de lune donnaient par l'ampleur un air de majesté !

Moussa ouvrit la conversation :

- Pourquoi ne causez-vous pas Marième, ma sœur ?

La demoiselle intimidée par l'assemblée de ces messieurs en haute toilette, grisée par les parfums qui flottaient dans l'air, ne put articuler un mot. Elle répondit par un sourire.

Des jeunes filles entrèrent sans avoir frappé : amies de Marième à qui elle avait demandé de lui tenir compagnie pour la réception de son nouvel amoureux...

Troubadours et trouvères sénégalais saluèrent l'assistance :

- Sala Malikoum, Guer-Gni ? (Avez-vous la paix, Seigneur ?)
- Malikoum, Salam (nous avons la paix).

Ils s'installèrent sur les nattes qui tapissaient le plancher. Le guitariste accorda son instrument et attaqua l'air « Soundjata ».

Tout le monde se tut. Les sons directs se déroulaient en une chevauchée rythmique, minaient la marche guerrière de l'armée du roi Soundjata... quelque chose de mélancolique,

de majestueux et d'héroïque ensemble. A l'entendre, l'imagination vous transportait aux temps des rois africains qui mettaient leur honneur et leur orgueil dans un mot : « vaincre » !

Les griots murmurèrent des paroles qui accompagnaient la musique. L'auditoire écoutait, silencieux, recueilli.

Karim plonge la main dans sa poche, en sortit un billet de cent francs et le jeta sur les nattes.

Le guitariste s'en empara, remercia :

- Gueye ! Descendant de Dialor Coumba Borso, tué sur le champ de bataille, près du grand baobab de Saloum. Tu es le plus valeureux de ceux de ton rang. Marième, il est digne d'être ton amoureux !

- C'est la vérité, ponctuèrent les griots.

(Le guitariste évoque la bravoure des ancêtres de Karim ; le jeune homme donne un billet au chef des chanteurs, imité par ses compagnons.)

- Dieuré ! Dieuré ! s'exclamèrent les griots ; voici les braves ! Marième, accepter leur offre d'amitié ; vous ne le regretterez pas !

- On s'en va, demanda Karim à son « état-major ».

- Oui, répondit-on.

Il s'attarda à mettre ses babouches et partit le dernier, Marième le reconduisit. Lorsque les deux amoureux furent dans la rue, ils se souhaitèrent le bonsoir après s'être embrassés derrière le battant de la porte d'entrée...

Elle retrouva ses camarades qui la complimentèrent en riant.

- En vérité, Marième, tu as un « samba-Linguère ». Il a donné deux cents francs aux griots. Ses amis sont sans égaux et dignes d'être ses compagnons.

Ousmane Socé DIOP, *Karim*, 1948

L'auteur :

*Ousmane Socé Diop est né en 1911 à Rufisque au Sénégal. Il fit ses études secondaires à Dakar puis fréquenta l'école William Ponty. Il entra à l'école vétérinaire d'Alfont en 1931. Il fut membre du groupe de l'Etudiant noir. Ousmane Socé exerça ensuite son métier à Kayes, Sikasso, Mopti au Mali. Il se lança dans la politique dès 1948. Après les indépendances, il fut ambassadeur du Sénégal à l'ONU puis à Washington. Après sa retraite en 1968, il s'installa à Rufisque. Il est mort le 26 octobre 1973. Les écrits de Ousmane Socé ne sont pas de quantité mais de qualité. Il n'a écrit que deux romans : *Karim* publié en 1948 et *Mirages de Paris* en 1977. Il donnera aussi un recueil de contes : *Contes et légendes d'Afrique noire* en 1975.*

LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN : LA TROISIEME PERIODE

Texte 1 : « *L'école nouvelle* »

Le pays des Diallobé n'était pas le seul qu'une grande clameur eut réveillé un matin. Tout le continent noir avait eu son matin de clameur.

Etrange aube ! Le matin de l'occident en Afrique noire fut constellé de sourires, de coups de canon et de verroteries brillantes. Ceux qui n'avaient point d'histoire rencontraient ceux qui portaient le monde sur leurs épaules. Ce fut un matin de gésine. Le monde connu s'enrichissait d'une naissance qui se fit dans la boue et dans le sang.

De saisissement, les uns ne combattirent pas. Ils étaient sans passé, donc sans souvenir. Ceux qui débarquaient étaient blancs et frénétiques. On n'avait rien connu de semblable. Le fait s'accomplit avant même qu'on prît conscience de ce qui arrivait.

Certains, comme les Diallobé, brandirent leurs boucliers, pointèrent leurs lances ou ajustèrent leurs fusils. On les laissa approcher, puis on fit tonner le canon. Les vaincus ne comprirent pas.

D'autres voulurent palabrer. On leur proposa, au choix, l'amitié ou la guerre. Très sensément, ils choisirent l'amitié : ils n'avaient point d'expérience.

Le résultat fut le même cependant, partout.

Ceux qui avaient combattu et ceux qui s'étaient rendus, ceux qui avaient composé et ceux qui s'étaient obstinés se retrouvèrent le jour venu, recensés, répartis, classés, étiquetés, conscrits, administrés.

Car, ceux qui étaient venus ne savaient pas seulement combattre. Ils étaient étranges. S'ils savaient tuer avec efficacité, ils savaient aussi guérir avec le même art. Où ils avaient mis du désordre, ils suscitaient un ordre nouveau. Ils détruisaient et construisaient. On commença, dans le continent noir, à comprendre que leur puissance véritable résidait, non point dans les canons du premier matin, mais dans ce qui suivait ces canons. Ainsi, derrière les canonnières, le clair regard de la Grande Royale des Diallobé avait vu l'école nouvelle.

L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint les corps, l'école fascine les âmes. Où le canon a fait un trou de cendre et de mort et, avant que, moisissure tenace, l'homme parmi les ruines n'ait rejailli, l'école nouvelle installe sa paix. Le matin de la résurrection sera un matin de bénédiction par la vertu apaisante de l'école.

De l'aimant, l'école tient son rayonnement. Elle est solidaire d'un ordre nouveau, comme un noyau magnétique est solidaire d'un champ. Le bouleversement de la vie des hommes à l'intérieur de cet ordre nouveau est semblable aux bouleversements de certaines lois physiques à l'intérieur d'un champ magnétique. On voit les hommes se disposer, conquis, le long de lignes de forces invisibles et impérieuses. Le désordre s'organise, la sédition s'apaise, les matins de ressentiment résonnent des chants d'une universelle action de grâce.

Seul un tel bouleversement de l'ordre naturel peut expliquer que, sans qu'ils le veuillent l'un et l'autre, l'homme nouveau et l'école nouvelle se rencontrent tout de même. Car ils ne veulent pas l'un de l'autre. L'homme ne veut pas de l'école parce qu'elle lui impose, pour vivre (c'est-à-dire pour être libre, pour se nourrir, pour s'habiller) de passer désormais par ses bancs ; l'école ne veut pas davantage de l'homme parce qu'il lui impose pour survivre (c'est-à-dire pour s'étendre et prendre racine ou sa nécessité l'a débarquée) de compter avec lui.

Cheikh Hamidou KANE, *L'aventure ambiguë*, 1961

Texte 2 : Une cérémonie traditionnelle

Bakari est revenu dans son village après plusieurs années passées en ville ; il doit, au milieu des intrigues, se réadapter et se faire accepter. Cependant, il bénéficie du soutien fidèle de Nandi, qui le choisit comme « ton-Kamalé », chaste protecteur.

Lorsque nandi déposa son foulard entre les mains de Bakari, des manifestations partirent de l'assemblée. Claques sourdes, rires, haussements d'épaule, coups de coude aux voisins, aux voisines. Nandi n'en fit pas cas et reprit sa place. Elle venait d'accomplir ce qu'elle attendait de toutes ses fibres. L'écran qui se dressait entre elle et Bakari s'effondrait. Plus rien, désormais, ne l'empêcherait de se rendre dans la case de Bakari. De le recevoir dans la sienne. D'être seule avec lui par les rues ou à travers champs.

Elle avait attendu cet instant entre l'inquiétude et l'espoir. Parfois, elle redoutait que Bakari, repoussé par ses camarades, ne s'en retournât avant que le droit ne lui fut reconnu de l'avoir à elle toute seule et tout à elle. Parfois, elle rêvait détendue à l'idée des mots qui animeraient leur rencontre, des promenades à deux. Elle imaginait des questions plaisantes, des taquineries et toute la vie joyeuse à laquelle l'« assemblée du choix » lui donnerait accès. Car cent ans d'usage lui interdisaient de côtoyer Bakari, d'être en tête à tête avec lui tant que publiquement elle ne l'aurait pas choisi ton kamalé : le garçons entre les mains de qui elle déposait sa vertu et qui en répondrait devant la communauté.

Désormais ton-mouso de Bakari, nandi soupira d'aise. A présent que Bakari prenait l'engagement de la conduire pure à son mari, tache d'honneur que lui demandait le village, ils étaient libres. Nandi promena des yeux satisfaits. Puis elle s'enfonça dans ses rêves.

Soudain une angoisse brutale : la soirée ne lui apportait pas que merveilleuses perspectives. Les paroles tombées des lèvres de sa mère au crépuscule naissant surgirent de l'ombre, ou la ferveur amoureuse les avait rejetées : « longtemps, Bakari aura la mort autour de lui. Comme le tonnerre, Bantji est aveugle, sourd. Dès ce soir, il cherchera à prendre la vie du petit, par la nourriture ou les scorpions "nourris de venin" qu'il fera lâcher dans sa case. Mais ton ami sait tout. Sa mère Nassoun est prévenue. »

Droite de tout son buste, nandi cherchait le visage de Bakari, les yeux de Bakari. Elle était en proie à un besoin violent de prendre d'assurance qu'il était bien là, tel qu'elle le voulait, à même de triompher de tout. Autour de la faible lueur dansante de la lampe de karité, nandi ne distinguait rien. Elle ne reconnaissait personne. Les garçons changeaient de place au gré de leur fantaisie. Ne pouvant plus, comme tout à l'heure, avancer au milieu du cercle, elle se consola à l'idée qu'elle parlerait à Bakari après l'assemblée. Mais que lui dirait-elle? Nandi se posa la question. Elle ne lui apprendrait rien. « ton ami sait », lui avait dit sa mère, alors? A vrai dire, nandi voulait voir les yeux de Bakari, le visage de Bakari. Elle voulait, dans un sourire, lui annoncer que leur destin était désormais lié. Cela non plus, Bakari ne l'ignorait pas. Alors nandi soupira et sourit à ce destin commun.

Seydou BADIAN, *Le Sang des masques*, Robert Laffont, 1976.

L'auteur :

Seydou Badian Kouyaté, qui utilise ses deux prénoms comme pseudonyme, est né en 1928 à Bamako, capitale du Mali. Après une scolarité commencée dans son pays et achevée à Paris, il effectue ses études de médecine à Montpellier, où il obtient un doctorat en 1955. Rentre au Mali, il est médecin de circonscription et milite activement au sein du R.D.A (Rassemblement Démocratique Africain), puis occupe divers postes ministériels après l'indépendance. Arrêté à la suite du coup d'état de 1968, il passe 7 ans au camp de détention de Kidal et, après sa liberté en 1975 pour raison de santé, il se voit contraint à partir en exil. De retour au Mali en 1991, il joue un rôle actif dans la vie politique de son pays.

Son premier roman, sous l'orage (1957), illustre, à propos du mariage, le thème du conflit entre tradition et modernité. C'est ce même thème qu'il reprend dans les romans suivants, Le Sang des masques (1976) et Noces sacrées (1977), dans lequel un personnage, figure symbolique de l'Afrique, retrouve son identité perdue en découvrant en lui-même la part de tradition oubliée. Seydou Badian a également écrit une pièce de théâtre, La Mort de Chaka (1961), et un essai : Les Dirigeants africains face à leur peuple (1965).

Texte 3: *Les choses sont toujours plus complexes qu'il n'y paraît*

Fadel se trouvait depuis quelques années à Wissombo, capitale de l'ancien royaume du même nom. Il avait débarqué un lundi, la veille de son départ, dans mon bureau et m'avait demandé si je pouvais le déposer le lendemain très tôt à la gare routière. J'étais d'autant plus ravi de rendre ce service à Fadel que c'était une des rares fois où je le voyais solliciter. C'était un type très orgueilleux. Au moment où nous approchions de la gare routière, il m'avait annoncé avec simplicité qu'il allait à la recherche de la reine Johanna Simentho. Sur le coup, je n'avais pas bien compris ce qu'il voulait dire. Je me souviens que depuis notre départ cher Ndella où il avait passé la nuit (elle n'avait même pas daigné se tenir sur le seuil de sa maison pour lui faire des signes d'adieu de la main et essuyer quelques larmes, elle a toujours eu le cœur sec), Fadel n'avait pas desserré les dents une seule fois, une attitude qui lui était familière et qui m'exaspérait au haut plus point. Je dois vous dire qu'en dépit de son apparente timidité, Fadel avait la prétention d'être un esprit supérieur pour qui dire des choses ordinaires comme vous ou moi aurait le signe d'une inadmissible décrépitude intellectuelle. Jamais, par exemple, il ne lui serait venu à l'idée de siffler au passage d'une belle fille ou de parler simplement d'un match de basket. Je m'étais rendu compte avec agacement qu'avant de condescendre à m'informer de son grand projet, mon ami avait retourné mille fois la question de sa grosse tête. Par pure courtoisie j'avais fait semblant d'être intéressé : « la reine Johanna ? »

Aucun mot ne peut exprimer avec assez de force l'étrange lueur qui transfigura en un éclair le visage de Fadel. Cela s'était passé très vite, vraiment très vite. Il avait presque aussitôt repris son air de tous les jours. Lorsque nous sommes arrivés, Fadel a paru vouloir me donner des explications mais il n'en pas eu le temps : le chauffeur du car s'est mis à klaxonner avec impatience pour annoncer le départ. Fadel m'a serré la main sans un mot. C'est vrai. Je l'avis souvent entendu parler de la reine Johanna Simentho mais sans y prêter grande attention. Pour moi, il ne faisait aucun doute que Fadel avait imaginé toute cette histoire compliquée pour justifier ses somptueux états d'âme de fils de milliardaire oisif et pas trop bête. Lorsqu'il m'a tourné le dos prendre sa place à l'arrière du car, je suis resté comme fasciné par l'impression de nonchalance sereine et de lassitude qui se dégageait de lui. Naturellement, je ne savais pas que je reverrais plus jamais Fadel vivant.

Hier, à la fin de ma journée de travail, j'ai reçu un coup de téléphone.

- Monsieur Ismaïla Ndiaye des assurances nouvelles ?
- Lui-même à l'appareil, madame.
- Voulez-vous passer tout de suite à l'hôpital du 20-juillet ? c'est très urgent, monsieur

Ndiaye

- Que se passe t'il ?
- Un de vos parents ou un de vos amis, je ne sais pas, est mort dans un accident de la

route.

J'ai cru que j'allais devenir fou.

- Comment vous ne savez pas madame ? Vous vous moquez de moi ?
- Ne vous énervez pas, monsieur Ndiaye. Je vous expliquerai.
- Mais qui est donc ?
- Il s'appelle Fadel... attendez...
- Fadel Sarr !
- Oui, c'est lui le corps est...
- Merci, madame. J'arrive tout de suite.

J'ai raccroché brutalement. Je dois avouer, au risque de vous faire bondir d'indignation, que je n'ai pu réprimander un vague sentiment de soulagement. Entendons-nous bien : je ne souhaitais pas du tout la mort de Fadel, je suis comme vous à peu près sain de corps et d'esprit et je ne souhaite en principe la mort de personne. Mais les choses sont toujours complexes qu'il n'y paraît à première vue. Pendant quelques secondes, à cause des cachotteries de cette bonne femme, j'avais du passer en revue la liste de mes amis et parents, redoutant le pire pour chacun d'eux. Ça aurait pu être quelqu'un avec qui j'avais joué à la belote la veille, ou un de mes frères. Ce n'est pas de ma faute si (permettez-moi cette image) le couperet est tombé sur quelqu'un que je n'avais pas vu depuis sept ans, quelqu'un pour qui j'avais de l'estime, certes, mais qui m'était pas mon meilleur ami. Je suis prêt à jurer sur le saint coran que le fait qu'Ndella ait été sa maîtresse n'a rien à voir dans cette affaire.

Boubacar Boris Diop, *Les tambours de la mémoire*, Nathan, 1987.

L'auteur :

Boubacar Boris Diop est né à Dakar (Sénégal) en 1946. Après des études de philosophie et de lettre, il enseigne dans divers lycées du Sénégal avant de suivre, en 1981, une formation de journaliste. Conseiller culturel au ministère de la culture pendant quelques années, il se consacre aujourd'hui au journalisme et à l'écriture.

*Boubacar Boris Diop réfléchit sur l'histoire pour en tirer des renseignements nécessaires à la compréhension de l'actualité la plus brûlante. Ainsi dans sa première œuvre, *le temps de Tamango* (1981), il est question de l'esclavage ; *Thiaroye terre rouge* (pièce de théâtre) met en scène des tirailleurs sénégalais rentres après la guerre ; *les Tambours de la mémoire* (1987) se réfère au mythe de la reine Johanna Simentho qui aurait animé un mouvement de résistance en Casamance ; *les Traces de la meute* (1993) dénonce les dangers des mythes fondateurs ; enfin, son dernier roman, paru en 2000, *Murambi*, le livre des ossements, revient sur les événements qui ont déchiré récemment le Rwanda.*

*L'entrelacement des modes narratifs caractérise son œuvre de même qu'une distanciation qui fait, par exemple, que les narrateurs dans *Tamango* s'interrogent sur la légitimité de l'écriture face à la réalité.*

ABDOULAYE SADJI, *NINI MULATRESSE DU SENEGAL*, 1948

INTRODUCTION

La littérature africaine a dans ses débuts été dominée par les écrivains blancs, et quelques auteurs noirs complaisants à l'endroit de la métropole. Mais depuis *Batouala* de René Maran en 1921, une veine réaliste sans complaisance a osé s'exprimer, nonobstant les menaces de l'administration coloniale. Et Abdoulaye Sadj, même s'il n'emprunte pas les sentiers battus, c'est-à-dire de faire une critique systématique du colonisateur, il explore un sujet assez délicat avec une écriture originale dans son roman *Nini, la mulâtresse du Sénégal* publié en 1951.

Nini, la mulâtresse du Sénégal, fait partie des romans de la deuxième période. Cette période, nous l'avons dit, se caractérise par la dénonciation de tous les maux de la colonisation : excès, dérapages, violences, mais aussi de l'influence négative de la colonisation sur le noir. Il faut noter que les écrivains comme Ferdinand Oyono avec ses deux romans : *Le Vieux nègre et la Médaille* et *Une Vie de boy*, Mongo Béti avec ses 4 œuvres majeures : *Ville cruelle*, *Le Pauvre Christ de Bomba*, *Mission terminée*, *Sans haine et sans amour* s'inscrivent aussi dans ce contexte.

Avec *Nini*, Sadj essaie de montrer le comportement ridicule et ironique d'une mulâtresse qui renie ses origines africaines.

I - PRESENTATION DE L'AUTEUR

Né en 1910 à Rufisque, Abdoulaye Sadjji est fils de marabout. Il fréquente d'abord l'école coranique à partir de 4 ans avant de fréquenter l'école primaire à l'âge de 11 ans. Après 3 ans d'études, il obtient le Certificat de Fin d'Etude Elémentaire. Il fut alors affecté au lycée Faidherbe de St-Louis, puis à la prestigieuse Ecole Normale William-Ponty d'où il sort comme instituteur en 1929 à l'âge de 19 ans. Tout en enseignant, il continuera ses études et obtiendra son bac en 1939.

Il enseigne successivement à Ziguinchor, à Thiès, à Kaolack, à St-Louis, à Dagana, à Louga, à Sédhiou et encore à Louga. Il passera quelques temps en France (1948 à 1949) plus précisément à l'Ecole Normale de St-Cloud près de Paris pour compléter sa formation professionnelle. Ainsi il devient inspecteur de l'enseignement Elémentaire.

Parallèlement à sa vie professionnelle, Abdoulaye Sadjji mène une activité d'écrivain. Son roman *Nini, la mulâtresse du Sénégal* parut d'abord en feuilleton dans la revue *Présence Africaine* entre 1947 et 1948 et sera édité en 1948 par *Présence Africaine*. En plus de ce roman, Sadjji a écrit *Tounka* (nouvelle) en 1952, *Maimouna* en 1953, *Un rappel de solde* en 1957, *Tragique hyménée* en 1958 et *Modou Fatim* en 1960. Il a aussi écrit en collaboration avec Léopold Sédar Senghor un recueil de conte : *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre*. A titre posthume paraîtra son essai *Ce que dit la musique africaine* en 1985. On notera aussi qu'il a écrit beaucoup d'articles dans différentes revues culturelles de son époque. Il meurt jeune en 1961.

II - L'ŒUVRE :

A - ANALYSE

Nini, la mulâtresse du Sénégal, appartient à une période qui se caractérise par la dénonciation de tous les maux de la colonisation. Cependant, avec *Nini*, Sadjji ne s'arrête pas seulement à montrer le comportement ridicule et ironique d'une mulâtresse qui renie ses origines africaines mais pose aussi un problème d'éducation : l'insertion harmonieuse de la personne métisse dans son monde.

Dans la préface de ce roman, Abdoulaye Sadjji écrit : « *Nini est l'éternel portrait moral de la mulâtresse, qu'elle soit du Sénégal, des Antilles ou des deux Amériques. C'est le portrait de l'être physiquement et moralement hybride qui, dans l'inconscience de ses réactions les plus spontanées, cherche toujours à s'élever au dessus de la condition qui lui est faite, c'est-à-dire, au dessus d'une humanité qu'il considère comme inférieure mais à laquelle un destin le lie inexorablement.* »

B-RESUME

L'histoire du roman se passe dans l'ancienne capitale du Sénégal, Saint-Louis, et durant l'époque coloniale. Il s'agit d'une toute petite tranche de vie d'une mulâtresse Virginie Maerle, connue sous le diminutif Nini. Elle vit avec les seuls parents qui lui restent, sa tante Hortense et sa grand-mère Hélène, des mulâtresses elles aussi. Nini commence à sortir avec un collègue de bureau, le français Jean Martineau. Leur relation devient toujours plus intime, mais le rêve plusieurs fois répété de la jeune fille d'épouser un Blanc et partir avec lui en France va encore s'envoler. Au lendemain de Pacques, **Nini** reçoit une lettre dans laquelle **N'diaye Matar**, un noir, lui déclare un « amour passionné et sincère. » Ce fut le comble. Elle, une presque blanche, recevoir une lettre d'amour d'un noir ! Cela est inadmissible et intolérable. Martineau et son ami Perrin seront licenciés par la compagnie les « Entreprises Fluviales » et ils vont devoir rentrer en Europe. Une fois rentré, Martineau épouse une compatriote et retourne en Afrique Equatoriale Française avec elle. La grand-mère de Nini étant morte, pour fuir les mauvaises langues et les chahuts de ses amies, Nini part pour la France après avoir vendu l'immeuble qu'elle avait hérité de ses parents et qui lui fournissait un modeste revenu.

C-STRUCTURE DU ROMAN

Le roman est constitué de deux grandes parties. La première va de la page 9 à la page 150. La deuxième de la page 151 à la fin. Toutefois, pour une compréhension plus aisée, nous considérerons différentes séquences qui se fondent sur des dates importantes qui coïncident d'ailleurs à des événements ou faits dans les six mois de la vie de l'héroïne, événements aussi qui rythment la vie des ndar-ndar ou saint-louisiens.

1^{ère} séquence : Dès le début, dans le mois de février, le romancier raconte la vie monotone de Nini et son travail de routine au bureau, car elle est dactylographe.

2^{ème} séquence : Il se produit un événement important : la lettre de Ndiaye Matar qui est comptable aux Travaux Publics, bouleverse momentanément la tranquillité de la mulâtresse. Elle se confie à Madou, son amie qui lui propose de se venger de cette déclaration d'amour du Noir. Et là Nini a peur de sa propre couleur, de ce que ce noir lui rappelle ce qu'elle est.

3^{ème} séquence : Autre événement, celui du mariage de Dédée, une mulâtresse avec un Blanc, Monsieur Darrivey, le samedi 27 février. Ce mariage redonne de l'espoir à Nini.

4^{ème} séquence : Sachant que le mariage d'une mulâtresse avec un Blanc est fort possible à Saint-Louis, la famille de Nini décide de prendre le taureau par les cornes. Et afin de réaliser leurs rêves de toujours à travers leur fille, c'est la grand-mère va voir un marabout avec l'aide d'une cousine Khady.

5^{ème} séquence : C'est le 13 juillet, veille de la fête de l'indépendance de la France. Nini invite à dîner ses amis blancs Perrin et Martineau, pour faire manger à ce dernier la potion magique du marabout.

6^{ème} séquence : Cette séquence est une sorte clôture, un dernier acte dans cette tranche de vie de Nini. C'est la fête du 14 juillet aussi. A la liquidation de la compagnie, les Blancs sont remerciés, et ils rentrent à l'hexagone. Nini aussi part pour la France, fuyant ainsi les commérages des ses amies.

D-LES PERSONNAGES

Les personnages principaux de *Nini* se divisent en trois catégories : les métisses, les blancs et les noirs.

1-Les mulâtresses

- **Nini** : Son vrai nom est Virginie Maerle. C'est une mulâtresse très claire de peau, cheveux blonds et yeux bleus. C'est pourquoi elle se croit et se comporte comme une blanche. Elle concentre en elle seule toutes les contradictions de cette « race ». Elle aime le paraître (tennis, pique-nique, plage). Cependant, Nini est courageuse, lucide et volontaire. C'est pourquoi elle refuse l'aide d'un noir qui lui a trouvé du travail, et décide d'aller vivre en France.

- **Madou** : De son vrai nom Madeleine de Meckey, Madou, contrairement à Nini, a des cheveux crépus, étant fille d'une négresse bon teint. C'est une amie de Nini, mais un peu jalouse d'elle.

- **Hélène** : C'est la grand-mère de Nini. Elle assume ses origines nègres et sollicite sa parente Khady, chaque fois qu'elle a besoin d'elle. Elle aussi avait été aimée par des blancs qui sont partis sans revenir.

- **Hortense** : C'est la tante de Nini, qui, avec Hélène constitue sa seule famille. Comme Hélène, Hortense est attachée à ses deux origines.

- **Dédée** : Mulâtresse, épouse de Darrivey

- Il y a aussi la tante de Dédée, **Sylvie**. Elle tient à son gendre et est très jalouse de lui.

La population mulâtresse est constituée également d'autres comparses telles que **Nana** p. 76, **Lia** p. 171, **Mimi**, **Nénée**, **Nénette**, **Titi**. Elles sont des amies, autant dire des compagnons de Nini.

2- Les blancs

- **Jean Paul Martineau** : Il travaille dans la même entreprise que Nini. Il est sérieux dans son travail, de nature réservé mais objectif dans son jugement. Il trouve Matar

N'diaye « comme il faut », distingué. Sa relation avec Nini n'est qu'un passe temps, c'est pourquoi il se mariera en France et se fera affecter en **A.E.F.**

- **Perrin** : Il est moins intelligent et moins rêveur que son ami Martineau. Il sort avec Madou l'amie de Nini. Il a un esprit libre et est très gai. C'est ce qui montre son amour de la vie.

- **Darivey** : Européen, adjoint des services civils époux de la mulâtresse Dédée.

- **M. Champion** : Blanc, sous directeur des travaux publics, ami des noirs

- **M. Roddin** : Blanc, professeur au lycée Faidherbe, amis des noirs

- **Le docteur Finot** : C'est un esprit ouvert qui n'a pas de préjugé pour la médecine des Noirs

- **M. Dru** : Blanc, commissaire de police et amant de Nénée mulâtresse dactylographe. Il est présenté comme très méchant.

3 - Les Noirs :

- **Ndiaye Matar** : Ndiaye Matar est « très élégant et correctement vêtu » p. 37 Il est très respectueux et très respecté par les Blancs surtout. D'ailleurs pour le saluer Martineau se lève et entend le titre de respect « monsieur ». C'est le type du civilisé sans perdre sa nature. On peut lire à la page 63 qu'il est « originaire de Dakar, il a été affecté à Saint-Louis, aux Travaux Publics après son succès à la première partie du baccalauréat... » Un peu révolutionnaire, il veut défendre les droits de ses congénères, mêmes ceux des métisses. Mais son vain combat est caricaturé par le narrateur qui le compare à Don Quichotte de la Manche, chevalier de la Triste figure p.66.

Son amour pour Nini est un coup de foudre p. 65. C'est un amour sincère, mais un peu une manière pour lui de sauver Nini de cette race blanche dont elle victime de rejet sans le savoir.

- **Bakary** : le boy de la famille de Nini. Un vrai noir avec la couleur et la tradition. Il représente le type du boy esclave. A cause de lui, Perrin pense que Nini vit l'époque de l'esclavage, par la manière de celle de la traiter. Il est docile et candide. Son français petit nègre le caractérise p.12.

- **Mamadou** : le planton dans le service où travail Nini. Il est le contraire de Bakary. Loin d'être soumis, souvent de mauvaise humeur et très rancunier, mais son travail comme il faut. Il représente le nègre rebelle. Il parle bien français, mais fait toujours exprès de parler wolof avec Nini, histoire de se moquer d'elle.

- **Khady**, c'est la cousine de sa grand-mère Hélène p.119. C'est elle qui servira de relais entre grand-mère Hélène et sa tradition. Elle emmène cette dernière à un marabout manding.

- **Fatou Fall** est une cousine noire de Nini. Elle est très belle, car les Blancs l'apprécient plus qu'à Nini. « Elle est rudement belle, la « djiguène », échappe à Perrin. Et cela est confirmé par son ami qui ajoute « follement séduisante » p.143, à croire que les Blancs en deviennent fous. D'ailleurs Nini en devient même jalouse devant les remarques de ses invités Martineau et Perrin. Durant cette soirée, elle est ainsi décrite par le narrateur : « Fatou Fall a pris sa camisole ajourée, blanche comme la vertu, et un pagne de même couleur travaillé par des rayures noires » p.137

- Le **marabout manding**, représente à la fois l'islam et la religion africaine animiste.

- **Sylvie** : Mère de Dédée

Cette étude des personnages révèle des vérités tues par le narrateur, mais qui peuvent se lire entre les lignes. On retiendra surtout une critique assez sévère vis-à-vis du comportement des mulâtresses qui refusent d'ouvrir les yeux pour voir la vérité en face. Mais on a l'impression qu'elles sont amendées par leur manque de culture, d'études poussées. Comme Nini, elles sont naïves. D'ailleurs tous les intellectuels du livre apprécient les Noirs.

Ensuite elles sont le produit de cette race qu'elles détestent, et sont rejetées par celle-là même à laquelle elles aspirent.

E-LES THEMES

Les différents thèmes sont : la colonisation, le racisme, l'esclavage, l'exploitation, la civilisation, la tradition, la religion, l'amour. Le souci de brièveté nous impose de nous limiter à quelques thèmes, qui, de toute façon, englobent les autres thèmes.

L'histoire de la vie de Nini se déroule sur un décor de **colonisation**. Et c'est ce qui justifie quelque peu le complexe d'infériorité dont sont victimes les mulâtresses qui aspirent à une situation et un statut dont jouissent leurs parents blancs. La colonisation atteint son paroxysme avec la célébration de fête nationale de la puissance coloniale la France, le 14 juillet p.147. La colonisation se caractérise aussi par l'exploitation des ressources du pays. La forte communauté française est une sorte de machine pour piller les ressources africaines, même les filles ne sont pas épargnées, celles qui ont donné naissance à des Nini, Nana, Nenettes... Les « Entreprises Fluviales » qui emploient 42 agents est la preuve palpable de cette volonté de ponction sur les ressources du pays colonisé.

Quant au **racisme**, il s'organise naturellement, dans la ville de Saint Louis, avec un système de classes hiérarchisées. En effet l'ordre d'importance des races s'établit comme suit : d'abord il y a les Blancs, ensuite les métisses et les Noirs en dernier dans l'échelle sociale. Il faut remarquer quand bien même qu'« il y a des cloisonnements étanches » p.42 entre les mulâtres, on a trois classes chez les mulâtresses : les presque blanches, les basanées, les peaux foncées, donc plus proches de la couleur noire. Entre ces différentes couleurs, règne une ségrégation mortelle.

La **civilisation** occidentale est très présente ici avec leur **culture** du cinéma, des boîtes de nuits, et autres lunchs (ou soupers), etc. Et le narrateur ironise souvent quand il parle « mission civilisatrice » des Blancs. Mission qui se résumerait dès par une débauche sans pudeur, accompagnée de « l'usage effréné de l'alcool et de stupéfiants » p.49

En marge de tout cela, se vit une culture, autant dire une tradition africaine très digne. Ainsi à côté des danses occidentales telles que la valse, monotone. Le narrateur y fait ressortir les oppositions des deux civilisations : « La biguine et la rumba sont les deux modes d'une même réaction pour accepter tout en la repoussant la danse européenne, la civilisation européenne... » p.59

A travers le personnage de Bakary, tout un pan de la **tradition africaine** est mis à nu. Une tradition faite de croyances mais aussi de superstitions. Il faut lire les nombreuses allusions à la conception nègre de l'univers dans les pages de 113 à 117. Vers la fin de sa vie la grand-mère Hélène va d'ailleurs réclamer les «Tours », ses ancêtres (p.181)

Les **religions** sont ici présentées comme des moyens auxquels on recourt après déception. La grand-mère Hélène et tante Hortense se sont tournées vers la religion chrétienne après maintes déceptions. Maintenant elles sont abonnées à la messe p.11. Une façon pour elles de faire leur deuil d'illusions de jeunesse. Quand elle a voulu que le Blanc épouse sa petite fille, la vieille ira aussi solliciter l'aide d'un marabout manding, mais au final, c'est elle qui profitera des services du serigne. Ce qui est caractéristique, c'est le syncrétisme religion que vit cette population, aussi bien noire que mulâtre. Même Nini, dans le désespoir accepte les gris-gris (p.122) du marabout tout en louant Jésus Christ. Ce cocktail religieux se retrouve partout surtout chez les Noirs dont Nini blâme la conduite en ces termes : « Ils profitent de toutes les fêtes : la Tabaski et le Ramadan [...] les fêtes chrétiennes ou républicaines » p.139. Même les blancs sont tentés par ce syncrétisme, et à l'invocation du muezzin, Martineau et Perrin faillirent faire un signe de croix p. 22.

Le thème de l'**amour** est le ressort du roman. Chez Nini l'amour ne signifie rien. Ainsi s'interroge-t-elle sur l'amour prescrit par la religion « Aimez-vous les uns les autres ». On dit d'elle que « L'amour, pour elle, reste un simple sport » (p.176). Ce qui fait que le seul vrai amour dans l'histoire est peut-être que celui Ndiaye Matar éprouve pour Nini. Ce coup de foudre dont il est victime lorsqu'il a vu pour la première fois Nini au bureau où elle travail.

Mais cet amour est quelque peu faussé par le désir du Noir de venger la mulâtresse de ces aventuriers blancs. Qui parle d'amour parle de **beauté**. La beauté est souvent louée dans le roman. De toute façon métisse rime souvent avec beauté. La fausse et naïve question de Nini « Peut-on parler de beauté chez la négresse ? » (p.145) ne doit occulter la beauté de la femme africaine. Se référer au poème « Femme nue femme noire » de L. S. Senghor dans *Chants d'ombre* publié en 1945

F-LE STYLE

L'écriture du romancier est simple, très dense parfois et accessible à tout lecteur, ce qui dénote son programme de toucher le plus grand nombre de lecteurs. Sa technique réside dans sa manière d'explorer l'inconscient collectif des mulâtresses, à travers l'écriture d'une fiction où dominant le rêve et le cauchemar. Il donne à son texte, dans divers endroits, une orientation double : le Noir et le Blanc ; la nuit et le jour. Et Nini est entre les deux, elle est la mulâtresse, elle est aussi l'aube, aussi aime-t-elle cette heure jusqu'à se lever sans avoir quelque chose de particulier à faire. (Cela justifie sa crainte du Noir, et même de la nuit. Elle fait des cauchemars et, elle a hâte de voir le lever du jour pour rêver) Nini fait un cauchemar quand elle rêve d'un Noir (p.13), et le songe est un simple rêve s'il s'agit d'un Blanc. Ces deux tendances traduisent ces deux appartenances. Le vocabulaire utilisé par le narrateur est très édifiant, car le chant lexical du rêve domine largement : « illuminé » (p.13), « réflexions », « torpeur » (p.48), « illusion » (p.71), « chimères » (p.176).

A la page 33, on voit que même éveillée, Nini rêve : « Nini rêve au lieu de lire ». Le rêve de Nini (il s'agit de Martineau) s'envole avec l'avion d'Air France p.252.

Au travers de l'exploitation de la technique du rêve et du cauchemar, on note une écriture très caricaturale, humoristique et même comique.

Et le narrateur toujours exploite le personnage de Nini et de sa clique. Prenons le cas des répétitions des noms presque cocasses des mulâtresses qui ponctuent le texte : Nini, Mimi, Nénée et Nénette. Une analyse onomastique montre que respectivement ni blanche ni noire ; mi blanche mi noire, née blanche née noire ; Nénette est une petite Nénée. « Les Ninis, Nanas, Nénées... » p.95 insiste sur le caractère naïf de ses métisses. A la page 56, « les Ninis, les Riris, les Loulous, les Nanas et Nénettes... ». La plume du romancier on le voit très satirique à l'égard des mulâtresses. Et souvent dans cette volonté délibérée de se moquer de cette race intermédiaire, il se fait complice des Blancs pour la railler (lire pour cela la page de 39). Lorsque Perrin traite Madou et Nini d' « entraîneuses » et de « vedettes », le narrateur renchérit par une comparaison avec « Joséphine », peut-être Joséphine Baker* (p.83). Lire aussi la page 175.

Parfois même le narrateur utilise la naïveté de Nini pour glisser sa moquerie. La lettre de déclaration d'amour de Ndiaye Matar produit un effet tel que le narrateur saute sur l'occasion pour faire une comparaison avec l'effet que produirait le « passage des météores, des comètes... » (p.62). Il fait une parodie du théâtre et alors l'héroïne est une actrice d'une réalité théâtralisée ; ou encore une actrice de cinéma. Comme qui dirait que Nini et Madou « fait du cinéma », du moins tel est l'avis de leurs camarades qui « se réjouissent à l'idée que cette effervescence tapageuse marque la fin d'un film » (p.175)

CONCLUSION

Nini est un roman très critique. Abdoulaye Sadju y multiplie les coups de boutoir avec des attaques à la grande famille mulâtresse, mais aussi au système colonial dont les enfants, biologiques et psychologiques, sont ici vitupérés. La qualité du récit réside dans l'illusion dans laquelle vivent les personnages et la purge dont l'éventuel lecteur pourrait bénéficier. Pour réussir ce coup de force, le romancier use de beaucoup de moyens que lui offre la langue française, mais aussi la culture africaine, sénégalaise.

Même si on a pu dire que l'auteur a écrit ce roman en réaction à une déception causée par une mulâtresse, il n'en demeure pas moins que c'est la réalité d'une époque qui se lit dans ce roman. Son humour et son ironie permettent de le classer parmi les grands écrivains africains de la littérature coloniale.

ETUDE DE TEXTES

Texte 1 : *Préface de Nini*

Nini n'est pas, comme d'aucuns le pensent, un acte d'accusation qu'expliquerait une déception amoureuse de l'auteur.

Nini est l'éternel portrait moral de la mulâtresse, qu'elle soit du Sénégal, des Antilles ou des Amériques. C'est le portrait de l'être physiquement et moralement hybride qui, dans l'inconscience de ses réactions les plus spontanées, cherche toujours à s'élever au-dessus de la condition qui lui est faite, c'est-à-dire au-dessus d'une humanité qu'il considère comme inférieure mais à laquelle un destin le lie inexorablement.

On peut plaindre cette catégorie d'êtres ou la blâmer. Je crois qu'il est plus charitable de ne la plaindre ni de la blâmer, mais de lui offrir, comme dans un miroir, la réalité de ce qu'elle est. Ce n'est pas agir en moraliste ou en bourreau mais en philanthrope.

Le cas des mulâtres devient, en effet, passionnant au moment où le monde paraît s'orienter vers la régénérescence de certaines races par un brassage volontaire d'éléments distincts où le mythe de races supérieures et de races inférieures tend à disparaître, du moins en théorie, où des unions mixtes ont lieu maintenant, chaque jour, entre individus de races différentes.

Des hommes sérieux, intéressés à la question, m'ont dit que *Nini* est dépassé, mais je ne les crois pas. A mon avis ils ont simplement confondu deux choses bien différentes : *durée* et *actualité*.

Nous voudrions bien comme eux que *Nini* soit en effet un simple document à ranger parmi les pièces d'archives vétustes et millénaires. Ce serait de tout repos pour tout le monde, aussi bien pour eux que pour moi et pour tous ceux qui liront *Nini*.

Mais en est-il ainsi ?

L'Histoire nous le dira.

Abdoulaye SADJI, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, P.A., 1948 (Préface)

Texte 2 :

Il est vrai que *Nini* est « café au lait » presque blanche, un « café au lait » dans lequel le café a été nettement absorbé, assimilé par le lait. Un miracle de la nature a voulu qu'elle soit blonde avec des yeux bleus, signe évident de son appartenance à la race « supérieure » des nordiques. Elle aime le dire à qui veut l'entendre : ses yeux et son nom de famille la place quelque part sur la carte du monde, quelque part qui est plus près du pôle que de l'équateur.

Pourtant trois choses la rattache malgré elle à ce sol d’Afrique qu’elle renie de toute ses forces : d’abord, son petit nez écrasé aux narines largement ouvertes ; ensuite, ses lèvres fortes et gourmandes ; enfin, cette démarche féline qu’elle tâche de corriger dans un perpétuel raidissement.

Saint-Louis est la capitale des mulâtresses, leur univers fermé d’où elles entrevoient la belle et douce France. La belle et douce France, objet de soupirs énamourés, patrie perdue.

A Saint-Louis l’élément mulâtre se distingue nettement de l’élément noir. On dirait les immigrants d’une race d’aristocrates déchus vivant dans un perpétuel effort pour en imposer à leur entourage, les nègres.

Entre mulâtres même il y a des cloisonnements étanches. Ils se distinguent entre eux non seulement par des titres de noblesse authentique ou fausse mais encore et surtout par la teinte de leur peau et par le nom de famille devenue célèbre grâce à l’aïeul blanc qui a été magistrat, officier ou grand négociant.

Mais la volonté de ségrégation la plus nette se remarque chez les mulâtresses qui se divisent en trois grandes classes.

Il y a les mulâtresses de première classe qui sont presque blanches et refuse d’être prises pour des métisses. Leur plus grand souci, leur raison d’être est de ressembler aux « Toubabou-Guèch »². Elles ont un intérieur dont elles exagèrent le confort et la tenue. Elles se croient souvent des filles de bonne famille « plus éduquées que beaucoup de Blanches qui s’expatrient ».

Les mulâtresses de seconde classe sont plus basanées mais non moins prétentieuses que les premières. Elles sentent que celles-ci ont vis-à-vis d’elles un certain complexe de supériorité que ne justifie bien souvent qu’une légère nuance dans la couleur comparée de leur épiderme. Aussi nourrissent-elles à l’égard des mulâtresses de la première classe un ressentiment très fort qui n’attend qu’une occasion pour se traduire en actes.

Les mulâtresses de première et de seconde classe relèguent dans le même mépris les Noirs et les Mulâtres. Parmi ces derniers se trouvent cependant des hommes ayant une instruction et une situation qui en imposent. Mais, ce n’est pas tout cela qu’il faut à leur orgueil insensé ; ce qu’il leur faut c’est un homme blanc et rien d’autre.

Les mulâtresses de troisième classe occupent le dernier échelon de cette hiérarchie. La position sociale de leurs parents et la teinte foncée de leur peau sont incompatibles avec la vie entièrement à l’européenne. Aussi vivent-elles entre les deux milieux et les deux conceptions qui marquent le clan blanc et le clan noir.

En marge de ces trois catégories, il faut placer certaines mulâtresses de toutes teintes échappées du troupeau, qui ont fait piquer au noir leur lèvre inférieure, tout comme les négresses noires, tresser leurs cheveux à l’indigène, et qui mordent avec dignité, en pleine rue, l’habituel « sotiou », morceau de bois tendre qui rend les dents éclatantes de blancheurs.

C’est un spectacle, un panorama séduisant d’espèces et de sous-espèces, de couleurs épidermiques, de toilettes, de grâces diverses ; un monde hétéroclite dominé par des antagonismes latents et des rancunes tenaces.

Le sort des mulâtresses de première et de seconde classe est digne d’attirer l’attention du psychiatre. Elles ont grandi dans l’idée qu’autrefois tous les Noirs de Saint-Louis étaient leurs esclaves ; que malgré la pseudo abolition de l’esclavage et les efforts de la démocratie qui voudrait l’égalité des races et des classes, il est impossible qu’elles condescendent à considérer les Noirs comme des égaux. Les vieilles grand-mères et les vieilles tantes qui représentent l’ordre ancien montent la garde. Conservatrices farouches en matière religieuse ou sociale, elles tiennent à conduire à bon port leurs petites filles, les Nini, les Madou et les Nénettes.

² Blanc de France

Aussi les mulâtresses de Saint-Louis ont-elles l'air de détonner dans un milieu où Blancs et Noirs authentiques vivent normalement, sans heurt et sans bruit, chacun dans le cadre qui répond à ses mœurs.

Elles savent peu des choses de la vie bourgeoise, autrement dit de la bienséance, mais elles sont à cheval sur ce peu : une maladresse commise par un Noir leur arrache des cris d'horreur.

Une expression qui leur est familière et chère est : « ceci a de l'allure ».

- Ce chapeau a de l'allure ;... ce pull (pull over) a de l'allure ;... ce manteau a de l'allure...

Elles sont en perpétuelle lutte avec le soleil et la nature de leur pays qui poussent à la lassitude, à la mélancolie plutôt qu'aux gaités et aux allures compassées ; un trait dominant de leur humeur est une effervescente un peu simulée.

Il est étonnant de voir comme elles sont agiles et remuantes dans ce cadre d'Afrique si plein de mollesse.

Peu d'entre elles ont vu Paris ; mais toutes vous diront la féerie des Champs-Élysées, le charme du Trocadéro, les merveilles des Tuileries. Et quand la nostalgie les grise par trop fort, elles parlent de leur prochaine rentrée en France.

Surtout n'allez pas leur demander si elles parlent wolof (la langue de leurs aïeux nègres). Elles ne comprennent que le français, - et peut-être l'anglais - car l'anglais est une langue de civilisé et il a de l'allure. Elles parlent d'ailleurs le français avec une vivacité et une couleur que leur envieraient les Parisiennes les plus intoxiquées. Elles sont à l'affût des tournures de langages frais émoulues de Paris. Elles les roulent entre leurs lèvres épaisses en y ajoutant bien malgré elles un certain parfum de gutturalité chaude et authentiquement nègre.

Ce que la nature n'a pas voulu faire, la poudre le réalise à la perfection. Quelle merveilleuse chose pour blanchir ! Les mulâtresses chargent leur figure et leur cou de cette poudre qui, chez l'européenne, était peut-être faite pour rehausser l'éclat de la blancheur naturelle.

Elles sont victimes, sans le savoir, de traitements humiliants de la part des Européens auxquels elles s'accrochent. Ceux-ci les considèrent en effet, la plupart du temps, comme des créatures amusantes, n'appartenant en propre à aucun milieu, - nègre ou européen -, qui leur tiendrait lieu de caution. Pour elles tout est bon, venant du Blanc : mimer une claque, un coup de pied, - sans heureusement les donner, - tout cela c'est gentil, c'est de la plaisanterie ; c'est ainsi que le Blanc manifeste sa gaité et sa sympathie à celle qu'il aime, à celle avec qui il est vraiment familier.

Devant des plaisanteries de ce genre qui sont d'un goût douteux, les mulâtresses roucoulent, heureuses et pâmées. Le regard mélancolique et caressant d'un Nègre serait au contraire pour elles une expression indécente de son animalité.

Perrin est moins intellectuel et moins rêveur que son ami et collègue Martineau. Il ne prend jamais au sérieux les propos oiseux et les attitudes théâtrales de Nini. Il aime à la taquiner et à la faire parler comme un perroquet, à l'inciter à dire des énormités ou tout simplement des choses ridicules.

Abdoulaye SADJI, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, P.A., 1948 ; p.41 à 47.

Premier véritable roman nègre, *Batouala* de René Maran ouvre la voie à la création romanesque négro-africaine d'expression française. C'est dans ce sillage que va s'inscrire toute l'œuvre d'Oyono. Il vient apporter sa partition dans l'entreprise de dénonciation du colonialisme. Ainsi, Ferninand Oyono dresse une fresque acerbe des mœurs coloniales.

I-L'AUTEUR

Né le 14 Septembre 1929 à Ngoulémakong, dans le Sud-Est du Cameroun, Ferdinand Oyono s'enracine dans le pays bantou en pleine zone forestière, cadre de ses romans. Il grandit en milieu catholique marqué par le syncrétisme religieux.

Sa mère, catholique convaincue et pratiquante, refusant de cohabiter avec un mari baptisé et polygame, quitta le domicile conjugal pour s'installer à Ebolowa avec ses enfants. Elle y exerce les métiers de couturière et de vendeuse.

Quant au père, son statut de fonctionnaire et de polygame lui oblige à de fréquents déplacements. Suivant son père dans ses différents lieux d'affectation, Oyono découvre très tôt son pays : Yaoundé, Douala, Ngaoundéré... Ces déplacements, même s'ils l'arrachent à l'affection maternelle, sont d'un grand profit pour le futur romancier.

A la suite de sa sœur aînée, Oyono entre à la mission catholique où il assure les fonctions d'enfants de chœur et de « boy » avant de recevoir une initiation aux lettres classiques et d'obtenir le CEP. Flatté par le succès de son fils, son père le fait entrer au lycée d'Ebolowa avant de l'envoyer en France poursuivre ses études secondaires sanctionnées par le Bac en 1950.

A Paris, Oyono partage son temps entre ses cours à la faculté de droit et l'Ecole Nationale d'Administration tout en rédigeant ses souvenirs d'enfance qui servent d'ébauche à ses futurs romans : *Une vie de boy*, 1956 ; *Le vieux nègre et la médaille*, 1956.

Après l'accession de son pays à l'indépendance, il occupe plusieurs postes administratifs et diplomatiques et publie son troisième roman : *Chemin d'Europe*.

II-ETUDE D'UNE VIE DE BOY

A-RESUME

A la suite d'une querelle vive avec son père, Toundi Ondoua se réfugie chez le père Gilbert qui lui donne une éducation correcte. Il meurt accidentellement quelques temps après. A l'instar de son maître, Toundi a l'habitude de tenir un journal. Sa bonne réputation lui vaut d'entrer au service du commandant Décazy, le chef des blancs de Dangan. L'accueil brutal qui lui est réservé est loin d'égaliser celui de son père adoptif.

Dans la première partie du roman, il s'emploie à servir son patron avec diligence et ponctualité. Il connaît un bref moment de bonheur avec l'arrivée de Suzy, l'épouse du commandant, que sa grande beauté séduit.

Dans son journal, on peut trouver tout ce qui se passe dans ce milieu des colons. Rien ne lui échappe. La supériorité et l'amitié du blanc auxquelles il croyait ne tarderont pas de s'effriter. Il découvre dès lors deux mondes radicalement différents. La résidence blanche affiche un luxe insolent devant le misérable quartier indigène.

Toundi traverse un certain nombre d'épreuves qui aboutissent à sa perte, non qu'il ait été averti sur la vraie nature des blancs.

Lorsqu'il découvre que le commandant est incirconcis, un large pan du mythe qui entourait les blancs tombe. Enfin, l'adultère de Madame Décazy constitue la dernière étape du processus de démythification dans l'esprit de Toundi. Ainsi, il devient gênant aux yeux des blancs. Les manœuvres de l'ingénieur avec la complicité du commandant et de M. Moreau ne tarderont pas de charger Toundi. Après de graves sévices qui nécessiteront une hospitalisation, il réussit à s'évader et se rend en Guinée voisine où il trouvera la mort.

B-STRUCTURE DE L'ŒUVRE ET TECHNIQUE D'ECRITURE

Lecteur de Balzac et de Zola, F. Oyono se range dans la catégorie des romanciers dits réalistes. Ses romans constituent des témoignages sur l'Afrique coloniale. S'il dépeint le caractère inique et violent des blancs, il ne rate pas ses compatriotes qui se laissent humilier par les européens et acceptent avec résignation leur infériorité comme une fatalité.

1-Structure

a-Composition

L'œuvre est composée d'un avant-propos et de deux cahiers. Dans l'avant-propos, Oyono scelle un contrat avec le lecteur, celui du manuscrit retrouvé. L'auteur serait donc qu'un traducteur d'un texte écrit en ewondo.

Le roman sera la narration à la première personne d'une histoire vécue par un individu. Dans les deux cahiers, le récit suit une progression linéaire, rigoureusement chronologique. En effet, l'auteur dit avoir assisté à l'agonie d'un de ses compatriotes et « dans son baluchon, il a découvert deux cahiers racornis, le journal de Toundi ».

Cela nous conduit à nous interroger sur les techniques du récit mais avant tout voyons le traitement réservé à, l'espace et au temps.

b-L'espace et le temps

Tout le récit se déroule dans l'espace de la colonie. Le cadre correspond à une zone de forêt, plus particulièrement l'Afrique centrale, le Cameroun. Fia et Dangan et les villages environnants, où se déroulent les tournées du chef, constituent le cadre de toute l'action. L'essentiel de l'histoire se passe à Dangan, divisé en quartier résidentiel et en quartier indigène. **P.37**

Oyono ne s'étale pas à faire une description de l'habitat ni chez les blancs et encore moins chez les indigènes. Si chez les premiers on retient la mission catholique, la résidence du commandant, la prison et l'hôpital, par contre chez les autres c'est le black-out total. Ces lieux sont des signes de la présence coloniale et des symboles de répression.

Cette présence indique que nous sommes à l'époque coloniale. Il est aussi fait référence à la décolonisation dans le Maghreb **P.90** et à une guerre mondiale **P.89** et **P.43**.

Par ailleurs, le temps de l'histoire est moins perceptible. C'est un récit qui dure le temps de l'émancipation du héros à sa fin tragique.

Dès le début du récit, le mois d'Août mentionné en haut du journal montre que la narration commence en ce mois. Mais pour le reste ce ne sont que des moments de la journée qui sont mentionnés : **P.86** « A midi » ; **P.28** « Il était environ 10h » ; « la nuit dernière » ; **P.41** « Aujourd'hui, c'est samedi ».

Ce traitement particulier accordé au temps de la narration signifierait que l'histoire de Toundi est le lot quotidien de tous les noirs de la colonie, aucune échappatoire n'est possible.

2-Les techniques narratives

☞ Le journal

Le fonctionnement de la narration et la distribution des séquences sont rendus acceptables par la convention de l'avant-propos. Le terme de journal fait adhérer le lecteur à cette typologie inégalement répartie et hachée par moment à l'image d'un cahier (là où quelqu'un note régulièrement ses réflexions, ce qui est vu, ce qui a été fait) ; donc il est

question d'autobiographie fictionnelle, une narration à la première personne. Mais Oyono par l'astuce du manuscrit traduit se situe hors du récit.

☞ **La distanciation**

Elle consiste à prendre du recul par rapport à l'histoire racontée et vis-à-vis des personnages. Elle permet aussi au romancier de rendre une impression de réalité saisissante en se détachant d'elle. Cela témoigne de la volonté du romancier de rester en dehors de son récit. Cette non-intervention de l'auteur se traduit donc par la distanciation. Oyono cède ainsi l'instance de narration à Toundi.

☞ **Le point de vue interne**

Toundi joue le rôle d'observateur-voyeur auquel sa condition de domestique permet de jeter un regard particulier sur cette société. L'unicité du point de vue impose au lecteur une vision unilatérale de la réalité. Tout est vu et découvert à partir des yeux de Joseph Ondoua Toundi qui ne manque pas d'humour.

☞ **L'humour :** (plaisanterie consistant à souligner avec esprit les aspects drôles d'une réalité)

L'utilisation de l'humour permet au moins d'accepter cette dure réalité. En même temps, il reflète le langage du milieu de Toundi.

III-L'ETUDE DES PERSONNAGES

Dans la veine de dénonciation du colonialisme, le roman africain présente souvent l'univers de la colonie où cohabitent deux humanités différentes. Blancs et noirs s'opposent aussi bien par la couleur de leur peau que par leur statut social.

Les stéréotypes hérités de l'histoire se dressent encore de manière tenace dans toute cette création. *Une vie de boy* n'échappe pas à ce schéma manichéen. Mais Oyono a su déconstruire ces clichés et ces mythes.

1-Toundi

C'est un naïf qui croit à la supériorité et à l'amitié des blancs, comme Méka dans *Le vieux nègre et la médaille*. Le père Gilbert a contribué à asseoir cet état d'esprit mais les épreuves traversées vont modifier sa perception des choses. Les brimades exercées sur lui sans raison lui feront déchanter. Ajouté à cela l'incirconcision du commandant et l'adultère de Mme Décazy, Toundi, comme la population de Dangan, finit de démythifier les blancs.

Contrairement à ses pairs, il sait « lire et écrire ». Son éducation lui offre l'opportunité de mener une nouvelle vie.

Après ses découvertes indiscretes, il deviendra gênant et il doit être supprimé.

Oyono dénonce à travers ce personnage la naïveté des africains et leur facilité à être séduits par l'occidental.

2-Les comparses

Dans l'entourage de Toundi, le personnage le plus représentatif les est certainement Kalisia. Cette ex-prostituée a rapidement démythifié les blancs. Elle donne à Toundi un excellent conseil qu'il aura tort de ne pas suivre.

Les deux chefs coutumiers reflètent la nature hypocrite et calculé des rapports entre blancs et noirs. Okoma, grand ami de la France tombe dans le piège des blancs. Par contre Meugueme fait semblant de ne pas comprendre le français et se joue des blancs.

Par ailleurs, Baklu le cuisinier et les autres subalternes symbolisent le petit personnel de l'administration coloniale, postes réservés aux noirs.

3-Les blancs

☞ L'administration

Elle est là pour une mission bien déterminée. Le commandant qui est à la tête représente toute la grandeur et la force de ce monde. C'est par lui que passera l'entreprise de démythification. Cocu, il deviendra la risée du village. Il se fait complice de Moreau pour perdre Toundi.

A côté de lui, il y a Gosier-d'oiseau, le commissaire de police. Il est cynique et redouté des noirs.

M. Moreau, l'amant de Mme Décazy, est comme les autres. Il prête main forte aux gardes chargés d'interroger les noirs soupçonnés de vol.

L'ingénieur agricole fait de brèves apparitions. Sa relation avec Sophie est le seul lien entre les blancs et les négresses.

M. Salvain, l'instituteur du village, est le seul à défendre les noirs. Son rôle d'éducateur y est peut-être pour quelque chose.

☞ Le commerce

Second secteur dans le dispositif d'exploitation des colonies, le commerce est souvent tenu par des gens véreux, sans scrupule et toujours complice de l'administration. Les personnages grecs comme Janopoulos reviennent dans les romans d'Oyono et de Bédi.

☞ L'Eglise

A l'exception de père Gilbert, ils sont tous les complices de l'administration coloniale. Le père Vandermayer est le prototype de ce monde. L'Eglise est censée prêcher la justice mais elle ferme les yeux sur les exactions faites aux noirs et les légitime parfois.

☞ Les femmes

A leur laideur physique correspond une laideur morale. Jalouses les unes des autres, intrigantes, bavardes, désœuvrées, elles ne tirent leur peu d'existence que du statut de leur mari. Elles sont aussi racistes que leur mari.

IV-LES THEMES

En confrontant le monde traditionnel africain avec celui des blancs F. Oyono témoigne d'une réalité, celle de la colonie. En même temps il entend faire justice à travers une thématique ancienne.

☞ Le racisme et la ségrégation

Théorie et/ou comportements fondés sur l'idée de la supériorité d'une race sur une autre, le racisme prône la ségrégation entre races, c'est-à-dire une différence de traitement inique et arbitraire, discriminatoire consistant à séparer des groupes. **PP.77-80 et PP. 82-83.**

On voit deux communautés se distribuer implacablement dans l'espace de Dangan : d'un côté les bidonvilles indigènes et de l'autre le luxueux quartier résidentiel des blancs.

De même, à l'Eglise, il y a deux catégories de fidèles : d'un côté les européens hommes et femmes mêlés et de l'autre les autochtones assis sur des troncs d'arbre et tenus en respect par un cerbère.

☞ **La démythification du blanc**

La découverte progressive du blanc que Toundi effectue à ses dépens s'accompagne d'une discrète et efficace remise en question des valeurs du monde occidental. Dans cet univers où deux mondes se font face-à-face, le noir à l'avantage de voir sans être vu. Pour le colon, il est vain de chercher à prévoir la conduite des colonisés.

Devant ces rapports figés le rêve n'est pas permis. En introduisant Toundi dans ce milieu, Oyono met à nu ses faiblesses. Au terme de cette entreprise le héros se sent supérieur au blanc : incirconcision, adultère...

Qu'on relise *Ville cruelle* d'Eza Boto, *Piège sans fin* d'Olympe Bhély-Quénum ou *Les bouts de bois de dieu* de Sembène Ousmane, on y retrouve le même univers carcéral engendrant et abritant des pratiques odieuses.

CONCLUSION

Nous voyons donc par cette étude qu'*Une vie de boy* s'éclaircit mieux par la technique de «quête» et d'«initiation», deux éléments dénominateurs qui permettent de suivre d'une façon systématique, l'évolution du héros et d'idées dans l'oeuvre. En lui laissant venir à cette initiation de son propre gré (ce qui est très important pour tout héros de quête ou d'initiation), en lui faisant faire un certain nombre d'expériences amères lors de son aspiration pour être intégré au niveau social du Blanc, Oyono laisse comprendre à son héros naïf comme à tout noir ignorant, non seulement combien le mythe de la supériorité est inexistant mais aussi la vraie nature hypocrite du Blanc. L'intention apologétique dominante de l'oeuvre semble donc avoir décidé l'écrivain dans son choix de «quête» et d'«initiation» comme fils conducteurs de l'oeuvre. Car devêtir le Blanc de ses vêtements d'emprunt, pour racheter la personnalité bafouée du Noir demande une vue de très près: de l'intérieur enfin! Aussi ces voyages, ces pérégrinations, ces épreuves successifs de boy deviennent-ils des prétextes; une simple exigence de l'intrigue pour exposer le héros aux vérités qu'il ignore. Ces vérités, découvertes lors de son itinéraire constituent l'objectif de sa mission initiatique puisqu'elles ont aidé, comme on a vu, à sa transformation ontologique même dans la mort. En effet, sa mort est significatif en tant que refus total (prise de conscience) de ces contradictions entre ce que les blancs disent et ce qu'ils pratiquent en réalité. Elle importe aussi comme une sorte de mise en garde pour tout noir que, comme Toundi serait assez naïf et sot pour se lancer à la poursuite de ces gloires fausses que promet le monde du Blanc. Car pour lui, l'écrivain, il semble n'exister que cette vérité: le Noir restera un noir parmi les noirs alors que le Blanc, lui, se distingue clairement de ceux-ci. D'ailleurs, les compatriotes du vieux Meka le soulignent mieux dans *Le vieux nègre et la médaille*: «Le chimpanzé n'est pas le frère du gorille. »

FERDINAND OYONO, *LE VIEUX NEGRE ET LA MEDAILLE* ,1956

INTRODUCTION

Le vieux nègre et la médaille publié en 1956 est une sorte de prolongement d'*Une vie de boy*. Le héros, Méka, est un adulte toujours naïf, victime ainsi de la duplicité des Blancs. Ce roman, publié durant la décolonisation, fait parti des romans de la deuxième période qui se caractérise par une critique acerbe de la colonisation. Ainsi, il est fortement inscrit dans son contexte ce qui lui valut son succès mérité. Il est donc intéressant d'en saisir l'intérêt qui reste très actuel au moment où on parle des tirailleurs et de leur rétribution, de réparation, de souvenir, de pardon pour tout ce que le Blanc a fait aux peuples africains. La vie d'Oyono, on le sait, a été une influence dans son œuvre. Partir d'elle pour comprendre le texte semble être une voie obligée. A la suite, après avoir explicité le titre, on résumera l'histoire, et puis voir les personnages, les thèmes, l'écriture et la signification de l'œuvre.

I-VIE ET ŒUVRE DE FERDINAND OYONO

1-PRESENTATION DE L'AUTEUR

Ferdinand Oyono est né à N'Goulemakong près d'Ebolowa, au Cameroun en 1929. Il entre à l'école primaire en 1939. Plus tard il travaillera comme "boy" chez des missionnaires avec l'esprit d'aider sa mère. Il obtient son certificat d'études primaires, ce qui apporte un bonheur total à son père qui apprend la nouvelle dans le journal. Il entre ensuite au lycée d'Ebolowa avant d'aller continuer ses études en France au lycée de Provins où il obtient son baccalauréat en 1950. Il va à Paris pour y poursuivre les cours de la Faculté de Droits et de l'Ecole nationale d'administration (section diplomatique). Pendant ce temps, il utilise ses loisirs pour écrire.

Il débute en 1959 une brillante carrière de haut fonctionnaire avant de devenir ambassadeur du Cameroun dans divers postes (auprès des Nations unies à New York, en Algérie, en Libye, en Grande-Bretagne et en Scandinavie...). À partir de 1987, il participe à de nombreux gouvernements de son pays et assure la charge de différents ministères comme les Affaires étrangères ou la Culture.

2-LES ŒUVRES

À la fin des années 50, Ferdinand Oyono publie en langue française trois romans qui ont trait à la vie quotidienne en Afrique à l'époque coloniale et qui, mettant en cause aussi bien l'administration que la police ou l'Église des missionnaires, feront scandale dans cette période de décolonisation.

Une vie de boy, publié en 1956, est centrée sur le personnage de Joseph, boy du commandant blanc. Il y fait la critique et la démythification du des Blancs dont les travers sont mis à nu par le récit du narrateur enfant.

Le vieux nègre et la médaille, publié en 1956 ;

Chemin d'Europe, publié en 1960, raconte l'exploration plus ou moins du monde des Blancs dans une métropole africaine par un jeune homme qui veut se couper de ses racines et rêve d'Europe malgré les avertissements de son père.

II-LA SIGNIFICATION DU TITRE

Le titre choisi illustre bien cet esprit ironique et d'autodérision. L'auteur utilise le mot « nègre », terme péjoratif de connotation raciste ce qui peut paraître surprenant venant d'un écrivain noir en opposition avec le terme « médaille », terme positif, appréciatif. L'humour et l'ironie sont donc d'emblée présents dans le titre qui résume par là l'histoire du roman. Le nom « vieux » sans la présence du personnage dont il s'agit dans le roman montre une volonté universalisante de l'auteur pour mettre l'accent sur le contraste entre l'expérience et tout ce que des générations africaines ont fait : sa vie, la vie de ses enfants, ses biens, son cœur pour mériter non pas des médailles mais « une médaille ». Et quelle médaille : Meka sera bastonné la nuit même du jour qu'il a reçu cette médaille par ceux-là qui la lui ont donnée.

III-RESUME

Au début du roman, Meka doit rendre visite au commandant de son pays Doum et il pense que le commandant va le tuer. Mais en fait, Meka va recevoir une médaille en reconnaissance de son dévouement pour la France, d'être par conséquent « un ami des blancs ». En effet, deux de ses fils sont morts en combattant pour les Blancs (l'un pour les Allemands, l'autre pour les Français) durant les deux guerres mondiales. En plus, il a donné aussi ses terres à la mission catholique. Durant la remise de la médaille le jour de la fête nationale française le 14 juillet, sa femme pleure ses deux fils. Après le vin d'honneur, tous les noirs sont devenus ivres et M. Varini appelé aussi Gosier-d'Oiseau fait évacuer la salle du Foyer Européen. Dans la panique, on oublia et enferma Meka qui dormait ivre à l'intérieur. L'orage éclate en ravageant la salle d'où sortit Meka titubant. Il perd sa médaille en allant chez Mami Titi. Il est arrêté dans la nuit, brutalisé et maltraité par des policiers trop zélés avant d'être conduit dans une prison où il sera encore humilié par Gosier d'Oiseau de qui il attendait une reconnaissance. Meka rentre chez lui et plonge toute la famille dans la stupeur causant pleurs et lamentations. Il se rend compte qu'il est un esclave des blancs, mais il n'essaie pas de combattre contre eux parce qu'il dit en bâillant : « Je ne suis plus qu'un vieil homme... »..

IV-LES PERSONNAGES

Mis à part le héros **Meka** et quelques personnages, tous les autres personnages sont des personnages de faire-valoir, des silhouettes qui peuplent le roman. D'ailleurs certains personnages étaient déjà présents dans *Une Vie de boy*. Ils sont souvent des « personnages types » qui assument les caractères ou les souffrances d'une classe sociale, les indigènes, dont leurs rôles sont définis par la colonisation.

- **Meka** est le héros. C'est un vieillard qui vit maintenant tranquillement avec sa famille, même s'il a perdu ses deux fils à la guerre. Il offre ses terres à la mission catholique et s'est converti à la nouvelle religion. Il est aimé du village de Doum et de sa famille qui l'assiste dans les meilleurs moments comme dans les pires, ainsi qu'il en est lorsqu'il a été maltraité par les policiers blancs.

- **Kelara** : C'est la femme de Méka qui souffre pour ses fils tués, mais aussi elle est toujours inquiète lorsque les blancs appellent son mari.

- **Engamba** : le frère de **Kelara** et son épouse **Amalia**,

- **Mvondo** : neveu de Méka,
- **Nua et Nti** : amis de Méka,
- **Mami Titi** : elle un bar à la périphérie du quartier des indigènes, elle est également âgée.
- **André Obébé** : catéchiste africain, qui sera chassé de la maison de **Meka** lorsque les blancs l'ont malmené.
- **Le boy, et l'interprète** qui sont ici des intermédiaires incontournables pour le service et la l'inter compréhension.
- **Le tailleur Ela** : C'est un personnage « grossier », « fat » et « prétentieux »
- **Le grec Angelopoulos** : commerçant
- **Evina** : un ancien cuisinier des prêtres.
- Les personnages du monde européen sont souvent caricaturés à l'image du Commandant de Doum qui va annoncer à Meka qu'on va lui remettre une médaille. Et le Chef des Blancs qui viendra de Timba.
- Le Haut-commissaire de police **M. Varini**, surnommé **Gosier-d'Oiseau**, certainement à cause d'un cou qui ressemble à celui d'un oiseau, l'administrateur et organisateur de la cérémonie **M. Fouconi** que le narrateur décrit ainsi : « un jeune aux formes arrondies, à l'abondante chevelure noire et au large bassin que les Noirs avaient surnommé « l'à-côré-presque-femme » (p.98), **le père Vandermayer**. Le commerce est géré par les grecs **Pipiniakis, Angelopoulos et Mme de Monroti** avec la « buveuse de thé ».
- **Des régisseurs ou gardes de prison.**

V-ETUDE DE QUELQUES THEMES

L'œuvre aborde différents thèmes tels que l'alcoolisme, le christianisme, le colonialisme, la famille, la femme, la fête, la guerre, l'inégalité ou la ségrégation, le racisme, la tradition, la vieillesse, etc. A travers les thèmes qu'on a choisis d'étudier on constatera que les autres y sont inclus.

1-Le christianisme

Ce roman décrit les mésaventures du vieux Meka au sein de l'appareil colonial de son pays Pour le récompenser d'avoir donné ses terres à l'Eglise et ses deux fils à «la guerre où ils ont trouvé une mort glorieuse pour la France », le Haut-commissaire décide de l'honorer de la médaille de l'amitié euro-noire à l'occasion de la fête du 14 juillet. D'où le titre du roman.

Mais, au fait, la médaille est un prétexte que se donne Oyono pour révéler, à sa manière, la nature des rapports qui existent entre colonisateurs et colonisés dans la petite localité de Doum, lieu de l'action. L'action des missionnaires n'est différente de celle de leurs congénères laïcs. Oyono insiste d'une manière particulière sur le rôle inhibiteur de la religion catholique, véritable « opium du peuple », facteur d'assujettissement et de duperie. Sous le prétexte qu'elles «ont plu au bon Dieu», les missionnaires ont pris les terres de Meka. De plus, les ouvriers indigènes qui travaillent sur ces terres reçoivent pour tout salaire «le merci du prêtre, la communion ou la grâce et l'indulgence du bon Dieu ». Pourtant, même la confession n'est pas gratuite de l'autre côté ! Oyono évoque aussi la ségrégation raciale que pratique l'Eglise à la Sainte Table et au Cimetière. Bref, cet écrivain jette un doute systématique sur les bonnes intentions de ceux qui prétendent sauver l'âme noire de la damnation. Il y est mis dans le même sac, laïcs et missionnaires blancs.

2-L'alcoolisme

Il joue un rôle important dans le roman. Instrument de ségrégation, l'alcool permet au narrateur de montrer que le Blanc dispose toujours pour les Noirs d'un succédané et garde le

bon produit pour lui. Ainsi en est-il lors de la fête où le whisky circulait uniquement pour les Blancs. Aussi se sont-ils même retirés au Cercle Européen (p.126) chez Pipiniakis pour faire la fête. L'alcool représente également un moyen d'exploitation : on interdit la bière locale à base de banane ou de maïs pour écouler le vin importé de France. Et le prêtre se ravitaille chez les noirs en vin. (p.15) Par ailleurs, pour commettre leurs injustices, les blancs font soûler les indigènes.

Cet âge est aussi important dans cette histoire. Le héros Meka en est un. Et beaucoup de personnages aussi comme ses amis naturellement. Ils sont tellement vieux qu'on ne connaît leur date de naissance, comme « Nua qui était comme lui sans âge. Il était sec comme une viande boucanée et avait la mâchoire continuellement en mouvement ». Il y avait aussi Nti qui était atteint d'Eléphantiasis. (p.24) Pour se convaincre on verra même que dès trente ans, Mvondo qui était le fils de sa sœur ressemblait à un vieux car n'ayant plus de cheveux, il était « comme un vieux lézard » (24)

Aussi le manque de respect et les brimades que lui font subir les policiers sont condamnables, et en Afrique le vieux est respecté. Cela témoigne de la cruauté et de la méchanceté des Blancs.

VI-L'ECRITURE

1-L'humour et l'ironie dans le vieux nègre et la médaille

L'humour concerne tous les personnages, alors que l'ironie est faite plus souvent envers les Blancs. Dans l'ironie on voit l'implication du narrateur, alors que l'humour est entièrement prise en charge dans l'œuvre par les personnages.

On tourne en dérision notamment l'imposture, l'hypocrisie et le mensonge de l'entreprise coloniale dont sont victimes les indigènes du village de Doum, particulièrement Meka. Ainsi est mis à nu la duplicité et la méchanceté de l'homme blanc, à travers ses représentants le commissaire Gosier-d'Oiseau, le Révérend Père et le Commandant.

Le lecteur a plaisir à voir, par endroits, la façon dont certains personnages traitent les choses importantes tel cet interprète noir qui traduit le long discours du haut commissaire : « le grand chef blanc dit qu'il est très content de se trouver parmi vous, qu'il dit merci pour le bon accueil que vous lui avez fait. Puis il a parlé de la guerre que vous avez faite ensemble contre les autres Blancs de chez lui... et il a terminé en disant que nous sommes plus que ses amis, nous sommes ses frères, quelque chose comme ça... ». L'auteur utilise l'ironie pour faire une critique implicite de la colonisation. Même quand Meka parle on ne peut s'empêcher de sourire : «Ils ont de la chance de ne pas souffrir dans leurs chaussures » (p.100), façon de montrer qu'il ne sent pas bien dans la culture adoptée.

Les sacrifices de Meka pour la nouvelle religion sont salués par son peuple par un humour gai : « Pour les chrétiens de Doum, Meka était un grand favori dans la course au paradis » (p.17)

2-L'écriture mascarade

La fête nationale de la France du 14 juillet n'est rien d'autre qu'une mascarade pour encore une fois rappeler la domination de la puissance coloniale. La caricature de Meka dans son habillement européen dans lequel il se sent mal à l'aise et en souffre au niveau des souliers montre que cette culture que ces noirs essaient d'arborer ne leur va pas.

Les **proverbes** dans le récit donnent une couleur locale à l'histoire. Le peuple africain dilue sa sagesse dans les proverbes : « Si ton cœur se met à battre en arrivant au terme de ton voyage, rebrousse chemin » (p.176) dit Engamba qui cherchait Meka au quartier des Blancs : « La bouche qui a tété n'oublie pas la saveur du lait » (p.17)

3-Le merci du Blanc

L'hypocrisie du Blanc se comprend le mot merci quand on considère le verbe « remercier » qui est polysémique. Il s'agit au-delà du fait qu'il signifie la bénédiction d'une action, d'une action de chasser quelqu'un poliment souvent. Ainsi en est-il de Meka qui reçoit de la part du Blanc suite à ce qu'il a fait pour eux, une médaille en fait de remerciement dans le sens de « on n'a plus besoin de toi car tu es vieux et tu n'a rien a donné ». Cela se confirme avec les visites du père de la mission catholique

VII-PORTEEE DE L'ŒUVRE

Ce que Meka a fait est une sorte d'échange. En effet du moins tel semble être le sens que lui donner la voix qui avait parlé dans le public : « Moi, je dis qu'on aurait mieux fait de l'habiller de médailles ! (...) Ce qu'a compris la femme de Meka Kelara. Le narrateur semble accusé alors la complicité des africains qui ont favorisé l'implantation des européens à travers les personnages de Meka. Aussi le sort de ce dernier est l'ingratitude de la France qui sera leur lot, comme ce fut le cas pour Meka.

Il est alors compréhensif de noter la contradiction entre les valeurs que le haut commissaire défend dans son discours à savoir l'égalité et la fraternité entre tous les hommes et la réalité vécue par Meka qui croyait à l'amitié des Blancs jusqu'à les inviter prendre un repas chez lui. Parce que le haut commissaire Gosier d'Oiseau l'a humilié, celui-là même qui dans *Une vie de boy* avait battu jusqu'au sang le boy Toundi. Sans oublier la ségrégation lors du service du vin d'honneur : ils eurent du vin rouge alors que les Blancs buvaient du whisky. Les quartiers étaient séparés, et on malmenait un indigène qui osait franchir la frontière qui les séparait sans demander la permission. Le beau-frère de Meka failli en subir les conséquences en allant chercher celui-ci chez le commandant.

CONCLUSION

A travers *Le vieux nègre et la médaille*, c'est une sorte d'opposition classique chez Oyono qu'on vient de voir : la traditionnelle opposition un Noir naïf qui croit à l'amitié des Blancs hypocrites et sournois. C'est surtout l'ironie et l'humour caractéristique de l'écriture d'Oyono qu'on lit ce texte simple mais très dense. Ce livre de moins de deux cent pages résume les spécificités culturelles africaines et occidentales mais aussi les caractères et comportements de ces deux peuples à travers des thématiques variées à la fois traditionnelles que modernes. Cette médaille de Meka n'est-il pas le symbole des visites de chefs d'Etats Européen ? Des aides répétés qui n'ont aucunes valeurs comparées au mal qu'ils ont fait subir aux africains ?

Lexique :

Autodérision : faire une plaisanterie, une moquerie, une raillerie visant sa propre personne.

Mascarade : fête de carnaval avec déguisement

LE THÉÂTRE

I-DEFINITION ET CARACTERISTIQUE

Dans son sens originel, le théâtre est un point de vue sur événement. On peut le définir aujourd'hui comme un art visant à représenter devant un public une suite d'événement ou sont engagé des êtres humains agissant et parlant. La pièce de théâtre quant à elle est un texte littéraire qui expose une action dramatique, généralement sous une forme de dialogue entre des personnages. Le théâtre est donc un genre littéraire qui se caractérise et se singularise par le dialogue et les jeux des personnages fictifs incarnés par des comédiens.

Une pièce de théâtre est découpée en acte et en scène. Les actes correspondent à la durée d'une séquence, les scènes à la sortie ou à l'entrée d'un personnage.

La structure d'une pièce de théâtre comprend nécessairement l'exposition, le déroulement de l'action et le dénouement. Le dramaturge en observation averti, participe à sa manière à l'éducation de ses contemporains.

En France, le théâtre a une origine chrétienne : il prolonge le culte par des représentations de drames liturgiques à l'intérieur des églises dès le X^e siècle. Au XVII^e siècle le théâtre français atteint une perfection jamais égalé avec Jean Racine, Pierre Corneille et Molière. On en vu ainsi que l'homme devait trouver dans la tragédie l'image de son destin et dans la comédie le miroir de ses défauts.

II-LES GENRES DRAMATIQUES

A-LA TRAGEDIE

Née dans l'antiquité, la tragédie était liée au culte de Dionysos, Dieu du et de la belle vie, selon les grecs. Les auteurs grecs comme Eschyle, Sophocle et Euripide prirent des thèmes tirés de la mythologie et firent de l'homme le héros de leur tragédie le montrant confronter à des forces supérieures ; la nature, les dieux, les autres hommes, l'hérédité ou le destin. En fin la tragédie devait obéir à des règles strictes à partir du XVIII^e siècle.

➤ **Les règles de la tragédie classique**

Au XVII^e siècle pour qu'une pièce soit considérée comme tragique, elle doit :

- respecter la règle des trois unités (unité de temps, unité de lieux et unité d'actions) ²
- être écrite en vers dans une langue soutenue
- comporter 5 actes : l'acte 1 est celui l'exposition, les actes 2,3 et 4 font progresser l'action jusqu'à la catastrophe et l'acte 5 contient le dénouement
- s'achever par la mort de l'un des protagonistes
- mettre en scène des personnages illustres : héros légendaire, Roi, Prince, Reine
- situer son action à une époque passée : mythologie de l'antiquité ou histoire biblique
- faire passer l'intensité dramatique uniquement dans les dialogues (les scènes de violence ne sont pas montrés, elles racontés)

On voit donc que la tragédie doit mener au triomphe de la fatalité, sans temps mort à travers de fortes péripéties.

B-LA COMEDIE

Comme la tragédie, la comédie est aussi née dans l'antiquité. Elle servait à dénoncer la tyrannie, le pouvoir de l'argent, l'orgueil, la vantardise.

Au XVII^e siècle Molière ne disait pas autre chose quand il dit que le théâtre a pour vocation de rectifier les tares des hommes. Par le biais de la comédie, Molière entend faire rire en châtiant les mœurs.

➤ **Les règles de la comédie classique**

La comédie classique n'a de ressemblance avec la tragédie que sur la règle ses trois unités. Pour le reste, pour une pièce de théâtre puisse être considérée comme comique il faut que :

- le dénouement soit heureux en récompensant les bons et en punissant les ridicules et les mauvais
- les personnages surtout les mauvais soient ridicules pour faire rire
- la pièce puisse déclencher le rire tout en critiquant et en corrigeant les vices des hommes.

En plus la comédie recourt à des procédés divers pour provoquer le rire. On distingue :

- le comique de répétition, il s'agit de répéter les gestes ou des propos.
- Le comique des mots : il s'agit des substitutions, des déguisements
- Le comique de geste, il s'agit de mimer des actes

III - LES FONCTIONS DU THEATRE

De l'antiquité à nos jours, le théâtre a joué un rôle social éminent. Il a bien reçu des missions à assumer.

- **Divertissement** : La fonction naturelle du théâtre demeure le divertissement. En effet, confronté aux tracas, aux tourments de la vie quotidienne, l'homme éprouve souvent le besoin de trouver une issue compensatoire. Le spectacle qui est un enchantement de l'esprit et des sens lui offre cette opportunité de rompre avec la monotonie quotidienne et de s'oublier le temps d'une représentation.

- **Mission didactique** : Beaucoup de dramaturges ont assigné à leur art une mission didactique. Déjà au XVII^{ème} siècle, la devise du théâtre était : « *instruire et plaire* ». Il s'agissait pour eux de corriger les mœurs en dénonçant les travers de la société. En effet, en tant qu'acteur social, le dramaturge, est un observateur qui jette un regard critique sur les mœurs, les comportements et les caractères des hommes. Il s'érige en médecin qui veut guérir les maux qui gangrènent la société, les défauts des hommes. C'est dans cette logique que s'inscrit Molière qui, à travers sa formule « *castigare ridendo mores* » qui signifie « *châtier les mœurs en riant* », entreprend leur correction par la dénonciation des travers de la société dans ses comédies.

- **Miroir de la société** : Le théâtre est un miroir de la société car il reflète non seulement les réalités sociales, mais aussi donne une peinture réaliste de notre vie au quotidien.

- **Engagement** : Le théâtre, dans une logique satirique, peut prendre la forme d'une contestation des pouvoirs en place. Il est par conséquent une arme de combat.

Il importe de souligner qu'on n'a pas fait le tour d'horizon de toutes les fonctions du théâtre, il va s'en dire que ces diverses fonctions ne sont nullement exclusives l'une de l'autre. Elles sont logiquement complémentaires.

CONCLUSION

Le théâtre est donc un événement social, une représentation donnée pour un public. Nul genre n'est aussi dépendant de la réalité sociale qui le suscite et de l'état de sa technique. **Jean Louis Barrault** évoquant l'aspect thérapeutique du théâtre écrit : « *le théâtre est le premier sérum que l'homme ait inventé pour se protéger de la maladie de l'angoisse.* »

LE THEATRE NEGRO-AFRICAIN

L'Afrique a connu et pratiqué depuis ses origines un théâtre qui lui est spécifique. Ce théâtre trouve donc sa source dans le religieux. Les premières manifestations théâtrales sont engendrées par les rites, les cérémonies et les cultes religieux. C'est pourquoi, Moussinac écrit avec force que : « C'est sans doute dans l'animisme et dans la magie qu'il faut rechercher les origines vivantes du théâtre ».

I-EVOLUTION

Le théâtre négro-africain est né dans l'entre-deux guerres après le roman africain. Il s'est développé selon des étapes bien déterminées.

1-Le théâtre négro-africain traditionnel

Il ne se limite au religieux et au sacré. C'est aussi un théâtre profane. Il peut se faire à n'importe quelle période de l'année. Sa fonction est de consolider la vie du groupe. Il est un facteur d'unité sociale, une source de spiritualité, une thérapie pour les esprits troublés. Ainsi, toutes les cérémonies qui marquent les étapes importantes dans la vie de la communauté sont dramatisées : naissance, baptême, initiation, funérailles, etc.

2-Le théâtre populaire ou kotéba

La comédie des mœurs appelée « Kotéba » a toujours été pratiquée dans les villages bambaras. Elle met en scène le mari trompé, le marabout charlatan et sa victime etc. La farce et la caricature y tiennent une place importante. L'improvisation y est la règle. En Afrique, le théâtre traduit la totalité des manifestations de la vie. Il est le miroir où la collectivité tout entière doit se voir vivre et penser.

II-LE THEATRE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE

1-Le théâtre colonial

Le fait colonial va entraîner de nouvelles formes dramatiques. La colonisation devait porter un coup fatal au théâtre traditionnel par l'action des missionnaires. Aussi, avec l'institution d'un théâtre d'expression française à l'école William-Ponty et à Bingerville, les missionnaires s'attachèrent à détruire tout art indigène lié à l'animisme, aux croyances et aux civilisations négro-africaines. Les pièces représentées étaient dans le goût colonial. Elles sont organisées, orientées et contrôlées par l'administration coloniale. Ce théâtre scolaire ne donnait pas l'occasion de poser les véritables problèmes de l'Afrique

En prenant comme modèle le théâtre occidental, elle détruisait la conception que l'Afrique se faisait du théâtre. Désormais ce théâtre sera réservé à l'élite avec son spectacle clos et payant. Cependant, il attire l'attention des dramaturges sur le rôle que pouvait jouer l'art dramatique dans l'éveil des consciences et dans l'affirmation de l'identité culturelle.

2-Le théâtre moderne

C'est un théâtre qui inscrit son action sur les problèmes de l'Afrique. Il s'agit entre autres de se rapprocher des réalités du peuple afin d'être plus efficace dans la recherche de solution pour sortir l'Afrique de sa situation.

Il est le lieu d'expression privilégié pour dénoncer les méfaits du colonialisme. Le théâtre négro-africain moderne se présente aussi comme un centre d'observation des mœurs traditionnelle et modernes. L'analyse de l'Afrique nouvelle sera la 3ème orientation de ce théâtre. Il s'oriente dans deux directions : les pièces historiques et la satire des mœurs politiques et sociales.

La dénonciation du colonialisme et la lutte pour la liberté s'expriment à travers les pièces historiques dont la fonction est de revaloriser une histoire bafouée. C'est aussi l'occasion de stimuler les peuples en réactualisant les mythes par le biais des grandes figures historiques : Aline Sitoé Diatta, Béhanzin du Dahomey, Chaka, Alboury Ndiaye, Lat-Dior,

etc. Les dramaturges en profitent pour réécrire l'histoire du continent tronquée par le colonisateur. Ce théâtre militant est l'occasion de stimuler les peuples en réactualisant les mythes. C'est dans ce sens que Cheik Aliou Ndao déclare : « 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 ». En faisant renaître des héros épris de liberté et de dignité, le théâtre d'inspiration historique propose des exemples qui doivent être suivis afin de combattre le colonialisme et de lutter pour la liberté. C'est le cas d'Ibrahima Fall dans *Le choix de Madior* ; Cheik A Ndao dans *L'exil d'Albouri* ; Alioune Badara Bèye dans *Nder en flammes* ; Amadou Cissé Dia dans *Les derniers jours de Lat Dior*. Cette réhabilitation des grandes figures historiques est indissociable de l'exaltation des vertus qui ont toujours guidé dans la tradition. C'est le courage, les sens de l'honneur, la dignité ...

Par ailleurs, le théâtre moderne fait la satire des mœurs politiques et sociales. Les dramaturges dénoncent la corruption, l'instabilité et la violence. L'appétit du pouvoir noté chez la classe politique fera l'objet de critiques sévères avec Bernard Dadié dans *Monsieur Thôgô Gnini* ; Maxime Ndébéka et Aimé Césaire successivement dans *Le Président* et *La tragédie du roi Christophe*.

Dans le théâtre moderne, cette satire est une forme d'engagement. Il s'agit d'avertir la société sur les dangers qui la guettent avec l'avènement de la civilisation industrielle. Ces dangers ont pour noms aliénation, dépersonnalisation, complexe. La satire vise certaines coutumes sociales anachroniques, le mythe des diplômés, l'exode rural, les conflits qui résultent entre tradition et modernité. Guillaume Oyono Mbia, Francis Bebey, Wolé Soyinka dénoncent ces pratiques respectivement dans *Trois prétendants, un mari* ; *Le fils d'Agatha Moudio* ; *Le lion et la perle*. Lorsque la tradition affronte le modernisme, il peut en naître des comportements ridicules. Oyono Mbia s'attaque à l'aliénation culturelle en fustigeant ceux qui se disent « évolués » au point de renier leur propre identité dans *Notre fille ne se mariera pas*.

CONCLUSION

Du théâtre traditionnel au théâtre moderne, on constate que l'art dramatique a eu un grand impact sur la marche des peuples africains. Il perpétue la cohésion et la stabilité du groupe. Malgré la main des missionnaires, les dramaturges sauront donner à ce théâtre une empreinte nationaliste à travers la peinture des figures exemplaires. C'est dire que le théâtre africain, à l'image des autres arts, reste est « un art fonctionnel et utilitaire ».

AIME CESAIRE, LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE, 1963

INTRODUCTION

L'une des pièces de théâtre historique les plus lues et plus jouées, *La tragédie du roi Christophe* est l'œuvre qui a surtout été comprise par le peuple noir. Cette pièce mise en scène par Serreau a été jouée lors du festival des arts nègres à Dakar en 1966. Publiée en 1963, cette pièce de

théâtre n'en finit pas de faire sensation. C'est que son action retrace la lutte des noirs pour leur liberté et leur indépendance, mais aussi le destin des pays noirs transparaît à travers le devenir de l'action du roi Christophe qui résume les nouveaux dirigeants de ces nouveaux pays. Cette étude que nous proposons s'articulera autour des axes suivants : La vie et l'œuvre du dramaturge, le résumé de la pièce, la structure, les personnages, les thèmes et la dramaturgie de Césaire.

I-L'HOMME ET L'ŒUVRE

1-La vie de l'auteur

Issu d'une famille modeste de Fort-de-France, écrivain et homme d'action, Aimé Césaire est né le 26 juin 1913, à Basse-Pointe au nord de la Martinique et fait partie d'une famille de sept enfants. Son père est enseignant et sa mère une couturière. A l'âge de six ans, il entre à l'école primaire. Après une bonne scolarité au lycée de sa ville natale, Aimé Césaire obtient une bourse afin de poursuivre ses études à Paris au lycée Louis-le-Grand. 1932-1933, Césaire entre à hypokhâgne à Louis-le-Grand, où il fait la connaissance d'Ousmane Socé, puis de Léopold Sédar Senghor. Césaire réussit au concours d'entrée à l'ENS en 1935. Il voyage en Martinique et commence à écrire le Cahier. En 1937 Césaire épouse Mlle Roussy. 1937 voit la naissance de son premier enfant et il vient de terminer le Cahier qu'il publiera en 1939 dans la revue *Volontés*. Césaire et sa femme Suzanne Césaire sont affectés comme professeurs au lycée Victor –Schoelcher de Fort-de-France. Césaire est élu député-maire de la ville sous les couleurs du Parti Communiste Français (PCF) qu'il quittera en 1956 et adresse à l'occasion une lettre à Maurice Thorez. Il renonce à la députation en 1993. Il quitte la politique sans la quittant carrément, il soutient la candidature de Ségolène Royal à l'élection présidentielle de 2007. Le 9 avril il est hospitalisé et il décède le 17 avril 2008 à Fort-de-France

2-L'œuvre de Césaire

Ecrivain prolifique, Césaire publie plusieurs ouvrages :

Les armes miraculeuses, (poésie), 1946 ; *Soleil cou coupé*, (poésie), 1948 ; *Corps perdu*, (poésie), 1949 ; *Discours sur le colonialisme*, (essai), 1955 ; *Lettres à Maurice Thorez*, 1956 ; *Et les chiens se taisaient*, (poésie puis théâtre), 1956 ; *Ferrements*, (poésie), 1960 ; *Cadastre*, (poésie), 1961 ; *Toussaint Louverture*, (historique), 1962 ; *La tragédie du roi Christophe*, (théâtre), 1963 ; *Une saison au Congo*, (1967) ; *Une tempête*, (théâtre), 1969 ; *Œuvres complètes*, 1976 ; *Moi, laminaire...*, 1982.

II-LE THEATRE D'AIME CESAIRE

Aimé Césaire est convaincu que les écrivains ont une mission dans un monde bouleversé par la colonisation : « C'est la mission de l'homme de culture noir que de préparer la bonne décolonisation [...] car au sein même de la société coloniale, c'est l'homme de culture qui doit faire à son peuple l'école de l'apprentissage de la liberté. » Congrès des Ecrivains Noirs, Rome, 1959.

C'est pourquoi, l'œuvre d'Aimé Césaire, poétique ou théâtrale reflète les mêmes thèmes : l'esclavage, la colonisation, l'Afrique-mère, la liberté et retrace le même itinéraire de douleur.

Si la poésie est apte à exprimer des passions fortes, par contre le théâtre correspond davantage, pour Césaire, à des périodes de relative accalmie suivie d'autres, incertaines et plus menaçantes : c'est un meilleur moyen pour retracer un temps de grande mutation.

Les trois pièces de théâtre publiées dans les années soixante soulignent les contradictions auxquelles est soumis le chef politique dans une situation de décolonisation, écartelé entre les intérêts des notables et l'apathie des masses populaires encore soumises et qu'il désire libérer et responsabiliser.

Pour atteindre cet objectif, Césaire dresse un violent réquisitoire par l'intermédiaire de ses personnages contre le colonialisme et illustre sa notion de la négritude et son refus de toute idée d'assimilation.

La tragédie du roi Christophe (1963), premier volet antillais de ce triptyque, évoque un épisode de l'indépendance d'Haïti.

Une Saison au Congo, (1966), le deuxième volet africain raconte la mort de Lumumba.

Une Tempête, (1969), le troisième volet américain inspiré de Shakespeare met l'accent sur les conflits raciaux qui opposent Caliban l'esclave noir, Prospero le maître blanc, et Ariel le mulâtre. Prospero ne peut se séparer de Caliban et le caractère indissoluble de cette union est à l'origine du drame.

Le théâtre de Césaire est un théâtre social, politique, engagé dans la vie et dans l'histoire, celle du drame des Noirs dans le monde antillais et dans le monde entier.

Mais en abordant le problème de la colonisation en Afrique noire et dans la diaspora afro-antillaise, il en souligne les effets nuisibles sur la culture du Tiers-Monde.

C'est un théâtre lié à d'autres fonctions culturelles où l'identité antillaise, africaine ou américaine est présente. L'inconscient, l'irréel, les rites vaudous se mêlent au conscient, au réel et au rationnel.

Théâtre populaire par ses thèmes, ses personnages, il exprime les aspirations du peuple. Toutes les couches sociales sont représentées et les héros césairiens ne sont pas des aristocrates, mais des personnages de modeste extraction.

Engagé et militant, le théâtre de Césaire peut se comparer à la tragédie grecque de l'Antigone de Sophocle qui exprime l'effort des hommes du Ve siècle pour conquérir leur liberté contre la puissance tyrannique de la société grecque.

III-LE RESUME DE L'INTRIGUE

La pièce est précédée d'un prologue mettant en scène un combat de coqs, l'un surnommé Christophe, l'autre Pétion. Sinon l'action débute avec la visite de Pétion envoyé par le Sénat proposer à Christophe la présidence. Celui-ci refuse flairant le complot pour l'écarter du pouvoir en lui offrant un pouvoir vide. Ainsi se révolte-t-il contre les mulâtres et se proclame roi d'Haïti. Dès lors le pays est divisé entre les partisans de Christophe dont son secrétaire Vastey et ceux qui s'allient avec la puissance coloniale. Il s'en suivit la cérémonie de couronnement célébrée par l'archevêque Corneille Brelle, puis la prestation de serment du roi. Il maîtrise la rébellion dirigée par Metellus. Contre Pétion, il propose la réunification de l'Etat, mais le Sénat complotte derrière son dos. Christophe décide de la construction d'une Citadelle, symbole de la puissance d'Haïti et force le peuple au travail. Il fait exécuter un paysan qui ne travaille pas et emploie les filles au travail de construction. Ne supportant pas ces excès, Corneille Brelle demande le repos pendant que Hugonin organise un mariage collectif pour éviter la débauche. Christophe donne l'ordre de supprimer l'archevêque. Mais au cours de la messe de l'Assomption, Christophe est paralysé par le spectre de Corneille Brelle. Il commence à prendre conscience et rêve d'une dernière victoire et se prépare à se suicider. Après sa mort, sa femme, un page africain et Vastey disent sa grande destinée.

IV-LA STRUCTURE DE LA PIECE

La structure de la pièce en trois actes facilite la compréhension de la progression de l'action. En gros chaque acte est centré sur le héros Christophe. Ainsi on a la structure suivante.

Acte I : La conquête du pouvoir et le couronnement de Christophe. Dans cette partie, Christophe s'oppose à Pétion qui est mandaté par le Sénat pour écarter Christophe du pouvoir. Ce dernier non seulement refuse mais fait une sécession et se proclame le roi d'Haïti. Il organise son couronnement, par une fête.

Acte II : Après son couronnement, ce fut la guerre civile. Une bonne partie du peuple est contre le roi Christophe, notamment les bourgeois, certains paysans, ses propres généraux le trahissent sans compter la puissance extérieure.

Acte III : Malgré les avertissements surtout de sa femme, Christophe s'entête à mener le pays avec une main de fer, et sa tyrannie, ses travaux forcés et sa démesure achève son règne, au moment où pourtant il commençait à faire sa prise de conscience.

V-LES PERSONNAGES

1-Le héros : Henri Christophe

Christophe est un ancien cuisinier, puis général devenu le roi d'Haïti. Cette ascension montre déjà son destin exceptionnel, mais aussi tragique, puisqu'il lutte pour la liberté et l'indépendance de son peuple. Il est un roi excessif et autoritaire, qu'il explique par le travail pour arriver au niveau des autres, « je demande trop aux hommes mais pas assez aux nègres », dira-t-il. Dans son projet de faire oublier le passé d'esclavage et de créer un avenir meilleur, il oblige, comme un tyran, le peuple à travailler dure, jusqu'à même tuer les fainéants. Ses excès sont jugés cruels par le peuple qu'il veut libérer par le travail, car pour lui il n'y a point de fatigue donc pas de repos ni de congé. Pour unifier l'Etat, il s'attaque au siège de Pétion à Port-au-Prince. Toutefois il va prendre conscience de son action un peu trop tard, et son échec sera synonyme de sa mort. Aussi dit-il à la fin, « j'ai voulu forcer l'énigme de ce peuple à la traîne » (p. 140)

2-Les adjuvants du roi Christophe

Vastey : Il est le secrétaire du roi, et plus acquis à sa cause, à son idéal. Il comprend bien son roi et ses projets, et par conséquent les défend devant ses rivaux. Il dirige en fait la politique de Christophe, car c'est lui essaie de convaincre le peuple de la façon à agir pour régler les problèmes du pays. Cependant malgré son intelligence à prévoir les problèmes, il ne s'est pas opposé à Christophe pour infléchir ses décisions par de sages conseils.

Hugonin : Dans la pièce de théâtre, il est caractérisé comme « un mélange de parasite, de bouffon et d'argent politique » qui accompagne toujours le roi. Il occupe le rôle de courtisan qu'on connaît dans le théâtre classique. C'est lui qui, dans le marché, divertit le peuple par ses chansons et ses commentaires. Dès fois très grotesque, il parvient à détendre par des plaisanteries une atmosphère un peu tragique. Mais derrière ce masque de bouffon se cache un sage capable de dire la vérité et émettre une critique sans blesser le roi. Aussi ramène-t-il le roi Christophe à la raison en lui disant que « les peuples vont de leur pas, Majesté » (Acte III, scène 6). Il transforma parfois donc la scène en une petite comédie, et instruit en faisant rire.

Madame Christophe : Elle était une servante à l'auberge de la couronne (Acte 1, scène 7). C'est un personnage simple, humble et très lucide. Elle averti son mari de sa

démessure et le refrène durant ses moments d'aveuglement. Patiente épouse, elle assiste son mari jusqu'à sa mort.

Chanlatte : Il est le poète national.

3-Les opposants du roi.

Pétion : Il est mulâtre et c'est lui qui essaie de tromper **Christophe** en lui offrant un pouvoir « sans croûte ni mie ». Il est envoyé par le sénat et il veut surtout le pouvoir et s'allier au roi français Louis XVIII. Bon parleur, il défend la cause des mulâtres. Cependant ses manœuvres machiavéliques vont se retourner contre lui, et il est remplacé par Boyer.

Métellus : Il est un guerrier accompli. Même s'il est contre Christophe, il n'est pas avec Pétion. Il était le compagnon de lutte de Toussaint Louverture et est prêt à donner sa vie pour l'unité de la nation. Il est sur le plan héroïque le double de Christophe.

Corneille Brelle puis Juan de Dios Gonzales : Ils représentent la religion et l'église catholique. Ce sont des Blancs. Corneille Brelle revendique le droit de repos et le roi le soupçonne d'être un allié des Blancs pour déstabiliser son régime. D'ailleurs c'est son spectre qui va frapper le roi Christophe. Aussi est-il remplacé lors de la cérémonie de couronnement. Le second, avec ce nom d'origine espagnole est une sorte de parasite et n'inspire pas confiance non plus

4-Les autres personnages

Le duc de la Limonade, le duc de Dondon, le duc de Sale-Trou, le duc de Plaisance, Magny... A travers le nom exotique de la France métropolitaine, se cache une volonté de critiquer la puissance occidentale. Ils seront les premiers à trahir le roi.

VI-LES THEMES

Les thèmes développés par Césaire dans cette pièce sont nombreux. L'esclavage, l'exploitation, la politique, l'économie, les infrastructures, l'indépendance, la liberté, la révolte ou rébellion, la famille, la guerre, la confiance, la trahison, la colonisation, la tradition vaudou, le travail, la démesure du héros, la solitude du héros, l'héroïsme, etc. La lecture de cette pièce permet d'en saisir l'importance, et cette variété des thèmes s'explique par le fait qu'ici il s'agit de la création d'un Etat, et un Etat, c'est tout.

VII-LA DRAMATURGIE DE CESAIRE

Dans la dramaturgie de Césaire, tout repose sur le temps historique et l'espace scénique à la fois réel et idéal. Brièvement on peut les étudier comme suit :

1-Espace et temps dans la tragédie

a-Le temps

Le premier acte est consacré à la période qui couvre 1806 à 1812, c'est-à-dire du moment de sa sécession jusqu'à la célébration de l'anniversaire de son couronnement.

Les actes II et III occupent un temps historique de huit (8) ans et mettent en scène le règne de Christophe jusqu'à sa mort en 1820.

Ainsi le dramaturge ne prend en compte que les moments significatifs de la vie de la cour royale ainsi que les décisions importantes qui ont été prises et qui ont abouti à la fin tragique.

b-L'espace

L'espace est souvent précisé dans la pièce. On le marché du Cap, le palais, la cathédrale du Cap, le champ de bataille, devant Port-au-Prince, au Sénat, dans un salon bourgeois, etc. Ces indications de lieux précises créent en quelque sorte la vraisemblance. Et le roi parcourt presque tous les lieux, ce qui fait que la scène est très mobile

Césaire exploite le prologue avec un début qui met en scène un combat de coqs. Ainsi il annonce, voire résume le ressort de la pièce. Mais à l'intérieur de la pièce les péripéties sont entrecoupées de divers types théâtraux :

2-Un théâtre total

☞ le **vaudeville** : le vaudeville est une comédie légère dont l'intrigue repose essentiellement sur le quiproquo ou malentendu, le rebondissement et les situations grivoises, grossières. Hugonin est l'acteur accompli de ce vaudeville. Durant la fête, la plaisanterie en offre des exemples : « Dis donc la belle, ce n'est pas du rapadou que je veux, c'est de toi, doudou ! Pas de tassau ! Te donner l'assaut, ma doudou ! »

☞ le **ballet** : C'est une chorégraphie réalisée par une troupe de danseurs. On a le ballet durant la fête de couronnement du roi Christophe.

Le dramaturge réalise ici un **théâtre total** en exploitant à la fois la **musique**, le **chant** et la **danse**.

CONCLUSION

La tragédie du roi Christophe est devenue un classique du genre. Ne respectant pas les règles de la tragédie classique, elle est surtout un mélange des techniques modernes et anciennes de théâtre, et on pourrait même dire qu'elle est un drame africain, tellement il est original et s'écarte des théâtres occidentaux. Le comique et le tragique s'annule, le vaudeville s'y exprime, l'histoire est le fil d'Ariane qui mène de bout à bout l'action, et la musique, le chant et la danse sous forme de ballet fait de cette pièce un théâtre total, un théâtre africain.

WOLE SOYINKA, *LE LION ET LA PERLE*, 1959

INTRODUCTION :

Le lion et la perle est une pièce théâtrale de Wolé Soyinka, parue en 1959. Son auteur fait partie de ceux qui vont revendiquer l'authenticité du noir et la liberté de l'Afrique. C'est un écrivain nigérian célèbre qui cherche aujourd'hui son inspiration dans la crise et dans le sang. Il est aussi l'un des héritiers véritables de l'antique civilisation yorouba, un créateur turbulent et quasi-romantique dont les frasques et les talents divers défrayaient la chronique dans la plus grande ville noire d'Afrique. Il était tour à tour, directeur de troupe, poète, professeur d'université et contempteur de la politique officielle. Il nous offre ainsi à travers cette pièce de théâtre, une comédie de mœurs dans la tradition satirique de Molière.

I-PRESENTATION DE L'AUTEUR

Wolé Soyinka, de son vrai nom Akiwande Oluwolé Soyinka, est un écrivain nigérian né à Abeokuta le 13 juillet 1934. Soyinka grandit dans les milieux de la mission anglicane d'Aké. Ses parents (son père, directeur d'une école et sa mère commerçante) « chrétiens et occidentalisés » tiennent cependant à équilibrer l'environnement anglophone colonial dans lequel il évolue par de fréquentes visites dans le village natal de son père, à Isara en pays Yorouba.

Dans la bibliothèque familiale, Soyinka découvre la littérature et les écrivains anglais : son œuvre sera plus tard doublement influencée par la littérature européenne et par la culture Yorouba.

A 12 ans, Soyinka quitte Aké pour Ibadan et à l'âge de 18 ans, il entre dans la nouvelle Université d'Ibadan. Il étudie de 1952 à 1954. En 1954, attiré par le théâtre, il va achever sa formation à Leeds en Angleterre où il obtient un « BA », l'équivalent d'une maîtrise en anglais. De 1957 à 1959, il continue son apprentissage européen en étant notamment Script-reader, acteur et metteur en scène au royal court theater de Londres.

A la même période, il compose deux de ses premières pièces, *the swamp dwellers* et *the lion and the Jewell*. Les deux pièces seront jouées à Londres et Ibadan. En 1960, il reçoit une bourse du Centre de Recherches de Rockefeller et retourne au Nigéria. Il crée sa propre troupe de théâtre appelée « The Mask » et produit une nouvelle pièce, *A dancing in the Forest*, à l'occasion des cérémonies d'indépendance du Nigéria. Soyinka défie la classe politique nigériane dans son œuvre par ses critiques et ses allusions aux dysfonctionnements du monde politique sur le terrain dans la vie de tous les jours, ce qui n'est pas vu d'un bon œil par les autorités. En Octobre 1965, il est arrêté pour avoir contesté les résultats des élections lors d'une mission radio. Il est libéré en Décembre. En 1967, il est encore arrêté et passe 22

mois en prison pour son soutien aux sécessionnistes biafrais. Il racontera cette expérience dans *A man died* (1972), un de ses récits autobiographiques.

En 1952 Soyinka crée l'association "The Pyrate" à l'université d'Ibadan afin de combattre la mentalité coloniale. En 1962 il oppose au célèbre concept de négritude, fondé par Léopold Sédar Senghor, le concept de tigritude à propos duquel il dira « *qu'un tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la dévore.* ». Wole Soyinka est emprisonné au Nigéria entre 1967 et 1969 pour avoir soutenu le mouvement d'indépendance du Biafra². Vingt ans plus tard, il est condamné à mort par le gouvernement de Sani Abacha et ne rentre pas au Nigeria avant la mort de celui-ci¹. Il est également l'un des co-fondateurs du parlement des écrivains et le président de la Communauté africaine de la Culture.

Prix Nobel de littérature

Wole Soyinka a été le premier écrivain africain à recevoir le prix Nobel de littérature en 1986. Il a produit une œuvre littéraire riche et variée. Son éducation, ses origines, et sa formation font de lui une exception dans le monde de la littérature. À propos de cette récompense, il déclare : « *Il y a des gens qui pensent que le prix Nobel vous rend insensible aux balles, pour ma part, je ne l'ai jamais cru* »¹.

Bibliographie

Enseignant, essayiste, poète (*Idanre*, 1967), romancier (*les interprètes*, 1963, *Une saison d'anomie* 1973), dramaturge (*le lion et la perle*, 1959 ; *la mort et l'écuyer* 1975), mémorialistes (*Aké, les années d'enfance*, 1981), acteur, éditeur, militant politique, Soyinka aborde tous les genres. Son écriture est ardue du fait, d'une part, des références constantes à la mythologie yorouba, d'autre part parce qu'il développe une rhétorique personnelle du combat et du doute pour surmonter l'aliénation culturelle et l'expérience carcérale.

L'œuvre de Wole Soyinka est écrite en anglais. Les ouvrages suivants sont disponibles en français (la date indiquée est celle de l'édition française) : *Aké, les années d'enfance* (1984), *Cet homme est mort* (1986), *Une saison d'anomie* (1987), *Cycles sombres* (1987), *Les Interprètes* (1991), *La route* (1993), *Ibadan, les années pagaille. Mémoires : 1946-1965* (1999), *La Barrière de jacinthes* (1999), *La Danse de la forêt* (2000), *Les gens du marais* (2000), *La mort et l'écuyer du roi* (2002), *Il te faudra partir à l'aube* (2007)

II-ETUDE DE L'ŒUVRE

A-ANALYSE

Le lion et la perle s'inscrit dans le cadre du théâtre contestataire. Il est anticolonial dans le fond comme dans la forme, un plat de négritude consommée. Il se caractérise par une dénonciation satirique de la colonisation, par l'humour, l'ironie et la caricature en nous offrant une comédie de mœurs. L'auteur du *Lion et la perle* peindra dans cette pièce les changements de mœurs qui pose des questions aiguës dans l'ensemble comme dans les détails.

Soyinka recueille dans cette pièce les leçons occidentales en faveur d'un théâtre total. Mais il les a si bien recueillies que ces leçons rejoignent les plus profondes traditions les plus vifs de l'individu d'Afrique pour lequel tout récit se transforme en jeu expressif, en imitation. Et ceci sur tous les plans, jusqu'au niveau religieux, où le mythe s'incarne en représentation et en danse.

B-COMPOSITION ET RESUME

Le lion et la perle, est une pièce théâtrale qui se déroule dans un village au Nigéria, en Afrique. Le dramaturge y présente la lutte entre un homme de sagesse traditionnel, Balé, chef du village d'Ilounjilé, et de Lakounlé, un instituteur moderne, pour s'attirer les faveurs de Sidi, la plus jolie fille du village. C'est une représentation du combat entre tradition et modernité. Cette comédie de mœurs dans la tradition satirique de Molière, est composée de

trois parties décrivant respectivement le matin des événements ou l'arrivée de l'étranger dans l'acte 1, le midi ou la nouvelle du roi dans l'acte 2 et enfin le soir dans l'acte 3.

☞ **Acte 1** : C'est la description d'un matin dans le village. Sidi, portant un seau d'eau sur la tête, entre dans la scène. C'est une svelte jeune fille, aux cheveux tressés. Une vraie beauté du village. Elle tient le seau en équilibre sur sa tête avec une aisance consommée. Et presque aussitôt après son apparition, le visage du maître d'école apparaît. Se dirigeant vers Sidi pour s'emparer du seau d'eau prétextant plusieurs raisons pour lesquelles elle ne devrait pas porter un seau d'eau sur sa tête. Ceci entraîne une dispute jusqu'à ce que des hommes du village viennent les avertir que l'étranger était de retour et qu'il avait amerné avec lui les photos de Sidi que les villageois n'arrêtaient plus de contempler.

☞ **Acte 2** : A midi, un chemin près du marché, Sidi, ravie est absorbée par sa contemplation de ses propres portraits dans le magazine. Lakounlé la suit, deux ou trois pas en arrière portant un fagot de bois à brûler que Sidi est allée chercher. Au milieu de la scène, ils sont accostés par Sadikou, venue apporter un message à Sidi de la part du roi, message dans lequel, le roi, Balé, demande Sidi en mariage par le biais de sa femme principale. Sidi répondra non à la demande sous prétexte que le roi veut juste gagner un certain prestige à ses côtés, parce qu'il lui a plut en voyant une photo d'elle dans le journal et que c'était à côté des latrines. Mis au courant de la réponse de Sidi, le roi va se confier à son épouse principale à qui il révèle qu'il est devenu impuissant.

☞ **Acte 3** : Le soir, au centre du village, Sidi se tient à la fenêtre de l'école admirant sa photo comme précédemment. Entre en catimini, Sadikou avec un paquet assez long. Elle dévoile l'objet, on découvre que c'est une figure sculptée du Balé, nu et avec tous ses attributs. Elle le contemple un bon moment, éclate soudain d'un rire moqueur, installa la figure devant l'arbre, et commence à chanter en dansant. Sidi lui demanda avec curiosité pourquoi toute cette agitation et Sadikou de lui dévoiler le secret du Balé. Sidi à son tour, en profita pour aller dans la chambre du Balé avec l'intention de se moquer du roi. Toujours est-il qu'en voulant se moquer du roi, elle s'est fait prendre. On assistera à la fin de la pièce, à la célébration du mariage du Balé avec Sidi et Lakounlé abandonné à son sort.

C-L'ESPACE ET LE TEMPS

L'espace décrit dans *le lion et la perle* est le village d'Ilonjinlé, en pays yorouba, au Nigéria Occidental, dans une clairière en bordure d'un marché dominé par un immense spécimen de l'arbre « odan ». C'est le centre du village. Le mur d'une école de brousse borne la scène à droite, et dans le mur vers la scène s'ouvre, une fenêtre rudimentaire par où s'échappe quelques instants, avant le début de l'action, la mélodie de la table de multiplication. La scène deviendra par la suite la chambre de Baroka. L'histoire se passe au temps de la colonisation, au moment où les étrangers venaient et construisaient des routes et des chemins de fer pour faciliter le libre transport et le commerce.

D-LES PERSONNAGES

Sidi : C'est une très jeune fille non dépourvue d'esprit, pleine de répartie, mais très spontanée et superficielle, attirée par tout ce qui se présente, fascinée par sa propre beauté dont elle vient d'avoir la révélation. Elle en reste stupide et c'est ce dont profitera Baroka. Elle ne pense guère et adopte d'instinct le parti de l'opinion commune, c'est-à-dire du bon sens populaire, de la tradition. Elle paraît tenir à son indépendance, à son pagne, à sa coiffure de petites nattes tressées, à son port de tête, à son prénom africain, à la dot et au mariage rituel. Mais en ville, elle ne refuserait pas longtemps la robe, la perruque et les hauts talons. Quand la voix de la tradition se déguise auprès d'elle en voix du progrès, et que ces deux forces antagonistes, semblent s'unir pour célébrer sa beauté, elle ne peut résister au vertige qui la prend.

Lakounlé : Il a 23 ans. De prime abord, il paraît un personnage simple, la caricature de « l'évolué » dans son costume comme dans ses propos, fragments de Bible, de manuels scolaires et d'articles de journaux, plaqués sur la vie, récités avec cette entière (presque émouvante) naïveté du jeune africain qui veut tout changer, systématiquement, abstraitement.

Baroka : C'est le plus sage, le plus intelligent des personnages de la pièce. Sa morale, c'est son métier de roi. Il consistait à rester fort, à respecter le pacte féodal en donnant aux autres, paix et prospérité. Baroka s'y emploie consciencieusement. Pour le reste, il est sans illusion. C'est au mirage qu'il recourt pour séduire la jeune fille.

Sadikou : C'est un personnage relativement simple, la femme traditionnelle se satisfaisant de son sort, pour qui il existe un nombre de choses immuable. Elle est donc déconcertée, choquée, lorsque rien ne se conforme à la tradition dans les attitudes de Sidi ou de Lakounlé. Pour elle, rien ne saurait changer vraiment ; l'univers est plein comme un œuf. A part celui éternel de l'homme et de la femme, il n'ya pas de conflit. Elle parle en prose.

La favorite : C'est la dernière des épouses de Baroka à qui reviennent tous les privilèges et le patrimoine du roi après sa mort.

Un topographe : Il dirigeait les travaux publics qui voulaient faire passer le chemin de fer par Ilounjilé jusqu'à l'arrivée de Baroka qui l'en persuada.

Les écoliers : Ce sont les élèves de Lakounlé, participant aux événements du premier acte entre Lakounlé et Sidi.

Et enfin **les musiciens, les lutteurs, les danseurs, les villageoises, les mimes, les prisonniers, les commerçants et tout le village.**

E-LES THEMES

La thématique du *lion et de la perle* est riche et variée. Soyinka n'a fait que décrire réellement les mœurs de la société Africaine à travers les phénomènes de la colonisation. Ces mœurs constituent les thèmes transversaux minutieusement décrits dans cette pièce. Ce sont :

- La tradition et les coutumes
- Le conflit de générations
- La colonisation
- Le statut de la femme dans la société africaine
- La sagesse traditionnelle

CONCLUSION

Le lion et la perle est la peinture d'une société africaine à travers coutumes et traditions par la présentation de deux catégories différentes. D'abord Lakounlé l'instituteur, et Baroka, le roi traditionnel à travers leurs différences à voir les choses et à les interpréter. Ensuite entre Baroka et Sidi, où Sidi sait prendre la part des choses qui l'intéressent et sachent mettre en valeur sa beauté. De même qu'entre elle et l'instituteur.

La pièce a-t-elle une morale ? Soyinka a trop de talents pour avoir écrit une pièce à thèse. Bien sur la jeune Sidi, c'est l'Afrique ballotée entre le passé et l'avenir. Elle choisit le passé ou plutôt un certain passé la reprend à un certain avenir. Est-ce à dire que Baroka a raison et que les vieux chefs valent mieux que les jeunes instituteurs ? En tout cas Baroka nous est présenté sans fard, comme un être bien vivant, avide de boissons et de femmes, intéressé et cynique. C'est là tout le problème de la vérité et de la moralité dans cet œuvre remarquable.

EXERCICES LITTÉRAIRES

LA DISSERTATION

I-DEFINITION DE L'EPREUVE

La dissertation est un exercice littéraire qui consiste à réfléchir sur un sujet en vue d'apporter une réponse au problème posé. Cette réflexion consiste en un raisonnement, une démonstration ayant pour objectif de convaincre. C'est pourquoi la dissertation exige des efforts d'analyse et de synthèse.

Pour atteindre son objectif, la dissertation doit être claire, éloquente et s'appuyer sur une solide culture générale et littéraire. Elle doit être une démonstration honnête et convaincante. C'est pour cela qu'elle doit se fonder sur des connaissances approfondies. Enfin, elle doit toujours aboutir à une prise de position justifiée. Pour toutes ces raisons donc, la compréhension du sujet est incontournable.

II - LE SUJET DE DISSERTATION

A-QU'EST-CE QU'UN SUJET DE DISSERTATION ?

Le sujet de dissertation est la présentation d'un problème qui, le plus souvent n'est pas directement énoncé mais, doit être déduit de l'ensemble des affirmations et des questions qui composent le libellé du sujet. C'est pourquoi le candidat doit avoir à l'esprit que :

- Le sujet n'est pertinent que pour un domaine précis. Ce domaine constitue en fait l'ensemble des éléments organisateurs de la culture du candidat. On l'appelle aussi le domaine général du sujet.
- Le sujet inscrit un problème, c'est-à-dire qu'à l'intérieur du domaine général, le sujet fait ressortir une particularité, un problème précis. On dit d'ailleurs que tous les sujets posent un problème.

- Le sujet implique des présuppositions, c'est-à-dire des compétences qui permettront au candidat d'approfondir ses différentes lectures au sujet.

Les libellés de sujet peuvent se présenter sous différentes formes :

- Une question directe,
- Une instruction,
- Une affirmation suivie d'une ou de plusieurs questions ou d'une instruction ;
- Un ou deux termes abstraits.

B - LES COMPOSANTES DU SUJET

Généralement les sujets de dissertations se composent de trois parties distinctes : une opinion, des consignes et des conseils (les consignes et les conseils peuvent être fondus dans l'opinion)

- **L'opinion** : On l'appelle encore la pensée, la thèse ou l'affirmation du sujet. C'est le problème que pose le sujet sur lequel doit porter la réflexion.
- **La consigne** : Donnée souvent sous forme injonctive ou déclarative, elle nous indique la ligne de conduite à suivre. En un mot, c'est la consigne qui nous dit ce qu'il faut faire, ce qu'on attend de nous. Elle détermine le plan.
- **Les conseils** : Ils permettent de cadrer la réflexion et la recherche des idées du candidat en délimitant clairement sa réflexion.

C - LES TYPES DE PLAN

Le plan d'une dissertation dépend du libellé du sujet, mais plus particulièrement de la consigne. Malgré la multitude de consigne on peut distinguer trois types de sujets : les sujets à orientation critique, les sujets à orientation synthétique et les sujets comparatifs.

1-Les sujets à orientation critique

Ils sont appelés à un plan dialectique qui s'organise généralement en deux étapes : une thèse qui consiste à expliquer clairement l'opinion du sujet et une antithèse qui consiste à montrer les limites ou les insuffisances de cette opinion.

Le plan dialectique s'impose lorsque :

- Le sujet ou la consigne est une question directe demandant notre opinion, notre avis, notre point de vue (pensez-vous que...selon vous...à votre avis...vous semble-t-il...)

Exemples :

Sujet 1 : Pensez – vous que l'œuvre littéraire (roman, poésie, théâtre, conte,...) nous détourne de la réalité ou, au contraire, nous aide à mieux nous intégrer dans la vie ? Justifiez vos réponses à l'aide d'exemples précis tirés de votre connaissance de la littérature.

Sujet 2 : Zola écrit : « **J'aurais voulu aplanir le monde d'un coup de ma plume, en forgeant des fictions utiles** ». Pensez-vous que la littérature ait le pouvoir d'intervenir sur le monde et sur les consciences pour les transformer ?

- La consigne est : discutez, expliquez et discutez, analysez et discutez, commentez et discutez,

Exemples :

Sujet 3 : « **L'art du roman est de savoir mentir** », écrivit Louis Aragon.

Discutez cette affirmation

Sujet 4 : Expliquez et discutez cette affirmation de Michel Leiris « **Toute poésie vraie est inséparable de la révolution** ».

Sujet 5 : Selon Charles Baudelaire, « La poésie n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre et aucun poème ne sera si grand, si noble, ni véritablement digne du nom de poème que celui qui aura été écrit pour le plaisir d'écrire un poème ». Commentez et discutez ce point de vue en étendant votre réflexion à la littérature en général.

- Le sujet comporte une opposition, une contradiction implicite ou explicite entre ses termes

Exemples :

Sujet 6 : « Le sport permet de consolider l'unité nationale ; il peut être aussi source de conflit entre hommes et même entre nations. » Justifiez cette affirmation à l'aide d'exemples précis.

Sujet 7 : (Bac 2001) « La poésie ne doit nullement être assujettie à des convictions politiques ou religieuses. Elle est avant tout l'exaltation des pouvoirs du verbe ». Vous analysez ces propos en vous fondant sur ce que vous savez de la poésie.

2- Les sujets à orientation synthétique

Le plan de ces sujets est généralement donné par la consigne. Ces types de sujets invitent à réfléchir sur des éléments ou des problèmes en vue d'apporter des solutions. Il s'agit de ce fait d'analyser, d'expliquer, de commenter le problème posé par le sujet ou de donner ses caractéristiques dans une démarche logique sans discuter ni donner son opinion.

Exemples :

Sujet 8 : RONSARD au XVII^e siècle parlait d'une « plume de feu ». SARTRE, plus tard, dira dans *Les Mots* : « Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée... » ; Cheik Aliou NDAO dans *Mogariennes* parle de sa « plume désarçonnant les ennemis de nos peuples. » Expliquez cette triple métaphore. Comment l'écriture peut-elle devenir une arme et l'écrivain un combattant ?

Sujet 9 : « La littérature existe dans une société donnée, elle traduit ses préoccupations et lui apprend à mieux vivre ». Vous expliquerez ces propos en vous aidant d'exemples précis.

Sujet 10 : « Au lieu d'être de nature politique, l'engagement est pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuelles, la pleine conscience de son propre langage ». Commentez ce propos d'Alain Robbe-Grillet en illustrant vos arguments par des exemples précis tirés de vos connaissances littéraires.

3- Les sujets comparatifs

Ces sujets invitent à faire ressortir dans une analyse, les ressemblances ou les dissemblances entre des éléments sans pour autant discuter.

Exemples :

Sujet 11 : Les femmes occupent une place non négligeable dans les œuvres au programme. Comparez la manière dont les auteurs traitent de l'image de la femme dans les œuvres respectives.

Sujet 12 : « Le monde du roman n'est pas celui du rêve à la façon de la poésie. » Commentez ces propos de Gérard Dagou Lezou

III – LES ETAPES DE LA DISSERTATION

La dissertation est un exercice qui comprend trois parties : l'introduction, le développement et la conclusion.

A - L'INTRODUCTION

Son rôle est de présenter brièvement les idées qui doivent être développées. Elle donne de ce fait une idée du travail à faire. Elle doit être précise, bien travaillée mais surtout convaincante car doit charmer le lecteur. C'est l'introduction qui rend le développement intéressant. L'introduction se fait en trois parties qui consiste à :

- **Amener le sujet :** Pour amener le sujet, on peut simplement définir l'idée générale de l'opinion ou l'expliquer clairement.
- **Poser le problème :** Pour poser le problème on reprend intégralement l'opinion du sujet si elle est courte. Si l'opinion est longue, on la reformule.
- **Annoncer le plan :** Le plan est l'organisation définitive des idées obtenues. Ces idées doivent être ordonnées de manière à pouvoir répondre exactement aux questions suscitées par le sujet. Pour annoncer le plan on peut utiliser soit des phrases affirmatives, soit des phrases interrogatives.

B - LE DEVELOPPEMENT

Il dépend de l'introduction plus particulièrement du plan annoncé. Le développement de chaque partie doit comporter une introduction qui consiste à présenter le thème à analyser et se terminer par une conclusion qui résume les idées développées. Le développement d'une idée appelé aussi argumentation, doit être bien structuré. Ainsi pour bien argumenter, il faut nécessairement : annoncer clairement l'idée ; l'expliquer clairement et, enfin l'illustrer par un ou des exemples pertinents et convaincants.

Le développement d'une idée constitue un paragraphe. Ainsi, les paragraphes de chaque partie doivent être reliés par des mots de liaison appelés connecteurs logiques ou encore mots de transition. Ces mots ne sont en fait que des conjonctions ou locutions conjonctives de coordination ou de subordination.

Entre les parties du développement, on doit veiller à la transition qui doit être un bref résumé de la partie précédente et une annonce de la partie suivante.

Enfin, le style doit être simple, claire et logique.

C - LA CONCLUSION

Elle est l'aboutissement logique d'un travail bien pensé et cohérent, mais aussi et surtout la dernière impression reçue par le correcteur. Elle détermine donc l'évaluation. Comme l'introduction, elle comprend trois parties.

- **Le Bilan :** C'est un bref résumé ou rappel des différents points du développement. Il doit être net, précis et concis, ce qui suppose un esprit de synthèse et le sens de la reformulation.
- **Le point de vue ou jugement :** C'est à ce niveau que le candidat doit répondre à la question que pose le sujet. Cette réponse doit être un jugement personnel.
- **L'élargissement :** Il s'agit de montrer dans cette partie de la conclusion, l'intérêt que le candidat a trouvé au sujet. Il doit élargir, pousser la réflexion vers des questions qui ont trait au sujet, mais qu'il n'a pas développé.

SENS DES EXPRESSIONS ET DES VERBES DANS LES CONSIGNES

La consigne peut comporter :

Une question du type	Vous devez alors :	Le plan sera :
<p>« Pensez-vous que [...] ? » ; « Estimez-vous que [...] ? » « [le théâtre] est-il selon vous/vous paraît-il [...] ? » « Dans quelle mesure partagez-vous [cette conception] ? » ; « Est-il légitime, selon vous, de [...] ? » ; « Vous demanderez si [...] »</p>	<p>Chercher des arguments qui soutiennent le jugement proposé ; chercher des arguments qui divergent de ce jugement le nuancent ou l'infirmement ; donner votre position personnelle</p>	<p>Dialectique, mais aussi, parfois, si vous êtes d'accord avec le jugement proposé, organisé par domaines d'arguments</p>
<p>« En quoi [...] ? » ; « Vous demanderez quels sont [...] » [...]</p>	<p>Ne pas prendre position par rapport à un jugement mais chercher des réponses à la question</p>	<p>Construit autour des domaines de réponse</p>
<p>« Selon vous [le poète] est-il [...] ou [...] ? »</p>	<p>Chercher des arguments qui soutiennent les deux parties de l'alternative ; donner votre avis personnel</p>	<p>Dialectique</p>
Un verbe comme :	Vous devez alors :	Le plan sera alors
<p>« Réfutez »</p>	<p>Développer des arguments qui vont à l'encontre du jugement proposé</p>	<p>Construit selon les types de contre-arguments</p>
<p>« Expliquez et commentez »</p>	<p>Analyser le jugement proposé et donner des explications, des illustrations, sans nécessairement le contredire</p>	<p>Plutôt thématique : par domaines ou centres d'intérêt</p>
<p>« Discutez [cette affirmation] »</p>	<p>Chercher des arguments qui soutiennent le jugement proposé ; chercher des arguments qui divergent de ce jugement et l'infirmement ; donner votre position personnelle</p>	<p>Dialectique</p>
<p>« Vous vous interrogerez sur [les fonctions du conte philosophique] »</p>	<p>Répondre à la question que le verbe sous-entend (ici : « quelles sont les fonctions ? »)</p>	<p>Plutôt thématique : par domaines ou centres d'intérêt</p>
<p>« Comparez [...] et [...] »</p>	<p>Opérer un va-et-vient entre les deux notions (thèses, genres, textes...)</p>	<p>Comparatif : construit autour des divers domaines de comparaison</p>
LES RAPPORTS LOGIQUES LES PLUS COURANTS		
Rapport logique	Utilisation	Exemple

Addition	Ajoute un argument au précédent	Et, en outre, de plus, par ailleurs, d'une part, d'autre part...
Gradation	Ajoute un argument mais en soulignant une progression	D'abord, ensuite, puis, enfin.... et même, bien plus...
Comparaison	Rapproche deux exemples ou deux faits	De même, comme, ainsi que, tel...
Opposition	Oppose deux arguments ou deux faits qui se mettent en valeur par contraste	Mais, au contraire, alors que, tandis que, en revanche...
Concession	Admet une objection, un fait ou un argument qui soutient la thèse adverse	Certes, malgré, sans doute, bien que, quoique, s'il est vrai que ...
Cause	Donne la raison, l'explication d'un fait	Car, en effet, parce que, puisque, en raison de, dans la mesure où...
Conséquence	Exprime le résultat, la suite logique d'un argument ou d'un fait	Donc, c'est pourquoi, si bien que, de sorte que, par conséquent
Synthèse/ Conclusion	Permet de faire le point, de tirer une conclusion de l'argumentation	Donc, en somme, bref, en résumé

LE RESUME SUIVI DE DISCUSSION

I-DEFINITION DE L'EPREUVE

Le résumé de texte est un exercice littéraire qui consiste à réduire un texte initial au quart de sa longueur. Cette réduction ne se fait pas de manière mécanique, elle consiste plutôt à reformuler les idées essentielles du texte initial. C'est pourquoi, le résumé doit être fidèle au texte initial en ce qui concerne la progression des idées, le système d'énonciation, mais aussi par rapport aux connecteurs logiques.

Le type de texte proposé au résumé est le texte argumentatif. On appelle texte argumentatif, un texte où l'auteur défend ou réfute une thèse. Cette thèse sera défendu ou réfutée à travers des idées qui seront développées et illustrées en vue de convaincre. Un texte argumentatif bien structuré comprend une introduction où l'auteur expose sa thèse, un développement où il explique clairement son point de vue à travers des idées bien argumentées et illustrées enfin une conclusion où il réaffirme clairement sa position.

II-LES ETAPES DU RESUME

Pour bien résumé un texte, on doit :

- ☞ Bien le lire afin de s'en imprégner ;
- ☞ Relever les idées essentielles ;
- ☞ Reformuler les idées relevées avec ses propres mots ;
- ☞ Rédiger le résumé en respectant la logique du texte c'est-à-dire, être fidèle à l'énonciation, au sens du texte, mais surtout au nombre de mots.

III- LA DISCUSSION

La discussion est une réflexion sur un sujet tiré du texte à résumer.

Comme la dissertation, elle comprend une introduction qui consiste à amener le sujet, à poser le problème et à annoncer le plan ; un développement qui permet de développer les parties annoncées et une conclusion où l'on doit faire le bilan, donner son point de vue et ouvrir une perspective.

La discussion respecte toujours un plan dialectique : une thèse qui consiste à expliquer clairement l'affirmation et une antithèse qui permet de montrer les limites de la thèse.

LE COMMENTAIRE DE TEXTE

I-DEFINITION DE L'EPREUVE

Le commentaire de texte est un exercice littéraire qui consiste à rédiger un ensemble de remarques qui explique le texte, l'interprète et porte sur lui une appréciation. Ainsi, le commentaire consiste à éclairer les idées et les remarques (le fond), l'organisation de ces

idées (la forme), les rapports qu'ils entretiennent avec l'expression (rapport entre le fond et la forme). Finalement, le commentaire consiste à montrer ce que dit le texte (le fond), comment cela est dit (la forme) et pourquoi cela est dit ainsi (rapport entre le fond et la forme). C'est la synthèse des réponses à ces questions dans une ou plusieurs phrases qui constituera le commentaire.

II-PREPARATION DU COMMENTAIRE

La réussite d'un commentaire passe par une analyse rigoureuse du texte. Ainsi, deux étapes sont proposées pour une meilleure exploitation du texte.

A-EXPLOITATION DU PARATEXTE

On appelle paratexte l'ensemble des éléments qui gravitent autour du texte et qui participent à sa compréhension, mais qui n'appartiennent pas au texte. Le paratexte est généralement constitué par le titre du texte, le chapeau, le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, l'année et la maison d'édition, le lexique. Ainsi, l'exploitation du paratexte consistera à :

- Relever les informations sur l'auteur : identité, nationalité, époque, courant littéraire ou philosophique, importance,
 - Relever les informations sur l'œuvre : titre, nature (recueil de poèmes, de nouvelles, roman, pièce de théâtre...), année et maison d'édition, signification, importance,
 - Analyser le titre du texte,
 - Analyser le chapeau,
- ☞ Faire une synthèse

B-LECTURE ET ANALYSE DU TEXTE

L'analyse d'un texte passe nécessairement par une lecture judicieuse. Cette lecture doit être accompagnée d'une série de questions permettant de faire ressortir :

- La nature ou le genre du texte (poème, extrait de roman, de théâtre, de nouvelle...)
- Le type de texte (narratif, explicatif, descriptif, lyrique,...)
- L'idée générale ainsi que les idées essentielles,
- Les champs lexicaux et sémantiques (le champ lexical permet de faire ressortir les différentes parties ou centres d'intérêts à étudier et le champ sémantique permet de s'assurer du sens exact des mots)
- Le système énonciatif et les articulations logiques
- Les figures de style et de rhétorique tout en définissant leurs rôles.

III-LA REDACTION DU COMMENTAIRE

Le commentaire de texte comprend trois parties : l'introduction, le développement (commentaire proprement dit) et la conclusion.

A-L'INTRODUCTION

Elle consiste à présenter le texte mais surtout à décliner les axes de la réflexion. Elle doit être précise et concise car tout ce qui doit être dit, doit participer à l'explicitation du texte. L'introduction du commentaire se fait en trois étapes, construites dans un paragraphe rigoureusement écrit, qui consiste à :

☞ **Situer le texte** en présentant l'auteur et le texte. La situation se fait en s'appuyant sur les éléments du paratexte.

☞ **Présenter l'idée générale** du texte (idée directrice) en montrant ce que dit le texte dans sa globalité. Pour présenter l'idée générale, on peut s'aider des questions suivantes : qui parle ? A qui ? Quand ? Où ? Comment ? La synthèse des réponses à ces questions constituera l'idée générale. On doit en plus nécessairement utiliser une expression ou un mot de transition pour présenter l'idée générale.

☞ **Annoncer le plan.**

Pour annoncer le plan, deux possibilités sont offertes :

- Suivre le texte linéairement, le découper en parties et donner à chaque partie un titre (Commentaire suivi)
- Choisir ou faire ressortir deux ou trois thèmes (centres d'intérêt) qui seront analysés (Commentaire Composé)

Le plan d'un texte est repérable à partir de certains indices d'organisation internes (connecteurs) ou externes (formes et paragraphes).

La différence entre le commentaire suivi et le commentaire composé se situe d'abord dans le plan.

B-LE DEVELOPPEMENT

Le développement du commentaire suit et reflète le plan annoncé.

☞ Pour chaque partie on doit nécessairement commencer par une phrase introductive qui rappelle l'idée directrice et, terminer par une phrase conclusive qui consiste à faire une petite synthèse de ce qui a été développé.

☞ Le commentaire de texte doit toujours allier l'analyse du fond et de la forme car le texte répond toujours au questionnement suivant : que dit le texte ? Comment cela est-il dit ? Pourquoi ? La synthèse de ces différentes réponses constituera le commentaire de l'idée. En plus le commentaire de texte se fait par unité de sens s'il est linéaire, c'est-à-dire suivi.

☞ Les parties du texte cité doivent être toujours mis entre guillemets. On peut aussi utiliser des formules introductives pour insérer la citation dans la phrase sans arrêter le déroulement de la réflexion.

C-LA CONCLUSION

Elle consiste à faire une synthèse générale du texte à étudier. Comme en dissertation, la conclusion du commentaire comprend trois parties qui consistent à :

- ☞ **Faire le bilan**, c'est-à-dire la synthèse des différentes idées développées ;
- ☞ **Donner l'intérêt du texte** qui peut être thématique, formelle ou autres)
- ☞ **Ouvrir une perspective** en faisant ressortir les relations que ce texte peut avoir avec d'autres textes.

LES TOURNURES UTILES DU COMMENTAIRE DE TEXTE

DANS L'INTRODUCTION

☞ Pour situer ou présenter le texte

Le texte... extrait de... a été écrit/ publié en... par...

Le passage qui nous est proposé est extrait du chapitre... se situe au chapitre... correspond à l'épisode de...

☞ Pour présenter l'idée générale

Cet extrait traite du thème de...

Cet extrait développe que...

Dans cet extrait, l'auteur met en œuvre le thème de... expose sa vision de... développe l'idée selon laquelle...

L'intérêt principal de ce texte réside dans... tient au fait que...

☞ Pour annoncer le plan

C'est pourquoi l'on pourra, tout d'abord/ dans un premier temps/ en premier lieu, étudier/ examiner/ s'intéresser à/ expliquer/ se demander comment..., puis dans un deuxième temps/ en second lieu, montrer/ analyser/ mettre en évidence..., enfin on pourra/ il sera possible de/ il conviendra de...

On commencera par mettre en évidence... pour montrer ensuite comment l'auteur renouvelle le traitement de... / de quelle façon l'auteur aborde le thème de...

On peut aussi annoncer son plan en utilisant ponctuellement l'interrogation directe.

DANS UN DEVELOPPEMENT

☞ Pour introduire une idée nouvelle :

D'emblée, nous pouvons remarquer/ relever/ signaler

Pour commencer, nous pouvons étudier la façon dont l'auteur...

Une première lecture suffit à faire remarquer...

Nous pouvons comprendre cette allusion comme...

☞ Pour introduire un exemple

Ainsi.../ c'est ainsi que.../ tel est le cas de.../ l'exemple de... montre bien cela/ qu'il suffise de rappeler que.../ ce fait est illustré par...

Cet exemple/ ce fait montre/ démontre/ prouve que.../ illustre bien cela

DANS UNE CONCLUSION

Enfin/ en définitive/ pour conclure, nous retiendrons que...

Pour terminer/ finir, rappelons que...

Pour résumer notre propos, rappelons que...

Comme nous l'avons montré/ étudié/ expliqué...

A l'issue/ au terme de cet étude, analyse, il apparait clairement que.../ nous pouvons conclure que

LES VERBES DE L'ANALYSE LITTÉRAIRE

L'analyse littéraire utilise certains termes et expressions qui permettent de commenter les textes avec rigueur et précision. Il faut apprendre à les employer à bon escient jusqu'à ce qu'ils deviennent familiers.

TYPES DE MOTS	VERBES CONSEILLÉS	EXEMPLES
Un adjectif...	<i>Caractérise/ qualifie un substantif</i>	<i>L'adjectif « vieille » caractérise la sorcière</i>
Un substantif ou un nom...	<i>Désigne un être, une chose ou une idée</i>	<i>Le substantif « la princesse » désigne Madame de Clèves</i>
Un pronom...	<i>Reprend/désigne/représente/ renvoie à un être ou à une chose</i>	<i>Le pronom « on » renvoie au locuteur ou au destinataire</i>
Une connotation...	<i>Affecte un terme, est associée à un terme</i>	<i>Dans cet extrait de La Chartreuse de Parme, une connotation méliorative affecte l'adjectif italien</i>
Un terme, une expression...	<i>Est affectée de/se décharge de/ prend/ revêt une connotation</i>	<i>L'adjectif « italien » prend une connotation méliorative dans cet extrait de La Chartreuse de Parme,</i>
Un procédé, une figure de style...	<i>Exprime/ met en évidence/ met en valeur/ souligne/ traduit/ trahit/ révèle/ suggère/ crée/ évoque une idée, une intention, la volonté de l'auteur. Permet d'insister sur une idée. Confère/ donne au texte une dimension/ un aspect/ un caractère/ une portée. Structure/ jalonne un texte. Garantit/ assure la cohésion, la progression d'un texte. Contribue à produire un</i>	<i>Ce procédé d'insistance souligne le dégoût du personnage. Ce procédé de répétition trahit l'obsession du narrateur. Ces comparaisons confèrent au texte une dimension fantastique. De nombreuses hyperboles jalonnent le texte. Le leitmotiv garantit la cohésion du texte. L'emploi répété de ce procédé contibue à mettre en œuvre le registre épique.</i>

	effet.	
Des procédés...	<i>Convergent vers l'idée.</i>	<i>Les métaphores convergent toutes vers l'idée d'un bonheur parfait.</i>
Un champ lexical...	<i>Se développe/ est sollicité/ se déploie</i>	<i>Le champ lexical du voyage se développe à partir de la deuxième strophe.</i>
Un texte...	<i>Traite de/ repose sur l'idée que/ développe l'idée que/ met en scène/ offre/ présente un enjeu, un intérêt. Est structuré par.</i>	<i>Ce texte traite de l'esclavage. Ce texte met en scène trois jeunes mousquetaires. Ce texte offre un double enjeu.</i>
Un effet...	<i>Est produit, est créé, est rendu, est traduit, est exprimé, est souligné, est renforcé, est accentué par, est perceptible, est lisible à travers, tient à, réside dans.</i>	<i>L'effet de surprise est accentué par l'ellipse narrative. L'hésitation du héros est perceptible à travers l'emploi des modalisations.</i>

ANNEXE

CHARLES BAUDELAIRE : « A UNE PASSANTE »

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, à toi qui le savais !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857

ETUDE

Ce sonnet appartient aux tableaux parisiens, il est donc lié à l'inspiration de la vie. L'univers urbain offre à Baudelaire des sujets de description, de narration, de réflexion. Mais le poète ne reste pas extérieur au spectacle de la rue. Il y participe à la recherche de rencontres décisives en quête de symboles qui font de ces spectacles et de ces rencontres les reflets d'un monde complexe, celui de la condition humaine, celui de sa propre vie. En ce sens, chaque rencontre est importante.

INTRODUCTION

Le sonnet est construit sur un thème romanesque, celui de la rencontre. Mais il est traité dans une tonalité typiquement baudelairienne. On trouve l'éblouissement de l'attrance féminine, la recherche d'une nouvelle espérance pleinement heureuse et l'échec d'une relation qui laisse le poète désespéré.

I. LA RENCONTRE

Cette rencontre se réalise dans un contexte sonore. Le contexte va être souligné par son aspect déplaisant. C'est tout le vacarme de la rue moderne qui est exprimé d'abord:

- ☞ par la personnification de la rue
- ☞ par la distance entre le sujet "la rue" et le verbe "hurlait", comblé par la présence de l'adjectif "assourdissante"
- ☞ par deux hiatus (fiction entre deux sons ou voyelles) qui sont, eux aussi évocateurs de vacarme. Il est important dès le premier vers de faire saisir que si la rencontre, la communication entre le poète et la passante ne passe que par le regard, c'est que la communication verbale est impossible.

La présence exceptionnelle de la passante est d'abord marquée par l'insistance que met le poète à souligner son allure par le rythme ample de la phrase qui s'étend sur quatre vers et qui contient son portrait en mouvement. Le vers 2 est ponctué de façon à délimiter des groupes de longueur croissante et précède la régularité des vers 3 et 4. Dans le vers 4, les quatre groupes de trois syllabes impriment rythmes et harmonies de la démarche. Quant au vers 5, il constitue du point de vue de la structure une sorte d'enjambement sur le deuxième quatrain et surtout élargit le portrait en apportant des éléments d'ordre moral. Ici, la beauté morale se joint à la grâce du corps et aboutit à l'idéalisation de la beauté dans l'expression "avec sa jambe de statue". Dans le 1er quatrain, il faut aussi retenir l'expression "en grand deuil" qui évoque la tristesse et le malheur. Baudelaire a expliqué que la notion de tristesse accompagne pour lui celle de beauté.

II. LES REACTIONS DU POETE

Le narrateur, face à cette apparition, ne peut être qu'un spectateur "paralysé", "fasciné", "médusé", souligné par le terme "crispé" au vers 6. Le narrateur a une réaction émotionnelle

incontrôlée. La comparaison au vers 6 "comme un extravagant" souligne l'opposition des attitudes entre "elle" et "lui". Dans les vers 3 et 4, la régularité s'oppose à l'irrégularité du vers 6. Il faut attendre le vers 8 pour trouver le complément d'objet direct du verbe "buvais". Le verbe boire dénote l'avidité alors que le participe "crispé" indique que la paralysie de l'attitude du poète est à la fois ardente et timide.

Dans le vers 7, Baudelaire est sensible au regard de la femme, regard agrandi à la dimension d'un ciel d'orage : "livide", "bleu gris".

Nous retrouvons là les deux composantes de l'amour baudelairien. Les sonorités de "douceur", de "fascine" et de "plaisir qui tue" donnent une impression de sentiments agréables, de glissement. Deux mono syllabes: "qui tue".

III. LES REFLEXIONS DU POETE

Changement de ton: on passa du vouvoiement au tutoiement. Le poète s'adresse directement à la femme. La réflexion fait suite à la description. Au vers 9 s'établit une rupture suivie d'interrogation. Le vers 9 résume symboliquement une rencontre avec la passante : le poète est illuminé "un éclair", puis désemparé "la nuit". Il y a donc un renversement.

La rencontre appartient au passé et la femme ne sera plus l'objet de contemplation que dans un futur mystique : vers 11. Cette forme interrogative appelle une réponse affirmative donc un espoir : vers 10. Il s'agit là d'une galanterie précieuse mais surtout, il faut comprendre que la femme ici, a permis d'apercevoir. La triple exclamation du vers 12 scande les étapes de la dégradation de tout espoir. Le vers 13 tire sa force d'un paradoxe. La construction en chiasme (je, tu, tu, je) souligne qu'il existe une apparente similitude de destin (chacun fuit en ignorance de cause) ce qu'il ne fait que les éloigner davantage l'un de l'autre. Au vers 14, c'est un appel voué à ne pas être entendu. Là encore, il y a une sorte de paradoxe. Le conditionnel passé rejette tout accomplissement dans l'irréel mais le verbe aimer exprime une certitude, celle de l'amour. Le deuxième hémistiche concentre tout le mystère de la rencontre et toute l'amertume du poète. La passante s'est-elle détournée par indifférence, Par pudeur, par fierté ou par cruauté? Baudelaire a exprimé ici le drame de l'incompréhension entre l'homme et la femme.

CONCLUSION

Accumulation de détails qui inscrivent le récit dans un contexte social et moral. On devine un personnage qui vit mal la médiocrité de la vie et qui saura utiliser ses qualités physiques pour changer son existence. On perçoit déjà que son avenir sera prometteur.

VERLAINE : MON REVE FAMILIER

Mon rêve familial

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas ! Cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aînés que la vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Paul Verlaine, *Poèmes Saturniens*, 1866

PLAN DE COMMENTAIRE

I- L'IMPLICATION DE L'AUTEUR

☞ **L'emploi de la première personne du singulier**

Le " **je** " de l'auteur s'adresse à un " **tu** " inconnu qui pourrait aussi bien être lui même (soliloque). Il s'oppose au elle qui introduit le récit du rêve. Verlaine reprend le " **je** " qui rappelle le mal-être chanté par **les romantiques**, pour nous suggérer peut-être que seul un être idéal pourrait déchiffrer son cœur, partagé entre les hommes et les femmes.

☞ **L'emploi des adjectifs possessifs**

Verlaine accentue sa présence à travers les multiples adjectifs possessifs à la première personne, mon front, mon cœur. Ces adjectifs renforcent l'idée que le poète est bien le principal personnage du texte

☞ **L'effet des répétitions**

Les répétitions sont souvent d'apparentes maladresses mais ici elles produisent un effet d'envoûtement pour mieux nous faire pénétrer le charme de la parole. La conjonction **et** qui apparaît **6 fois** dans la première strophe crée l'effet d'une berceuse rythmique. La seconde répétition " **elle seule** " dans le second quatrain connote à la fois le soulagement et le regret, soulagement pour Verlaine d'avoir trouvé même si ce n'est qu'en rêve l'harmonie faite d'amour, de douceur et de compréhension, même s'il ne s'agit que d'un stéréotype de femme-mère et de femme-femme, mais aussi regret qu'il n'en existe qu'une seule qui puisse l'aimer et le comprendre.

☞ **Valeur de l'exclamation et des interrogations**

Par l'exclamation " **hélas** ", Verlaine déplore peut-être qu'une seule personne et qui plus est appartenant au monde onirique puisse l'aimer et le comprendre, mais rien dans le texte ne nous permet de l'affirmer. Il peut également déplorer que cette femme appartient au royaume des morts, et dans ce cas sa créature de rêve ressemble plus à un ange. Les deux interrogations nous confirme dans cette voie. Il ne s'agit pas du rêve d'une rencontre possible mais au contraire de celui d'une **rencontre impossible**. La femme de Verlaine manque de précision, elle est envisagée d'une façon globale et abstraite.

II-LA PLACE ET LE ROLE DE LA FEMME

☞ **Sa progression**

Verlaine n'a pas trouvé dans sa vie la femme qu'il cherche. Son existence est **onirique**, elle est immatérielle, Verlaine ne se souvient même pas de son physique. Si au fil de la progression,

on observe la femme en tant que terme constant du poème, elle passe dans le vers 2 du rôle de " femme inconnue " à celui d'un sujet d'amour " que j'aime " puis d'un sujet aimant " qui m'aime ". Dans le dernier tercet, elle s'éloigne complètement " des voix qui se sont tues ".

☞ **Le flou de son portrait**

Il n'est pas question d'une femme en particulier mais de **la femme en général**. Elle n'est pas nommée parce qu'elle n'a pas d'identité, parce qu'elle reste floue. Observons que sa figure féminine ne revêt pas mille visages successifs mais que subtilement s'opèrent des variations légères d'un rêve à l'autre " ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ".

☞ **Complice, indifférente ou sujet passif ?**

Verlaine a enfin trouvé dans son rêve l'harmonie faite d'amour, de douceur et de compréhension " et qui m'aime " " elle me comprend ". C'est un stéréotype de **femme mère** et de femme-femme **soumise** et pleine de compassion.

☞ **Sa charge de mystère**

Par une espèce de paradoxe, le poète crée la figure qu'il évoque. La femme de Verlaine est chargée de mystère. D'une vision globale de la femme idéale amoureuse et soumise, on passe à des détails " son nom doux et sonore ", son regard " pareil à celui des statues " , sa voix " l'inflexion des voix qui se sont tues " qui donne à cette femme **un semblant d'identité**.

☞ **Sa métamorphose**

Verlaine fait souvent ce rêve sans préciser depuis combien de temps. La femme dans cette évocation devient un monument d'espoir **sculpté dans l'imaginaire**. Mais dans sa réalité que l'on devine dans les derniers vers ne représente-t-elle pas le miroir abstrait dont a besoin le poète pour que lui soit retournée l'image de sa souffrance qui amplifiée devient la source du pouvoir magique du poète.

☞ **Le thème de la mort.**

Cette femme rêvée apparaît dans les vers 11 à 14 sous le signe de la mort " étrange et pénétrant ". En effet ce rêve ne se déroule pas de façon classique, superficielle sur l'écran des nuits de Verlaine mais poursuit le poète au delà du rêve et s'installe en lui au point de l'envahir. L'idée de mort, des défunts n'est que suggérée, atténuée par **l'euphémisme du silence**, " les aimés que la vie exila " et " des voix qui se sont tues ".

III- L'IMPORTANCE DES SENTIMENTS

☞ **La place de la réciprocité**

Les verbe aimer et comprendre dévoilent à quel point la condition du poète est **difficile** et combien il a besoin d'être compris et aimé. Cette quête de la réciprocité devient l'axe du poème.

☞ **Vocabulaire et expressions**

Le poète tient à ce que le lecteur soit logé à la même enseigne que lui, qu'il devienne son complice sur la piste de " l'inconnue ". Mais le poète propose des repères qui n'en sont pas, et il convient pour conduire l'enquête de s'investir dans le rêve qu'il donne à partager. Verlaine nous **berce** avec un rythme lancinant et répétitif pour mieux nous endormir.

☞ **La place du temps**

" je me souviens ", les souvenirs de Verlaine semblent s'être estompés avec le temps. Il ne se rappelle plus du nom mais simplement de sa sonorité " doux et sonore ". La présence des statues, qui figent le temps lui donne ici un repère.

CONCLUSION

Mon rêve familial est l'occasion pour Verlaine d'évoquer la dure condition de poète meurtri par son hyper sensibilité et de parler de lui même. Verlaine s'est caché derrière la femme qui lui apparaît dans son " rêve familial " pour nous concentrer sur son sort et nous faire connaître **son drame intérieur**.

Une incantation sonore

Dans la première strophe, le son é (fermé) apparaît 9 fois, (étrange, pénétrant et 6 fois et) autant que le son è (ouvert) (je fais, rêve, j'aime, m'aime, n'est, à fait, 2 fois et m'aime). Dès le premier vers " Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant ", le phonème an est répété trois fois produisant par assonance sur le lecteur un effet d'envoûtement.

On retrouvera au vers 13 le même phénomène avec la voyelle a qui revient quatre fois" sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a ". Ce vers 13 est aussi avec les virgules, marqué de pauses fortes, comme si le souvenir de la voix émergeait avec hésitation des brumes de l'oubli.

RIMBAUD, « LE DORMEUR DU VAL »

Analyse proposée par Eddie Saintot

« Le dormeur du val »

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Arthur RIMBAUD, *Poésies*

Le Dormeur du val est un des premiers poèmes de **Rimbaud**. Il a environ seize ans lorsqu'il fugue pour la deuxième fois du domicile parental de Charleville Il recopie vingt-deux textes dans un cahier qu'il confie à son ami **Paul Demeny**, poète également.

Le Dormeur du val en fait partie, écrit pendant son errance d'octobre 1870, en pleine guerre franco-prussienne

L'année suivante, il demandera à son ami de le détruire avec les autres quand il refusera tout romantisme, toute subjectivité, tout culte de la forme.

En effet, par bien des aspects, ce poème contient encore pleins de réminiscences scolaires et utilise la forme du **sonnet** selon la disposition **abab-cdcd-eef-ggf**, proche des sonnets shakespeariens. Mais par le thème choisi, le ton adopté et quelques audaces de forme, il annonce une vision neuve de la poésie.

(J'ai choisi de ne pas séparer les caractéristiques formelles et structurelles du poème de ses centres d'intérêts car tous les éléments de la description et de la construction concourent à la révélation brutale du dénouement.)

Cela commence par un tableau idyllique et vivant. La lumière baigne littéralement la scène car la végétation tamise les rayons du soleil, eux-mêmes reflétés par les algues qui affleurent en « *haillons d'argent* », pour repartir vers la montagne. Le verbe *mousser* résume bien cette fusion de l'eau et du soleil. Les deux rejets « *D'argent* » et « *Luit* », accentuent cette qualité particulière de la lumière.

Les consonnes liquides du premier vers (**r,v**), les assonances nasales du second (**accrochant, follement, haillons, d'argent**) donnent de la fluidité à la description et atténuent le bruit de la rivière.

Le regard embrasse la scène dans sa totalité en un mouvement descendant puis ascendant. Le premier et le dernier vers du premier quatrain se répondent ainsi dans une description qui n'est pas statique.

Les éléments naturels sont personnifiés : la rivière « *chante* », accroche « *follement* » et la montagne est « *fière* » de dominer le paysage. Tout respire une certaine joie de vivre que l'on peut même juger d'une mièvrerie peut-être volontaire.

Le second quatrain tempère cette impression en développant le **champ lexical** des couleurs froides (**bleu, pâle, vert, l'herbe**). Le personnage –un jeune soldat que Rimbaud aurait pu rencontré durant sa fugue-, semble en accord avec l'environnement.

La posture, précisée dans le premier tercet, n'est pourtant pas naturelle lorsque l'on sait que **le cresson et les glaïeuls sont ici des plantes aquatiques**. Il faudrait qu'il fasse bien chaud en ce mois d'octobre des Ardennes pour faire la sieste dans une rivière... **Le champ lexical de la maladie**, « *pâle* », « *lit* », puis « *malade* » et enfin l'adjectif « *froid* » souligne ce malaise.

La répétition du verbe *dormir* à trois reprises, dont une fois dans un rejet et de l'expression « *fait un somme* » attire l'attention du lecteur. Son sourire, **comparé** à celui d'un enfant malade avec l'insistance due au **contre-rejet** ne rassure pas non plus. Le trou de verdure devient les bras d'une mère (**encore une personnification destinée à unir la nature et l'homme**) Le verbe *bercer* renvoie à un plus jeune âge encore.

Retenons la musique particulière du vers huit qui résume bien la scène.

« *Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.* »

Les labiales du début et de la fin encadrent ce tableau où « *vert* » placé à l'**hémistiche** et « *lumière* » se répondent par assonance ouverte, où les liquides soulignent encore la qualité particulière de l'éclairage.

Le dernier tercet continue la description qui n'est d'ailleurs jamais globale. Le poète évoque le jeune soldat par **métonymies** successives en utilisant des parties de son corps, **la bouche, la tête, la nuque, le sourire des lèvres, les pieds, la narine, la poitrine, le côté droit**. Nous avons en fait une succession de **gros plans** qui retardent intelligemment la découverte finale.

Chaque terme positif (**le sourire, la chaleur, la lumière**) est compensé par un terme négatif (**malade, froid, chaudement**).

Mais le vers douze inquiète bien plus. Avec son rythme régulier à **quatre temps**, renforcé par les **sifflantes** et les nasales imitant la respiration, il place toutefois le négatif « *pas* » à l'hémistiche.

« *Les parfums ne font pas frissonner sa narine.* »

La licence poétique –sa narine au singulier- permet de rapprocher deux parties du corps (la poitrine) à la rime tout en évitant un pluriel qui allongerait le vers d'une syllabe.

Le dernier vers qui constitue une sorte de chute, n'utilise pas le terme de « **mort** », mais encore **la métonymie**, ici la conséquence pour la cause.

Les **assonances** en « *ou* » forment un **hiatus** encore plus brutal que dans « *bouche ouverte* », brutalité renforcée par l'alternance des dentales et des gutturales.

« *Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit* »

L'adjectif, rejeté en début de vers, laisse planer une menace avec le prolongement de sa voyelle finale.

La douceur du paysage contraste ainsi violemment avec **la mort du jeune soldat**. Un mort d'autant plus intolérable qu'elle prend place dans un environnement agréable et qu'elle concerne un jeune homme presque encore enfant.

Le Dormeur du val, dans un ton d'amertume ironique analogue à celui du Mal (page 51 de ce recueil) est à la recherche d'un rythme neuf qui démembré l'alexandrin à force de **rejets, contre-rejets et de ponctuations fortes** (points, points virgules, deux points au milieu du vers).

Comme d'autres poèmes de cette époque, il utilise le rendu d'impressions lumineuses et de couleurs symboliques.

Rimbaud ne mettra que peu de temps à se libérer des contraintes du mètre et des thèmes habituels de la poésie. Il exploitera dès l'année suivante le poème en prose et les visions oniriques ou symboliques.

.....

NOM : _____ CLASSE : __ Français

ANALYSE « LE DORMEUR DU VAL » D'ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)

Sous des dehors d'obéissance, Arthur Rimbaud nourrit dès son enfance des sentiments de révolte contre l'ordre et le conformisme, contre sa mère, rigide et soucieuse de respectabilité, et contre sa ville. L'enfant pieux, l'élève habile aux vers latins (il remporte le premier prix au concours académique de 1869) bouillonne de haine et de violence. Au cours de la guerre de 1870 puis de la révolte de La Commune, il fera plusieurs fugues. C'est pendant cette période d'errance qu'il composera « Le Dormeur du val ».

LE POEME

Derrière ce poème se murmure un cri de révolte contre l'horreur de la guerre, l'assassinat des jeunes soldats, le massacre de toute une jeunesse. Une lente approche dans un

vallon ensoleillé conduit peu à peu le lecteur devant une découverte macabre qu'on assimilerait à un sommeil paisible.

UNE NATURE FEERIQUE

Le premier quatrain dresse un cadre enchanteur dans une féerie de couleurs et d'illuminations. Le vallon parcouru par un cours d'eau. Le mot « trou » du premier vers prépare déjà le dernier pour lui faire écho. La rivière, discrètement personnifiée comme la montagne, chante comme en signe de joie, d'allégresse. La joie de vivre de la rivière se manifeste en accrochant des objets aux herbes comme des guirlandes. L'apparition du soleil, symbole avec l'eau de la vie pour la nature métamorphose les lignes et les volumes : la montagne est « fière » d'observer à ses pieds ses bienfaits comme ceux d'une mère nourricière.

LA POSITION INATTENDUE DU SOLDAT

Ce qui surprend dans la position du personnage c'est d'être allongé dans l'herbe avec la tête à fleur d'eau. L'évocation du soldat nous désigne un être jeune, la « bouche ouverte » et la « tête nue » qui lui prête un aspect peu réglementaire, un être libre, insouciant, quelque peu naïf. La posture suggère plus l'oisiveté que le devoir militaire. Mais en y regardant de plus près, il nous est décrit comme un être malade « pâle » dans un « lit ». Il « dort », mais son sommeil est frappé d'ambiguïté car la bouche ouverte pourrait être autant celle d'un mort que celle d'un agonisant, et cette « nuque baignant » qui marque d'inertie, celle d'un corps abandonné plus qu'un corps qui s'abandonne.

Le poète se refuse à nommer « l'innommable », c'est-à-dire La mort. Le mal mystérieux, le froid inexplicable au creux du vallon baigné de soleil, ne relèvent pas en fin de compte d'une inertie passagère, mais apparaît être celle d'un être inerte, sans vie. Il faut attendre l'ultime vers pour enfin obtenir la révélation. Le mot fatidique n'est pas prononcé, mais l'image s'impose, avec la présence concrète, d'un corps ensanglanté.

Vocabulaire

Vallon : petite vallée, dépression allongée façonnée par un cours d'eau ou un glacier.

Haillons : (origine chiffon) vêtements en loques, guenille.

Un somme : une sieste.

Glaïeuls : fleurs, notamment déposées dans les cimetières.

.....

NOM : _____ **CLASSE :** __ Français CYT > Expression > La poésie > Rimbaud > Analyse

1. Combien de strophes ce poème compte-t-il ? _____
2. Combien de pieds chaque vers compte-t-il ? _____
3. Décris la structure des rimes à l'aide de lettre : _____
4. Comment appelle-t-on une strophe de quatre vers ? _____
5. Ce poème est un sonnet. Comment s'y répartissent les vers ? _____

6. Certains noms ou expressions apparaissent plusieurs fois dans le poème. Ces répétitions correspondent très certainement à une intention du poète. Complète le tableau ci-dessous :
Noms - expression Vers (1 à 14) Intention(s) possible(s) du poète

1

14

verdure
aux herbes

vert

le soleil ... luit
rayons
La lumière pleut

la nuque baignant
il est étendu
pâle
un somme

7. La forme verbale il dort apparaît plusieurs fois, mais est-ce vraiment l'état du jeune soldat ? Pourquoi ? _____

8. Dans quoi la nuque du soldat baigne-t-elle en réalité ? _____

9. Est-ce courant pour un soldat d'avoir la tête nue ? Pourquoi ? _____

10. Que s'est-il probablement passé dans ce val avant le moment décrit par le poème ? _____

11. Il y a une opposition entre l'ambiance du premier quatrain et celle des deux derniers. Explique : _____

12. La construction de ce poème laisse-t-elle penser que le poète voulait que son lecteur comprenne tout de suite ce qui se passait ? _____

13. Le poète dit-il une fois clairement que le soldat est mort ? _____

14. Lorsqu'on lit ce poème une 2^e fois, comprend-on chaque vers de la même manière ? _____

VICTOR HUGO, « DEMAIN, DES L'AUBE »

Montrer, par exemple, comment le récit d'un pèlerinage émouvant devient, grâce au pouvoir de la poésie, un poème d'amour et d'immortalité.

« **Demain dès l'aube...** »

Mariée le 15 Février 1843, à Charles Vacquerie, la fille aînée de Victor Hugo, Léopoldine, se noie avec son mari au cours d'une promenade dans l'estuaire de la Seine, près de Villequier, le 04 Septembre de la même année. Elle avait dix-neuf ans. Ce poème est daté du 03 Septembre 1847, veille du quatrième anniversaire de la mort de Léopoldine qui a très douloureusement marquée Victor Hugo. Il s'apprête à aller en pèlerinage à Villequier.

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

**VICTOR HUGO, *Les Contemplations*, («Aujourd'hui», Livre IV, 03 Septembre 1847)
,1856**

PRÉSENTATION DU TEXTE

Dans *les Contemplations*, la mort de Léopoldine inspire à Hugo tantôt des réminiscences heureuses, tantôt de douloureux cris de désespoir. Le texte XIV de " *Pauca meae* ", très bref, et très simple, en apparence, n'est ni l'un ni l'autre. À la veille du quatrième anniversaire de l'accident, Hugo compose ces trois strophes d'une simplicité harmonieuse et d'un lyrisme touchant. Avec une détermination qui n'exclut ni l'émotion ni l'imagination, il décrit par avance le cheminement qui le conduira auprès de son enfant bien-aimée. Mais par la magie des images, des rythmes et par le charme du langage poétique, ce voyage vers le souvenir et vers la mort prend la forme d'un poème d'amour et d'une célébration. Léopoldine disparue revivra éternellement grâce à l'offrande de quelques fleurs. Car tel est le pouvoir de la poésie, d'immortaliser ce que la mort a fait disparaître.

I-LE VOYAGE

La structure du poème souligne une double progression dans le temps et dans l'espace, et un itinéraire mené avec détermination.

a-La progression dans le temps

Le poème débute par l'indication insistante du moment du départ (tout le vers 1 : trois notations de temps formant un groupe ternaire selon le rythme 2/2/8). Il se termine au crépuscule comme le souligne la métaphore du vers 9 (" l'or du soir qui tombe "). Le voyage occupe ainsi une journée entière sans interruption, à travers un paysage aux aspects variés.

b-La progression dans l'espace

Elle est exprimée par une série de compléments de lieu soulignant le passage, et la succession des paysages différents (anaphore de " j'irai par ", énumération des éléments de la nature " par la forêt ", " par la montagne "). On peut noter le caractère vague, sauvage et difficile de l'itinéraire suivi. Dans la strophe 3 le changement de paysage (il devient maritime et fluvial, ce que suggèrent " les voiles ", et le nom propre " Harfleur ") souligne indirectement la progression temporelle. Le mot " tombe " marque le point d'aboutissement, jusque-là inattendu.

c-L'itinéraire suivi avec détermination

L'itinéraire est exprimé par l'emploi de verbes de mouvement (" je partirai ", " j'irai ", " je marcherai ", " j'arriverai "). Leur ordre marque le départ et l'arrivée, et une certaine façon de se déplacer, dont la détermination est soulignée par l'emploi répété du futur. La situation de ces verbes à l'intérieur du poème (" je partirai " occupe les premiers pieds du vers 2, " j'irai " ponctue le début de chaque hémistiche du vers 3) fait de chacun d'eux une étape importante et décisive de l'itinéraire. Ils ponctuent le texte en soulignant une volonté que rien ne saurait arrêter. C'est précisément cette détermination, et la manière de voyager, qui font apparaître ce voyage non comme un simple déplacement, mais comme un itinéraire sentimental.

II-L'ITINÉRAIRE SENTIMENTAL

L'insistance à vouloir partir, que soulignent la répétition des compléments de temps du vers 1 et l'emploi constant du futur des verbes de mouvement, s'explique par le chagrin d'une séparation. L'indifférence à tout ce qui n'est pas la pensée de la bien-aimée met en relief la profondeur d'une relation sentimentale qui justifie un tel voyage.

a-Une relation affective profonde

Elle apparaît dans l'interpellation affectueuse qui termine le premier hémistiche du vers 2 (" vois-tu ") et dans le rapprochement " je "/" tu ", très affirmatif, (" je sais que tu m'attends ") ou négatif (" je ne puis demeurer... "). Le premier quatrain souligne par un jeu d'alternance entre " je " et " tu " (v. 2, v. 4) une double certitude : celle d'un " rendez-vous ", celle de l'incapacité d'accepter une situation douloureuse. Le rythme très régulier du vers 4 (3/3/3/3) sans aucune coupe forte, donne à cette fin de strophe la musicalité d'une incantation obsessionnelle.

b-L'indifférence au contexte du voyage

Elle s'exprime par une certaine imprécision concernant le décor, par la négation des perceptions et par l'insistance sur des préoccupations personnelles.

L'imprécision de l'environnement . la nature du paysage environnant est simplement indiquée par des notions géographiques sans caractérisation (" la forêt ", " la montagne "). De même le paysage de la strophe 3 (" l'or du soir ", " les voiles ") semble indistinct, ce que suggère l'adverbe " au loin ". Le phénomène d'imprécision est d'ailleurs plus nettement souligné par les négations.

Les perceptions niées : la reprise de " sans " (" sans rien voir ", " sans entendre ") dans un vers lui-même très régulier, souligne une indifférence volontaire à toute perception auditive ou visuelle. Le refus des perceptions visuelles se retrouve aux vers 9 et 10 : tout intérêt éventuel pour un paysage esthétiquement émouvant est catégoriquement nié (négation du verbe " regarder "). De même, la confusion entre le jour et la nuit, qui s'exprime au vers 7 montre l'incapacité du voyageur à rester sensible à ce qui l'entoure.

Les préoccupations douloureuses : elles sont étroitement liées au refus de la solitude (v. 4) et à la nécessité d'un recueillement. Elles s'expriment à travers un vocabulaire de l'affectivité (" triste ", " seul ") et par la description d'un comportement soucieux : repli sur soi, poids des pensées. La méditation est toute intérieure et continue, comme le suggère le vers 5 et son rythme monotone, sans aucune rupture. Le poids du souci se traduit par l'énumération du vers 8, marquant une progression nette dans le rythme, et, peut-être, une démarche progressivement plus pesante (1/3/4/4).

L'itinéraire sentimental se révèle soucieux et douloureux. À mesure que se déroule le poème et le voyage, le poète, et le lecteur, se rapprochent de ce qui en fait la valeur affective et le drame. Le rendez-vous n'est pas celui de la vie, mais celui de la mort. Le choc du deuxième hémistiche du vers 11 conduit à une lecture rétrospective. Celle-ci est marquée par la présence obsédante de Léopoldine, que la poésie célèbre et fait, en quelque sorte, échapper à la mort.

III-LE POUVOIR D'IMMORTALITÉ DE LA POÉSIE

La négation de la mort passe par plusieurs procédés propres au langage poétique, et mis en relief par les techniques de versification.

a-Le jeu poétique

Le dialogue " je "/" tu " fait apparaître une interlocutrice vivante et présente, aussi bien réellement que dans la pensée et dans le cœur du narrateur. L'emploi du présent d'actualité renforce cette idée ainsi évoquée, avec certitude, Léopoldine échappe à la disparition.

La négation de tout ce qui n'est pas la jeune fille traduit, implicitement, sa présence obsédante elle apparaît comme l'unique objet des pensées du poète. Le phénomène d'intériorisation, qui occupe une grande partie du texte (v. 4-10) est très habilement souligné par la structure de la strophe centrale, aux rimes embrassées. Cette strophe entièrement consacrée au narrateur (" je " omniprésent) semble faire abstraction de tout ce qui n'est pas lui-même. En réalité, le regard intérieur, détourné du contexte et du paysage, est entièrement tourné vers la pensée de Léopoldine. Cause de la tristesse du poète, elle est l'élément obsédant de son univers. Enfin le jeu d'alternance portant sur la négation et sur l'affirmation, souligne le refus qu'a Hugo de ce qui l'entoure et affirme la présence obsessionnelle de sa fille. Traverser des paysages en niant leur réalité sensible et affirmer en revanche une certitude qui relève de l'affectivité, permettent à Hugo de recréer une relation sentimentale modifiée par la mort.

b-Le dernier vers

La célébration du dernier vers met en relief la volonté d'une immortalisation. Le houx éternellement vert et la bruyère éternellement en fleur par la magie de l'écriture poétique (l'image reste et résiste au temps) sont à l'image de cette éternité que le poète souhaite non seulement souligner mais créer. Célébrée par le récit harmonieux et douloureux de ce pèlerinage, Léopoldine ne peut être oubliée.

Poème lié au temps et à l'espace, poème retraçant une expérience réelle et un voyage imaginaire, ce texte demeure comme le message privilégié d'une relation exceptionnelle. Comme beaucoup de poèmes de mort et d'amour, il parvient, par le choix du vocabulaire, par l'incantation obsédante des rythmes, par tout ce qu'il suggère et fait exister derrière la négation de la réalité, à dépasser ce qui est immédiatement perceptible au profit de ce qui a disparu. Omniprésente dans la motivation et dans la détermination du départ, dans les pensées et dans le cœur du poète, dans son refus d'une nature habituellement appréciée et aimée, Léopoldine échappe au temps, comme les deux symboles d'immortalité qui ornent à tout jamais sa tombe.

Ce texte (comme " l'Albatros " de Baudelaire, ou " le Dormeur du val " de Rimbaud) présente l'originalité de pouvoir être lu différemment en fonction de son épilogue ou des connaissances que l'on a des motivations qui lui ont donné naissance. Supprimer les dix-huit derniers pieds permet de le lire comme un poème d'amour qui pourrait être dédié à une femme aimée et vivante, que le poète va rejoindre.

REMARQUES SUR LA VERSIFICATION.

Le poème se prête à une très riche analyse des rythmes de l'alexandrin.

Vers 1 :(2/2/8) : rythme ternaire avec effet d'élargissement.

Vers 2 : (4//2/6) : rythme ternaire avec une forte coupe au vers 4. Le rejet du verbe crée une continuité avec le vers 1 et souligne la forte détermination exprimée par le verbe ainsi mis en relief.

Vers 3 : (6//6) : vers très régulier par le martèlement des mots brefs qui créent à peu près le même rythme dans les deux hémistiches.

Vers 4 : (3/3/3/3) : tétramètre très régulier. La régularité est renforcée par l'importance des monosyllabes qui commencent chaque hémistiche. Il n'y a pas de césure forte.

Vers 5 : (4/4/4) : trimètre d'une grande régularité, pas de coupe forte, rimes internes créant une impression d'obsession martelée.

Vers 6 : (6//6) : ce vers rappelle par sa structure le vers 3 la césure est marquée par la ponctuation, les deux hémistiches sont semblables et commencent par une anaphore. On remarque l'alternance des mots d'une et de deux syllabes.

Vers 7 : (1/3/4/4) : on observe une progression dans les éléments rythmiques, ce qui annonce la continuité du dernier quatrain, annoncé au vers 8.

Vers 8 : (1//11) : la structure originale du vers met en relief le premier pied et place sur le même plan, dans une sorte de confusion d'où ne ressort aucun élément dominant, les onze pieds suivants.

Vers 9 : (6//6) : le vers est divisé de manière égale, mais l'alternance marquée par " ni ", " ni " modifie ce rythme régulier en le continuant par le vers 10. En réalité les vers 9 et 10, indissociables, sont liés par un rythme qui s'amplifie (6/6/12).

Vers 10 : Pas de coupe forte, rythme de tétramètre.

Vers 11 et 12 : (6//6+12) : on peut difficilement dissocier les deux derniers vers reliés par un enjambement. Après la rupture de l'arrivée, l'élan va jusqu'à la fin du texte, mettant en relief les deux groupes réguliers (un hémistiche pour chacun) qui constituent à la fois l'apogée et la chute du poème.

Dans l'ensemble du texte on remarque l'alternance des rythmes en fonction du ton et du comportement. La dernière strophe marque un certain apaisement par le retour au rythme classique de l'alexandrin (tétramètre et non trimètre comme beaucoup d'alexandrins romantiques).

QUELQUES MOTS TRES SCOLAIRES SUR LE TEXTE

Le poème "Demain dès l'aube" est le récit du pèlerinage annuel que Victor Hugo effectuait entre le Havre et le cimetière de Villequier. C'était l'occasion pour le poète d'un double retour sur lui-même mais également sur son passé en reprenant un dialogue avec celle qui n'est plus. Il s'agit de sa fille, Léopoldine et son mari décédés à la suite d'une noyade dans la Seine à Villequiers quatre ans auparavant.

Pour en savoir plus sur les tragiques circonstances

Deux autres éléments biographiques, qui permettent de mieux saisir le texte:

Hugo était un grand marcheur. A Guernesey, une statue d'Hugo perpétue l'image de cet intrépide marcheur. Ce monstre de la nature était aussi un grand amoureux.

Le poème est construit en trois mouvements : le départ, le recueillement, et l'arrivée.

A première lecture, on aurait pu penser qu'il s'agit d'une randonnée à pied du poète allant retrouver sa belle. Ce n'est qu'en fin du poème que l'on découvre qu'il s'agit d'un pèlerinage.

Des questions et éléments de réponses:

1 Comment l'atmosphère de tristesse est-elle évoquée?

l. 7 : seul ; inconnu

l. 8 : triste ; nuit

l. 9 : soir

l. 11 : tombe

2 Retracer le parcours du poète

A) Le temps :

a. Quand partira-t-il ?

“ Demain, dès l’aube ”.

b. Quand arrivera-t-il ?

: “ le soir ”.

c. Deux métaphores pour l’aube et le crépuscule?

à l’heure où blanchit la campagne ”

l’or du soir qui tombe

B) L’espace :

a. La destination?

La “tombe ” de sa fille.

b. Le mouvement?

Des verbes d’action, de mouvement.

je partirai ; j’irai ; je marcherai ; j’arriverai ” tous au futur.

Tous au futur = sonorité, volonté, non-figé

c l’itinéraire du poète

= campagne > forêt > montagne > tombe.

f. la durée de cet itinéraire ?

départ à l’aube/arrivée au crépuscule !

“>a peu près 40 kilomètres, cliquez ici :

C) Les sentiments du poète

a. Quel est le pronom personnel dominant dans ce poème ?

Poème lyrique, écrit à la première personne : “ je ”.

b. Quel autre pronom est employé aux vers 2, 4 et 11 ?

“ tu/toi/ta ” c’est à dire Léopoldine = sa fille qui repose dans la “ tombe ”.

c. Le dialogue?

Réflexion basé sur les deux pronoms précédemment relevés : “ je/tu ”

d. Explication de l’expression = “les yeux fixés sur mes pensées ”

Contraste de la permanence et du mouvement. Le poète ne pense qu’à sa fille et qu’elle lui manque, et il ne se laisse pas détourner par le paysage traversé.

Souligné par la répétition des formes négatives : “ sans rien voir ; sans entendre ; je ne regarderai ni ... ni ... ”.

M. AÏDARA LSSL