

L'EXIL d'ALBOURI de CHEIK ALIOU NDAO

La bibliographie de Cheik Aliou NDAO est riche et diversifiée. Elle se compose d'œuvres romanesques comme Excellence vos épouses 1983, Buur Tillen, Le roi de la Médina, roman en Wolof qui sera aussi traduit en français Mbaam Dictateur, son dernier roman, aussi en langue wolof, réédité en français par Présence Africaine en 1997, Un bouquet d'épines pour elle en 1988. Sa dramaturgie englobe d'illustres pièces : L'Exil d'Albouri (1967), (représenté en 1968 au théâtre Daniel Sorano de Dakar et sur de nombreuses scènes africaines et européennes ; elle a obtenu le premier prix au Festival culturel panafricain d'Alger en 1969. Traduite en anglais aux Etats-Unis, (cette pièce amorce le théâtre historique sénégalais), L'île de Bahila en 1975, Du sang pour un trône en 1983, La Décision en 1985, Le fils de l'Almamy en 1985 et La case de l'homme en 1985. Cheik Aliou NDAO a écrit des œuvres poétiques : Kairée publié en 1964, œuvre qui remporte le prix des Poètes Sénégalais de langue française et Mogarienne en 1970. Il s'est aussi illustré dans la nouvelle avec Le marabout de la sécheresse en 1979.

I- Le résumé de l'œuvre

L'Exil d'Albouri s'ouvre sur les prières animistes de Samba qui doit convoquer le peuple de Yang Yang en vue de fêter la nomination du prince Samba Laobé. Ce dernier est élevé au titre de Beur Diack par le roi en guise de reconnaissance pour service rendu au royaume. Le prince accepte ce titre et renouvelle son dévouement au roi. Dans cette atmosphère de fête entrent brusquement Beuk Nèk et l'espion. Ce dernier informe le roi de l'irruption des Blancs au Cayor et de l'assassinat du Damel. Ce forfait irrite le prince Laobé Penda qui fait déjà sienne cette vengeance. Mais cette agitation du prince n'emballe pas le roi qui, préconisant la concertation et la réflexion, convoque les Diarafs en réunion à la capitale tout en protégeant les femmes et les enfants. La rencontre eut lieu au palais royal ; et Beuk Nèky fait le point sur l'avancée des spahis et la résolution de quelques princes, à l'image de TanorDieng du Baol, à accepter le protectorat. Le roi est surpris de l'attitude du gouverneur qui avait pourtant signé des accords avec le Bourba. Selon le rapport de l'envoyé auprès du Gouverneur, si Yang Yang est sur la ligne de mire du gouverneur et le traité violé, c'est parce qu'Albouri a donné l'asile à son oncle Lat Dior. A la suite du récit de l'envoyé, les esprits se chauffent, le prince, offensé par l'audace du gouverneur, veut prendre les armes mais le roi voit autrement. Ce dernier, seul avec son demi-frère, lui confie son souhait de se rendre à Ségou pour s'allier avec Ahmadou. Le prince s'oppose à la décision car la considérant comme une fuite indigne de la descendance royale. De même, la reine mère et la Linguère rejettent d'abord cette idée d'exil mais finissent par l'accepter. Assoiffé de pouvoir, le prince maintient son refus et dissuade les Diarafs, sauf celui des esclaves, de suivre le Bourba. Il crée une fronde, s'approprie l'armée, partage les munitions et fait tuer le fidèle Diaraf des esclaves envoyé comme espion chez lui. Chez la reine mère, en présence de Linguère, la reine se lamente sur son sort ; elle se sent délaissée par son époux. Ce comportement de la reine indigné Linguère et la reine mère, toutes deux soucieuses de la situation qui prévaut. La réaction de ces deux femmes ne freine pas la reine qui va parler au roi. Ce dernier, à la suite de leur entrevue, décide que la reine rentre auprès de ses frères. Cet entretien se termine par l'arrivée de samba qui annonce que le prince a signé un pacte avec le gouverneur. Albouri, choqué par cette nouvelle, précipite néanmoins son voyage, suivi par le peuple qui a choisi l'exil. En route, le souverain apprendra que la reine n'a pas rejoint sa famille, elle a décidé de suivre son mari. Après trois jours d'attente, le roi et sa suite poursuivent le chemin vers Ségou, après un discours sincère du Bourba qui a tenu à tout dire au peuple sur le caractère périlleux du voyage. Sur le chemin, le roi apprit aussi que son fils est enlevé et envoyé à l'école des otages. Albouri mourut au combat et son peuple se dispersa dans les villes.

II- Etude des personnages

L'étude des personnages consistera à analyser d'abord les personnages historiques et ensuite les personnages fictifs.

a- Les personnages historiques

Dès le prologue, Cheik Aliou NDAO a été clair pour ce qui est de ses personnages en affirmant «les seuls personnages historiques sont : AlbouriNdiaye, Samba Laobé Penda (qui devient ici le Prince Laobé Penda), la Reine mère, de son vrai nom SeynabouDiop, la reine qui en réalité s'appelait KharFallétait la sœur du roi Samba LaobéFall » [1]. Cette affirmation nous montre qu'il y a quatre personnages historiques :

-Le roi Albouri : par son nom, on comprend qu'il est le souverain du Djolof, un homme d'honneur et de pouvoir. Il est omniprésent dans l'œuvre. De par son rang et sa position, il devait être tyrannique mais bien au contraire, il est plutôt soucieux de l'avenir de son peuple. Cheik Aliou NDAO le peint comme un roi courageux, un combattant accompli. Il est le personnage principal de l'œuvre. C'est son histoire, sa vie qui est relatée. Il se caractérise par son ouverture d'esprit, sa sagesse et son calme. D'ailleurs, face aux menaces de l'envahisseur occidental, il privilégia la concertation avec son peuple. Plein de vertus, ce roi qui a toujours mis l'intérêt du peuple en avant, a préféré l'exil à la soumission. Il meurt en terres étrangères.

-Le Prince Laobé Penda : par ce titre « prince » se dévoile son appartenance à la noblesse. Il est le demi-frère du roi. Il entre en scène dès le premier tableau et est trop présent dans la pièce. Il est aussi un bon combattant à l'image de son frère. Il sera d'ailleurs récompensé pour ses exploits guerriers. Mais, contrairement à son frère, il est impulsif, fougueux. Il est jugé irréfléchi par le roi. Pour le Prince le combat est un devoir et le trône est à préserver à tout prix « ne perdons pas de vue l'essentiel : le trône du Djolof ; qu'il reste intact, voilà l'important » [2]. Ce personnage passionné de pouvoir signera pourtant un pacte avec le gouverneur : « j'ai appris la nouvelle, Bourba ; une triste nouvelle ! [...] le Prince Laobé Penda est entré en pourparlers avec le Gouverneur » [3], rapporte Samba au roi Albouri.

-La Reine Mère MâmYay : elle est entrée en scène au second tableau. Son nom révèle son importance, la place qu'elle occupe dans la société. Les expressions « Mère, Yay » montrent qu'elle est la fondatrice de ce royaume car c'est elle qui a donné naissance à cet héritier du trône. Ses sacrifices en tant qu'épouse lui ont donné un fils prodige. Elle incarne aussi la sagesse de par son âge « Mâm ». Elle est compréhensive envers son fils, comme toute maman. Elle voit en son fils la récompense pour son dévouement, sa docilité envers son époux feu Biram. Elle se sert de son expérience pour canaliser la reine SêbFall.

- la Reine SêbFall: épouse du roi Albouri, elle est la reine mais entre en scène après la mère et la sœur du roi. Cela démontre déjà qu'elle n'est pas la femme la plus influente du palais. Par son rang social, elle devait être comblée. Et pourtant, elle sent un vide affectif. Son mari est trop pris par les affaires politiques et néglige son rôle d'époux. Elle est capricieuse, à la limite, enfantine. Elle refuse d'être un ornement du palais ou une femme guerrière à l'image de Linguère. Elle veut vivre l'idylle, s'épanouir comme toute femme ordinaire. Elle réclame ses droits d'épouse, refuse de passer par sa belle-sœur ou sa belle-mère pour parler à son mari. Aussi rejette-t-elle l'autorité de ces femmes. Ses réactions poussent Albouri à décider de l'exclure du voyage vers Ségou. Mais, après une prise de conscience, elle s'introduit, avec l'aide du griot Samba, dans le cortège allant à Ségou.

b- Les personnages fictifs

En dehors des personnages historiques, nous avons les personnages fictifs qui sont :

Beuk Nèk : comme son nom l'indique « partage la chambre avec le roi », il connaît tout du roi. Il joue le rôle de confident et d'intermédiaire entre le roi et les autres. Il est le deuxième personnage à se présenter au public. Il est très proche du roi. Fidèle au roi, il ira avec lui en exil. D'ailleurs, il conduira l'arrière garde du roi.

Samba : il est le griot, un être indispensable dans les cours royales. Fidèle à la famille royale, il est le symbole du syncrétisme religieux ; on ne sait pas s'il a épousé la nouvelle religion. Loin d'être hypocrite, il sait se rendre utile surtout avec la reine SêbFall dont il sera le complice. Il est véridique et fera partie du voyage vers Ségou. Son sort, à la mort d'Albouri, est différent de celui du peuple exilé. A la différence de ceux qui se dispersèrent dans les villes, il reste omniprésent et éternel car il est « le verbe, le verbe ne meurt pas » (p.92)

Linguère Madjiguène : présente dès le second tableau, elle est la deuxième femme influente du royaume. Son nom démontre ses liens avec le roi « Djiguène » : elle est la sœur du roi et sa confidente. Elle joue souvent l'intermédiaire entre le roi et la reine SêbFall. Elle a l'esprit guerrier.

Ardo : son nom montre son appartenance ethnique : c'est un guerrier peulh. Il reconnaît les qualités d'Albouri « voici un souverain qui a toujours œuvré pour le bien de l'ensemble du peuple [4] » nous dit-il. Néanmoins, il va rejoindre le clan frondeur du Prince Laobé Penda.

Le Diaraf de Thingue : par ce titre « Diaraf », se révèle la fonction de ce personnage. Il est le dirigeant d'un territoire d'un Etat différent de la capitale. C'est un représentant du roi. Ce Diaraf gouverne la province de Thingue et est un des partisans du Prince. Il a pourtant toujours été consulté quand il y avait des problèmes au royaume. Sa mort fut « sa punition » selon BeukNèk.

Le Diaraf de Varhòh : c'est un représentant du roi dans la province de Varhòh. Il sera aussi du côté du prince.

Le Diaraf des Esclaves : il gouverne les esclaves, il est le seul Diaraf à se ranger du côté du Bourba. Fidèle et loyal, il sera l'espion du roi auprès des frondeurs. Il meurt en rendant service au souverain.

L'envoyé auprès du Gouverneur : comme son nom l'indique, il est un messager du roi auprès des colons à Ndar. Il est entré en scène au second acte. C'est un personnage peu présent dans l'œuvre.

Le guerrier : c'est un combattant comme son nom l'indique. Il nous est présenté dès le premier tableau. C'est lui qui informera le roi de la mort du Damelet de l'avancée des colons.

Premier Homme du peuple et deuxième Homme du peuple : comme leurs noms l'indiquent, ils sont les porte-paroles du peuple.

Le peuple du Djoloff : souvent représenté par le premier et le second homme du peuple, le peuple du Djoloff apparaît à la fin de la pièce, sur la route de l'exil.

III- Etude thématique

Nous analyserons ici des thèmes abordés dans l'œuvre.

a- L'honneur

L'honneur est la raison de vivre de tout humain. Il occupe une place de choix dans cette pièce de Cheik Aliou NDAO. L'honneur est la base de tout, une vertu incontournable pour les rois et les guerriers. Il est à conserver à tout prix. C'est pour cela que la reine mère dira à son fils : « quelle que soit la décision à prendre, qu'elle ne trahisse pas ton sang, ton honneur » (p.36). Aussi l'honneur de la famille, du peuple justifie-t-il les décisions du souverain qui est même prêt à aller à sa quête en terres étrangères, car convaincu que « l'honneur est à l'est ».

Ce roi considère l'honneur comme la seule richesse de l'être humain qui mérite d'être préservée. C'est ainsi qu'il dira « quand on a l'honneur sauf, on a tout avec soi » (p.47).

b- L'exil

L'exil, ou le départ de sa patrie pour une terre étrangère, reste une épreuve inoubliable pour celui qui le subit. Il peut être volontaire ou obligé. C'est de ce dernier cas dont il s'agit dans notre pièce. Le Bourba n'a pas choisi de quitter la terre de ses anciens par plaisir mais plutôt pour sauver son peuple et le préserver de l'humiliation, de l'asservissement, car, pour lui, l'exil est le « seul recours pour sauver notre honneur » (P46). Ce souverain a donc opté pour l'exil. Conscient de l'installation prochaine des Occidentaux, le roi, en sage, préfère abandonner ses terres au lieu d'y rester en tant que sujet : « l'exil, l'exil plutôt que l'esclavage » nous dit-il à la page 80. Et en roi visionnaire il avertit son frère le prince Laobé Penda qui refuse ce départ en ces termes « tu comprendras trop tard que la seule solution honorable est l'exil » (p.54). L'exil apparaît donc dans ce texte comme le seul moyen de préserver l'honneur.

c- La trahison

La décision d'Albouri de quitter le Djolof a permis de mieux connaître les véritables caractères de son entourage. Si certains sont restés fidèles au roi et à ses idées, d'autres ont choisi de lui tourner le dos. Le prince est le premier à s'opposer à la décision du Bourba. Dès que le roi lui a annoncé son projet d'exil, il n'a pas essayé d'écouter les raisons du souverain et pour se démarquer, il affirme « aucun argument ne me convainc. Permets-moi de me retirer » (p.35). Laobé Penda a donc très tôt tracé son chemin. Il compte rester sur la terre de ses ancêtres et y régner en souverain ; d'ailleurs avant qu'Albouri n'annonce sa décision à tout Djolof, il s'était autoproclamé, en quelque sorte, roi et lors de l'assemblée ses partisans étaient déjà au garde-à-vous, ce que Samba constatera amèrement « que se passe-t-il Bourba ? Le tata est encerclé par des hommes armés » (p.49). Cette attitude du prince est déplorée par Albouri qui comprend enfin les véritables intentions de son demi-frère « tu refuses l'exil pour être sûr de ton triomphe. Quelle erreur ! Quelle erreur ! » (p.50). Loin de se repentir, le prince menace même le roi avec ses hommes armés. Il était même prêt à les laisser attaquer Albouri « Albouri, tu l'auras voulu [...] je ne réponds pas de mes hommes » (p.51). Ce prince a donc trahi et avec l'aide de certains Diarafs comme ceux de Thingue, de Varhôn et de Ardo. Les dignitaires du royaume d'Albouri ne sont pas les seuls à avoir trahi. Ses frères de race l'ont aussi trahi en indiquant aux spahis le chemin qui mène vers le Cayor, le Djoloff « des hommes de couleur terre cuite sont venus de la mer. Ils déferlent à travers le Cayor : le Damel n'est plus [...] quel chagrin ! Bourba, quel chagrin. Des hommes noirs, des hommes frères leur montrent le chemin » (p.27) s'écrit un guerrier. En plus de la trahison des siens, le Bourba a aussi été trahi par le gouverneur qui va rompre leur traité sans l'aviser en tant que cosignataire.

d- Le pouvoir

Le pouvoir justifie l'agissement de tous, excepté Albouri. D'ailleurs le Prince a clairement avoué son ambition : « je ne dédaigne pas la couronne » (p.60). Le Diaraf de Thingue, partisan de Laobé Penda, ne pouvait avoir une idéologie différente de celui de son nouveau souverain. Aussi dira-t-il « ne perdons pas de vue l'essentiel : le trône du Djoloff ; qu'il reste intact, voilà l'important. » (p.58-59). Le prince est donc « aveuglé par l'ambition, le désir de briller, le goût du pouvoir » (p.54) constate amèrement Albouri. Toutes ses manigances sont dictées par l'envie de régner : « le pouvoir, le pouvoir » (p.76) renchérit le griot.

1- L'Exil d'Albouri et les règles du théâtre classique

Le XVII^{ème} siècle, ou âge d'or du théâtre, avait mis sur pied une esthétique drastique pour l'art dramatique. Période d'ordre et de discipline, le classicisme a instauré une codification exemplaire pour ce qui est du théâtre. En effet, aux environs de 1640, la pièce théâtrale, selon l'idéal classique doit respecter un certain nombre de règles pour être conforme. Parmi ces règles, on peut noter : la règle des trois unités, la

vraisemblance, les bienséances. Partant de ces données, nous analyserons la position de Cheik Aliou NDAO par rapport à ces règles.

Contrairement au théâtre classique, le théâtre africain n'a pas connu une codification. Toutefois, il s'avère intéressant, de vérifier l'usage ou non des règles classiques dans notre pièce. D'une manière ou d'une autre, Cheik Aliou NDAO, pour être conforme à l'art dramatique, a dû les employer, puisse-t-il les transgresser ou les modifier, pour les besoins de sa pièce.

a- La règle des trois unités

- L'unité de temps : dans la tragédie classique, la durée de l'action était fixée à 24H. Dans L'Exil d'Albouri, les indications temporelles sont implicites. Cependant, on peut retenir que la fête en l'honneur de Laobé Penda, début de la pièce, ne se passe pas au même jour que la réunion convoquée par le Bourba dans le but de se concerter avec son peuple. D'ailleurs, cette rencontre doit se faire loin des enfants et des femmes, après la cérémonie à laquelle tout le peuple était convié «éloignées que soient les diverses capitales intérieures, que chaque Djaraf soit averti aujourd'hui même, que tous se rendent à Yang Yang [5]». De même, ces paroles du roi « ces quelques jours vous auront permis de réfléchir »[6] montrent clairement que la durée de la pièce dépasse les 24 heures fixées par les adeptes du théâtre classique.

- L'unité de lieu : le théâtre classique voudrait que l'action se déroule dans un même lieu (un palais, une antichambre). Par ailleurs, dans notre pièce, les lieux sont divers. L'action ne se déroule pas seulement au palais royal. En effet, le premier tableau, le second et le troisième se passent à Yang Yang plus précisément au palais royal : « L'Arbre à palabres »(tableau1), « salle d'audience du palais à Yang Yang »(Tableau2). Cependant, le quatrième tableau se déroule chez le prince Laobé Penda qui préparait déjà son forfait. Le cinquième tableau se passe chez la reine mère, les deux suivants se déroulent au palais et les deux derniers, sur le chemin de l'exil. De ces informations, nous pouvons retenir que l'unité de lieu a été considérablement transgressée.

- L'unité d'action : elle stipule que l'action doit se composer d'une intrigue unique, centrale qui fédère les autres actions. De ce fait, on peut donc dire que Cheik Aliou NDAO a respecté cette unité : son intrigue centrale est l'exil du roi. Toutes les autres actions sont, d'une manière ou d'une autre, liées à la décision du roi de quitter Yang Yang. En somme, nous pouvons noter que les trois unités n'ont pas été toutes respectées : si l'unité d'action a été observée, les deux autres étaient bafouées.

b- La vraisemblance

Selon les partisans du théâtre classique, une pièce doit être crédible. Ce qui se passe sur scène doit être réalisable, possible dans la vie : c'est la vraisemblance. Cette dernière peut concerner les événements comme les caractères des personnages. Cette règle est respectée dans notre pièce. En effet, notre auteur a même levé le voile en affirmant que sa pièce relate une partie de la vie de ce roi qui a bel et bien existé. Sa pièce ne ressemble pas seulement à la réalité mais elle est surtout tirée d'une histoire réelle. De même, la vraisemblance psychologique est vérifiée dans l'œuvre. En effet, le caractère impulsif, belliqueux du prince, sa désobéissance, son goût démesuré du pouvoir justifie bien sa perte, son échec. Par contre, la sagesse et l'ouverture d'esprit du Bourba lui ont permis d'éviter l'esclavage et le massacre de son peuple.

c- Les bienséances

La bienséance, dans le théâtre classique épargne le public de gestes, de paroles et d'images choquants : sang, grossièretés, etc. dans L'Exil d'Albouri, il n'y a pas eu de sang sur scène néanmoins, il y a eu de paroles grossières. En effet, le prince et ses partisans ont traité le Diaraf des esclaves de chien, d'hyène : « roder la nuit comme un vulgaire voleur d'ânes ! Seules les hyènes sortent au crépuscule ! » [...] « une fidélité de chien » [7]. Ces paroles sont insultantes, surtout dans la société sénégalaise. C'est une grave injure de traiter un humain de

chien. De même, les paroles de la Reine SèbFall quand elle réclamait ses droits d'épouse sont inappropriés si l'on sait que le théâtre est regardé par tous les âges. Ces mots de la reine peuvent être pris comme des expressions choquantes : « o vois mes seins qui bourgeonnent ! Toutes les nuits se retourner seule dans son lit » [8]. D'ailleurs Linguère Madjiguène a été choquée par ses paroles de la reine et n'a pas pu s'empêcher de s'insurger contre une telle attitude « Est-ce le langage d'une reine? »[9]. En résumé nous pouvons affirmer que la bienséance n'a pas toujours été respectée dans cette pièce. Elle a été de temps en temps asphyxiée, bafouée.

2- Le style de L'Exil d'Albouri

Le style est l'ensemble des moyens expressifs de la langue mis en œuvre par l'auteur dans son texte. Il permet à l'auteur de se singulariser, de se démarquer des autres. Il fait donc la particularité de l'écrivain. Etant donné que chaque auteur a son style qui le différencie des autres, notre objectif est de cerner, d'analyser le style de Cheik Aliou NDAO dans cette pièce.

a-Le réalisme

Inspirée de l'histoire, la pièce L'Exil d'Albouri met en scène un des héros sénégalais ayant résisté à l'envahisseur colonial. C'est donc une œuvre qui reflète la réalité de par ses thèmes et quelques-uns de ses personnages. En effet, cette pièce constitue une dénonciation de l'emprise coloniale, un fléau vécu par le monde noir. De même, elle nous révèle les stratégies défensives mises en œuvre par ce leader face à l'envahisseur. En somme, L'Exil d'Albouri nous plonge dans les réalités qui rythmaient la vie politique du Sénégal face à l'envahisseur occidental.

b-L'idéalisme

L'Exil d'Albouri reflète certes la vie d'un personnage ayant existé et traduit aussi les problèmes de la vie de cour à l'époque, mais cette pièce n'est pas pour autant purement réaliste. En effet, cette pièce est fortement chargée de connotation nationaliste. Il est clair que dans cette œuvre, l'auteur est inspiré moins par le souci de la fidélité historique que par celui de réagir contre l'image négative de l'Afrique propagée par l'Occident. L'auteur y redresse donc l'image des héros africains qui sont présentés par l'envahisseur comme des roitelets sanguinaires. Cheik Aliou NDAO s'est donc basé sur le réel mais l'a modifié à sa guise dans le souci « d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant ». Cette tendance à tirer l'histoire dans le sens du mythe révèle tout l'idéalisme dont notre auteur fait preuve.

c- La poéticité

Dans cette pièce, la poésie occupe une place non négligeable. En effet, même si le texte est écrit en prose, nous y retrouvons des paroles poétiques. Le personnage de Samba reste le poète de la pièce. Le griot use souvent du langage poétique que cela soit dans ses idolâtries religieuses ou quand il vante les mérites de son souverain. Dès l'ouverture de cette pièce, Samba se singularise de par son langage. Dans ses incantations, il chante, fait ses louanges grâce à la poésie « o soleil, souffle du buffle sur les savanes ! Voilà que tu souris, au sortir de ta nuit de noce avec la nouvelle lune... » [10]. Ce comportement langagier de Samba s'explique par sa condition sociale. En tant que griot, son rôle est d'embellir, de captiver l'attention de l'auditoire par la magie des mots.

CONCLUSION

Au terme de notre analyse, nous pouvons retenir que l'étude de L'Exil d'Albouri de Cheik Aliou NDAO nous a permis de mieux comprendre le théâtre africain historique. Cette pièce, bien que réfutant les règles de la dramaturgie classique, se révèle être d'une importance capitale dans l'histoire du monde noir. En effet, elle a

permis de revisiter et de revaloriser l'existence héroïque de l'un des hommes ayant combattu l'envahisseur occidental.

De par la richesse de la thématique mais aussi et surtout par les techniques dramatiques, Cheik Aliou NDAO a défendu avec hargne l'image des héros précoloniaux tout en démontrant la trahison dont ont fait preuve les Occidentaux et même certains Noirs en cette période charnière de l'histoire de l'Afrique.

D'une manière générale Cheik Aliou NDAO a démontré un nationalisme sans précédent. Sa pièce est donc partisane et est bien un moyen d'éveiller, une occasion pour lui de démontrer son attachement aux valeurs traditionnelles et dénoncer la colonisation et ses séquelles. Elle est donc inscrite dans l'optique de faire un bilan « de cultures piétinées, d'institutions ruinées, de religions assassinées, de magnificences anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées » comme le souligne Aimé CESAIRE dans Discours sur le colonialisme. Cette pièce négro-africaine engagée exhorte tout Africain à se ressaisir et d'être un nouvel artisan pour l'édification d'une Afrique meilleure.

25 février 2014

Les Soleils des Indépendances de Ahmadou KOUROUMA

INTRODUCTION

Soleil de la chaleur vivifiante, ou lumière trop ardente; Soleil joyeux des aubes heureuses, ou voilé et proche encore des grands orages. L'on se rend vite compte, toutefois, en lisant le roman de Kourouma, que Les Soleils des Indépendances ne sont pas entièrement bénéfiques et paisibles. «... les soleils des Indépendances, disent les Malinkés » (p. 9) : l'on devine quelques ironies dans la formule. Il y avait bien, pour les Anciens, les soleils des harmattans, et il fallait s'en méfier ; ceux des indépendances ne sont-ils pas plus inquiétants, surtout lorsqu'on s'appelle Fama et qu'on est le dernier descendant d'une race qui a régné sur les Malinkés ? « Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou... » (p. 11). Titre de gloire, sans doute, dans une société qui, comptant les lunes plus que les soleils, consultant les griots (sorciers) et les marabouts plus que les gouverneurs coloniaux et croyant en la magie des rites sacrificiels plus qu'en la vertu de la science, vivait fidèle à elle-même et consciente, du moins, de son identité profonde, sous la domination d'Allah. Mais l'ère des indépendances et du parti unique n'a cure des princes Doumbouya, des présages, et de tout ce qui fait qu'un Malinké est un Malinké.

Fama, c'est le héros des Soleils des Indépendances : c'est son histoire qui est narrée, son drame que nous suivons jusqu'à sa mort. Mais Fama, avec toutes ses faiblesses et tous ses rêves, est un authentique héros tragique, dans la mesure même où toute une société riche de traditions, de rites et de rêves, meurt avec lui. Ainsi ce roman, qui aurait pu n'être qu'un récit pittoresque de la négritude ou une chronique de la décolonisation, ce roman rejoint, au-delà des particularismes régionaux, l'universelle condition humaine.

I-Biographie et bibliographie de l'auteur

1-Présentation de l'auteur

Ahmadou Kourouma est né en Côte d'Ivoire à Boundiali en 1927 dans une famille princière musulmane de l'ethnie malinké. Il a passé une partie de son enfance en Guinée. A l'âge de 7 ans, il est pris en charge par son oncle qui le fait entrer à l'école primaire rurale. En 1947, il est reçu au concours d'entrée à l'école technique supérieure de Bamako. En 1949, il est arrêté comme meneur de grève et envoyé en Côte d'Ivoire. On lui supprime son sursis et il est enrôlé dans le corps des tirailleurs pour un service de trois ans. Il est dégradé quelques mois plus tard, et il se rend en France pour continuer ses études en 1955. C'est à Lyon que son intérêt pour la littérature et l'art d'écrire se précise. Dès son retour en Côte d'Ivoire, il entreprend la rédaction du roman qui deviendra Les Soleils des indépendances qu'il publia à Montréal, au Canada en 1968 et aux éditions du Seuil à Paris en 1970 et il meurt en 2003.

2- Bibliographie

Après Les Soleils des indépendances, dont la publication fut refusée d'abord en France, car la langue française y est corrompue par les tournures, les insuffisances du parler Nègre. On attendra près de vingt ans pour voir la publication en 1990 de Monné, outrage et défis aux éditions du Seuil où il peint la période coloniale. En 1999, va paraître En attendant le vote des bêtes sauvages qui dénonce les dictateurs africains; et

en 2000 Allah n'est pas obligé où il parle des guerres civiles qui ont donné naissance à des enfants soldats. Kourouma est aussi l'auteur d'une pièce de théâtre Tougnantigui en 1972.

II- Etude de l'œuvre

1- Composition

Le roman s'articule autour de trois parties. La première s'étend sur deux chapitres, la seconde sur cinq et la troisième. L'articulation de l'ensemble est assurée par les retours en arrière, les ellipses et les anticipations, ponctués de vrais âges.

2-Le Résumé

Ce qui frappe d'abord dans ce roman, c'est son ordonnance rigoureuse et simple. Trois parties, chacune correspondant à la fois à un déplacement du héros et à une étape majeure dans le déroulement de l'intrigue. La transition est d'ailleurs marquée, chaque fois, par un départ ou une arrivée — ce qui peut bien se faire, dans ce pays où les ombres des morts se déplacent, par l'évocation de la mort. En fait, le roman est comme encadré par la mort. Tout commence avec la mort de Koné Ibrahima dont l'ombre s'échappe aussitôt de la capitale pour retourner au « lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques » (p. 9). À la fin, c'est Fama qui meurt, victime d'un caïman sacré. « Fama avait fini, était fini. » (p. 170). Le héros est mort, le roman est terminé. Mais la mort elle-même n'est jamais qu'une étape, inscrite dans un cycle de vie. « Un Malinké était mort. Suivront les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et . . . » (p.170). Et la vie, chez les Malinkés, reprendra son cycle de mort et de vie, dans un village appelé Togobala du Horodougou, jusqu'à ce que le parti et la « bâtardise » aient détruit tous les vestiges de la société ancienne. La première partie est sans doute celle qui déroutera le plus le lecteur d'Occident. L'on se trouve tout à coup plongé dans un univers malinké où, au travail de l'usine, au va-et-vient des bateaux et des camions faisant commerce, se mêlent le recours au sorcier Tiécoura, les rites d'excision des jeunes filles et les rites sacrificiels. C'est de Salimata, ici, qu'il sera surtout question. Salimata, femme de Fama, dont tout le drame — celui de la stérilité — semblait inscrit et prévisible depuis le jour de son excision. Jour sombre, dont Salimata n'avait connu que les douleurs, sans « les chants, les joies et tout le village se ruant à la rencontre des filles excisées » (p. 34). Puis elle avait été violée, par un « génie » ; « elle ne savait pas si en vérité ce fut le génie qui la viola ... si ce n'était pas le féticheur Tiécoura qui l'avait violée dans sa plaie d'excisée » (p. 35). D'où une invincible nausée devant les intimités de l'homme, de tout homme qui rappellerait Tiécoura. Seul Fama ne lui inspirait pas ce dégoût, et elle devint sa femme. Mais la malédiction continue à peser sur elle: elle demeure, malgré tous les rites accomplis, une femme stérile. «Elle avait le destin de mourir stérile. » (p. 68). Destin doublement tragique, car une femme au ventreplat est l'objet de tous les mépris; mais surtout, elle sait que mourra, par sa faute, la lignée des princes dont Fama est le « dernier et légitime descendant » (p. 11).

C'est justement la mort d'un cousin, laissant à Fama la chefferie du Horodougou, qui ouvre la seconde partie. Fama retourne au village de ses ancêtres, pour recueillir l'héritage: quelques têtes de bétail et deux femmes. Le retour au village a quelque chose de pathétique. « Au nom de la grandeur des aïeux Fama se frotta les yeux pour s'assurer qu'il ne se trompait pas. Du Togobala de son enfance, du Togobala qu'il avait dans le cœur, il ne restait même plus la dernière pestilence du dernier pet. » (p. 89). Le prince revient, mais le royaume n'est plus que l'ombre de sa gloire, ruiné par les indépendances. Et Fama, revendiquant son titre, sera bientôt suspect: on craint qu'il ne cherche à « tordre le cou aux Indépendances, au parti unique et à tous les comités » (p. 114). Les rusés Malinkés ont bien imaginé un compromis commode : « Fama resterait le chef coutumier, Babou le président officiel. » (p. 118).

Et les choses semblent s'arranger lorsque Fama décide de retourner dans la capitale « près de Salimata, près de ses amis et connaissances pour leur apprendre son désir de vivre définitivement à Togobala ... » (p. 127). Mais était-ce vraiment nécessaire ? Était-ce prudent, alors que les sacrifices prédisaient « un voyage marqué par le mauvais sort » (p. 127) ? Malgré les augures, Fama partit pour un « maléfique déplacement » (p. 129). Le soleil monta rapidement, ce jour-là; mais Ton vit bientôt, du côté où Fama était parti, de sombres nuages, et le tonnerre gronda. Entrepris sous de tels auspices, le voyage ne pouvait qu'être néfaste. Salimata, d'abord accueillante, fit bientôt la guerre à cette concubine que Fama avait héritée du cousin et qui, suprême humiliation, était « féconde comme une souris » (p. 134). Mais il y a plus grave. Ce rêve que fit Fama une nuit, où il vit un cynocéphale poursuivant « les hommes tout nus et musclés mais fous d'épouvanté qui se débattaient » (p. 143), ce rêve annonce la fin de Fama. Un vent de terreur politique souffle sur la capitale: c'est le parti unique qui cherchera à « tordre le cou » de Fama. Emprisonnement, privations, vexations et procès loufoque, où le prince malinké est condamné. Mais la miséricorde du président des indépendances est grande, et Fama sera gracié. Trop tard. Fama, abandonné entre-temps par Salimata et par la concubine Mariam, n'aspire qu'à la paix des ancêtres. Et dans un dernier sursaut de fierté, cherchant à rejoindre Togobala malgré la défense des soldats des indépendances, il sera attaqué et blessé par un caïman sacré. Dans l'ambulance qui le transporte, il meurt. « Il fallait rouler jusqu'au prochain village où on allait s'arrêter. Ce village était à quelques kilomètres, il s'appelait Togobala. Togobala du Horodougou. » (p. 170). Fama, ainsi, rejoint ses ancêtres dans la paix.

III- Etude des personnages et des thèmes

1- Les personnages

Fama : Il est le héros du récit. Il est très grand et très noir. Il a les dents blanches et les gestes d'un prince. Bien qu'il soit réduit à rien, il reste toutefois fidèle aux traditions de sa tribu et continue à porter les costumes d'antan. En malinké, son nom signifie « roi » ou « chef ». Il est le dernier et légitime descendant du prince de Horodougou. Il est devenu un mendiant, un « charognard » comme on le dit, lui qui était élevé dans la richesse. La stérilité de sa femme Salimata met fin à son espoir d'avoir un héritier. Ce vieil homme solitaire et déchu va invoquer la mort qui viendra le trouver dans la dignité.

Salimata : Salimata est une femme sans limite dans la bonté du cœur. Elle a les dents régulières, très blanches et une peau d'ébène. Elle provoque le désir. Le fait que son mari ait une autre femme sous son toit la rend hystérique. Les années passées n'ont en rien affaibli son charme et sa beauté. Elle reste toujours la femme droite, pure, courageuse et belle. Sa vie fut bouleversée par son excision et son viol. Et même, elle a failli être violée une deuxième fois par un autre marabout Abdoulaye. Déçue par la vie, elle quittera son mari, sachant qu'elle ne pouvait apporter la paix à celui-ci.

Tiécoura : C'est lui le féticheur dans la case duquel Salimata, évanouie suite aux douleurs de l'excision, sera violée. Tiécoura est un marabout féticheur, à l'air effrayant, répugnant et sauvage. Il restera dans l'imaginaire de Salimata. Aussi refusera-t-elle son premier mari à cause de lui : « Bafi puait un Tiécoura séjourné et réchauffé ». Son regard ressemble à celui du buffle noir de savane et ses cheveux tressés sont chargés d'amulettes et hantés par une nuée de mouches qui provoquent la nausée et l'horreur. Il a le nez élargi, avec des narines séparées par des rigoles profondes. Il porte des boucles d'oreilles de cuivre et a un cou collé à l'épaule par des carcans de sortilège. Ses lèvres sont ramassées, boudeuses et sa démarche est peu assurée.

Abdoulaye : C'était un marabout renommé, « Longtemps avant de le voir, Salimata avait entendu parler du marabout sorcier Hadj Abdoulaye ». Il essaiera d'abuser de cette dernière, et reçut d'elle un coup qu'il n'oubliera pas.

Mariam : Elle n'apparaît pas beaucoup dans le texte. Elle est souvent évoquée par les autres personnages. Inconsciente, irresponsable et agissant surtout par réflexe au début, elle s'affirme de plus en plus et provoque même ouvertement Fama oubliant le deuil. Seconde épouse de Fama, elle est la cause de l'hystérie de Salimata. Elle est belle, ensorcelante, la femme parfaite pour le reste des jours d'un homme. Dans ses yeux vifs, on peut lire la tendresse et le tempérament. Elle est bien plus belle et séduisante que Salimata. Malgré son caractère bien trempé, elle affiche toujours un petit sourire. Mais avec Fama en ville, elle sera la première à le délaisser et désertier ainsi le toit conjugal sans aucun remord. C'est une femme très légère et « elle ment comme une édentée, elle vole comme un toto », dit Diamourou.

Balla : le vieil affranchi aveugle, est un homme gros et gras. Il porte toujours des vêtements de chasseur et son pas est hésitant. Des essaims de mouches tournent autour de son visage boursoufflé, jusque dans le creux des yeux et des oreilles. Ses cheveux tressés et chargés de gris-gris lui donnent un air grotesque qui n'enlève rien à la crainte qui émane de lui. Il se compare lui-même à un vieux chien ou à une hyène solitaire. C'est le personnage le plus attaché aux traditions et à l'histoire de son peuple. D'ailleurs c'est lui qui interprète les songes, prédit l'avenir et indique les dispositions à prendre dans certaines circonstances. Aussi, avertit-il Fama s'il venait de rentrer à la république.

Diamourou: Le griot est l'un des rares personnages à s'adapter aux finesses des indépendances. Il partage avec Balla, une longue expérience dans le village.

2- Les thèmes

a- La ville et le village

La description de la ville laisse transparaître la volonté d'opposer symboliquement la condition des Noirs et celle des Blancs. D'un côté nous avons l'opulence des bâtiments en bétons, de l'autre la pauvreté des cases. Le village de Togobala constitue pour Fama le lieu des survivances des coutumes et des traditions, le lieu du souvenir et du retour aux sources. Mais durant cette période des indépendances, le village n'offre pas d'espoir ni de perspective, aussi Fama préféra retourner en ville.

b- La stérilité

La stérilité est brossée dans le texte à travers le couple Salimata-Fama, mais cette idée dépasse le couple et s'étend à la tribu, au pays, au monde malinké. Elle symbolise l'improductivité et l'incapacité à assurer la relève et la conservation d'une certaine espèce.

c- Les traditions et les croyances

La nuit est présentée comme chargée de mystère, et les hommes sont attentifs aux comportements des animaux. La mort est considérée comme un passage dans l'invisible. Les exigences morales sont aussi évoquées à l'humanisme, la paternité, la solidarité, l'hospitalité mais aussi le devoir de procréer qui concerne aussi bien l'homme que la femme.

d-La religion

La Religion musulmane et les pratiques animistes se côtoient, se chevauchent quand il s'agit de conjurer un mauvais sort ou de demander une faveur à Dieu ou aux puissances occultes de l'au-delà. C'est ce qui explique la présence de Balla et de Tiécoura à côté des pieux Diamourou et Fama. La synthèse est quand bien même réalisée par Fama.

e- L'excision

L'épreuve délicate et douloureuse est à la base de toutes les souffrances de Salimata. Dans sa description, le narrateur relate à la fois les questions, les significations, l'atmosphère et la personnalité de celle qui opère sans oublier les chants traditionnels et les lamentations des exciseuses.

f- Les indépendances

Le roman dit la déception des malinkés qui se retrouvent par des prestiges politiques perdues à cause de la colonisation. C'est ainsi l'apparition d'une nouvelle classe politique qui rejette la classe politique traditionnelle. C'est le régime des fils d'esclaves.

g-La bâtardise

L'idée de bâtardise parcourt tout le roman, on la retrouve dans le délire final de Fama comme dernière insulte. Elle prend cette signification variée qui se ramène à l'idée d'authenticité et de légitimité que Fama porte en lui. D'ailleurs, selon son aigri (mécontent) qui ne comprend pas que les choses soient finies et qu'elles ne reviendront plus.

VI- Portée significative de l'œuvre

Les Soleils des Indépendances, c'est donc un récit incarné, proche de l'humain, mais proche aussi d'une certaine évolution sociologique de l'Afrique noire. Il est certain que les Africains qui liront ce roman y reconnaîtront certains problèmes — voire certains personnages; ils sauront savourer les nuances de l'expression, goûter l'humour et le sarcasme, dire tous les mythes au caractère sacré auxquels l'auteur a touché. Mais la signification, le symbolisme, le charme poétique tient au langage.

« La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles. » (p. 21). Voilà, me semble-t-il, le problème sociologique fondamental. C'est une question complexe, où il n'est pas facile de prendre parti ; le tout est peut-être de savoir quel but l'on poursuit et quelles valeurs il faut sacrifier. Mais les sacrifiés souffrent: c'est le seul fait qui demeure, et sur lequel Ahmadou Kourouma a voulu se pencher, avec intelligence et sympathie. Nous nous refusons, quant à nous, à y voir un réquisitoire contre l'indépendance: c'est un plaidoyer pour l'humain.

Cet homme, on ne saurait l'oublier, est noir. Au-delà de la race malinké, c'est la condition du Noir bafoué et humilié que le romancier décrit. «... des lacs d'eau continueront de croupir comme toujours et les nègres colonisés ou indépendants y pataugeront tant qu'Allah ne décollera pas la damnation qui pousse aux fesses du nègre. Bâtards de fils de chien ! » (p. 24-25). Plainte amère et dure, dans la bouche de Fama qui la profère; paroles justes, peut-être, mais que Fama, dans le même souffle, qualifie de « malséantes injures ». Autant dire que la malédiction qui pèse sur l'homme noir subsistera et que, sous la domination d'Allah, le Noir est prisonnier des rites millénaires, des tabous et des mythes qui tissent la trame de sa vie et guident ses choix.

Et voilà justement, peut-être, ce qui permet à ce « roman africain » de dépasser le cadre limité des particularismes, de dépasser même la négritude : l'univers confus, mais d'une extrême richesse, de la pensée mythique. Un monde où les hyènes et les panthères, les reptiles ou les oiseaux sauvages, comme la lune, le soleil et les rêves, ne se dissocient pas

V- Le style

En pliant la langue française aux exigences de la pensée et des structures linguistiques des Malinkés, Kourouma a donné à son récit une vigueur et un relief saisissant. Tandis que les uns criaient au scandale, d'autres étaient

séduits par l'originalité de l'auteur. Dès lors, il devient adéquat de comparer le récit dans l'univers malinké : « Je n'arrivai pas à exprimer Fama de l'intérieur et c'est alors que j'ai essayé de le trouver dans le style malinké. Je réfléchissais en Malinké, je me mettais dans la peau de Fama pour présenter la chose », dit Ahmadou Kourouma. En effet, l'auteur a volontairement tordu le cou à la langue française pour mieux ressortir ses idées.

CONCLUSION

Dans ce roman, aux allures tragiques (s'ouvrant sur une scène de funérailles et clôt par la disparition du héros), on pourra lire l'image d'une Afrique meurtrie, fantôme marqué par une période de transition qui fut pour beaucoup une époque de déception. L'Afrique y est peinte sous les traits d'une résistante aux agressions de la dictature, avec de graves désordres engendrés par l'époque des indépendances. Mais le sort est loin d'être jeté. Et comme Salimata qui refuse la résignation, l'Afrique doit relever le défi d'une réelle indépendance.

Texte à étudier :

Les choses blanchissaient avec le matin, tout se redécouvrait. Fama regardait la concession et ne se rassasiait pas de la contempler, de l'estimer. Comme héritage, rien de pulpeux, rien de lourd, rien de gras. Même une poule épatée pouvait faire le tour du tout. Huit cases debout, debout seulement, avec des murs fendillés du toit au sol, le chaume noir et vieux de cinq ans. Beaucoup à pétrir et à couvrir avant le gros de l'hivernage. L'étable d'en face vide ; la grande case commune, où étaient mis à l'attache les chevaux, ne se souvenaient même plus de l'odeur du pissat. Entre les deux, la petite case des cabrins qui contenait en tout et pour tout : trois bouquetins, deux chèvres et un chevreau faméliques et puants destinés à être égorgés aux fétiches de Balla. En fait d'humains, peu de bras travailleurs. Quatre hommes dont deux vieillards, neuf femmes dont sept vieillottes refusant de mourir. Deux cultivateurs ! Jamais deux laboureurs n'ont eu assez de reins pour remplir quatorze mangeurs, hivernages et harmattan ! Et les impôts, les cotisations du parti unique et toutes les autres contributions monétaires et bâtarde de l'indépendance, d'où les tirer ? En vérité Fama ne tenait pas sur du réel, du solide, du définitif...

Ahmadou KOUROUMA, *Les Soleils des indépendances*, 1970

25 février 2014

Chants d'ombres(1945) de Léopold Sédar SENGHOR

I- Vie et œuvre de SENGHOR :

SENGHOR voit le jour à Joal en 1906 « quand le siècle avait six ans ». On lui donna le nom de Sédar qui signifie « celui qui ne connaîtra jamais la honte ». Son père Diogaye Basile Senghor est un riche commerçant et sa mère Gnilane Bakhom est issue d'une famille qui possède quelques champs et quelques têtes de bétail. SENGHOR passera les sept premières années de sa vie à Djilor, village de sa mère où son oncle maternel (Tockô' waly) lui fera découvrir la nature et ses mystères. Cette période de sa vie marquera profondément le futur poète car il évoquera souvent dans ses poèmes ce « royaume d'enfance ».

Ensuite, il poursuivra son éducation chez les pères de Ngazobil. Après son certificat d'études primaires, comme il envisage de devenir prêtre, il est envoyé au collège –Séminaire Libermann de Dakar. C'est à cette époque que Senghor commencera déjà à prendre conscience de certains préjugés dont la race noire était victime. Le Père directeur, jugeant son esprit frondeur incompatible avec la vocation de prêtre, l'oblige à aller au cours secondaire Laïque.

Quand il obtient son Baccalauréat, il renonça définitivement à sa vocation et va poursuivre ses études en France. SENGHOR évoquera plus tard son angoisse lors de ce départ dans son poème « C'est le temps de partir » tiré de Chants d'ombre (c'est le temps de partir, d'affronter, l'angoisse des gares) ; il y évoquera aussi ce « Paris froid » qui manque de chaleur climatique et humaine (le vent qui rase les trottoirs dans les gares de province ouvertes / L'angoisse des départs sans main chaude dans la main ...). SENGHOR est venu en France pour dira-t-il « se servir des armes de l'Europe, de la raison discursive pour acquérir les sciences de l'Europe qui nous permettraient d'avancer matériellement dans la voie de civilisation négro-africaine ». C'est ainsi à Paris que va se concevoir en 1934 le mouvement de la Négritude avec CÉSAIRE, DAMAS, SENGHOR. Ces années parisiennes sont pour le poète des années de maturation qui forgeront sa pensée et transformeront ses écritures.

En 1935, Senghor est reçu à l'agrégation de grammaire, ensuite il est nommé professeur et il « enseigne le français aux français de France ». En 1939, SENGHOR qui a la nationalité française participe à la deuxième guerre mondiale et sera fait prisonnier. Le recueil Hosties noires évoque ses sentiments et les sacrifices des tirailleurs.

Après la guerre, de retour au pays pour étudier le rythme sérère, il sera persuadé par Lamine Guèye (Maire de Dakar) pour s'engager dans la politique (« je voyais la misère des paysans [...] et j'ai accepté [...] mon but était de mener le Sénégal à l'indépendance, après quoi je prendrai ma retraite politique ». Partagé entre son intérêt pour la littérature et le devoir de s'impliquer dans la politique, le poète qui se voulait le djali, le griot de son peuple, va en devenir le porte-parole car il sera successivement Député, Secrétaire d'Etat et premier Président du Sénégal indépendant. Il occupera ce dernier poste pendant 20 ans avant de quitter volontairement le pouvoir. Sa politique était basée sur l'éducation qui, selon lui, est la base de l'évolution des peuples car « le progrès repose sur les hommes ».

Après sa retraite politique, il entre à l'Académie Française en 1984. Sa vie privée est endeuillée par la mort accidentelle de deux de ses enfants nés de son second mariage avec Colette. Après avoir connu les honneurs d'une destinée internationale, SENGHOR se retire à Verson où il finira ses jours le 20 décembre 2001. Il sera

enterré à Bel Air à Dakar à côté de son fils malgré les réticences de certains qui affirmaient que Senghor voulait être enterré à Joal.

Ce poète-président qui préférait modestement les joies de l'esprit aux griseries du pouvoir s'est immortalisé à jamais à travers sa production littéraire ; c'est lui-même qui, parlant de la mort, disait « je suis plein d'angoisse et je me demande ce qu'est la mort [...] En tant qu'écrivain, en tant que poète, je pense que le but ultime de la vie d'un homme ,c'est de créer des œuvres de beauté, et c'est à travers ces créations qu'on participe à l' éternité de la vie . »

II- Structure et Thèmes du recueil Chants d'ombre :

1 - Le titre

Le titre semble revêtir une double signification : pour Senghor le chant exprime une spécificité culturelle en Afrique où la création littéraire reste essentiellement orale et se transmet souvent par le chant. Le chant, pour SENGHOR, est synonyme de poésie, de moyen de communication avec l'autre. L'ombre, quant à elle, peut aussi bien suggérer l'inquiétude, le mystère, que la sagesse, le sacré, la couleur noire, en un mot l'Afrique. En effet, la plupart des titres de poèmes ou de recueils de poèmes de SENGHOR renvoient soit à la couleur noire (Nuit de Sine, Femme noire, Hosties noires, Nocturnes ...) soit à des réalités typiquement africaines (Masque nègre, Au Guélowâr, Que m'accompagnent kôras et balafong, Lettres d'Hivernage ...)

2- Composition et thèmes: Chants d'ombre, publié en 1945, est composé de poèmes écrits vers les années 1930 et pour la plupart ayant pour cadre la France. Ce recueil est structuré en sous parties ou sections qui sont les suivantes :

- Première section : Elle est composée de 17 poèmes dont 2 sont dédiés à Aimé Césaire et à Pablo Picasso. Cette section traduit le mal du poète et sa nostalgie pour l'Afrique. Elle exprime aussi l'esthétique nègre, l'affirmation d'une culture noire, la reconnaissance du poète.

- Deuxième section (« Que m'accompagnent kôras et Balafong ») Le poète y fait un va-et-vient entre le passé (son enfance, sa formation intellectuelle et religieuse) et le présent marqué par son écartèlement entre deux cultures symbolisées par deux jeunes filles et le choix à faire. Pour l'action future, le poète veut rétablir l'ordre ancien et traditionnel que l'Europe avait bouleversé en falsifiant l'histoire réelle. Enfin, le poète fait une synthèse entre hier et aujourd'hui en mettant en relief l'esthétique nègre.

- Troisième section (« Par-delà Eros ») Comme l'indique le titre, on retrouve dans cette partie des poèmes d'amour. Il s'agit de l'amour pour différentes femmes de races variées. Le poète s'amuse à brouiller ses souvenirs en utilisant souvent la métonymie.

- Quatrième section (« Le retour de l'enfant prodigue ») Après une longue absence, le poète rentre à la maison paternelle. Pour se défaire de l'influence de la civilisation européenne, il fait appel aux « Anciens ». Ambassadeur de sa race, le poète veut libérer son peuple asservi et exploité en sollicitant le soutien des « Anciens » et en ressuscitant le passé lointain. Il fait alterner le passé (fait de bonheur) et le présent (synonyme de négation des valeurs humaines) qui s'éclairent mutuellement par contraste.

Dans Chants d'ombre SENGHOR développe plusieurs thèmes parmi lesquels on pourrait retenir le royaume d'enfance, la femme, le syncrétisme religieux, la civilisation de l'universel, la fonction du poète, la mort ...

Le poète fait souvent référence au Royaume d'enfance qui représente pour lui l'Afrique, le passé idéalisé. Ce thème permet de retourner à la pureté première qui est aussi source d'inspiration pour SENGHOR qui déclarera : « Et puisqu' il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesserai encore que presque tous les êtres et choses qu' ils évoquent sont de mon canton : quelques villages sérères perdus parmi les tanns (les terres

plates, que recouvre la mer ou le bras de mer à l'époque des grandes marées), les bois, les bolongs (les bras de mer ou chenaux, bordés de palétuviers) et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance... »

Dans les poèmes de SENGHOR, même si la femme semble représenter l'Afrique, elle symbolise aussi bien la femme noire que la femme blanche. Avec ce thème SENGHOR réussit d'innombrables variations, ne se lassant jamais d'évoquer le visage, la poitrine, la voix des signares ou les yeux, les cheveux, les mains de la Normande. Ce souci de symbiose culturelle sera développée par le thème de la civilisation de l'universel (Négritude=enracinement +ouverture) et le syncrétisme religieux (cohabitation bénéfique entre les religions).

Le thème de la fonction du poète donne tout son sens à ce recueil. En effet, il permet à SENGHOR de définir le rôle que l'écrivain noir doit jouer au sein de sa société en étant comme le propose Césaire « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche ». Il doit être griot, le « dyàli » c'est-à-dire celui qui transmet une parole, qui vient du passé et qui demeure puissance de vie pour les auditeurs présents. Il ne s'agit pas seulement pour le poète de maîtriser le pouvoir de la parole mais aussi et surtout de porter aux oreilles du monde la parole retrouvée de son peuple (Donne-moi de mourir pour la querelle de mon peuple, et s'il le faut dans l'odeur de la poudre et du canon. / Conserve et enracine dans mon cœur libéré l'amour premier de ce même peuple / Fais de moi ton Maître de langue ; mais non nomme-moi son ambassadeur). Ce thème définit bien la poésie senghorienne qui est défense et illustration de la négritude, reconstitution d'une image positive de l'Afrique.

Le thème de la mort est constant dans les chants d'ombre sous une forme lyrique, angoissante. Elle est parfois apaisante car en Afrique « les morts ne sont pas morts » et Senghor ajoutera que « En Afrique, la mort marque le passage, une simple porte, mais une porte importante entre la vie et la mort. La mort, c'est le commencement d'une autre vie avec les ancêtres ». En outre, la poésie permettrait au poète d'apprivoiser la mort.

III- Le style du poète Le poète définit son style comme le style nègre, le style qui n'est pas répétition, le style qui n'est pas soumission en un mot le style qui n'est pas logique.

SENGHOR fait état des reproches qui sont faits à Aimé Césaire, en particulier celui de « lasser » de fatiguer « par son rythme de tam-tam » ; et SENGHOR ajoute : « ... comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures. » Il y aurait donc un rapport intime, étroit, nécessaire, entre le rythme et les traditions poétiques négro-africaines. Le poète s'en explique en associant le rythme et l'authenticité : le Nègre, dit-il « est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité. »

L'importance des traditions africaines, dans le rôle qu'il attribue au rythme, est immédiatement marquée par le fait que le poète donne parfois des indications sur les instruments africains (tam-tams, kôras, balafong) qui doivent accompagner certains poèmes (Que m'accompagnent kôras et balafong ; Le retour de l'enfant prodigue).

Malgré l'influence de la poésie française, l'on sent bien que SENGHOR ne se contente pas de juxtaposer ce qui pourrait s'appeler octosyllabes, décasyllabes alexandrins, etc. Il crée des vers réclamant une ampleur de

respiration plus exigeante que les vers français traditionnels, et qu'on aura tendance à appeler des versets. (Le verset c'est initialement ,chacun des petits paragraphes traditionnellement constitués pour diviser un texte sacré ,comme la Bible ou le Coran . Mais ce nom est employé également, depuis 1933, pour désigner une phrase ou une suite de phrases rythmées d'une seule respiration, et découpées dans un texte poétique à la façon des versets des psaumes.)

Même si l'utilisation du verset à la place du vers traditionnel dans la poésie senghorienne a parfois été considérée comme une influence de Claudel ou de Saint John-Perse, il n'en demeure pas moins que la poésie de Chants d'ombre revêt une originalité incontestable. Cette originalité est en effet marquée par :

-L'omniprésence de la nomination : cf. « Joal », « Masques ! O Masques », « Femme noire ». Dans la culture dont il vient, le pouvoir du verbe ne se définit pas comme dans la culture occidentale .En effet, dit – il, dans les langues négro-africaines, « presque tous les mots sont descriptifs ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Que dans ces langues, nommer une réalité, c'est décrire - c'est donc véritablement, rendre cette réalité présente, (alors que depuis la fin du XIXème siècle un certain nombre de poètes français, symbolistes notamment, ont pensé que nommer, c'était désigner les choses en absence, et, d'une certaine façon, faire briller leur absence.)

-On note l'emploi d'un lexique inhabituel et exotique puisé dans la réalité africaine (Ex :Dyâli, tyédo, signares, guelôwar...) ; d'un vocabulaire religieux et profane (Hostie, Tatum Ergo, pangoles) ; de multiples figures de style telles que l'anaphore (femme noire), la personnification, l'allégorie (représentation de l'Afrique) ; des rejets qui mettent en valeur un mot clé ou une réalité : « A peine » (p. 12) et des procédés sonores qui compensent l'absence de rimes (voici que décline la lune lasse vers son lit de mer étale) .

-Le style dans Chants d'ombre est aussi marqué par des images surréalistes et des associations de mots étranges, des écarts syntaxiques qui réveillent l'imaginaire du lecteur et lui suggère plus de pistes d'interprétations ; des écarts lexicaux qui produisent plus de sens parce qu'ils échappent à la banalité : « Les patènes des joues », « je t'adore o beautés, de mon œil monocorde »p. 16

-On peut aussi noter la rareté de la ponctuation qui est parfois absente, ce que SENGHOR revendique comme « ponctuation expressive » qui assure une fluidité et une ampleur de la pensée.

-L'originalité de la poésie senghorienne se trouve aussi dans le mélange entre la tonalité épique (par exemple quand le poète veut faire revivre le passé de l'Afrique et sa grandeur mythique) et la tonalité lyrique (quand il évoque ses propres sentiments).

IV- Etude de texte Le retour de l'enfant prodigue

VIII

Éléphant de Mbissel, entends ma prière pieuse.

Donne-moi la science fervente des grands docteurs de Tombouctou

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

Souffle sur moi la sagesse des Keïta.

Donne-moi le courage du Guelewar et ceins mes mains de force comme d'un tyédio.

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

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

Fais de moi ton maître de Langue ; mais non, nome-moi son ambassadeur

IX

Soyez bénis, mes Pères, qui bénissez l'enfant prodigue !

Je veux revoir le gynécée de droite ; j'y jouais avec les colombes, et avec mes frères, les fils du lion.

Ah ! De nouveau dormir dans le lit frais de mon enfance

Ah ! Bordent de nouveau mon sommeil les si chères mains noires

Et de nouveau le blanc sourire de ma mère.

Demain, je reprendrai le chemin de l'Europe, chemin de l'ambassade

Dans le regret du Pays noir.

Léopold S. Senghor, Chants d'ombre, 1945.

25 février 2014

Antigone de Jean ANOUILH

I- Présentation de l'auteur

1- Biographie de l'auteur Jean Anouilh est né à Bordeaux le 23 juin 1910. Très jeune il se passionne pour le théâtre ; en 1930 il quitte son emploi dans la publicité pour devenir secrétaire de Louis Jouvet. Il écrit des pièces et obtient son premier succès en 1937 avec « Le voyageur sans bagage ». Auteur prolifique, il ne cesse d'écrire, en 1944 il crée « Antigone » qui reste encore aujourd'hui une des pièces les plus jouées. Jean Anouilh décède le 3 octobre 1987 en laissant une œuvre considérable.

2- Bibliographie de l'auteur Sa première pièce, l'Hermine (1932), lui offre un succès d'estime, et il faut attendre 1937 pour qu'il connaisse son premier grand succès avec le Voyageur sans bagages. L'année suivante le succès de sa pièce la Sauvage confirme sa notoriété et met fin à ses difficultés matérielles. A cette époque, il se marie avec la comédienne Monelle Valentin, et ils ont ensemble une fille.

Il monte Le bal des voleurs en 1938. Puis éclate la seconde guerre mondiale. Pendant l'occupation, Jean Anouilh continue d'écrire (Eurydice, en 1942). Il ne prend position ni pour la collaboration, ni pour la résistance. Ce non-engagement lui sera reproché.

En 1944 est créé Antigone. Cette pièce connaît un immense succès public mais engendre une polémique. Certains reprochent à Anouilh de défendre l'ordre établi en faisant la part belle à Créon. En 1945, il s'engage pour essayer de sauver l'écrivain collaborateur Robert Brasillach de la peine de mort ; en vain. Cette exécution le marque profondément.

Après la guerre, Jean Anouilh poursuit sa création à un rythme soutenu. En 1947 il écrit L'invitation au château, une des premières 'pièces brillantes'. L'année suivante, Adèle ou la Marguerite révèle une nouvelle facette du style de Jean Anouilh : les 'pièces grinçantes'. En 1953, le succès de L'Alouette ('pièce costumée') rivalise avec celui d'Antigone'.

Après une période de répit, trois nouvelles pièces sont publiées en 1959 : L'Hurluberlu ou le réactionnaire amoureux, Le petit Molière et Becket ou l'honneur de Dieu, cette dernière obtenant immédiatement un succès. Cette pièce est mise en scène conjointement avec Robert Piétri et il en sera ainsi pour toutes les nouvelles pièces.

Après l'échec de La grotte (1961), Jean Anouilh se tourne vers la mise en scène. Il monte successivement Tartuffe (Molière), Victor ou les enfants au pouvoir (Roger Vitrac), L'Acheteuse (Steve Pasteur), et Richard III (William Shakespeare). Le rythme de ses publications personnelles diminue donc : seules trois pièces verront le jour d'ici à 1968. Mais en 1969, un de ses chefs d'œuvres réaffirme s'il était encore besoin son talent : Cher Antoine ou l'amour raté ('pièce baroque'). Il écrira encore plusieurs pièces dans les années soixante-dix, dont certaines lui vaudront le qualificatif 'd'auteur de théâtre de distraction'. Il n'en reste pas moins qu'il a bâti une œuvre qui révèle un pessimisme profond

II- Présentation de l'œuvre

A) Résumé de l'œuvre

***L'exposition** Le rideau s'ouvre au petit matin sur la ville de Thèbes, juste après la proclamation du décret de Créon. La pièce commence par une scène entre Antigone et sa nourrice, s'ouvre sur une magnifique évocation de l'aube. La nourrice, femme simple, terre-à-terre, un peu bougonne, est un personnage de comédie qui répond à une volonté de bonhomie, mais attise la curiosité du spectateur (le quiproquo sur le rendez-vous), scène ajoutée par Anouilh alors que Sophocle commence par la scène avec Ismène, scène qui est marquée par la tendresse et, en même temps, la rivalité entre les deux sœurs ; Ismène est au courant du terrible projet et tente de raisonner sa sœur ; pourtant, l'attente de la révélation de ce qu'a fait Antigone subsiste.

Lors de la deuxième scène avec la nourrice, la tendresse de celle-ci éveille l'angoisse d'Antigone. Il lui reste à formuler les paroles les plus douloureuses à l'égard de son fiancé, Hémon. Alors que, chez Sophocle, elle n'avoue pas son amour pour lui, ici elle se montre amoureuse et même comme aspirant à la maternité. Il a promis de se retirer sans un mot dès qu'elle aurait fini de parler ; or, au cours de la scène, l'héroïne antique prend le pas sur la jeune fille affectueuse et sensuelle, et il l'entend avec stupeur affirmer que «jamais, jamais, elle ne pourra l'épouser». À la fin, à l'héroïne la jeune fille apparaît comme une étrangère à laquelle elle s'adresse avec dureté : «Voilà. C'est fini pour Hémon, Antigone». Le bref dialogue entre Antigone et Ismène qui suit présente un intérêt dramatique (puisqu'il apporte la révélation du geste d'Antigone qui, n'écoulant que sa voix intérieure, a déjà bravé l'ordre du roi et se propose même de retourner sur les lieux interdits pour terminer sa tâche) et un intérêt psychologique (par la mise en valeur de la tendresse d'Ismène). Créon apprend, de la bouche d'un garde, que quelqu'un est allé sur la fosse. Anouilh a suivi ici le modèle grec mais donna au garde une stupidité grossière et une veule médiocrité, et à Créon de l'amertume. Le commentaire du Chœur porte sur l'art dramatique (l'opposition entre la fatalité à laquelle est soumise la tragédie et l'espoir qui anime le drame) ; en fait, il porte sur Antigone.

***Le nœud** La scène entre Antigone et le garde met en relief la jeunesse et la fierté de l'une contre la grossièreté et la stupidité de l'autre. Peu de temps après, elle, qui est retournée en plein jour sur la fosse, entre, escortée. La scène entre Antigone et Ismène est la reprise de la scène du prologue de la pièce de Sophocle. Créon, stupéfait, tente dans un premier temps d'étouffer l'affaire. Mais Antigone ne l'entend pas de cette oreille : persuadée d'accomplir son devoir, elle affirme qu'elle recommencera. Recourant à un autre type d'argument, Créon tente de lui faire peur, puis essaie de calmer l'orgueilleuse en lui disant que ces rites sont absurdes, qu'ils ne signifient rien, qu'elle se déshonore en se mêlant aux sordides histoires de ses frères. Il insiste sur la jeunesse («la petite pelle de Polynice» à laquelle Antigone est fidèle et avec laquelle elle a recouvert son corps). Voilà qu'elle s'anime au souvenir de l'intérêt fugitif que Polynice lui aurait montré. Mais, en lui racontant l'enfance des jeunes gens pour en venir progressivement aux événements récents qui sont encore inconnus de leur sœur, il l'atteint dans son amour (Polynice n'était pas du tout un simple prétexte, comme le dit Créon). Mais, en fait, c'est pour elle-même que la jeune fille a décidé de mourir, au nom de sa propre liberté.

Créon lui explique alors les rouages du gouvernement : l'acte de laisser pourrir un cadavre au soleil lui répugne, mais il faut un coupable, à la face de tous, pour que l'ordre soit rétabli. Il va même plus loin et révèle à la jeune fille une vérité bien laide : les corps des deux frères, aussi traîtres l'un que l'autre, étaient méconnaissables. Le moins abîmé a été choisi pour recevoir les honneurs. À une Antigone enfin ébranlée, apparemment vaincue, qui accepte de rentrer dans sa chambre, c'est-à-dire de renoncer à son entreprise (ses deux « oui »), Créon montre l'absurdité de son attitude qui consiste à refuser la vie et dépeint son avenir : une vie tranquille, au côté d'Hémon. La tension dramatique entre les deux personnages a alors progressivement décliné. Mais Créon, dans son soulagement d'avoir réussi à la convaincre, en dit alors trop, évoque ce qu'il y a de plus agaçant pour une adolescente : le rappel que son aîné a été jeune, lui aussi, et lâche imprudemment le mot «bonheur», qui donne à Antigone l'occasion de se remonter, de redonner à la scène toute la tension qu'elle avait perdue. Elle ne veut pas de ce bonheur égoïste et mensonger, fait d'habitudes, de compromis, de

tiédeur, de médiocrité et d'usure. Elle hurle, comme une furie. Insulté, à bout de nerfs, Créon, vaincu, appelle ses gardes. Le sort en est jeté : Antigone a cherché la mort, elle l'aura. Leurs conceptions sont si opposées que ne pouvait s'établir qu'un dialogue de sourds. Dans cette scène, Anouilh est très proche de Sophocle mais néglige les références religieuses (ce qui rend absurde le geste d'Antigone), montre des gardes stupides tandis que Créon est calme et doux.

Arrive Ismène qui veut se joindre à Antigone qui la repousse avec orgueil, tout en se réjouissant de l'effet d'entraînement qu'elle provoque. Créon et le chœur expriment la conviction de la fatalité des événements, du déterminisme auquel est soumise Antigone.

*** Le dénouement** La scène entre Créon et Hémon montre que celui-ci n'est plus le noble et vigoureux personnage antique, mais un fils qui regrette la forte impression que lui faisait son père dans son enfance et qui devrait en arriver, pour mûrir, à «la mort du père», qui appelle au secours. En attendant le supplice, Antigone essaie timidement de lier conversation avec le garde et de trouver quelque soutien dans une sympathie humaine. Elle révèle sa faiblesse : elle est redevenue une tendre jeune fille comme chez Sophocle ; mais, ici, elle est désespérée, en proie à la solitude angoissante qui précède la mort désormais fatale, la mort solitaire, sans consolation religieuse. Cependant, le garde reste indifférent au drame d'Antigone et, comiquement, ne peut s'élever au-dessus de ses soucis personnels, des rivalités de solde et d'avancement. Et Antigone se sent encore plus seule. À la scène, le rire « grinçant » que provoque ce décalage vient accroître l'angoisse tragique. Des moments comiques surviennent quand le garde reste braqué sur ses problèmes militaires, quand il écrit la lettre qu'Antigone lui dicte et qui est le désaveu de toute son action.

Un messenger, dont les paroles désacralisent aussi le mythe, vient annoncer qu'elle s'est pendue dans sa tombe. Hémon, après avoir craché au visage de son père, s'est tué de son épée. Eurydice s'est suicidée en apprenant la mort de son fils.

Créon, en présence du page, loin d'être écrasé, réagit avec le courage tranquille et sans illusions qui fait de lui le grand vainqueur de la pièce. Il s'apprête à reprendre son lourd travail. Sans la moindre contestation possible, le dernier mot lui demeure. D'ailleurs, chez Anouilh, il n'est même pas atrocement seul, comme dans les autres versions : il est accompagné du page, le taquine gentiment et sort en s'appuyant sur son épaule ; ce contact avec l'enfance suggérant inévitablement un retour plus ample dans la vie.

Le Chœur constate l'absurdité de l'histoire et de l'indifférence d'une masse aveugle. "Antigone" est peut-être la plus réussie des adaptations contemporaines de thèmes antiques.

B) Présentation des personnages

Le personnage principal

Fille de Jocaste et d'Œdipe, Antigone est comme Ismène le fruit d'un amour incestueux. Elle semble porter tout le poids de cette malédiction. Considérée comme « une jeune fille noire et renfermée », que personne ne le prenait au sérieux. Pourtant grâce à sa révolte, elle réussit à canaliser toutes les actions des autres personnages vers elle. Elle se révolte contre la loi qui stipule l'interdiction de donner une sépulture à son frère Polynice considérée par son oncle Créon comme un traître. Mais derrière cette révolte se cache le refus du bonheur comme elle dit. Malgré sa pâleur et sa maigreur, Hémon et Ismène trouvent en elle une charme irrésistible parce qu'« étrange et mystérieuse ». Comme Hémon et contrairement à Ismène elle est un enfant idéal et anticonformiste. Véritable révoltée, voire même une anarchiste, elle se fie des lois. Autre caractéristique c'est son goût de l'innocence, de la pureté et de l'absolu. Cette passion absurde la distingue de son homologue grec qui se souciait plutôt de devoir fraternel et religieux. Bref c'est une véritable

création d'Anouilh, elle n'est pas une copie conforme de l'Antigone de Sophocle, mais elle porte la marque de son auteur.

Les autres personnages

a) Créon

Roi de Thèbes, il a le sens du devoir car il accepte d'accéder au pouvoir après la mort de Polynice et d'Étéocle, les deux frères qui se sont entretués. C'est lui qui a décidé de manière arbitraire de faire des funérailles grandioses pour Étéocle et de livrer Polynice sans une sépulture. Alors essayera-t-il de sauver sa nièce qui a bravé son interdiction, violé les lois de la cité et défié tout le monde. Malgré cela, Créon est caractérisé par sa modestie son honnêteté mais aussi son scepticisme

b) Ismène

Elle est la sœur d'Antigone. Elle aime la vie et a peur de la mort ; c'est pourquoi elle n'ose pas défier son oncle. Elle est l'opposée de sa sœur.

c) Hémon Fils de Créon et de sa femme Eurydice, il est le fiancé d'Antigone et son double par sa révolte, et son refus de comprendre, son innocence et son idéalisme enfantin. Elle se donna la mort, ayant perdu Antigone, sa raison de vivre

d) Nous avons d'autres personnages moins importants comme Eurydice qui va se suicider après la mort de son fils, la nourrice et les gardes.

e) D'autres noms apparaissent : ce sont les personnages passifs. Œdipe et Jocaste, le couple incestueux et leur deux fils Étéocle et Polynice qui se sont entretués pour le pouvoir.

III- Etude thématique

Beaucoup de thèmes sont développés dans l'œuvre d'Anouilh. Parmi eux on peut citer tout d'abord la révolte qui constitue le nœud de l'action et caractérise le personnage principal. En effet se révoltant contre l'ordre de Créon Antigone se dresse aussi contre l'autorité parentale, le pouvoir étatique et les conventions sociales ? Cette révolte fait appel à d'autres thèmes qui la justifient. En effet elle se révolte par devoir fraternel ou pour affirmer sa liberté à moins cela soit un acte gratuit fruit de l'absurdité de notre condition humaine. D'autres thèmes comme le bonheur aussi sont présents dans Antigone. D'ailleurs Ismène et Créon l'ont utilisé pour dissuader Antigone, mais le bonheur dont il a besoin est absolu et ne souffre d'aucune restriction. Devant cette impossibilité d'être parfaitement heureux et libre Antigone semble choisir la mort non pas en se suicidant comme Hémon son fiancé ou Eurydice, mais en poussant son oncle à le tuer. Dès lors on peut constater que la mort elle-même constitue le lot des personnages tragiques qui la choisissent comme une délivrance.

III- Le Style dans Antigone

Anouilh, dans "Antigone", introduisit une modernité qui fait que, loin des vers du grand poète grec, son langage est une prose simple, familière, accessible. Il a traduit de Sophocle des expressions ou des tours de phrases particulièrement énergiques, mais il y a mêlé d'autres tons. Le style est familier lorsqu'Antigone est appelée « la petite maigre », lorsque la nourrice la gronde, que Jocaste est appelée «madame Jocaste» ; lorsque les gardes font leurs plaisanteries vulgaires ou grossières ; lorsqu'Antigone veut montrer son mépris à Créon (elle le tutoie, le traite de «cuisinier» parce qu'il lui a parlé auparavant de «la cuisine» de la politique. On trouve encore ces constructions populaires : «un garçon que tu ne peux pas dire à ta famille» - « il n'y a rien à

faire » - « voilà » - « il a été trouvé Antigone ».

Le style est brutal, plein d'ironie, de sarcasme, lorsque Créon veut mettre sa nièce en face de la réalité et la faire renoncer à l'image idéalisée qu'elle s'est bâtie de ses frères. Le style est pressant, haletant, passionné, dans le dialogue entre Créon et Antigone. Le style est poétique (Anouilh ayant manifesté la volonté d'«une langue poétique et artificielle qui demeure plus vraie que la conversation sténographiée») lorsqu'Antigone se blottit contre sa nourrice, qu'on entend « les mille insectes du silence qui rongent quelque chose, quelque part dans la nuit », qu'elle évoque « le jardin qui ne pense pas encore aux hommes », qu'elle rêve à sa solitude secrète et irréalisable et à un univers sans les êtres humains, qu'elle se lamente sur son supplice. Mais le style est poétique aussi chez Créon : « Quel breuvage, les mots qui vous condamnent. Et comme on les boit goulûment », dans sa métaphore suivie de « la barque à mener », dans sa comparaison : « la vie, c'est une eau ». Ce mélange des tons, rendant la tragédie familière et même bouffonne, concourt à la ramener au niveau du drame.

CONCLUSION

En résumé nous pouvons souligner qu'étudier Antigone c'est découvrir une véritable histoire tragique et mythique mais dans sa version la plus moderne et avec une originalité manifeste. Son importance réside cependant dans le symbolisme de ses personnages, la diversité de ses thèmes qui lui confère une certaine universalité et la profondeur de sa signification ainsi que l'originalité de son œuvre.

III- Etude de texte

CRÉON, la secoue.

Te tairas-tu, enfin ?

ANTIGONE. _ Pourquoi veux-tu me faire taire ? Parce que tu sais que j'ai raison ? Tu crois que je ne lis pas dans tes yeux que tu le sais ? Tu sais que j'ai raison, mais tu ne l'avoueras jamais parce que tu es en train de défendre ton bonheur en ce moment comme un os.

CRÉON. _ Le tien et le mien, oui, imbécile !

ANTIGONE. _ Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et cette petite chance pour tous les jours, si on n'est pas trop exigeant. Moi, je veux tout, tout de suite, _ et que ce soit entier _ ou alors je refuse je ne veux pas être modeste, moi, me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite _ ou mourir.

CRÉON. _ Allez, commence, commence, comme ton père !

ANTIGONE. _ Comme mon père, oui t Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent, votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir !

CRÉON. _ Tais-toi ! Si tu te voyais criant ces mots, tu es laide.

Jean Anouilh Antigone. Paris : Table Ronde, 1944, P94-95

25 février 2014

L'Etranger d'Albert Camus

Introduction :

Philosophie de l'existence et de la liberté dans un monde absurde où l'homme est confronté aux problèmes de la responsabilité et du bonheur, l'existentialisme regroupe, au lendemain de la guerre, des individualités qui mettent au centre de leur réflexion l'existence humaine. Ainsi de Malraux à Sartre et à Camus apparaît une nouvelle dominante dans la littérature : le tragique. Ce tragique vient accentuer la notion d'absurde qui caractérise l'œuvre d'Albert Camus qui, fort de cette portée philosophique, demeure un document sur une époque, sur une manière d'être et de voir les choses. Son roman revêt, dès lors, un caractère moral et philosophique où l'homme doit construire son existence face à la barbarie de l'histoire et à l'absurdité de sa condition. Sous cet argument, Camus illustre de manière romanesque le thème de l'absurde déjà évoqué dans certains de ses essais de Noces ou de L'Été et théorisé dans Le Mythe de Sisyphe.

I- Présentation de l'auteur et de l'œuvre :

1- Biographie :

Fils d'un ouvrier, Albert Camus est né en Algérie en 1913. Un an après, il perd son père à la guerre de 1914. Il sera élevé par sa grand-mère dans un pauvre appartement d'un quartier populaire d'Alger. Dès le bas âge, il est atteint de tuberculose. Il réussit malgré tout à passer le bac.

Après le baccalauréat, il doit accepter de menus emplois pour mener à bien ses études. Mais la tuberculose l'empêchant de passer son agrégation en philosophie. Il est licencié en philosophie. Il veut s'engager dans l'armée en 1940 mais son état ne le lui permet pas. Toutefois il restera un homme d'action, généreux dans l'effort. Il occupera une place importante de la résistance et deviendra rédacteur en chef du journal « Combat » en 1944. Ses articles très remarquables seront rassemblés de 1950 à 1953 sous le titre de « Actuelles ».

Le 4 janvier 1960, alors qu'il travaille à un autre roman, le Premier Homme (posthume, 1994), il se tue dans un accident de voiture.

2- Bibliographie :

Au plan littéraire, il faut noter sa position pour le théâtre. Il adaptera des textes étrangers au théâtre : Les frères Karamazov et Les Possédés de Dostoïevski, Caligula, Le Malentendu. Il s'est aussi illustré dans le domaine du roman avec L'Etranger, 1942 ; La Peste, 1947 ; L'État de siège, 1948 ; La Chute, 1956 ; L'Exil et le Royaume, 1957 ; Les Justes, 1950

Essais: L'envers et l'endroit, 1957 ; L'homme révolté, 1951 ; Le mythe de Sisyphe, 1942.

Camus était aussi un philosophe, et son œuvre pourrait s'articuler autour de deux axes : L'ABSURDE et La REVOLTE qui correspondent aux deux étapes de son itinéraire philosophique.

II- Etude détaillée de l'œuvre :

1- Résumé de l'œuvre :

Meursault, jeune employé reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa mère. Il ressent une certaine gêne parce que son patron pourrait ne pas le comprendre. Meursault se rend au village pour assister à l'enterrement. Le lendemain, cherchant peut-être à tout oublier, il rencontre Marie, une fille dactylographe, qu'il avait désiré. Marie prend du recul en le voyant avec sa cravate noire qui est signe du deuil. Malgré ce recul, il lui fait comprendre que sa vie continuait. Elle devient sa maîtresse.

Raymond, son voisin, devient aussi son copain. Un jour, ensemble sur la plage alors qu'ils sont invités par MASSON, Raymond reconnaît un arabe qu'il appelle « mon type », avec qui il avait auparavant une vive altercation. Meursault dissuade Raymond d'utiliser son revolver tandis que la bagarre tourne au profit de l'arabe. Dans une seconde face à face, Meursault, ébloui par le soleil, tire sur l'arabe. Le voilà devenu meurtrier. Il est mis au frais. Quelques semaines plus tard s'ouvre son procès. Accablé par les témoignages qui semblent prouver son indifférence radicale, il fut condamné. La justice se montre trop sévère et l'Avocat Général réclame sa tête. La peine est confirmée par le Président du Tribunal. Il ne reste plus qu'à exécuter Meursault.

On requiert un aumônier pour qu'il se confesse, le condamné refuse car il trouve une certaine délivrance à ce qui lui arrive. Il ne lui reste qu'à formuler un souhait : « Il me restait qu'à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'on m'accueille avec des cris de haine ».

2- Etude des personnages :

Dans L'Etranger, les personnages se découvrent et se dévoilent à travers le regard singulier du personnage principal Meursault.

- **Meursault**: C'est le héros du roman (personnage principal) qui raconte son histoire. C'est un employé dans une compagnie d'Alger. Il vit seul depuis qu'il a envoyé sa mère à l'asile. Il n'a pas d'ami qui le fréquente, sinon Céleste, propriétaire du restaurant où il mange. Il incarne l'homme victime de l'absurdité au point de se désintéresser de tout.

Son récit à la 1ère personne nous livre à compte-goutte quelques facettes de sa personnalité. Il parle très peu de lui. Aux yeux de son entourage, il est un être bizarre, insensible et qui méconnaît les règles les plus élémentaires de la société. Il manque aussi d'ambition et sa vie sera une avalanche de refus. Il refuse une promotion pour Paris, il refuse de voir sa mère pour une dernière fois, il ne pleure pas cette dernière et il a hâte que l'office religieux se termine pour qu'il aille dormir. Autant d'éléments qui font de lui un être insensible et dangereux pour la société et contre lequel la société doit se prémunir.

- Les Personnages secondaires :

- **Emmanuel** est le compagnon de Meursault, mais pas son ami même s'il partage avec lui des joies d'enfant, comme regarder les bateaux dans le port ou revenir vers leur quartier en sautant à l'arrière d'un camion en marche. « J'ai aidé Emmanuel à s'asseoir. Nous étions hors de souffle, le camion sautait sur les pavés inégaux du quai, au milieu de la poussière et du soleil. Emmanuel riait à perdre haleine. » (E. p.44).

- **Céleste** est, quant à lui, la figure sociale du quartier. Il console Meursault à la mort de sa mère « on a qu'une mère » (E. p.10) et reste sans voix face au destin qui s'achève sur Meursault, « alors Céleste est resté un peu interdit (...). Il a encore répété que c'était un malheur » (E. p. 142).

- **Marie Cordona** semble être la seule figure féminine ayant eu un impact dans la vie de Meursault. Elle est l'élément purement charnel d'une tentation qui s'étend aux éléments naturels dans leur ensemble. Elle est aussi et surtout celle qui relie Meursault à une vie sociale même si c'est à cause d'elle que la sentence a été déjà lourde.

- **Raymond Sintés** est de tous les personnages, celui qui parle le plus, qui laisse peu de place au silence. Il est parmi les personnages, celui qui use de ruse, qui sait et fait mentir. C'est par lui que le destin arrive jusqu'à Meursault.

- **Salamano** est le seul à vivre avec quelqu'un, mis à part Masson : son chien. Ce dernier a remplacé sa femme lorsqu'elle est morte. Il vit une solitude à deux, faite de haine et d'attachement. Ses apparitions accompagnent les temps forts, les transitions dans la vie de Meursault. « Un peu après, le vieux Salamano a grondé son chien, nous avons entendu un bruit de semelle et de griffes sur les marches : « salaud, charognard », ils sont sortis dans la rue » (E. p.59).

Ensuite on a les figures de rencontres qui n'ont avec l'intrigue qu'un rapport fort éloigné. On peut citer ici le vieux Perez, un ami de la mère de Meursault, Masson, l'ami de Raymond, et sa femme.

Nous avons aussi les Représentants de la société qui ne sont nommés que par leur fonction. Nous avons le directeur de l'asile, le patron de Meursault, le juge et l'avocat qui auraient pu jouer favorablement pour Meursault et l'Aumônier, l'homme de Dieu qui connaît l'enjeu des silences, des regards et des non-dits qui sont autant de communications dans le monde de Meursault.

Nous avons enfin les Arabes qui ne se détachent pas du monde informe dans lequel vit Meursault.

III- Etude des thèmes :

-L'Absurdité :

« Il y avait aussi deux choses à quoi je réfléchissais tout le temps :(...)».

Mais en vain. L'aube ou mon pourvoi étaient là. Je finissais par me dire que le plus raisonnable était de ne pas me contredire. » (E. p.171).

Dans l'Etranger, Camus pose le problème de l'absurdité du monde et de la société. Pour lui, « l'absurdité n'est ni dans l'homme ni dans le monde mais de leur présence commune. Il naît de leur contradiction».

L'existence ici-bas n'a pas de sens. Les événements s'enchaînent de manière purement hasardeuse, et c'est une sorte de fatalité qui se dresse devant nous. Dans l'absurdité de la réalité, Meursault fait l'inventaire des événements de manière froide, distante, comme si ceux-ci survenaient de toute « volition ».

Mais, il reste un personnage positif, qui s'accommode parfaitement de cette existence. En tuant l'Arabe, Meursault écrase toute une société qui, à son tour, l'écrase en le conduisant à la mort. C'est de ce divorce entre l'homme et le monde, l'homme et Dieu que naît l'absurde. Ainsi, l'homme non absurde qui croit aux normes établies ne peut pas lire le tragique de sa condition humaine car vivant seulement et sans conflit avec sa conscience.

Et c'est à Camus de montrer que c'est devant cette mort qu'on peut aux questions quoique métaphysique : pourquoi la vie ? Pourquoi la mort ? Qui est Dieu ? En posant ces questions, il constate que la nature ne lui fournit pas de réponses appropriées. Et face à ce mutisme, il est d'abord angoissé mais par la suite, il sent une ivresse faite de lucidité et de liberté.

- L'Ambiguïté de Meursault :

« Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais. » (E. p.183).

L'ambiguïté de Meursault réside dans le fait qu'il ne répond pas à un instinct meurtrier, en tuant l'Arabe. Tout se passe comme s'il a été le jouet du soleil et de la lumière. En ce sens, la relation du meurtre prend une dimension quasi mystique, d'autant plus que ce soleil et cette lumière sont omniprésents dans le roman, et agissent même concrètement sur les actes du narrateur-personnage. En effet, Meursault devient l'homme révolté que l'auteur évoque plus tard : « le contraire du suicidé, écrit Camus dans le Mythe de Sisyphe, c'est le condamné à mort », car le suicidé renonce, alors que le condamné se révolte. Or, la révolte est la seule position possible pour l'homme absurde :

« Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Pour le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort- et je refuse le suicide ».

Camus a résumé il y a longtemps, par une phrase paradoxale, l'Etranger : « dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort ». Cela veut dire que le héros du roman est condamné parce qu'il n'a pas joué le jeu. En ce sens, l'ambiguïté de ce personnage se trouve dans le fait qu'il est étranger à la société où il vit, où il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée solitaire, sensuelle.

L'Etranger, c'est le portrait d'un homme qui se dessine en creux, par déduction, par interprétation de ses pensées, de ses actes. Camus ne nous décrit pas explicitement ses traits de caractère, il nous laisse interpréter librement ses petites phrases « ce n'est pas de ma faute » (E, p.9), « j'étais fatigué » (E, p.33),

« J'ai dit que cela m'est égal » (E, p.68), lancées abruptement. Est-il un naïf enfantin, un simple d'esprit, un insensible indifférent à tout ou au contraire un esprit sage, mesuré, à la grande intelligence, un passif nihiliste ou un homme révolté de l'intérieur ?

- La Liberté

« Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. » (E. p.186).

L'homme absurde laisse de côté le problème de « la liberté en soi » qui n'aurait de sens qu'en relation avec la croyance en Dieu ; il ne peut éprouver que sa propre liberté d'esprit ou d'action. Jusqu'à la rencontre de l'absurde, il avait l'illusion d'être libre mais était esclave de l'habitude ou des préjugés qui ne donnaient à sa vie qu'un semblant de but et de valeur.

La découverte de l'absurde lui permet de tout voir d'un regard neuf : il est profondément libre à partir du moment où il connaît lucidement sans condition, sans espoir et sans lendemain. Il se sent alors délié des règles communes et apprend à vivre sans appel. Camus dit à ce propos que : « La liberté absurde ne délivre pas, elle lie. Elle n'autorise pas tous les actes. Tout est permis ne signifie pas que rien n'est défendu. L'absurde rend seulement leur équivalence aux conséquences de ces actes. Il ne recommande pas le crime, ce serait puéril, mais il restitue au remords son inutilité. De même si toutes les expériences sont différentes, celles du devoir est aussi légitime qu'une autre ».

C'est justement dans le champ des possibles et avec ses limites que s'exerce la liberté absurde de l'homme : les conséquences de ses actes sont simplement ce qu'il faut payer et il y est prêt.

CONCLUSION

En définitive, on peut dire que L'Etranger est l'œuvre d'un homme qui réfléchit sur le sens de la vie. Meursault a été simplement victime de la comédie que joue la société. Ainsi condamné d'avance par elle, la justice n'a pu l'acquitter. Dès lors, de l'essayiste au romancier, en passant par le dramaturge, la pensée de Camus a tenté de

mettre au jour l'impuissance de l'homme face à son destin, l'absurdité de la vie et la signification profonde de la révolte. Ceci en étroite corrélation avec les inquiétudes du temps.

Textes à étudier :

Texte 1 : « Le télégramme »

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiment distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingt kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « on n'a qu'une mère. » quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois.

J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler.

Albert Camus, *L'Etranger*, chap. I, pp.9-11, 1942.

Texte 2 : La page de fermeture

Lui parti, j'ai retrouvé le calme. J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagnes montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entraînait en moi comme une marée. A ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départ pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait jouait à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la nature indifférente du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.

Albert Camus, *L'Etranger*, 2e partie, chap. V, pp. 182

25 février 2014

Les contemplations de Victor Hugo

Présentation de l'auteur et de son œuvre

A-Eclairage biographique :

Victor Hugo est le troisième fils (après Abel et Eugène) du général Léopold Hugo et de Sophie Trébuchet, né le 26 février 1802 à Besançon et mort le 22 mai 1885 à Paris. Il est un écrivain dramaturge, romancier, poète, homme politique, académicien et intellectuel engagé français du XIXe siècle. Il est aussi considéré comme l'un des plus importants écrivains romantiques qui est passé de succès en succès dans ses écrits et dans tous les genres.

Même si les critiques littéraires ont toujours reproché à Victor Hugo de ne parler que de lui-même dans ses œuvres, il faut quand même reconnaître qu'il est également proche du peuple. D'ailleurs son engagement le pousse à s'opposer à Napoléon III à travers Les châtiments. La légende des siècles fait de lui un poète épique.

Mais c'est surtout son engagement qui retient l'attention, puisque c'est cela qui le conduira en exil entre 1851 et 1870.

Sur le plan littéraire, Victor Hugo a fortement contribué dans le renouvellement de la poésie et du théâtre. D'abord sur le plan poétique il va assouplir le rythme de l'alexandrin classique et ensuite sur le plan théâtral, il remet en cause la règle des trois unités et plaide pour une nouvelle pratique du théâtre qui intègre les éléments du tragique et du comique qu'on appelle drame romantique.

Sa vie politique commence en 1845 et il sera élu pair de France, puis député et sénateur.

Le premier juin 1885, lors des funérailles nationales et pour lui être reconnaissant, deux millions de personnes suivent le corbillard jusqu'au Panthéon, sa dernière demeure.

B-Bibliographie :

L'œuvre littéraire d'Hugo est abondante et variée. Dès 1826 il va écrire un recueil de poèmes Odes et Ballades puis un roman Bug-Jargal. Il écrira entre autres œuvres et jusqu'à sa mort :

1-Théâtres

1827- Cromwell (théâtre) 1830- Hernani (théâtre) 1843- Les Burgraves (théâtre) 1838-Ruy-Blas (théâtre)

C'est un théâtre qui est surtout marqué par le mélange des genres c'est-à-dire le tragique et le comique. La préface de Cromwell va lui servir à édicter sa conception sur le théâtre, tandis que Hernani lui permettra d'imposer sa théorie sur le théâtre (bataille d'Hernani).

2-Poésies

1829- Les Orientales (poésie) 1831 -Les feuilles d'automne (poésie) 1835- Les chants du crépuscule (poésie) 1838- 1840- Les Rayons et les ombres (poésie) 1853- Les châtiments (poésie) 1859- La légende des siècles (poésie)

Comme nous l'avions eu à indiquer un peu plus haut cette poésie reflète surtout les élans du cœur du poète surtout les moments de souffrance. Certains poèmes sont aussi engagés.

3-Romans

1829- Marion Delorme (roman) 1831- Notre-Dame de Paris (roman) 1862- Les Misérables (roman) etc.

Le roman hugolien reflète le combat qu'il a eu à mener sur le front social et politique.

Quelques poèmes clés de l'ouvrage :

A – Les poèmes de la douleur :

Texte 1: Demain, dès l'aube...

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, Librairie Générale Française, 2002, P.295

Compréhension

1/ La personne d'énonciation du poème est le « je », donc Victor Hugo lui-même. C'est donc un poème autobiographique.

2/ Chaque vers du poème compte 12 syllabes. Le poète célèbre une action importante et le vers de 12 syllabes parmi tous les autres vers est plus apte à décrire les actions importantes et pleines de solennité.

3/ Les rimes du poème sont croisées ou alternées c'est-à-dire qu'elles sont sous la forme : ABAB. L'emploi de ces rimes croisées qui rappellent l'entrecroisement des doigts, fait référence à l'attitude de recueillement du poète. Mais cette forme d'enchaînement peut aussi suggérer les liens très forts qui existent entre le poète et sa défunte fille.

4/ Le temps verbal qui domine dans le poème est le futur simple de l'indicatif. L'emploi du futur à travers le poème montre qu'Hugo, malgré la ferme décision d'effectuer le voyage et malgré l'urgence du motif du voyage, il n'est pas concrètement dans les dispositions qui lui permettent de le faire tout de suite (il est en exil). Donc ce « demain » tel que évoqué dans le poème peut être un futur lointain.

5/ Les champs lexicaux du voyage et de la tristesse :

-Le champ lexical du voyage

« Je partirai » v2 ; « J'irai », « j'irai » v3 ; « Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps » v4 ; « Je marcherai » v5 ; « les voiles au loin descendant vers Harfleur » v9 ; « j'arriverai » v11.

-Le champ lexical de la tristesse :

« Les yeux fixés sur mes pensées » v5 ; « Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit » v6 ; « Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées » v7 ; « Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit. » ; « Je ne regarderai » v9 ; « ta tombe » v11.

6/ Ce poème rappelle la perte d'un être qui est cher au poète, il s'agit de sa fille Léopoldine décédée à Villequier dans les eaux de la Seine, le 4 septembre 1843 à l'âge de 19 ans avec son mari Charles Vacquerie. Ce poème qui date du 3 septembre 1847 est écrit à la veille de la date anniversaire de ce décès. Ce poème est donc une commémoration d'un jour triste.

7/ Le but du voyage évoqué dans le poème est donc d'effectuer un pèlerinage sur la tombe de sa fille.

8/ Le voyage s'effectue en un seul jour c'est-à-dire : « dès l'aube » v1, et il se termine au moment où « l'or du soir (...) tombe » v12.

Texte 2 : Veni, vidi, vixi

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche, sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! Et sent de tout la tristesse secrète ;

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
Ô ma fille ! J'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.

Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.
Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici.
J'ai vécu souriant, toujours plus adouci,
Debout, mais incliné du côté du mystère.

J'ai fait ce que j'ai pu ; j'ai servi, j'ai veillé,
Et j'ai vu bien souvent qu'on riait de ma peine.
Je me suis étonné d'être un objet de haine,
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé.

Dans ce baignoire terrestre où ne s'ouvre aucune aile,
Sans me plaindre, saignant, et tombant sur les mains,
Morne, épuisé, raillé par les forçats humains,
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle.

Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi ;
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;
Je suis plein de stupeur et d'ennui, comme un homme
Qui se lève avant l'aube et qui n'a pas dormi.

Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,
Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit.
Ô Seigneur! Ouvrez-moi les portes de la nuit
Afin que je m'en aille et que je disparaisse !

Victor Hugo, Les Contemplations, Librairie Générale Française, 2002 pp 293-294

Compréhension

1/ Le sens français du titre de ce poème est : « je suis venu, j'ai vu, j'ai vécu ». On dit que c'est la réécriture de l'expression de César : « Veni, vidi, vici » qui signifie : « je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ».

2/ Le thème évoqué dans ce poème est la mort.

3/ Cette expression ne renvoie pas à la mort réelle du poète puisque Victor Hugo n'est mort qu'en 1885 et ce poème date de 1848. Il s'agit donc d'une mort symbolique parce que le poète est en exil, loin de la France et ne peut participer à aucune action dans son pays. Donc « l'exil intérieur » relatif à la mort de sa fille se double de « l'exil politique » et tout cela enlève au poète le goût de la vie.

4/ Dans ce poème, avec sa situation d'homme exilé, le monde est perçu par Hugo comme une prison « bagne terrestre », donc un monde de souffrance et d'ennui.

5/ Le poète ne vit presque plus « puisque son cœur est mort » v12, donc il devient insensible à la vie. Il ne ressent plus la joie de vivre.

6/ « Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici. » v14. Ce vers renvoie au travail poétique de Hugo. Le « sillon » renvoie aux vers du poème et « la gerbe » évoque la récolte dans l'écriture autrement dit ce que cette écriture lui a valu.

B- Les poèmes du combat social :

Texte1 : Le Mendiant

Un pauvre homme passait dans le givre et le vent.

Je cognai sur ma vitre ; il s'arrêta devant

Ma porte, que j'ouvris d'une façon civile.

Les ânes revenaient du marché de la ville,

Portant les paysans accroupis sur leurs bâts.
C'était le vieux qui vit dans une niche au bas
De la montée, et rêve, attendant, solitaire,
Un rayon du ciel triste, un liard de la terre,
Tendant les mains pour l'homme et les joignant pour Dieu.
Je lui criai : « Venez vous réchauffer un peu.
Comment vous nommez-vous ? » Il me dit : « Je me nomme
Le pauvre. » Je lui pris la main : « Entrez, brave homme. »
Et je lui fis donner une jatte de lait.
Le vieillard grelottait de froid ; il me parlait,
Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre.
« Vos habits sont mouillés », dis-je, « il faut les étendre,
Devant la cheminée. » Il s'approcha du feu.
Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,
Étalé largement sur la chaude fournaise,
Piqué de mille trous par la lueur de braise,
Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.
Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé
D'où ruisselaient la pluie et l'eau des fondrières,
Je songeais que cet homme était plein de prières,
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
Sa bure où je voyais des constellations.

Victor Hugo, Les Contemplations, Librairie Générale Française, 2002 p 346.

Compréhension

1/ Le poète a été hospitalier avec le mendiant en l'accueillant chez lui et donne à manger au pauvre. Il a entouré le mendiant de toute son affection.

2/ Les deux aspects contradictoires que le poète voit chez le mendiant sont le caractère physique et le caractère moral. En effet, le pauvre dans son apparence physique porte des haillons signe manifeste de sa modeste condition, ce qui s'oppose à la richesse morale parce que c'est un homme qui a la foi, il est donc un homme de Dieu.

3/ Le but recherché par Hugo est d'attirer l'attention de la société à ne pas abandonner un homme pour la seule raison qu'il est pauvre parce que cette pauvreté peut cacher une richesse morale.

4/ Ce texte met l'accent sur le romantisme social, c'est-à-dire l'engagement du poète romantique.

5/ Cet aspect ne s'oppose pas au lyrisme puisque le poète s'appuie sur ses sentiments, ici la pitié, pour éduquer ou conscientiser le peuple.

6/ Outre le lyrisme, le texte porte un ton pathétique. En effet avec l'emploi de certains termes hyperboliques comme « son manteau, tout mangé de vers » v18 ; « piqué de mille trous » ; il arrive à toucher le cœur du lecteur qui comme lui trouve un certain attendrissement envers le mendiant.

Texte 2 : Melancholia (extrait)

Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?

Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ?

Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?

Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules ;

Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement

Dans la même prison le même mouvement.

Accroupis sous les dents d'une machine sombre,

Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre,

Innocents dans un bain, anges dans un enfer,

Ils travaillent. Tout est d'airain, tout est de fer.

Jamais on ne s'arrête et jamais on ne joue.

Aussi quelle pâleur ! La cendre est sur leur joue.

Il fait à peine jour, ils sont déjà bien las.

Ils ne comprennent rien à leur destin, hélas !

Ils semblent dire à Dieu : « Petits comme nous sommes,

Notre père, voyez ce que nous font les hommes ! »

O servitude infâme imposée à l'enfant !

Rachitisme ! Travail dont le souffle étouffant

Défait ce qu'a fait Dieu ; qui tue, œuvre insensée,

La beauté sur les fronts, dans les cœurs la pensée,

Et qui ferait - c'est là son fruit le plus certain ! -

D'Apollon un bossu, de Voltaire un crétin !

Travail mauvais qui prend l'âge tendre en sa serre,

Qui produit la richesse en créant la misère,

Qui se sert d'un enfant ainsi que d'un outil !

Progrès dont on demande : « Où va-t-il ? Que peut-il ? »

Qui brise la jeunesse en fleur ! Qui donne, en somme,

Une âme à la machine et la retire à l'homme !

Compréhension:

1/ Dans cet extrait Victor Hugo dénonce le travail des enfants.

2/ Outre le lyrisme, le poète s'appuie sur un ton pathétique (avec l'utilisation des termes hyperboliques) pour plaider contre le dur travail des enfants et leur exploitation.

3/ Les effets que le travail fait aux enfants sont la souffrance physique et morale.

4/ Ce poème suggère le contexte de la révolution industrielle au XIXe siècle.

5/ -Les termes qui renvoient à la souffrance physique :

« fièvre maigrit »v2 ; « Travailler quinze heures sous les meules »v4 ; « Accroupis sous les dents d'une machine sombre »v7 ; « baigne »v8 ; « enfer »v9 ; « Ils travaillent. Tout est d'airain, tout est de fer »v10 ; « las »v13 ; « Rachitisme »v18 etc.

-Les termes qui renvoient à la souffrance morale :

« pas un seul ne rit »v1 ; « tue...dans les cœurs la pensée »v20 ; « jamais on ne joue »v11 ; « crétin »v22 ; « misère »v24 ; « retire (l'âme) à l'homme »v28 etc.

6/ Dans le poème, nous avons des rimes suivies. L'emploi des rimes suivies dans tout le poème renvoie au caractère monotone et régulier (mécanique) du travail des enfants.

7/ Le rythme des vers 1 à 9 est dichotomique. Ce rythme binaire exprime également le caractère régulier et unique du mouvement des enfants dans les usines.

Les aspects du lyrisme :

Compréhension:

A/ L'amour Le lyrisme amoureux est aussi un aspect important de l'œuvre. En effet dans Les contemplations, l'amour est célébré et il peut prendre différentes formes. Par exemple dans « Vieille chanson du jeune temps », Aurore, IX ; Hugo évoque un amour d'adolescent qui est donc caractérisé par une certaine naïveté. Cet amour est surtout exprimé de manière maladroite, hésitante et innocente.

Par ailleurs, à côté de cette histoire idyllique qui renvoie surtout aux premières amours de Hugo, il y a également l'amour sensuel qui suggère surtout les premiers temps de son union avec Juliette Drouet. Cet amour qui est très souvent érotique est aussi une occasion pour le poète de chanter le bonheur et la joie qu'il ressent. Il s'agit d'un amour lyrique, puisque l'auteur évoque une période sentimentale de sa vie qui l'a aussi marquée. Nous savons qu'en 1822, Victor Hugo épouse Adèle Foucher, mais la figure féminine qui a surtout marqué cet auteur est l'actrice Juliette Drouet qui a joué dans deux de ses pièces. Probablement beaucoup de ses poèmes évoque cette liaison, même si un peu plus tard (1845) le poète sera pris en flagrant délit d'adultère avec Léonie Biard. Nous voyons donc que cette époque couvre l'enfance et l'adolescence du poète. Bien

évidemment, le poète évoque ces aspects dans le recueil puisqu'il a la volonté de raconter « sa vie entière » selon l'expression qu'il a employée dans la préface. Outre cet amour qui lie le poète à des femmes, il y a un autre aspect lié à la nature. Dans la plupart des poèmes, le lyrisme amoureux se mêle à l'évocation de la nature. La nature se révèle comme un cadre idéal et un espace privilégié pour cette union secrète et complice avec la femme aimée.

B/ Le deuil Si l'amour est important dans l'œuvre, un autre thème frappe la sensibilité du lecteur du recueil *Les contemplations*, il s'agit du deuil qui correspond surtout au livre « *Paucameæ* » (II, 1). Victor Hugo n'a jamais cessé de pleurer dans ses poèmes les personnes qui lui sont proches, surtout sa fille Léopoldine Hugo décédée le 3 septembre 1843 avec son mari Charles Vacquerie dans les eaux de la Seine. C'est pourquoi on a tendance à affirmer que Victor Hugo est le poète qui pleure et fait pleurer. Le poète apprend la nouvelle de ce décès par hasard dans un journal le 9 septembre 1843. C'est d'ailleurs ce deuil qui impose à l'œuvre sa structure et son orientation. Les poèmes permettent à Hugo d'évoquer son expérience douloureuse de la vie. Ce deuil est tellement important et frappant que les critiques les plus avertis ont tendance à placer par-dessus tous les thèmes, le deuil, en considérant *Les contemplations* comme une œuvre du deuil.

Conclusion

Au terme de cette étude, il est important de retenir que *Les Contemplations* constituent une œuvre monumentale tant du point de vue de l'écriture que du point de vue des thèmes abordés. Ce recueil illustre à lui seul les grandes tendances esthétiques du Romantisme dans la mesure où il s'y agit de l'expression des sentiments et de l'engagement social du poète, deux aspects majeurs de la poésie romantique.

23 novembre 2012

Eléments de versification

Cours destiné aux élèves du secondaire M. Diallo, Lycée Mame Cheikh Mbaye

Généralités

Au second cycle, notamment en classe de seconde, les élèves sont confrontés à l'étude de la composition des poèmes, surtout des poèmes en vers. Ainsi la versification est une notion nouvelle mais aussi assez vaste car impliquant de nombreux aspects de la grammaire et de la linguistique. C'est pourquoi dans ce présent article nous nous proposons de réfléchir sur ces différents aspects.

Définition

Si l'on décide de s'entendre pour une définition univoque de la versification, l'on dirait que c'est la science linguistique qui étudie la composition des poèmes en vers.

Mais qu'est-ce qu'un vers? A cette question, on répondrait que c'est chacune des lignes d'un poème qui commence toujours par une majuscule et se termine par un retour à la ligne. Les vers se caractérisent par leurs mesures, leurs rimes et leurs rythmes

Le mètre

Le mètre est la mesure du vers. On le caractérise en comptant le nombre de syllabes qui y sont contenues. Ainsi nous pouvons avoir des vers de : 1 syllabe, appelé monosyllabe, 2 syllabes (dissyllabe), 3 syllabes, (trissyllabe), 4 syllabes (tétrasyllabe), 5 syllabes (pentasyllabe), 6 syllabes (hexasyllabe), 7 syllabes (heptasyllabe), 8 syllabes (octosyllabe), 9 syllabes (énnéasyllabe), 10 syllabes (décasyllabe), 11 syllabes (hendécasyllabe), 12 syllabes (dodécasyllabe ou alexandrin).

On peut trouver d'autres mètres comme des vers de 13, 14, 15, etc.

Le décompte syllabique

L'unité de base de la poésie française est la syllabe. Pour compter le nombre de syllabes que contient un vers, il faut le scander, c'est-à-dire le lire en séparant clairement les syllabes qui le composent.

Autrefois, tous les sons de la langue française étaient prononcés, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Aussi pour calculer les syllabes, il convient de connaître deux règles particulières, celle du « e » muet et celle de la diphtongue. (Il en existe d'autres règles.)

La règle du « e » muet

Le « e » muet de la poésie ne correspond pas toujours à celui du langage parlé.

a. Il se prononce et compte pour une syllabe entre deux consonnes (le h aspiré comptant pour une consonne) :

Consonne + e + consonne :	Un cœur tendre qui hait le néant
vaste et noir	

Consonne + e + h aspiré : (on ne peut pas faire de liaison avec un ou une)

Un tendre hérisson sommeillait à l'automne

b) Il ne se prononce pas et ne compte pas pour une syllabe :

- À la fin des vers :

Du passé lumineux recueille tout vestige

-Devant une voyelle :

Ils oublieront de s'en tenir à l'essentiel

-Devant un « h » muet : (on peut faire une liaison avec un ou une)

Demande-lui quelle heure il est

La règle de la diphtongue ou du hiatus

On appelle Hiatus, deux voyelles qui se suivent et se prononce distinctement à l'intérieur d'un mot (exemple : Familier) ou entre deux mots (exemple: il alla effacer sa dette). On parle aussi de diphtongue si le hiatus se trouve dans le mot. Elles peuvent être prononcées en une ou deux émissions de la voix (fa/mi/liier ou fa/mi/li/er) et compteront selon le cas pour une ou deux syllabes.

La synérèse

On appelle synérèse une diphtongue prononcée en une seule émission de voix (donc les voyelles sont prononcées distinctement dans la même syllabe).

La diérèse

On appelle diérèse une diphtongue prononcée en deux émissions de voix (les voyelles du hiatus sont prononcées dans des syllabes différentes.)

Quand le mètre du vers est paire, on parle de vers parisyllabique ; dans le cas contraire, de vers imparisyllabique.

La strophe Les rimes sont disposées, dans le cadre de la strophe et/ou du poème, suivant des combinaisons variées. Les regroupements de vers ainsi dessinés forment des strophes.

En général, un poème est composé d'un même schéma strophique, répété à l'identique un certain nombre de fois. Dans ces lignes, il est seulement possible de présenter les formes les plus fréquemment employées dans la poésie classique. Les principales strophes sont:

Un monostique : 1 seul vers. C'est l'exemple du poème d'un seul vers le plus connu, celui d'Apollinaire :

Et l'unique cordeau des trompettes marines.

« Chantre ».

Un distique : strophe de 2 vers

Un tercet : strophe de 3 vers

Un quatrain : strophe de 4 vers

Un quintil : strophe de 5 vers

Un sizain : strophe de 6 vers

Un septain : strophe de 7 vers

Un huitain : strophe de 8 vers

Un dizain : strophe de 10 vers

Un douzain : strophe de 12 vers.

Le distique

Lorsque deux vers qui se suivent riment ensemble, on parle de distique :

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,

Le Malheur a percé mon vieux cœur de sa lance.

Le sang de mon vieux cœur n'a fait qu'un jet vermeil,

Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil. (Verlaine)

Dans la citation ci-dessus, chaque strophe ne compte que deux vers, et chaque finale de chaque regroupement time avec l'autre. On note usuellement le distique sous la forme (AA). Chaque distique forme une strophe minimale, c'est-à-dire un regroupement minimale de vers par la rime : il ne peut évidemment y avoir de strophe de moins de deux vers puisque, pour qu'il y ait strophe il faut qu'il y ait regroupement de vers, et pour qu'il y ait regroupement de vers, il faut et il suffit qu'il y en ait deux. La forme (aa) se rencontre très souvent dans la tragédie et la comédie en vers, du 17^e siècle à la première moitié du 19^e.

Lequatrain Les regroupements de vers autres que le distique les plus fréquemment employés dans la poésie classique sont le quatrain et le sixain.

Le quatrain classique est constitué par un regroupement de quatre vers. Ses rimes sont embrassées, c'est-à-dire que la première paire rimique, (A...A) enserrant la seconde, comme dans :

Heureux celui qui souffre une amoureuse peine A

Pour un nom si fatal: heureuse la douleur, B

Bien-heureux le torment, qui vient pour la valeur B

Des yeux, non pas des yeux, mais de l'astre d'Helene A

Pierre de Ronsard, Sonnets pour Hélène, 1578

Le quatrain à rimes croisées est noté (abab) et celui à rimes embrassées (abba).

NB : Lorsque tous les vers d'un poème ont la même mesure on parle de poème à vers isométriques. S'ils sont de mètres différents on parle de poème à vers hétérométriques.

Larime

Etudier les rimes d'un poème revient à voir comment elles sont disposées, leur qualité et leur genre.

Ladisposition

Les rimes peuvent se disposer de trois manières différentes. Elles peuvent se suivre. Elles ont le schéma AA, BB, CC, etc. On parle alors de rimes suivies ou plates.

Exemple	Justicier futur,
dompteur des anciens crimes, A	

Dans l'attente et l'orgueil de tes faits magnanimes ; A

Toi que les pins d'Oeta verront, bûcher sacré, B

La chair vive, et l'esprit par l'angoisse épuré, B

Laisser, pour être un dieu, sur la cime enflammée, C

Ta cendre et ta massue et la peau de Némée! C

Charles Leconte de Lisle (1818-1894) Poèmes antiques (1852)

Les rimes peuvent être croisées selon le schéma ABAB, CDCD, etc. on parle dans ce cas de rimes croisées ou alternées ou encore entrelacées.

Exemple : Viens, le soleil te parle en lumières
sublimes ; A Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin ; B Et
retourne à pas lents vers les cités infimes, A Le cœur trempé sept fois dans le néant divin. B

Charles Leconte de Lisle (1818-1894) Poèmes antiques (1852)

Enfin, les rimes sont dites embrassées ou enlacées quand elles se présentent sous le schéma ABBA, CDDC, etc.

Exemple : De même qu'au soleil l'horrible
 essaim des mouches A Des taureaux égorgés couvre les cuirs velus, B
 Un tourbillon guerrier de peuples chevelus, B Hors des nefs, s'épaissit, plein de
 clameurs farouches. A

Charles Leconte de Lisle (1818-1894) Poèmes barbares (1862)

Laqualité

La qualité d'une rime est fonction du nombre de sons qu'on y entend. C'est pourquoi l'alphabet phonétique international peut, ici, être d'un grand apport.

Si l'on considère les rimes en BB de la deuxième strophe ci-dessus, on n'a qu'un son identique à la fin des deux vers.

Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin ;
dans le néant divin.
» et le son commun est "in". On a donc une rime pauvre

Si les sons identiques sont au nombre de deux seulement, on parle de rime suffisante.

Example :

De même qu'au soleil l'horrible essaim des mouches A Des
taureaux égorgés couvre les cuirs velus, B Un tourbillon guerrier de
peuples chevelus, B Hors des nefs, s'épaissit, plein de clameurs
farouches. A

Le mot « mouches » rime avec le mot « farouches » et la rime est en "ouches". Nous avons deux sons identiques "ou" et "ches", donc une rime suffisante.

Si les sons identiques sont au nombre de trois ou plus, on parle de rime riche.

Example :

Midi, roi des étés, épandu sur la plaine, A	Tombe en nappes d'argent
des hauteurs du ciel bleu. B	Tout se tait. L'air flamboie et
brûle sans haleine : A	La terre est
assoupie en sa robe de feu. B	

Charles Leconte de Lisle (1818-1894) Poèmes antiques (1852)

Dans ce quatrain, les mots « plaine » et « haleine » rime ensemble. Les sons identiques sont "l" + "ai" + "ne", alors on parle de rime riche.

NB : Nous reprenons ici les lettres qui composent les sons. Le système avec lequel nous travaillons (Office Word 2010) ne supporte pas les caractères de l'Alphabet Phonétique International.

Le genre

Une rime est soit masculine ou féminine. Elle est féminine quand elle se termine par un e muet même suivi de s ou de nt marque du pluriel. Elle est masculine dans les autres cas.

NB : Dans les désinences verbales de l'imparfait et conditionnel, le e muet est précédé d'une voyelle, notamment i ; la rime est dite dans ce cas masculine.

Exemple :

Ils levaient

Ils lèveraient

Lerythme Le rythme d'un vers dépend du nombre d'accents toniques qui y sont. Les accents toniques sont les intonations fortes que l'on réalise quand on prononce le vers.

Soit ce vers de Hugo, on a quatre accents :

Je ne puis' demeurer'loin de toi'plus longtemps'

3 3 3 3

Pour étudier le rythme d'un vers on place les accents sur la dernière syllabe du mot ou du groupe de mots. Lorsque mot est terminé par un e muet l'accent retombe sur l'avant dernière syllabe, qui forme ainsi avec l'unité grammaticale qui suit un groupe rythmique.

Exemple :

J'ai longtemps'/ habité'// sous de vas'/tes portiques'

Lorsque le e muet est dans une désinence verbale de l'imparfait ou du conditionnel d'un mot se trouvant à l'intérieur du vers, il allonge non pas la voyelle de la syllabe précédente (ce qui ferait que l'accent porte sur cette syllabe) mais la syllabe dans laquelle il se trouve.

Exemple :

Les va'/gues du matin'// se lè'/vent une à une'.

2 4 2 4

Les va'/gues du matin'// se levaient'/ une à une'.

2 4 3 3

* Le rythme binaire On parle de rythme binaire quand un vers ou les deux moitiés d'un vers sont divisées en mesures égales.

Exemple :

J'ai longtemps'/ habité'// sous de vas'/tes portiques'

3 3 3

J'irai' /par la forêt'//, j'irai' / par la montagne'

2 4 2 4

* Le rythme ternaire

Un rythme est dit ternaire lorsqu'un vers est divisé en trois mesures égales. Il est aussi important de noter que dans certains manuels le rythme est ternaire lorsque le vers est divisé en trois mesures (qu'elles soient égales ou pas).

Exemple :

Horreur des bois', / horreur des mers',/ horreur des cieux'

4 4 4

Je marcherai' /les yeux fixés' /sur mes pensées'

4 4 4

Le vers qui a un rythme ternaire peut être appelé trimètre.

* Le rythme croissant

Un rythme est croissant lorsque la mesure des groupes rythmiques est de plus en plus longue. Dans le cas contraire, on parle de rythme décroissant.

Exemple :

Je te por'/te dans moi'// comme un oiseau blessé'.

3 3 6

O rage' !/ O désespoir '!// O vieillesse ennemie' !

2 4 6

*Lerythmeaccumulatif

Un rythme est dit accumulatif si le nombre d'accents toniques dans un vers dépasse la moyenne c'est-à-dire quatre dans un alexandrin.

Exemple :

Demain', dès l'aube', à l'heure' où blanchit' la campagne',

L'enjambement

On parle d'enjambement lorsqu'une phrase ou une proposition qui commence un vers se termine vers ou à la fin du vers suivant ou bien lorsque la phrase ne s'arrête pas à la rime mais déborde jusqu'à la césure (appelé aussi rejet ou enjambement à la césure) ou la fin du vers suivant. L'enjambement traduit souvent un mouvement qui se développe, une durée qui se prolonge, un sentiment qui s'amplifie.

Exemple :

« Nous avons aperçu les grands ongles marqués

Par les loups voyageurs que nous avons traqués. »

Alfred de Vigny, « La Mort du Loup ».

Lerejet On parle de rejet lorsqu'une phrase ou une proposition qui commence un vers se termine au début du vers suivant ou encore lorsqu'un élément court de la phrase ou une unité grammaticale (sujet, verbe ou complément) est rejeté au vers suivant. Le membre de phrase ainsi rejeté dépend syntaxiquement du vers précédent.

Le rejet permet la mise en relief d'un mot clé.

Exemple :

« Même il m'est arrivé quelque fois de manger

Le berger. »

La Fontaine

* **Le contre-rejet** On parle de contre-rejet lorsqu'une phrase ou une proposition qui commence vers ou à la fin d'un vers se termine à la fin du vers suivant ou lorsqu'un élément court ou une unité grammaticale commence, dans un vers ou vers sa fin, la phrase qui se développe dans le vers suivant.

Le contre-rejet, comme le rejet, crée une rupture rythmique qui met particulièrement en relief un élément de la phrase ou du sens.

Exemple :

« Souvenir, Souvenir, que me veux-tu ? L'automne

Faisait voler la grive à travers l'air atone ».

Paul Verlaine, Poèmes saturniens

*Les formes poétiques

Les formes fixes

a) La Ballade : Poème lyrique constitué généralement de trois strophes identiques (souvent de 8 ou 10 vers, avec des rimes réparties selon la structure ABABBCBC ou ABABBCCDCD) se terminant par un refrain, et d'une demi-strophe appelée l'envoi, qui reprend les dernières rimes et le refrain.

b) le rondeau: Il comporte en général entre 12 ou 15 vers répartis sur 3 strophes de 5-3-6 ou 4-3-5 vers ces trois strophes présentent deux rimes avec un refrain à la fin des strophes 2 et 3 qui reprend le premier hémistiche du vers 1.

c) le sonnet: C'est la forme poétique la plus connue. Il s'agit d'un poème de 14 vers, groupés en deux quatrains et un sizain, lui-même séparé en deux tercets. La disposition des rimes est en général la suivante : ABBA, ABBA, CCD, EDE (ou bien EED).

d) Le pantoum: c'est un poème formé de quatre quatrains, caractérisé par des rimes croisées. Il est construit de telle sorte que le deuxième et le quatrième vers d'une strophe forment le premier et le troisième vers de la strophe suivante.

Le vers libre Le vers dit libre, ne se définit pas par le nombre. Il répond à un principe spatial ou typographique: un vers libre est une ligne typographique libre (c'est-à-dire qu'on peut l'interrompre où l'on veut avant la marge droite et parfois au-delà à la ligne suivante).

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied

Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée

Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance

Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu Soleil cou coupé

Guillaume Apollinaire, Alcools,

****FIN****

Toute ma reconnaissance et mes remerciements à la cellule pédagogique de français du Lycée Mame Cheikh Mbaye !

Octobre 2012

Entraînez-vous!

Comme on voit sur la branche ...

Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose,

En sa belle jeunesse, en sa première fleur,

Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,

Quand l'aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose ;

La Grâce dans sa feuille, et l'Amour se repose,

Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ;

Mais, battue ou de pluie ou d'excessive ardeur,

Languissante, elle meurt, feuille à feuille décroît ;

Ainsi, en ta première et jeune nouveauté,

Quand la terre et le ciel honoraient ta beauté,

La Parque t'a tuée, et cendre tu reposes.

Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,

Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses.
Pierre de Ronsard, Amours de Marie, II ,4.

QUESTIONS.

- I- Comment appelle-t-on un tel poème ? Justifiez votre réponse. (0,5pt)
- II- Qu'est-ce- que la versification, l'enjambement, le rejet, le contre- rejet ? (0,5pt)
- III- A partir d'exemples précis donnez la définition des mots suivants : la diérèse, la synérèse, le hiatus. (02pts)
- IV- Comment appelle-t- on un vers de 2 syllabes, 3 syllabes, 4 syllabes, 5 syllabes, 6 syllabes, 7 syllabes, 8 syllabes, 9 syllabes, 10 syllabes et 11 syllabes. (02 ,5pts)
- V- Donnez la définition de : allitération et assonance. Relevez dans le texte un exemple d'allitération et un exemple d'assonance. (02pts)
- VI- Etudiez la qualité et le genre des rimes dans les deux quatrains. (04pts)
- VII- Déterminez la longueur des vers de la première strophe. (01pt)
- VIII- Déterminez le rythme du premier vers du poème. (01,5pt)
- IX- Sur quelle figure de style commence ce poème ? Quelle est sa valeur d'emploi ? (04pts)
- X- Quels sont les sentiments du poète qui se dégagent dans les trois dernières strophes ? (03pt)

23 novembre 2012

Le Roman

Introduction

Le roman est d'abord la langue courante populaire, parlée en France avant l'ancien français, qui s'oppose au latin, la langue des érudits et des clercs. Puis il désigne un récit médiéval écrit en vers ou en prose adapté de la littérature latine.

Depuis le XIIIe siècle, le roman est une «œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude des mœurs ou des caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives ou subjectives ». (Grand Dictionnaire encyclopédique, Larousse).

Mais il faut attendre le XIXe siècle pour voir le roman prendre la place qui est la sienne aujourd'hui, celle d'un genre libre, affranchi de toutes les contraintes et qui s'invente ses propres lois au fur et à mesure qu'il évolue.

Le roman est ainsi devenu le genre dominant, se développant au détriment des autres genres littéraires, allant parfois jusqu'à les intégrer.

I- Évolution du Roman jusqu'au Xème siècle

Si le roman est une œuvre littéraire, il peut aussi être considéré comme une façon d'explorer à la fois l'homme et ses multiples facettes, ainsi que le monde.

Le romancier commence par recueillir le langage d'une société (sa vision de soi, ses aspirations, ses contradictions) ; il en fait ensuite une synthèse destinée à être filtrée à travers l'existence, en apparence hasardeuse et singulière, d'un personnage.

Un personnage romanesque est souvent héroïque, il n'est jamais un héros. Ce dernier accomplit avec une constance exemplaire un destin décidé par les dieux ou un dessein dicté par le devoir. Œdipe et Antigone, Achille et Ulysse. Le « héros de roman », par contre, obéit à la loi du changement. Il suit un itinéraire jalonné d'obstacles ou de conflits qui le modifient, sinon le transforment. Au terme de leur aventure, Rastignac, Julien Sorel, ne sont plus les mêmes êtres qu'à son début.

Il n'a pas un destin, mais une destinée qui est la résultante de deux forces : celle de son désir, celle des obstacles (mais parfois des appuis) que la société dispose devant lui. Le personnage de roman est un être social. Il a besoin des autres, il doit compter ses alliés ou ses adversaires. De gré ou de force, il vit en son temps, avec son temps. « Le héros de roman n'accuse pas les dieux », soulignait Alain, qui considérait le roman comme le poème du libre arbitre. Le personnage, en effet, se sait ou se sent responsable de ses actes. En cas d'échec, il s'en prendra à lui-même ou à la société.

Un personnage de roman représente une conception de la personne : une certaine idée de l'homme, une certaine vision du monde parlent à travers son masque. Ce masque est complexe, car une figure romanesque est à la fois le personnage ayant un rôle et l'acteur chargé de le jouer : en tant qu'acteur, le personnage de roman est le porte-parole d'un narrateur exprimant par une écriture les multiples aspects de sa conscience.

Ainsi chaque roman constitue-t-il de façon implicite ou explicite, et pour le romancier de façon consciente ou inconsciente, une « vision du monde ». On peut dire que le roman est la forme littéraire privilégiée pour cette « vision du monde » grâce aux personnages qui vont évoluer dans ce monde et percevoir le réel. Ainsi, grâce aux personnages, à leurs façons d'analyser le monde et de réagir par rapport à lui et d'interagir, grâce à leurs sentiments et leurs pensées (grâce à la focalisation interne notamment), le lecteur va-t-il se faire une idée de la « vision du monde » élaborée par le roman. Il est donc important de comprendre que représentation de l'homme et « vision du monde » sont liées.

Les représentations de l'homme ont beaucoup évolué depuis le XVIème siècle (naissance du roman moderne, avec Cervantès et Rabelais, qui représente l'homme à la différence des mythes et de l'épopée qui représentent les dieux et les héros). Ainsi les géants de Rabelais représentent-ils d'une manière burlesque les idéaux de l'humanisme de la Renaissance. Les héros de Zola ou de Balzac évoluent dans un monde qui ressemble au réel des lecteurs de l'époque (illusion réaliste) : Paris du XIXème dans La Peau de chagrin (Balzac), et dans Le Ventre de Paris (Zola) ou Dans Notre-Dame de Paris (Victor Hugo), l'univers des gares et du rail dans La Bête humaine, les grands magasins dans Au Bonheur des dames, Oran dans La Peste (Camus), etc. Dans le roman moderne, à la différence de l'épopée et des mythes, l'homme est ancré dans le monde dans lequel il vit. Ainsi le lecteur est-il habitué à lire le roman avec deux paires de lunettes qu'il utilise l'une sur l'autre (et non successivement) : avec l'une il sait qu'il lit de la fiction et que cette fiction est parfaitement autonome du monde extérieur réel ; avec l'autre paire, le lecteur se dit, à juste titre, que ce monde fictif, séparé du monde réel, a bien un rapport avec ce monde réel.

Le roman consiste donc à proposer au lecteur un rapport au monde à travers les personnages. Au XVIème siècle, l'identité (le moi) passe en grande partie par l'acquisition de connaissances. C'est l'idéal humaniste : l'homme est un être de culture.

Au XVIIème siècle, dans le roman classique (La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette), l'homme incarne des valeurs morales : l'honneur, le devoir, le courage, la « représentation » de sa classe. Seules ces valeurs permettent à l'homme de se réaliser ou au contraire de déchoir.

Le XVIIIème siècle est marqué d'abord par l'ouverture, le décentrement. Le monde européen s'ouvre à l'altérité : perception de la différence des mentalités et des coutumes, mais également affirmation de l'équivalence entre les valeurs européennes et les autres. Au XIXème, l'identité se constitue autour de la situation sociale et de l'état civil. C'est la bourgeoisie et ses valeurs qui constituent l'idéologie dominante. Les romans évoquent donc l'ascension sociale réussie (Vautrin et Rastignac chez Balzac), ou ratée (Julien Sorel dans Le Rouge et le Noir). Les rapports entre les personnages sont marqués par l'argent (Le Père Goriot et ses filles dans Le Père Goriot de Balzac), par les luttes des classes pour reprendre la terminologie marxiste (Germinal de Zola). L'expansion économique et urbaine est au cœur de l'univers romanesque (Zola toujours).

Le XXème siècle, bouleversé par les séismes des deux guerres mondiales (qui entraîneront chacune derrière elle une moisson de romans) est une période de doute sur le monde et sur les valeurs qui l'organisent. Les romanciers s'interrogent sur les séismes politiques (la révolution chinoise dans La Condition humaine de Malraux), le nazisme et le totalitarisme et leurs cortèges d'horreurs concentrationnaires. Au XXème siècle, l'homme se définit par ses actions (chez Sartre, Camus, Malraux, on trouve des héros engagés dans l'action, y compris terroriste) ou par son langage (Bardamu dans Voyage au bout de la nuit de Céline). Au XXIème siècle, la question du terrorisme, de ses manifestations et de ses sources fournit aux romanciers le matériau d'une nouvelle interrogation sur le mal qui règne dans le monde.

II- Les caractéristiques du Roman

1- Le déroulement ou intrigue

Un roman est constitué d'événements qui s'organisent en une intrigue. Celle-ci est composée de plusieurs séquences, c'est-à-dire de passages qui forment une unité sur le plan du temps, des lieux, de l'action et de l'intervention des personnages. Une intrigue romanesque présente une structure-type représentée par le schéma suivant:

État initial	Élément perturbateur	Transformation	Dénouement	État final
--------------	----------------------	----------------	------------	------------

2- Les personnages

On distingue les personnages principaux des personnages secondaires. Si le personnage principal se signale par une destinée remarquable (heureuse ou malheureuse), on peut le qualifier de héros. Le personnage de roman peut être appréhendé selon: son être: identité, apparence, psychologie; sa fonction: rôle qu'il joue dans le roman. On distingue quatre fonctions possibles du personnage romanesque:

- sujet: c'est le héros de l'histoire;
- objet: c'est ce que le héros cherche à atteindre;
- adjuvant: c'est celui qui aide le héros à réaliser son désir.
- opposant: c'est celui qui fait obstacle au projet du héros.

3- L'espace

C'est le cadre matériel dans lequel évoluent les personnages. Le roman présente un espace ouvert lorsque les lieux sont diversifiés, un espace restreint lorsque le lieu est unique. Certains lieux ont une portée symbolique: par exemple, dans La Peste d'Albert Camus, la mer est un symbole de pureté, d'espoir et de renaissance. Les lieux sont des marques qui permettent de situer une époque, un milieu social. Pour étudier les fonctions des différents lieux, il faut repérer les décalages, les jeux d'oppositions et les correspondances avec la psychologie et l'évolution des personnages dans le roman.

4- Le temps

L'étude du temps dans un roman permet d'évaluer la durée des événements rapportés. Cette durée peut être brève ou étendue. Une narration ne rapporte pas toujours les faits dans leur déroulement chronologique. Le narrateur peut:

- ménager des « retours en arrière » ou « anticiper » en racontant un événement ultérieur;
- sauter une période: on parle alors d'ellipse
- résumer les événements marquants en quelques lignes, même s'ils ont duré longtemps: il s'agit du sommaire;
- mettre un événement en valeur en s'y attardant: c'est ce qu'on appelle une scène.

5- Le narrateur

Il existe deux modes de narration:

- le narrateur fait connaître sa présence: il s'adresse au lecteur à la première personne en conduisant son récit;
- le narrateur est absent: l'histoire, racontée à la troisième personne, semble « s'écrire toute seule ». La plupart des romans réalistes du XIXe siècle suivent ce mode narratif. On peut parfois distinguer, à l'intérieur d'une œuvre, plusieurs voix narratives ou bien des récits emboîtés, pris en charge par d'autres narrateurs que le narrateur principal.

III- Les fonctions du Roman

Le roman participe à un ordre de réalité trop souvent confondu avec l'ordre artistique. Il se rapproche plus du cinéma que du théâtre en offrant au public une participation, fût-elle symbolique, à la passion et à l'aventure. La pression sociale interdit, en effet, l'expression de l'extase et du désespoir et force l'être humain à réprimer ses instincts. A l'inverse, le roman permet à l'individu de se transporter à peu de frais dans l'univers qui lui manque, celui qui, plein de tempêtes, de naufrages, de bravoure et de gloire, remplace la tenace médiocrité de son destin.

1- La fonction didactique

Nous l'avons vu, le Roman étudie l'homme et partant essaie de le comprendre et de faire comprendre ce dernier au lecteur. Il s'intéresse aux mœurs, à la culture de l'homme mais aussi et surtout à ses rapports avec ses semblables. En tant que moyen d'éducation, il enseigne des vertus telles que l'amour du prochain, l'amitié (ex Ramatoulaye et Aïssatou dans Une Si longue lettre), le courage et la détermination (ex Chen dans La Condition Humaine de Malraux). A travers le Roman sont exposés aussi les tares de la société : tares politiques (ex dictature, despotisme dans Mbaam dictateur de Cheik Aliou Ndao), tares économiques (ex gaspillage dans Le Revenant de Aminata Sow Fall) tares religieuses (ex incroyances, blasphèmes sacrilèges dans Sous le soleil de

Satan de Georges Bernanos), tares culturelles (ex assimilation culturelle dans L'Appel des Arènes de Aminata Sow Fall). Le roman utilise un personnage chargé de véhiculer une de ces vertus ou tares.

2- La fonction ludique

Même si le Roman cherche à étudier l'homme, à le faire comprendre au lecteur, il n'en demeure pas moins que ses fonctions ne se limitent pas seulement à l'enseignement que l'on peut y tirer. Les personnages romanesques sont quelque fois des personnages comiques ou qui provoquent le comique par leur comportement.

Dans La vie en spirale de Abasse Ndiaye, le lecteur est emporté dans un monde à la fois comique et plaisant du héros AmouyakaarNdoye. Ses plaisanteries, ses « jeux de cache-cache » avec les limiers traduisent aussi son espièglerie et sa ruse. Cette fonction ludique du roman n'est pas sans importance car elle participe à rendre captivant le récit. Nul ne saurait ignorer que le plaisir de lire est inhérent au plaisir de rire. On retrouve ici une des fonctions des genres qui exigent auditoire ou spectacle tels que le conte ou le théâtre. Dans ces genres la fonction ludique est quelquefois plus mise en exergue que les autres fonctions. C'est le cas du théâtre d'où le nom de comédie donné à un de ses sous-genres.

3- La fonction cathartique

Le mot cathartique vient du grec catharsis qui signifie purification produite chez les spectateurs par une représentation dramatique, selon Aristote. En psychanalyse, le terme désigne une décharge émotionnelle liée à l'extériorisation du souvenir d'événements traumatisants et refoulés. La littérature a toujours eu des vertus thérapeutiques. Dans le roman ce sont les maux de la société qui sont exposés et traités tout au long de la trame narrative. Un personnage est atteint d'un mal social (la cupidité, la jalousie, la tyrannie, etc.) que l'auteur cherche à traiter. Pour le bien de la société, il est guéri ou il disparaît. Sa guérison est symbolique d'une rédemption au sein de la société et disparition signifie une éradication du mal social. Voilà comment il faut interpréter l'exécution de Meursault dans L'Étranger d'Albert Camus.

CONCLUSION

Le roman ne peut donc être réduit à la pure littérature. Il est en fait à la fois le miroir et le guide de la société en poursuivant deux buts opposés : il veut instruire l'homme de lui-même, le comble de rêveries ou l'intéresse à quelque démonstration. Mais il le pousse également à l'action, l'incite à imiter les modèles qu'il lui peint. La place du roman dans les pratiques culturelles change profondément. Concurrencé par la radio, la bande dessinée, le cinéma, la télévision et Internet, il perd son statut de reflet privilégié de l'époque. Les romans se font plus courts, reflétant la diminution du temps consacré à la lecture. L'offre se diversifie avec la multiplication de petites maisons d'éditions. Enfin, un marché littéraire mondial dominé par la production anglo-saxonne se met en place.

23 novembre 2012

LA POESIE

INTRODUCTION

La poésie est d'autant plus difficile à définir qu'elle recouvre une pratique très diversifiée, plus qu'un genre particulier. Le Petit Robert donne de la poésie la définition suivante : « Art du langage, visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (surtout le vers), l'harmonie et l'image. » C'est une définition honnête, mais qui tend à trop se confondre avec la prose, notamment dans les évocations dites «poétiques». Selon Le Petit Larousse, la poésie est un « Art de combiner les sonorités, les rythmes, les mots d'une langue pour évoquer des images, suggérer des sensations, des émotions ». Étymologiquement, le verbe grec « poiein » signifie créer, elle est ainsi invention. Son rôle est d'évoquer la réalité de façon créatrice, d'interpréter le réel, ou de faire naître un univers qui lui est propre, à travers le langage.

I- Les grandes tendances poétiques depuis le Moyen-âge

* Du Moyen Age au XVIIIe S

La période qui précède le XVIe siècle est caractérisée par une poésie qu'on peut appeler orale. Du XI au XVe Troubadours (Sud) et Trouvères (Nord) allaient de châteaux en châteaux pour dire leurs poèmes. Ils exaltaient dans « les chansons de geste » les exploits de guerriers ou les amours chevaleresques.

À la fin du Moyen Age, apparaissent des formes fixes : lai, rondeau, ballade.

On doit à F.Villon (1431-1463) les premières expressions d'un lyrisme moderne, une poésie inspirée par les sentiments personnels.

Au XVIe siècle, les humanistes de la Renaissance, ceux de la Pléiade, luttent contre l'appauvrissement de la langue. Ils renouvellent la poésie en empruntant aux anciens leur modèle.

Le XVIIe siècle, voit la poésie baroque privilégiant le lyrisme. C'est une poésie diverse qui mêle préciosité et réalisme. La poésie est à rechercher dans le souffle théâtral. Les pièces fortement versifiées révèlent l'élan poétique du siècle.

Au XVIIIe siècle, le culte de la raison des Lumières entraîne, une désaffection pour la poésie, elle est alors peu pratiquée. André Chénier le seul grand poète recensé est découvert après le XVIIIème siècle.

II- Le XIXe : Innovations et ruptures

* La révolution romantique

Au lendemain de la révolution industrielle, toute une génération de jeunes artistes révoltés rejette le modèle de société qu'on lui propose.

Ils ont le sentiment « d'être venus trop tard dans un monde trop vieux ». Pour échapper à ce « mal du siècle », ils s'évadent dans le rêve. Leur poésie porte la marque profonde de leurs relations difficiles avec le monde : obsédés par la fuite du temps, ils se réfugient dans la nature. L'amour (heureux ou malheureux) est aussi un des thèmes de leur lyrisme.

Le jeune chef de l'école romantique est Victor Hugo (1802-1885). Il impose une idée nouvelle de la poésie, une poésie de la liberté : libération des formes. La poésie devient un engagement au service de l'humanité. Le poète a une « fonction », une mission : guider les hommes.

* Une réaction anti- romantique : le Parnasse

Quand le romantisme se perd dans les nuages du rêve et se dégrade en sentimentalisme outrancier, Théophile Gautier (1811-1872), se déclare énergiquement pour « la Beauté, rien que la beauté », sans considération morale ou utile. Sa recherche d'une poésie à la forme parfaite annonce les poètes parnassiens. Leur poésie est fondée sur le minutieux travail du poète artisan : « sculpte, lime, cisèle » (l'Art, Gautier).

* Les parnasses

Leur chef, Leconte de Lisle (1818-1894), méprise le lyrisme romantique. Il évoque les civilisations barbares du passé, ou des pays exotiques.

Baudelaire (1821-1867) se sent d'abord proche des parnassiens et recherche une beauté idéale à travers la perfection formelle. Mais sa conception de l'art est plus ambitieuse. Pour lui, la poésie est la clef de la connaissance du monde. Elle permet de pénétrer le sens caché des choses. Par l'imagination, le poète dépasse la réalité immédiate, fugitive, pour atteindre la « surnature ». Ainsi naîtra le Symbolisme.

* Le symbolisme contre le parnasse

Les poètes symbolistes réagissent à la fois contre les exigences formelles des parnassiens et les excès du naturalisme de Emile Zola. Il s'agit de dépasser les apparences naturelles des choses et de faire apparaître l'idée derrière les objets.

C'est au moyen de « correspondances », par des images concrètes, des sonorités expressives, des rythmes qu'on suggère plus qu'on ne décrit.

C'est par le jeu des correspondances entre le visible et l'invisible, les symboles, que l'on peut passer de notre monde imparfait à la révélation des beautés d'un monde supérieur.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) rêve de donner au langage toute sa puissance et cultive l'hermétisme.

Paul Verlaine (1844-1896) recherche la nuance dans une poésie en demi-teinte. Il réussit à rendre le décalage entre rêve et réalité.

Quand Rimbaud (1854-1891) effectue sa révolution poétique, il considère la poésie comme un moyen de dénoncer le monde grâce au pouvoir des visions. Il juxtapose des images insolites pour détourner, renouveler la langue par « une alchimie du verbe ». Il abandonne la rime et les vers réguliers et invente le vers libre (les illuminations, 1873-1875)

Puis le symbolisme décline, victime de ses excès. Les poètes veulent désormais faire entrer dans leurs poèmes la modernité du XXe siècle avec ses progrès technologiques et la mondialisation des échanges.

III- XXe siècle : Recherches, révoltes, résistances

« L'esprit nouveau »

En 1913, Apollinaire (1880-1918) écrit : « A la fin, tu es las de ce monde ancien » (Zone, Alcools, 1913). Les références au monde moderne sont nombreuses : « la tour Eiffel, l'aviation ... ». La forme est aussi moderne : Abandon de la ponctuation, irrégularité des vers. Les Calligrammes, à la fois poèmes et dessins, marquent la variété et la fantaisie de l'imaginaire poétique.

Inventé par Tristan Tzara (Samy Rosenstock) (1896-1963), le mouvement Dada refuse toutes les références traditionnelles, normes sociales (facile) esthétiques, culturelles, religieuses (l'église) : « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociales » Manifeste Dada 1918. Il rejette une civilisation dont les valeurs ont permis les horreurs de la Grande guerre.

Dada ouvre la voie au surréalisme dont le chef de file est André Breton (1896-1966). Les surréalistes veulent instaurer de nouvelles valeurs. Ils se révoltent contre la condition de l'homme qu'ils prétendent libérer de la dictature de la raison. Influencés par Freud et la psychanalyse, ils explorent les forces de l'inconscient, la pratique de l'écriture automatique. Il s'agit de libérer le langage poétique pour libérer l'esprit.

Aragon, Desnos, Éluard mettent leur poésie au service de la Résistance.

II- Les caractéristiques de la Poésie

1- La forme poétique

A°) La forme versifiée

Selon son étymologie latine (versus), le vers se définit par le fait de revenir à la ligne. Or ce retour comporte deux implications presque contradictoires mais pour la tradition complémentaires : une rupture dans la

continuité du discours et la récurrence de traits analogues d'un vers à l'autre, qui détermine précisément la périodicité du passage à la ligne. La forme vers associe donc différence et équivalence. Dans la versification régulière, l'équivalence l'emporte nettement sur la différence, au point que Roman Jakobson a pu y voir le principe même de fonctionnement du langage poétique. Dans la plupart des traditions, ce principe d'équivalence commande plusieurs niveaux d'organisation formelle du poème, au premier rang desquels : le mètre (reprise d'un nombre égal de pieds ou de syllabes), la rime (répétition de sonorités identiques en fin de vers), la strophe, où mètres et rimes sont eux-mêmes combinés et disposés selon un schéma récurrent.

Ces traits sont caractéristiques des poèmes parnassiens, symbolistes et romantiques mais aussi des écrivains classiques (Pléiade, classicisme).

B°) La forme en prose

Le poème peut se présenter sous la forme non versifiée. Alors morphologiquement il apparaît comme un récit même si la réalité est tout autre. Le poème en prose est en quelque sorte comme le contraire du poème versifié puisque nombreuses des règles de la versification régulière n'y sont pas respectées. Il s'agit en l'occurrence de tout ce qui touche à la forme comme la rime le retour à la ligne après un certain nombre de syllabes, la composition en strophe. C'est pourquoi dans ce cas on ne parlera pas de vers mais de verset. Ces formes, nous les retrouvons essentiellement avec les poèmes révolutionnaires comme ceux des surréalistes (Cahier d'un retour au pays natal de Césaire, L'amour fou, Naja de Breton)

III- Le rôle de la poésie

1- La transcription de la poésie

La poésie peut transcrire le réel en décrivant à la manière d'un tableau, selon la conception d'Horace, le poète latin qui définit la poésie comme une peinture. (Sensible chez la Fontaine)

La réalité devient « poétique » à travers un langage particulier. La réalité est plus suggérée que décrite. La poésie met alors en jeu la sensibilité, l'imagination pour révéler les réalités cachées (poésie symboliste).

À partir de l'évocation du réel, la poésie peut aussi chercher à émouvoir la sensibilité du lecteur. Ainsi, elle présente et déchiffre la réalité sous une forme inattendue et s'adresse plus à la sensibilité qu'à la réflexion.

La poésie a aussi pour mission la transcription du monde intérieur. Elle permet en effet au poète de mettre en forme les sentiments qu'il éprouve : lyrisme, l'amour, la nature, la fuite du temps. En traduisant poétiquement ses propres sentiments, le poète développe des émotions où aucun ne se retrouve.

2- La poésie création La poésie peut également créer un univers qui lui est propre. Cette création nous mène dans un univers inconnu et le poète devient mage, prophète, divin.

La poésie peut se présenter comme jeu sur le langage. Le poète se forge des contraintes, s'obligeant à inscrire son poème dans un cadre formel vigoureux. Il rejette du coup les conventions de l'écriture : abandon de la ponctuation (Apollinaire) bouleversement de la syntaxe et mélange des registres de langue. Le poète est quelqu'un qui « refuge le langage » pour parler comme Sartre. Souffle inspirateur et création, la poésie se donne la double vocation de transcrire et de créer. C'est grâce au langage que s'opère cette transmutation.

II- La fonction du poète

Accepté ou rejeté par la société à laquelle il appartient, le poète joue différents rôles. Mage inspiré par un souffle divin, déchiffreur de symboles ou prophète conducteur de peuples, le poète apparaît tantôt comme une sorte de prêtre, tantôt comme un être maudit. Traducteur d'une réalité cachée, le poète est aussi celui qui

se préoccupe de ses semblables car il détient le pouvoir du langage. Cet instrument de révélation ou de création est arme de libération.

1- Le poète messager divin

Si l'on se réfère à la tradition platonicienne, le poète est un être inspiré, doté d'un pouvoir de divination. Il voit ce qui reste invisible aux autres hommes. Cette conception reprise par la pléiade, confère au poète un rôle quasi religieux. Ronsard parle de devins, d'augures et de prophètes. C'est aussi l'idée qui parcourt le XIXe siècle. Visionnaire selon Hugo, « voyant » selon Rimbaud, le poète est celui qui passe à travers une forêt de symboles, établit une relation avec les choses secrètes dont la réalité n'est que l'apparence. L'affirmation de Baudelaire : « j'ai pétris de la boue et j'en ai fait de l'or », symbolise ce rôle de magicien et d'alchimiste.

C'est aussi l'orientation du surréalisme qui va plus loin encore dans l'exploration de l'inconscient.

2- Le messager ou héraut

En tant que messager, le poète a une mission. Il déchiffre l'invisible, voit plus loin et peut guider les hommes vers le progrès spirituel et social comme naguère les poètes de la négritude. Le poète est aussi un guide et un porte-parole qui sait donner formes aux préoccupations, aux soucis et aux espoirs des hommes. Il met son art au service de leur cause.

La Fontaine dans ses fables, Boileau dans ses Satires mettent en scène avec fantaisie ou ironie une humanité qu'ils se proposent de corriger. Celle-ci se reconnaît à travers l'image qui lui est offerte.

Lorsque les événements historiques se chargent de violence et de haine, il incombe au poète de s'engager. Témoigner, rassembler, dénoncer, tels sont les devoirs que s'imposent les poètes engagés. Au péril leur vie, ils bravent les interdits et les menaces. Ce fut le cas de Ronsard et d'Agrippa d'Aubigné lors des guerres de religions. Hugo, au nom du peuple opprimé, essaie d'abattre, seul contre tous, Napoléon III. Lors de la deuxième guerre mondiale, les poètes de la Résistance (Aragon, Desnos, Éluard) ont joué ce rôle dangereux en faisant de leur plume une arme, de leur inspiration un message unificateur. Le combat de la négritude verra Senghor, Césaire, Damas jouer un rôle de guide pour les peuples opprimés, humiliés. Le martiniquais déclare : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. »

Le poète est ainsi celui qui plus que quiconque détient la maîtrise des mots qu'il utilise pour charmer ou pour combattre.

3- Le poète maître du langage

Magicien des mots, le poète détient l'art de la composition musicale et des images. IL crée cette sorcellerie évocatrice dont parle Baudelaire. Il fait alors du langage plus qu'un moyen d'expression mais un instrument de révélation du monde ou des sentiments. Ainsi la puissance des mots donne au langage tout son poids. Il devient dès lors verbe créateur.

La parole est verbe et revêt une dimension mystique. Cette conception caractérise toute la poésie africaine surtout celle de la littérature orale.

CONCLUSION Au-delà de son rôle de description, la poésie traduit les sentiments et les émotions (lyrisme). Il recrée le monde ou crée un nouveau monde. Également, on se sert de la poésie pour défendre des idées politiques ou sociales. Avec cette dernière conception, le poète apparaît comme guide, messager mais aussi créateur. Vu ces différentes fonctions, deux grands tendances se dégagent en poésie, celle de « l'art pour l'art » et celle de la poésie engagée.

12 décembre 2011

LeSurréalisme

Introduction

Qu'est-ce qu'un mouvement ? Un ensemble d'idées et de conceptions particulières de notre monde, rassemblant derrière elles un groupe d'esthètes. Si l'on suit cette définition, l'on peut aisément considérer le Surréalisme comme l'un des principaux mouvements de la première moitié du XX^e siècle, non pas tant par son étendue temporelle - il pourrait se définir entre 1924 et 1939 - que par son influence universelle.

Le surréalisme est né d'une guerre, la première à remettre non seulement en cause l'existence de frontières, de biens et d'organisations sociales, mais les fondements mêmes d'une civilisation dont vainqueurs et vaincus participaient à titre égal. L'absurdité d'une telle situation ne pouvait que frapper quelques esprits déjà sensibilisés aux mutations culturelles qui avaient précédé, comme son prodrome, le cataclysme où s'enfonça l'Europe en 1914.

I- Origines et Définitions

1- Origines

En considérant ses ressemblances avec les autres courants ou mouvements artistiques ou littéraires, le Surréalisme trouve son origine vers la fin du XIX^e siècle qui est caractéristique des derniers moments du Symbolisme de la naissance du Dadaïsme.

Le mouvement DADA va donner naissance au Surréalisme. Lancé par Tristan Tzara, le mouvement DADA est un cri de révolte. Le mot ne signifie rien ; il est choisi du hasard dans le dictionnaire. Ce procédé est pour les membres du groupe de refus des conventions littéraires, de conformisme social et de la soumission politique. Les Dadaïstes, choqués et traumatisés par les atrocités et sauvageries de la 1^{ère} guerre mondiale, vont s'en prendre à toutes les normes établies.

Tous les deux mouvements (Surréalisme et Dadaïsme) sont caractérisés par des idées révolutionnaires. C'est en 1922 que André Breton rompit avec Tzara et essaya de donner lors du congrès de Paris un chemin nouveau au dadaïsme : ce fut un échec, et certains dadaïstes se détachèrent alors du mouvement pour en former un autre qui prit son indépendance en 1924 avec la publication du Manifeste du Surréalisme d'André Breton. Malgré cette rupture, le Surréalisme fut très influencé par le dadaïsme. Il conserve tout d'abord les préoccupations dada : la spontanéité, l'inattendu, le subconscient, l'outrageant, l'irrationnel, etc. Le mouvement dadaïste cherchait à renverser toutes les contraintes traditionnelles : le Surréalisme s'inspira de cela mais de façon beaucoup moins radicale. Ce qui paraît être le point commun essentiel entre les deux mouvements est qu'ils dénonçaient l'arrogance rationaliste de la fin du XIX^e siècle, mise en échec par la guerre. Même si l'influence du

dadaïsme sur les surréalistes fut certaine, ces-derniers insistaient sur le fait que leur mouvement rejetait le nihilisme extrémiste : ils étaient moins anti-intellectuels, et désiraient enfin reconstruire des valeurs positives.

Au-delà de ce mouvement révolutionnaire qu'est le Dada, le Surréalisme est aussi apparenté au symbolisme. Paul Valéry, s'inscrivant dans la continuité de S. Mallarmé le chef de file du symbolisme, considère que le langage vaut par lui-même dans l'élévation de l'esprit. Gérard de Nerval eut également une influence conséquente sur le Surréalisme : dans la plupart de ses œuvres, il insistait sur la signification des rêves, devenus un des fondements du mouvement.

Le Surréalisme comme tout autre mouvement fut inspiré certes par le dadaïsme et le symbolisme mais également par le romantisme. Apollinaire fut un des plus grands poètes romantiques. Mais au bout d'un certain temps il se lassa de ce groupe, dénonçant sa constance intellectuelle. Il s'endétacha par l'écriture de deux œuvres aujourd'hui pionnières de la poésie moderne : *Alcools* et *Calligrammes*, œuvres révolutionnaires par leur style et leur composition. Apollinaire inventa aussi le nom du futur mouvement dont André Breton serait le chef de file : le "surréalisme".

2- Définition

Comment définir le Surréalisme si on sait que ce mouvement trouve sa raison d'être dans l'ambiguïté ?

Comme toute école, la définition du Surréalisme fut donc - voire est encore - largement discutée. Mouvement issu du passé ou focalisé sur l'avenir ? Groupé d'esthètes ou de penseurs politiques à l'utopie exacerbée ? En définitive, la conception du Surréalisme peut-elle être limitée à un aspect artistique ou politico-idéologique, ou n'est-ce pas plutôt un mouvement culturel aux limites floues toujours en lien avec le monde moderne ?

Dans Le Manifeste du Surréalisme de 1924, André Breton définissait ainsi le mouvement :

« SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » À cela il ajoutait :

« ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. »

Si l'on se base sur ces deux conceptions du Surréalisme, l'idée de folie dans la création n'est pas à écarter. C'est ce que traduisent les termes « l'absence de tout contrôle exercé par la raison », « Le surréalisme repose sur la croyance (...) à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée ».

Ainsi, la règle d'or des poètes et des artistes surréalistes, c'est la recherche de la liberté. une liberté multisectorielle.

II- Les caractéristiques du Surréalisme

En tant que mouvement littéraire, le Surréalisme se définit et se distingue des autres mouvements par un certain nombre de caractéristiques.

Entre 1924 et 1942 les principales thèses du surréalisme vont être élaborées :

La libre expression de la pensée débarrassée des barrières esthétiques et morales.

Les surréalistes cultivent la Liberté de pensée, une pensée pure dépourvue de tout contrôle de la raison. Cette pensée s'exprime dans des formes littéraires telles que la poésie ou artistiques telles que la peinture ou le cinéma. Ils prônent ainsi la méthode de « l'écriture automatique ».

La critique radicale des traditions littéraires et du formalisme.

La littérature surréaliste est une littérature complexe tant du point de vue de la forme que du point de vue du fond. Car en réalité comment faire comprendre des choses compréhensibles (Révolution contre les valeurs traditionnelles, l'ordre établi, les conventions, l'autorité, les tabous sociaux : religieux, moraux, sexuels, la prédominance de la raison, de la logique, de la rationalité) en passant par l'incompréhensible ou le difficilement compréhensible (rêve, folie, délire).

On peut sans le moindre doute affirmer que tous les surréalistes sont idéologiquement des rebelles, qui refusent notamment l'académisme artistique et préfèrent laisser s'exprimer sans contrainte leur être profond. Ils refusent l'horreur de la guerre, refusent la morosité, refusent la dictature - et en particulier le franquisme naissant - et refusent de se limiter à des règles esthétiques hérités d'un passé qu'ils rejettent : considérant que les siècles précédents n'avaient produits des œuvres réfléchies et conscientes, sans aucune sincérité, ils vont essayer de laisser s'exprimer leur subconscient, le seul vrai Moi, qu'elle que soit la forme que puisse prendre ainsi la peinture ou le texte.

Le goût de l'irrationnel du merveilleux et du fantastique et le refus de la logique cartésienne.

Si la création artistique est quelquefois restée tributaire de la raison et du rationalisme, le Surréalisme, lui, déroge à cette règle. Ayant comme souci la liberté dans sa pureté originelle, les surréalistes cherchent à mettre en rapport le rationnel et l'irrationnel. Ainsi, il n'y a plus d'opposition entre visible et invisible, rationnel et irrationnel, réalité et imagination, conscient et inconscient. Ils élèvent la folie comme forme supérieure de connaissance et source de création

III- Quelques auteurs surréalistes

Paul ÉLUARD(1895-1952)

Dès 1919, Éluard s'engage dans les activités du groupe surréaliste et sur la voie de l'expérimentation littéraire. Comme la plupart des autres écrivains surréalistes, il montre un intérêt très vif pour les arts plastiques, notamment la photographie et la peinture. Son adhésion au groupe ne l'empêche jamais d'affirmer son goût et son respect pour la poésie du passé - à laquelle il dédie plusieurs anthologies (Première Anthologie vivante de la poésie du passé, 1951) - ni de défendre son esthétique personnelle, marquée par une grande clarté et une grande simplicité d'expression, mais aussi par un classicisme assumé. Très vite, Éluard s'impose au sein du groupe comme le poète de l'amour et des émotions.

Robert DESNOS

(Né le 4 juillet 1900 à Paris, mort le 8 juin 1945 au camp de concentration de Theresienstadt en Tchécoslovaquie)

Il fait la connaissance de Benjamin Péret puis de Breton, et la participation aux mouvements Dada et surréaliste. Le 25 septembre 1922, il commence des expériences d'écriture automatique, notamment sous hypnose, qui lui vaudront cet éloge de Breton : "Le Surréalisme est à l'ordre du jour et Desnos est son prophète." À partir de 1927, il s'éloigne du mouvement car refusant le rapprochement avec le communisme, jusqu'à une rupture définitive en 1929, quand il participe au pamphlet Un Cadavre écrit contre Breton. Autrefois pacifiste, il partira volontairement au front en 1940, pour défendre sa patrie.

Louis ARAGON Louis Aragon écrit ses premiers textes "automatiques" en 1917 : ils seront réunis dans *Feu de joie* et *Mouvement perpétuel*. Il s'opposera bientôt à Breton, puis entretiendra une liaison avec Elsa Triolet. Il adhère ensuite au communisme en 1936, et ses romans se construiront autour d'idées militantes, mêlant personnages historiques et imaginaires. Pendant la guerre, il est mobilisé et sera, avec Éluard, un des poètes de la Résistance. Après la guerre, il va à Nice et fonde avec Jean Paulhan le comité national des écrivains. Il revient ensuite à la poésie lyrique, célébrant son inspiratrice de toujours : Elsa (1959), *Le fou d'Elsa* (1963).

André BRETON (Né le 19 février 1896 à Tinchebray, et mort à Paris le 28 septembre 1966)

La vie de Breton se confond pratiquement avec celle du mouvement surréaliste dont il est sans doute le principal représentant littéraire. Fortement influencé par Paul Valéry, dont il fait la connaissance en 1914, Breton rencontre Apollinaire, et en 1919, il publie ses premiers poèmes. Puis il fonde avec Louis Aragon et Philippe Soupault la revue *Littérature*, et y publie (en collaboration avec Soupault) le premier texte surréaliste, *Les Champs magnétiques*. De 1919 à 1921, il participe au mouvement Dada, et étudie l'automatisme psychique. En 1924 paraît le premier *Manifeste du Surréalisme*. Breton et ses amis fondent en même temps un "Bureau de recherches surréalistes" et une revue appelée *La Révolution Surréaliste*.

"Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame."

IV- SURREALISME et ENGAGEMENT À l'inverse des dadaïstes dont ils sont issus, les surréalistes ont toujours défendu une vision politique de la société et de l'humanité, et l'on ne peut pas éclipser leur engagement permanent et sans concession : tous furent amoureux des fluctuations sociales et de l'espoir sublime d'égalité qu'elles transportent.

A travers leur refus de la société, les surréalistes dénoncent bien entendu le capitalisme individualiste de notre monde, et malgré leur amour du rêve, ils demeurent conscients des problèmes sociaux de leur époque : bien que bourgeois plutôt favorisés, ils n'hésitent pas à se combattre les puissants, comme Marx en son temps. Ainsi, d'après l'universitaire américain San Juan, "ils ont cherché à élaborer un programme d'action sociale viable, une réponse cohérente au jargon nihiliste et au progressisme facile de la société d'affaires, attesté par le culte du patriotisme, de la famille, de la religion, de la compétition sauvage, et de la vénération des biens matériels".

Il semble alors logique qu'ils aient pour la plupart intégré les cercles communistes ou socialistes dès le début de leur action : Breton le premier entre au Parti Communiste Français en 1927, suivi 5 ans plus tard par Aragon. Dans les années 1930 à 1940 tous les surréalistes se sont ainsi rapprochés des stalinistes ou des trotskystes, à quelques rares exceptions près : certains, conscients du danger qui résidait dans le système soviétique ou amoureux de l'anarchie ont préféré rester à l'écart de l'extrême gauche. Indéniablement donc, le Surréalisme est un courant attaché aux valeurs sociales, mais pour autant il n'est peut-être pas socialiste : l'idéalisme exacerbé de ces artistes les a poussé vers les cercles communistes, mais il demeure évident que rien ne les y rattache véritablement - excepté peut-être l'amour de la révolte et le mépris pour les puissants, geôliers de l'humanité.

CONCLUSION

L'expérience surréaliste, où se manifeste la non-suffisance du monde, où se déréalise le quotidien, où se fait jour le pressentiment de l'Être, où l'exigence humaine, considérée dans sa totalité, refuse de se voir limitée ou trahie, est très proche de celle qui fut la source de toutes les grandes philosophies. C'est par la fidélité rigoureuse et exemplaire à cette expérience que le surréalisme s'est révélé comme un des mouvements de pensée les plus importants du XX^{ème} siècle, et qu'il a si profondément marqué sa façon de sentir et de vivre.

S'il est aussi difficile de caractériser le Surréalisme, du moins peut-on supposer que la plus juste manière de l'appréhender n'est pas de le penser ou de le raisonner, mais bel et bien de le sentir, de le ressentir. Par cette voie si peu conventionnelle et tellement artistique, peut-être pourra-t-on enfin lever une partie du voile épais qui pèse sur ces hommes, aussi artistes que penseurs, aussi philosophes que politiques, aussi libertins que moralistes.

Ainsi, le Surréalisme fut certes un mouvement culturel et politique, mais n'a-t-il pas également été dès l'origine un mouvement anti-culturel, d'inspiration nihiliste, bafouant la société, niant les anciennes croyances, mettant tout en doute au point que l'Inconscient aurait été l'unique vecteur envisageable de l'existence ?

Profil

Name : M. Diallo

Diplômé de la FASTEF ex École Normale Supérieure. Maîtrise ès Lettres modernes. Licence ès Lettres modernes. Certificat de spécialisation en grammaire classique et modernes.

À Propos : Diplômé de la FASTEF ex École Normale Supérieure. Maîtrise ès Lettres modernes. Licence ès Lettres modernes. Certificat de spécialisation en grammaire classique et modernes.