

Illustrations : couvertures du roman (éditions Actes Sud). Au centre, art de rue (sur un poteau EDF...) : Caen, rue Bagatelle

Je n'ai faim que devant l'abondance
Chantal Dulibine

Sommaire :

I. Rappel : la mesure du temps

II. Autour du sujet

1. Rappel commenté et problématisé du sujet.
2. Questions fréquemment posées, suite.
3. Histoire des arts : pour votre musée imaginaire, quelques références possibles.

III. Les exercices du baccalauréat

4. La question de **corpus** (4 points) : les éléments essentiels d'analyse et deux exemples de réponse
5. Corrigé du **sujet d'invention**
 - a. Réussir le sujet d'invention : écrire dans les pas de... : cahier des charges, repères
 - b. Deux exemples de copies
6. Corrigé du **commentaire**
 - a. Point méthode, le travail en amont du commentaire, quatre principes
 - b. Un plan détaillé
 - c. Un exemple et le commentaire de ce commentaire...
7. **Dissertation**
 - a. Points de méthode essentiels
 - b. Un plan détaillé
 - c. Un exemple de copie

IV. Pour votre culture générale *

8. Miscellanées... : Conférence et texte de Laurent Gaudé : pourquoi écrire ? Abécédaire, le point sur... 14 mots (auteur, discours, épopée et épique, Érinyes, hybric, hypallage, monologue intérieur, vanité, ...)
9. Chronique culturelle, lexicale, syntaxique et orthographique.

¹ Coordonné et écrit par Maria Benavente, Dinah Cardin-Rollet, Valérie Daon, Julie Lemarchand et Yves Maubant, professeurs de Lettres au lycée Fresnel pour tous les élèves de première ayant composé à partir de ce sujet. Il est disponible via pronote ou sur le site du lycée (fichier.pdf, utilisable par tous sous réserve de citation des sources). Il a été construit à partir de copies d'élèves, ce que nous appelons « l'excellencier », néologisme non attesté dans la langue mais sans doute nécessaire, chaque fois que cela a été possible. Il comporte aussi un volet « culture générale » et « histoire des arts » que chaque professeur adapte à ses objectifs et à ses classes. Il est volontairement répétitif pour certains points essentiels. Nous savons que cela représente pour vous un effort très important de lecture : le style en est autant que possible varié et le sommaire vous permet un itinéraire sélectif. Faisons le pari néanmoins qu'une lecture intégrale, attentive et annotée peut être profitable.

Malgré plusieurs relectures, il peut subsister quelques coquilles, nous vous prions de nous en excuser et vous remercions de nous les signaler.

Ce corrigé est écrit avec plusieurs buts : modéliser à partir des meilleures prestations (sur lesquelles tous les professeurs de l'équipe ont pu donner leur avis ou bien ont apporté des contributions) ce que vous auriez dû faire (ou ce que vous avez fait) pour ce devoir, vous donner des conseils pour le bac blanc n° 3, résumer et reprendre les conseils déjà donnés dans le corrigé du bac blanc n° 1, faire le point sur quelques notions essentielles pour l'objet d'étude « Le personnage de roman... ». Mais tout reste à faire en matière d'entraînement, d'appropriation de ces conseils, de petits et de grands essais. Soyez-en bien conscients.

I. Question de principe : la mesure du temps (nous insistons !)

Certains d'entre vous, par négligence, paresse ou inconscience, continuent de penser que les quatre heures dévolues à l'exercice sont un temps trop long. Erreur profonde.

La complexité des exercices proposés, l'ambition d'écriture que vous devez avoir imposent une gestion de la totalité du temps, **dans lequel vous incluez aussi une relecture orthographique soigneuse**. Les plus fragiles d'entre vous y auront d'occasion de conquérir une meilleure note, les plus paresseux de conjurer leur défaut condamnable, les plus doués d'oser le perfectionnisme et la quête de l'excellence.

→ cf. le corrigé du bac blanc n° 1 : « Point méthode n° 1 : gérer le temps pendant un examen »

II. Autour du sujet

1. Rappel commenté et problématisé du sujet.

I - Après avoir lu attentivement les textes du corpus, vous répondrez à la question suivante de façon organisée et synthétique. (4 points)

Mettez en évidence les caractères communs de ces textes ainsi que leur originalité.

[La question était volontairement large, et se voulait préparatoire aux travaux d'écriture qui suivent. Le travail sur l'originalité par exemple (thèmes, style, construction, importance de l'implicite, construction du personnage, type de lexique, place du dialogue, syntaxe) devait permettre de mieux appréhender les choix à faire pour l'écriture d'invention, ou le travail analytique pour le commentaire. Avant de répondre à la question "pourquoi" de la dissertation, on pouvait aussi se demander "comment", dans chacun de ces textes, ils prennent la parole, et pour quel message.]

Rappel du corrigé du bac blanc n° 1 : → Point méthode n° 2 : prendre la mesure du corpus



Comme montré ci-dessus, la question de corpus permet de s'imprégner du style de chaque auteur, autant sensible singulièrement que par comparaisons et différences. Cela peut s'appuyer sur la mesure de l'empan chronologique (quel(s) siècle(s), quelles dates ?) et sur l'unité ou la diversité générique. Cette lecture permet de choisir le sujet d'écriture en pleine conscience, de trouver le plan du commentaire (la question de corpus sert aussi à cela), d'avoir un socle d'exemples pour la dissertation. Reste à bien

gérer le temps : l'investissement doit être mesuré pour mener à bien l'exercice le plus rentable : 16 points à gagner pour le travail d'écriture, quatre seulement pour la question de corpus !

II. Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des sujets suivants (16 points) :

Commentaire. Vous ferez le commentaire du texte C, Laurent Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*.

[Le choix de ce texte pour le commentaire obéissait à une logique de « relief » stylistique et de puissance évidente du récit. Le texte offrait des prises assez nettes : celles qui ont trait au héros d'épopée ; celles qui sont liées à la démesure : cf. plus loin l'explication du mot grec ὑβρις / *húbris* ou *hybris**, que vous avez utilisé ou que vous apprendrez à cette occasion. Tout commentaire s'appuie sur un travail de relevé, de chemin de citations, de figures remarquables : c'est pourquoi nous avons créé un texte légendé qui illustre quelques uns des appuis textuels qui peuvent vous mener à un plan pertinent puis à une rédaction solide.

* Chez les Grecs, tout ce qui, dans la conduite de l'homme, est considéré par les dieux comme démesure, orgueil, et devant appeler leur vengeance. (Larousse)]

Dissertation

Pourquoi les personnages de roman doivent-ils avoir la parole ?

Vous répondrez à cette question en envisageant les raisons et les manières d'exploiter le discours des personnages dans le roman. Vous utiliserez les textes du corpus ainsi que ceux que vous avez lus et étudiés.

[Mais que signifie donc "avoir la parole" quand on parle du roman et de ses personnages ? Telle était la première question à se poser pour problématiser ce sujet : parole du narrateur-personnage dans un roman comme *Le Rapport de Brodeck*, qui délègue lui-même cette parole à de nombreux autres personnages, parole

des personnages à travers le discours direct, indirect ou narrativisé (cf. plus loin le point sur... : un peu de technique grammaticale et syntaxique ne nuit pas). Engagement de ces personnages, porteurs de messages et de valeurs : on retrouve là aussi soit *Le Rapport de Brodeck*, soit *La Peste*, soit les discours de Robinson, soit... selon les choix d'étude de chaque professeur. La deuxième perspective d'étude, à identifier tout de suite pour traiter correctement le sujet était "pourquoi ?" articulé au verbe devoir. La modalisation est forte : qu'est-ce qui motive une telle nécessité ? Il s'agissait donc moins de savoir ce qu'ils disent, que de se demander à quelle urgence leurs discours répondent : intérêt réaliste du roman, porte parole de l'auteur, des peurs, ou des espoirs du siècle, subtilité de l'expression personnelle des sentiments.]

Invention

Tandis que ses soldats fêtaient leur victoire, le roi Tsongor s'interroge sur son avenir, la vanité de son existence, la cruauté de ces batailles. En vous inspirant des éléments fournis par le texte, vous imaginerez ses pensées. Vous conserverez la 3ème personne du singulier et veillerez à une langue soutenue et un style recherché.

[Contrairement au baccalauréat, où la formulation est souvent plus implicite, ce sujet formulait une commande assez précise : un narrateur à la troisième personne, un dilemme et des thématiques existentielles nettes (avenir, vanité, cruauté), une double situation narrative : la fête / les états d'âme... C'est donc d'une sorte de suite de texte dont il s'agissait, avec la contrainte subtile de la continuité à la troisième personne. Le travail de focalisation interne du récit était néanmoins facile à mettre en œuvre : c'est le seul point de vue du roi Tsongor. Il pouvait être malin d'exploiter le titre de l'œuvre : ce roi-là va mourir, il peut en avoir la crainte ou l'intuition terrible. Le texte multiplie les allusions à la cruauté, et, dans cette démesure, le roi lui-même peut être animé de sentiments violents. Un remords subit et un revirement pacifiste ne sont pas dans la logique du texte source ni du personnage. En revanche un dilemme ou un bilan amer pouvaient se nourrir d'un autre constat : nous sommes arrivés aux terres du bout du monde et à vingt ans de conquêtes. Mais les héros peuvent-ils souffler ? Ne sont-ils pas aliénés à leurs démons sanguinaires ?]

2. Questions fréquemment posées, suite.

Lors du bac blanc n° 1, nous avons répondu aux questions suivantes.

Corpus. *Comment préparer la question de corpus ? Comment la conclure ? Quelle est la « mesure » exacte des réponses aux questions qui portent sur le corpus ? Pourquoi faut-il citer les textes à l'appui de vos réponses ? Existe-t-il un lien entre les questions et les sujets d'écriture qui suivent ?*

Dissertation. *Que doit-on trouver dans l'introduction d'une dissertation ? Quelle longueur doit faire une dissertation ? Sur quels exemples puis-je et dois-je m'appuyer dans ma dissertation ? Combien faut-il d'exemples dans une dissertation ? Y a-t-il une norme pour écrire une conclusion ? Doit-on, pour la dissertation, faire un plan en trois parties ? Un plan dialectique est-il nécessaire ?*

Ecriture d'invention. *Quels sont les critères d'évaluation de l'écriture d'invention ? Quelles précautions dois-je prendre pour aborder le sujet d'invention ? Y a-t-il une typologie des sujets d'écriture d'invention ? Pourquoi est-ce important de respecter un registre de langue... ? Quels sont les dangers du choix de l'écriture d'invention ?*

Commentaire. *Un plan en trois parties est-il obligatoire pour le commentaire ? Faut-il faire un relevé systématique des figures de style pour le commentaire ? Pourquoi regrouper les remarques autour de centres d'intérêt ? Une série de remarques linéaires ne peut-elle faire un bon commentaire ? Pourquoi faut-il être très attentif au paratexte, et notamment au petit texte en italiques qui résume la situation avant l'extrait de... ? Pour l'introduction du commentaire, doit-on suivre une norme ? Pourquoi est-ce nécessaire d'en écrire une ? Pouvez-vous nous donner des repères de méthode pour cela ? Quel bilan des procédés que nous avons vus depuis le début de l'année ? Pouvons nous les utiliser, créer nous-mêmes de telles figures ? Qu'appelle-t-on "chemin de citations" ?*

Chaque professeur complètera ce premier constat selon les besoins et les demandes. En voici 4 supplémentaires pour répondre aux besoins et préciser les consignes.

Comment gérer le temps de travail des quatre heures, j'ai passé trop de temps pour le corpus, et j'en ai manqué pour la suite ?

Expérience douloureuse pour certains d'entre vous ! L'un des buts des trois bacs blancs de notre lycée est de permettre, *in vivo*, de comprendre les contraintes de la gestion du temps. Cette gestion fait partie de l'exercice. L'arithmétique, à défaut d'un critère plus intelligent, vous appelle à un choix : 16 points d'un côté, 4 de l'autre... A supposer que vous ne parveniez pas à équilibrer votre temps de travail, privilégiez donc le sujet d'écriture ! Néanmoins, ce deuxième corrigé, après les trois autres de l'année 2013-2014, également en ligne sur le site du lycée, vous montre à quel point les repérages de la question de corpus sont utiles pour la suite.

Qu'est-ce qu'on appelle "cahier des charges pour l'écriture d'invention" et pourquoi est-ce une démarche nécessaire ?

Retenons, au hasard, trois exemples dans les dernières annales (source : <http://www.site-magister.com/annales.htm>)

Invention

Vous imaginerez la suite immédiate du texte de Balzac : le colonel Philippe de Sucey, sous le regard du docteur Fanjat, essaie d'entrer en communication avec celle qui fut son amante.

Invention

Dans le texte de Marc Dugain (texte D), le héros ne s'est pas encore vu car les miroirs ont été retirés de la salle où il est soigné. Un matin, il se voit dans le reflet d'une fenêtre.

Imaginez la scène, ce qu'il découvre, les émotions qu'il ressent et les pensées qui l'assaillent au fur et à mesure d'une telle révélation. Votre texte, rédigé à la première personne, comportera au moins une quarantaine de ligne

Invention

Posté à une fenêtre, vous observez un lieu de votre choix. En vous inspirant, par exemple, des procédés employés dans les textes du corpus, rédigez la description détaillée de ce paysage, de façon à ce qu'elle reflète vos états d'âme.

Vous voyez que le contrat d'écriture est parfois peu explicite, parfois plus contraignant, toujours inscrit dans un lien fort avec un ou plusieurs textes du corpus. Il faut donc le préciser, se donner une direction efficace, à la fois pour construire son sujet, orienter les recherches préparatoires et donner une ambition suffisante à son propos.

Il s'agit de s'imprégner des éléments essentiels du texte source et du corpus pour nourrir son écriture, de se prémunir d'anachronismes et d'absurdités. Voilà ce qu'on appelle un « cahier des charges » : c'est un programme, exigeant, d'écriture qui va au-delà de la commande du sujet, l'explicite, le rend possible.

Comment élaborer un plan de commentaire ?

Diantre ! Quelle question difficile ! Lançons-nous tout de même. Vous avez des repères formels : deux à trois grandes parties, trois perspectives d'étude pour chacune d'entre elles, une progression soulignée d'un thème d'étude à l'autre, un appui sur un réseau de citations le plus solide possible, exhaustif même en ce qui concerne certains relevés de figures (cf. par exemple les métaphores animales dans le commentaire de Mauriac, BB1).

Mais l'essentiel n'est pas là : quelles entrées pertinentes choisir ?

Elles tiennent d'abord à la nature du texte et du genre : pour un texte romanesque par exemple, les entrées « cadre spatio-temporel, nature des personnages et progression de l'action » peuvent toujours être rentables. Mais attention : c'est d'abord l'originalité, la singularité, le style du texte choisi qui doit vous préoccuper. Vous lirez plus loin dans la partie commentaire les conseils, généraux puis particuliers, qui vous sont donnés.

Pourquoi les introductions de commentaire sont-elles le plus souvent à réécrire, tant elles sont courtes et peu convaincantes ? Quel est le code ?

Un truc mnémotechnique pour l'écriture de l'introduction : **AODGNPP** (A Ouagadougou, Des Gens Naissent Parfois Petits), c'est-à-dire Auteur, Œuvre, Date, Genre, Nature de l'extrait, Perspectives d'étude ou Problématique, Plan... Ces 7 éléments d'information doivent figurer dans une bonne introduction de commentaire. La chose est codée et artificielle, convenons-en. Elle a cependant une profonde logique : il faut cerner la nature du texte qu'on va commenter (AODGN), il faut montrer qu'on en a compris la richesse (P1) et légitimer un plan qui ne naît pas par hasard (P2). Reste à voir avec chacun de vos professeurs, et pour des textes précis, quelle peut être la mise en œuvre de ces principes. Vous en avez un premier exemple ci-dessous dans le corrigé du commentaire (p. 11-16).

3. Histoire des arts : pour votre musée imaginaire, quelques références possibles : voir le diaporama

III. Les exercices du baccalauréat

1. La question de **corpus** (4 points) : les éléments essentiels d'analyse et un exemple de réponse.

Le corpus propose quatre extraits de romans en lien avec l'objet d'étude (cohérence générique) et d'époques différentes, du XVIIème siècle au XXIème siècle (hétérogénéité chronologique) :

Les Aventures de Télémaque, roman d'apprentissage et traité de morale politique publié par Fénelon en 1699, à l'intention du duc de Bourgogne dont il était le précepteur ; *Quatre-vingt-treize*, roman historique

de Victor Hugo paru en 1874 ; *La Mort du roi Tsongor*, roman épique et initiatique de Laurent Gaudé (prix Goncourt des lycéens 2007) ; *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010), roman social et humaniste d'Emmanuel Dongala.

Les attentes : la question invite à saisir les « points communs des textes ainsi que leur originalité ».

Il conviendra donc de fournir une réponse organisée et synthétique avec reprise de la question et annonce du plan choisi pour y répondre.

Les premiers repérages permettront de définir l'auteur, le titre (toujours signifiant), la date et le contexte en s'aidant du paratexte (textes A, B, D), les thèmes, les registres, les formes de discours (narration, description, paroles rapportées), les procédés d'écriture et la visée des textes.

La réponse pourra être organisée autour des axes suivants :

Le contexte et les thèmes. / Les personnages et les registres. / Les paroles rapportées.

Le contexte et les thèmes :

Une Antiquité imaginaire, Grèce antique et Afrique légendaire chez Fénelon et L. Gaudé, visant à dépayser ; un ancrage historique et géographique avec effet de réel chez V. Hugo qui relate un épisode sanglant de la lutte opposant Vendéens et Républicains, en 1798 ; une description des rapports de pouvoir dans une Afrique contemporaine dénuée de tout exotisme, chez E. Dongala.

Thèmes justifiés par les relevés lexicaux : la guerre civile, la conquête, la cruauté (textes de Fénelon, Hugo, Gaudé) ; les conflits et les luttes sociales (texte de Dongala).

Les personnages et les registres :

Des figures héroïques incarnant les vertus du héros épique : **noblesse** (textes A, B, C), **énergie physique, force d'âme** (textes A, B, C, D), **ardeur généreuse, esprit de conquête** (textes A, B, C).

Ex : Télémaque, emprisonné dans une tour, voit le nouveau roi égyptien périr, malgré sa bravoure, dans un combat contre ses sujets révoltés et secourus par les Phéniciens : « **Ce jeune roi, bien fait, vigoureux, d'une mine haute et fière, avait dans ses yeux la fureur et le désespoir** » (...)

Laurent Gaudé met en scène l'insatiable appétit de conquête du roi Tsongor : « **Il voulait que son visage soit celui de la conquête** ».

Victor Hugo souligne l'inflexible détermination de Cimourdain et son esprit de sacrifice : « **Pourquoi tuer tant d'hommes quand deux suffisent ?** »

L'héroïsme des personnages (Textes A, B, C) leur combativité (Texte D) sont mis en lumière par les procédés d'écriture **des registres épique et lyrique : lexique guerrier, valorisation des vertus héroïques, figures de l'amplification : hyperboles, pluriels, gradations, comparaisons et images saisissantes** : « **Je me souviendrai toute ma vie d'avoir vu cette tête qui nageait dans le sang (...)** » (Fénelon) ; Les Rampants « **mordaient. Ils griffaient. Ils hurlaient et dansaient sur le corps de leur adversaire** » (Gaudé) ; « **Toujours debout sur ta chaise, tu continues à haranguer.** » (Dongala) ; « **Je viens à vous, je vous offre ma tête** » (Hugo). Cependant **des figures ambivalentes** guettées par l'ivresse de leur puissance et la démesure de leur mégalomanie (textes A, B, C) : « **Il croyait que tout devait céder à ses désirs fougoureux** » (Fénelon) ; « **Je suis la lumière et je parle à l'ignorance** » (Hugo) ; « **Et jusque dans ses nuits, il prononçait le nom des contrées qu'il rêvait d'assujettir** » (Gaudé).

Dongala dresse le portrait élogieux d'un groupe de femmes, personnages ordinaires mais engagées dans une épreuve de force contre leurs oppresseurs : les incertitudes de l'héroïne, Méréana, qui s'apprête à prendre la parole sont discrètement évoquées : « **Là, tu es prise de court (...) Tu ne sais que dire.** »

Les paroles rapportées et la visée des textes :

L'écriture des textes rend compte de la parole et de sa force ; en effet, le lecteur se trouve dans la situation d'un personnage de théâtre : il sait que le discours des personnages s'adresse à lui par le jeu de la double énonciation et la variété des discours rapportés.

Discours direct chez Fénelon, Hugo, Dongala : Télémaque interrompt sa narration pour se livrer à des réflexions sur la mégalomanie des mauvais rois ; sa relation se pare ainsi des vertus du témoignage : « (...) **et si jamais les dieux me faisaient régner, je n'oublierais point, après un si funeste exemple, qu'un roi n'est digne de commander, et n'est heureux dans sa puissance, qu'autant qu'il la soumet à la raison.** »

Discours direct chez Hugo pour souligner l'intensité et la dimension argumentative des échanges entre Cimourdain et l'Imânus : « **En attendant le moment où toutes les consciences, même les vôtres, comprendront, et où tous les fanatismes, même les nôtres, s'évanouiront, en attendant que cette grande clarté soit faite, personne n'aura-t-il pitié de vos ténèbres ?** »

On assiste ainsi à la confrontation de deux visions de l'Histoire et de deux systèmes de valeurs : L'Imânu incarne l'Ancien Régime ; Cimourdain la face sombre de l'idéal révolutionnaire et républicain.

Discours direct chez Dongala qui s'adresse à Méréana et fait d'elle le porte-parole exalté des femmes africaines : rhétorique de la persuasion, captatio benevolentiae de l'auditoire, anaphore du présentatif « il y a », échanges avec les autres femmes venues l'écouter, réquisitoire efficace signalé par les réactions du public : « Rires et applaudissements ».

Discours narrativisé pour évoquer le contexte du discours et mettre en valeur la « harangue » : « **Tu continues en faisant l'historique des deux jours passés pour ceux qui ne sont pas encore au courant (...) Et tu continues : L'union fait la force** ».

Discours indirect et focalisation interne et omnisciente chez L. Gaudé pour mettre en évidence le caractère hubristique du roi Tsongor, sa folie meurtrière : « **Il réduisit tout en cendres et le pays ne fut bientôt plus qu'une terre sèche et vide (...)** »

Conclure brièvement sur l'intérêt du corpus : textes mettant en scène des personnages ayant une envergure héroïque ou attachants, mais aussi l'insidieuse révélation, pour eux, de la défaite. Le corpus invite donc à une réflexion sur la condition humaine, à travers, notamment, la critique explicite ou implicite des guerres et des formes modernes de l'aliénation politique et sociale.

Valorisation : on n'attend pas de réponse exhaustive. On valorisera l'analyse correcte de l'ambivalence des personnages, des registres et des procédés d'écriture.

4 entrées en termes de compétences, barème (par exemple) :

Lire- interpréter : 1 point. / Capacité à tisser les liens entre les textes : 1 point.

Construire un jugement argumenté : 1 point. / Maîtriser la langue : 1 point.

2. Deux exemples de réponse [→ en faire une relecture critique].

1. Dans cette question sur le corpus, nous étudierons quatre textes datant du XVII^e siècle à nos jours. Ces textes sont *Les Aventures de Télémaque* publiées par Fénelon (1699). *Quatre-Vingt-Treize*, troisième partie, IV, de Victor Hugo (1874), *La Mort du roi Tsongor* de Laurent Gaudé (2002), et *Photo de groupe au bord du fleuve*, d'Emmanuel Dongala, (2010). Nous mettrons en évidence les caractères communs de ces textes ainsi que leur originalité. Tout d'abord nous verrons que ces textes ont un même registre et un même sujet. Ensuite nous ferons remarquer les caractères communs de ces personnages. Pour finir nous parlerons de l'originalité des textes grâce à leur narration.

Tout d'abord les quatre textes du corpus appartiennent au registre épique : on y relate des combats ayant pour but des prises de pouvoir dans *La Mort du roi Tsongor* de Laurent Gaudé ; une guerre civile dans *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon ; une négociation qui voudrait éviter un combat dans *Quatre-Vingt-Treize* de Victor Hugo, mais aussi une lutte populaire et civile dans *Photo de groupe au bord du fleuve* d'Emmanuel Dongala. Dans ces textes, on parle également du pouvoir d'une personne sur un groupe, une armée ou une assemblée. Ces textes ont donc des similitudes mêmes s'ils ont été écrits à des périodes bien distinctes, cependant le registre et le thème ne sont pas les seuls points communs de ces textes car les personnages ont des caractères semblables.

Les personnages de notre corpus ont un portrait bien défini. Dans *Les Aventures de Télémaque*, nous observons un portrait très complet du roi à travers sa pensée et certaines de ses qualités avec « ce jeune roi bienfait vigoureux », « d'une mine haute et fière », « dans ses yeux la fureur et le désespoir », « son courage », « sagesse », « valeur ». Mais nous avons aussi un portrait de roi combattant : « des ruisseaux de sang coulaient autour de lui », « il était enivré de sa puissance, de son bonheur », « son orgueil furieux en faisait une bête farouche ». Nous retrouvons le même genre de descriptions dans *La Mort du roi Tsongor* de Laurent Gaudé avec « le roi Tsongor était jeune », « il avait décidé de construire un empire plus vaste », « ses mains étaient vives et nerveuses », « ses jambes le démangeaient », « ne jamais reculer », « il était invincible ».

Dans ces deux textes nous avons la description de deux rois combattants. Dans *Quatre-Vingt-Treize* de Victor Hugo et *Photo de groupe au bord du fleuve* d'Emmanuel Dongala, ils font le portrait de personnages ayant une double identité avec les expressions « oui celui qui vous parle est un citoyen et dans ce citoyen oui il y a un prêtre. Le citoyen vous combat et le prêtre vous supplie », et « nous sommes des femmes qui essayons de gagner notre vie, il y a des femmes mariées, des célibataires, nous sommes des femmes actives ». Ces deux textes montrent aussi des combats pour la collectivité, non pas pour une seule personne. Nous

avons donc deux formes de caractère : d'un côté des personnages se battant corps et âme pour accéder au pouvoir et de l'autre des personnages qui combattent grâce au discours pour le bien d'une collectivité.

Enfin ces textes sont originaux par leur écriture et leur narration. Dans *Les Aventures de Télémaque* le portrait du roi est fait par un narrateur extérieur au combat qui se contente de regarder la scène : « je fus, du haut de cette tour, spectateur d'un sanglant combat ». Il observe le combat et assiste à la mort du roi, vient ensuite son avis personnel avec les pronoms « je » et cette expression morale très importante : « je n'oublierai point, après un si funeste exemple, qu'un roi n'est digne de commander et n'est heureux dans sa puissance qu'autant qu'il la soumet à la raison ».

L'extrait de *Quatre-vingt-Treize* est pour l'essentiel un dialogue au discours direct, cependant le narrateur est présent à chaque endroit de cet extrait il nous donne donc des informations sur les personnages mais aussi son avis : « les chefs ont de ces sinistres égoïsmes ». Emmanuel Dongala nous donne un point de vue interne ce qui nous permet de connaître les pensées du personnage, il utilise le pronom tu (le personnage se parlerait-il à lui-même ?) dans *Photo de groupe au bord du fleuve*.

Pour conclure nous pouvons dire que ces textes ont des caractères communs grâce au registre épique et aux thèmes abordés. En effet certains textes défendent un intérêt individuel tandis que d'autres défendent en intérêt collectif. L'originalité de ces textes est faite par la façon dont ils sont narrés. Nous avons des périodes différentes ainsi que des points de vue différents. L'usage des descriptions des discours et des pronoms est très important et les différencie nettement.

2. Différentes époques, différents contextes, et pourtant, les quatre textes du corpus sont semblables. Les extraits des *Aventures de Télémaque* écrit par Fénelon et publié en 1699, de *Quatre-vingt-treize*, troisième partie, chapitre IV, « le verbe et le rugissement », écrit par Victor Hugo et publié en 1874, de *La Mort du roi Tsongor*, écrit par Laurent Gaudé et publié en 2002 et de *Photo de groupe au bord du fleuve* écrit par Emmanuel Dongala et publié en 2010, font partie de l'objet d'étude sur les personnages de roman du XVIIIe siècle à nos jours.

Ceci nous pousse à nous demander en quoi, par leur originalité, ces textes ont des caractères communs.

Un thème commun unit ces extraits : une lutte pour la victoire, cependant l'opresseur est différent selon la situation. Puis, leur originalité est mise en valeur par des mises en scènes intéressantes et par des personnages singuliers.

La victoire semble être l'objectif de tous nos protagonistes, ou bien de ceux qui les entourent. En effet, une volonté incroyable émane d'eux, nous plongeant dans des récits épiques et passionnants. Le champ lexical de la bataille, du combat dans le texte A renforce cette dimension épique : « sanglant combat », ligne 1, « attaquèrent », ligne 2, « son char » ligne 24 par exemple. On observe ce fait dans le texte C également : « les campagnes », ligne 12, « lutte et expansion », ligne 19, « victoire », ligne 14. Cette lutte commune a des objectifs différents, cependant. Tandis que Méréana, du texte d'E. Dongala, veut améliorer la condition des femmes, Cimourdain, dans le texte de V. Hugo, négocie pour empêcher la mort d'un grand nombre de personnes. Ces deux personnages ont un but héroïque, et mènent un combat pour des valeurs élevées.

Selon les textes et la situation, l'opresseur n'est pas le même, ce qui fait l'intérêt de ce corpus. En revanche, déterminer qui est l'opresseur et qui est l'oppressé est autrement plus difficile. Effectivement, le texte de Fénelon laisse planer le doute ainsi que celui de L. Gaudé. Il semblerait que les personnages mis en scène ne soient pas si héroïques qu'ils paraissent. Comment affirmer que le roi Tsongor n'est pas l'opresseur quand il assujettit des peuples entiers, quand il tue sans pitié des villages entiers ? À son contraire, aucun doute pour le dernier texte. Il paraît ici évident que Méréana et ses consœurs sont les victimes de cette tragédie. Son discours, empli d'une émotion forte et puissante, nous offre la possibilité de croire en un avenir meilleur.

L'originalité de ces quatre textes vient essentiellement de leur mise en scène. Tous des récits fictifs, ils nous entraînent dans des univers différents. Tandis que le texte d'E. Dongala met en scène un univers moderne, aux problématiques actuelles, le texte de V. Hugo, quant à lui, nous offre une mise en scène dans un contexte révolutionnaire : l'action se déroule pendant les guerres de Vendée et oppose royalistes et républicains. On observe une négociation de paix qui semble inutile du fait de la non-coopération des ennemis. Cimourdain tente, par une argumentation solide, de les convaincre, mais rien n'y fait. Le texte de Fénelon est similaire aussi car il met en scène un combat violent, au futur sombre hanté par la mort de tant de victimes. La mise en scène est différente, mais intérêt et originalité équivalent.

La singularité des personnages occupe également une place importante dans l'originalité des textes : ils ont tous des caractères différents. Mais tous font preuve d'un grand courage, nourris par une foi en leur cause. On remarque chez certains un esprit de sacrifice comme chez Cimourdain. Il est prêt à tout pour sauver les siens : « vous ferez de moi ce que vous voudrez », ligne 27-28. Une évolution est également notable chez la protagoniste du texte d'E. Dongala. Son réquisitoire, d'abord hésitant, frêle, prend de l'assurance, monte jusqu'à éclater, passionnant la foule, ce discours va crescendo jusqu'à son point culminant.

Une lutte, un combat, voilà ce qui rapproche ces textes. Même si l'enjeu est différent, il n'empêche pas que chaque personnage lutte pour ses idéaux. L'évolution, le courage, la confiance ou la démesure de ceux-ci ainsi que leur mise en scène mettent en valeur l'originalité de ce corpus, entre épopée et engagement, souverains et victimes, acteurs de l'Histoire et fiction.

5. Corrigé du sujet d'invention

Tandis que ses soldats fêtent leur victoire, le roi Tsongor s'interroge sur son avenir, la vanité de son existence, la cruauté de ces batailles. En vous inspirant des éléments fournis par le texte, vous imaginerez ses pensées. Vous conserverez la 3ème personne du singulier et veillerez à une langue soutenue et un style recherché.

a. Réussir le sujet d'invention : écrire dans les pas de... : cahier des charges, tactiques de pastiche, repères.

L'évaluation du sujet d'invention, critères :

Le barème (trois critères principaux, l'intelligence du propos et l'effort d'écriture étant les premiers de tous) :

1. Un discours intérieur, un point de vue narratif bien centré sur la commande du sujet :

- il s'agit des pensées du roi Tsongor, et il s'agit d'interrogations ;

- trois thèmes sont suggérés : l'avenir, la vanité de l'existence, la cruauté des batailles.

- Une évaluation correcte de la nature de ce discours : cf. le cahier des charges ci-dessous.

2. Une langue littéraire élégante et une recherche stylistique qui adapte intelligemment le texte source.

3. Un respect de la cohérence des temps du récit (système imparfait / passé simple) et de la troisième personne (commande du sujet et choix du texte source).

Le cahier des charges de l'écriture : que doit-on y trouver ? Comment orienter efficacement son écriture et lui donner une ambition suffisante ? Les principes généraux peuvent être les suivants (extrait d'un autre corrigé) :

→ Vous vous poserez 7 questions :

1. Dois-je être dans une logique de « suite de texte » ?

2. Quel est alors le cadre spatiotemporel du texte source ?

3. Quel type de lexique est employé (amoureux, pathétique, épique, sensible, etc.) ?

4. Quelles formes syntaxiques, quels modèles de phrase puis-je transposer ?

5. De quelles figures : métaphores, hyperboles et superlatifs, parallélismes et symétries, comparaisons, antithèses, oxymores (qu'on peut aussi créer), énumérations, paronomases (faciles à inventer), hypallages (vous chercherez ce que c'est), questions rhétoriques, etc... vais-je nourrir mon écriture « littéraire » ?

6. Suis-je bien dans l'identité de registre (de langue) ou de tonalité (pathétique, lyrique...) avec le texte source ?

7. Quels garde-fous avoir pour me préserver des anachronismes, incongruités et illogismes ?

→ **Tout cela est à réadapter selon l'objet d'étude qui est privilégié : le théâtre, ou la poésie appellent par exemple d'autres repères.**

La principale difficulté de ce sujet est la bonne mesure de la logique délibérative, de la langue utilisée et de la complexité des pensées de ce roi guerrier et conquérant : dilemme, fatigue, remords, héros désabusé, avenir noir ou absent.

Le texte "source" (à considérer comme tel) offre les perspectives suivantes :

- Deux plans sont en jeu : la « fête » extérieure et les états d'âme du personnage principal, du héros.

- Trois perspectives temporelles dans la fiction :

- le passé : 20 ans de batailles, de conquêtes et des victoires ;

- le présent : « Tandis que ses soldats fêtent leur victoire », « Il réduisit tout en cendres et le pays ne fut bientôt plus qu'une terre sèche et vide où l'on entendait le cri des rampants, la nuit, qui hurlaient leur peine, insultant le ciel pour cette malédiction qui tombait sur eux » ;

- l'avenir incertain, inquiet ou en débat, puisque nous sommes « aux confins du monde » et que « le roi Tsongor s'interroge » ;

- Le cadre spatio temporel est à l'échelle de vingt ans et d'un continent tout entier :

« à l'époque où le roi Tsongor était jeune » / « Vingt ans de lutte et d'expansion jusqu'au jour où il parvint au pays des rampants. C'étaient les dernières terres inexplorees du continent. Aux confins du monde. »

- Le lexique épique : la conquête, la victoire, la bataille et ses cruautés.
- L'image du héros (désormais fatigué selon la commande du sujet).

Ce qui sera apprécié, valorisé, évalué :

- L'identité de registre (de langue) ou de tonalité (pathétique, lyrique, épique...), la nature du lexique et son adéquation au texte source et à la situation : vocabulaire et champs lexicaux de l'épopée, de la conquête, de la cruauté, de l'hybris (cf. souligné dans le texte qui suit).
- L'éventuelle adaptation (avec mesure) d'expressions du texte source ou d'autres textes qui ont pu être étudiés en classe : cf. par exemple les éléments surlignés dans le texte ci-dessous, en négatif, puisqu'il s'agit désormais des lendemains désenchantés de la conquête.
- La logique de suite de texte à partir des expressions qui caractérisent Tsongor dans le texte :

« Il avait décidé de **construire un empire plus vaste que celui qu'on lui refusait**. Ses mains étaient vives et nerveuses. Ses jambes le démangeaient. Il voulait parcourir des terres nouvelles. Porter le fer. Entreprendre des conquêtes aux confins des terres connues. **Il avait faim.** ... »

et dans le sujet : « le roi Tsongor s'interroge sur son avenir, la vanité de son existence, la cruauté de ces batailles ».

- Les formes syntaxiques, les modèles de phrase (transposés). Ils sont ici remarquablement caractérisés par une succession rapide de phrases courtes, de propositions indépendantes, parfois nominales, d'anaphores :

« Les campagnes du roi Tsongor durèrent **vingt ans. Vingt ans de campements. De combats.** Et d'avancées. Vingt ans où il **ne dort pas que sur des lits de fortune.** »

- Les figures : métaphores, **hyperboles et superlatifs**, parallélismes et symétries (par exemple « Un peuple de géants [...] Un peuple de grands hommes maigres... ») ; recherche d'une écriture « littéraire », marquée, variable selon les apprentissages qui ont été menés dans chaque classe et les textes lus et travaillés.

Quelques exemples de relevés préparatoires dans le texte source, qui vaudront aussi pour le commentaire :

C'était à l'époque où le roi Tsongor était jeune. Il venait de quitter le royaume de son père. Sans se retourner. Laissant le vieux roi périr sur **son trône fatigué**. Tsongor était parti. Il savait que son père ne voulait rien lui léguer et il refusait de subir cette humiliation. Il était parti, crachant sur le visage de ce vieillard qui ne voulait rien céder. Il avait décidé qu'il ne demanderait rien. Qu'il ne supplierait pas. Il avait décidé de **construire un empire plus vaste que celui qu'on lui refusait**. Ses mains étaient vives et nerveuses. Ses jambes le démangeaient. Il voulait parcourir des terres nouvelles. **Porter le fer. Entreprendre des conquêtes** aux confins des terres connues. **Il avait faim.** [Il se confirme par exemple à cet instant du texte que l'écriture de Laurent Gaudé est faite de phrases courtes, parfois nominales, qui donnent un rythme rapide à la progression du récit. Ce sera une donnée à commenter, à interpréter : vivacité du récit, centré sur la succession des actions de conquêtes, anaphore des « vingt ans »... Ce sera aussi une observation utile et facilement transposable pour le sujet d'invention.] Et jusque dans ses nuits, il prononçait le nom des contrées qu'il rêvait **d'assujettir**. Il voulait que son visage soit celui de la **conquête**. Il leva son armée alors même que le corps de son père était encore chaud dans sa tombe, et partit vers le sud, avec l'intention **de ne jamais reculer, d'arpenter la terre jusqu'à ce qu'il n'ait plus de souffle et de faire flotter partout les enseignes de ses ancêtres.**

Les campagnes du roi Tsongor durèrent **vingt ans. Vingt ans de campements. De combats.** Et d'avancées. Vingt ans où il **ne dort pas que sur des lits de fortune.** Vingt ans à consulter des cartes. A élaborer des **stratégies.** Et à **porter ses coups.** Il était **invincible.** A chaque nouvelle **victoire**, il ralliait les ennemis à ses rangs. Leur offrant les mêmes privilèges qu'à ses propres soldats. Et son armée, ainsi, malgré les **pertes**, malgré les **corps mutilés** et les **famines** ne faisait que grossir. Le roi Tsongor **vieillit** à cheval. Le fer à la main. Il prit femme à cheval, pendant une de ses campagnes. Et chaque naissance de ses enfants fut acclamée par la masse immense de ses hommes encore suant de l'ardeur des champs de bataille. Vingt ans de **lutte et d'expansion** jusqu'au jour où il parvint au pays des rampants. C'étaient **les dernières terres inexplorées du continent.** Aux **confins du monde.** **Après cela, il n'y avait plus rien que l'océan et les ténèbres.** [Comment tirer profit d'une telle phrase ? Vous lirez dans l'un des deux corrigés qui suivent la manière dont elle est prolongée, et comment on peut jouer à la fois sur le sens propre : le bout d'un monde, une limite, un océan et sur le sens figuré : un au-delà, la source d'une peur et d'une fascination, un signe tragique.] Les rampants étaient une peuplade de sauvages qui vivaient, disséminés, dans des huttes de boue minuscules. Ils n'avaient ni chef, ni armée. C'était une succession de hameaux. Chaque homme vivait là, avec ses femmes. Dans l'ignorance du monde qui l'entourait. C'étaient de grands hommes maigres. Squelettiques parfois. On les appelait les rampants parce que, malgré leur très grande taille, leurs huttes n'arrivaient pas à la hauteur d'un cheval. Personne ne savait pourquoi ils ne construisaient pas d'habitat à leur taille. Vivre ainsi, dans des huttes minuscules, leur donnait à tous une silhouette voûtée. Un peuple de géants qui ne se tenaient jamais droits. Un peuple de grands hommes maigres qui marchaient, de nuit, le long des sentiers de poussière, le dos plié, comme si le ciel pesait de tout son poids sur eux. En **combat singulier**, c'étaient **les plus terrifiants des adversaires.** Ils étaient vifs et sans pitié. Ils se déployaient de toute leur taille et fondaient sur leurs adversaires comme des guépards affamés. Même désarmés, ils étaient redoutables. Il était impossible de les faire prisonniers car tant qu'il restait en eux une parcelle de force, ils se **ruaient** sur le premier homme qu'ils voyaient et tentaient de le **terrasser.** Il ne fut pas rare de voir des rampants enchaînés se jeter sur leurs geôliers et les tuer à coups de dents. Ils mordaient. Ils griffaient. Ils hurlaient et dansaient sur le corps de leur adversaire jusqu'à ce que celui-ci ne fût plus qu'une bouillie de chair. Ils étaient **redoutables**, mais ils n'offrirent au roi Tsongor qu'une piètre **résistance.** Jamais ils ne parvinrent à s'organiser. Jamais ils n'arrivèrent à opposer à son avancée une ligne de front. Le roi pénétra dans les terres rampantes sans trembler une seule fois. **Il brûla un à un les villages. Il réduisit tout en cendres et le pays ne fut bientôt plus qu'une terre sèche et vide où l'on entendait le cri des rampants, la nuit, qui hurlaient leur peine, insultant le ciel pour cette malédiction qui tombait sur eux. [695 mots]**

➔ Après que de tels repérages ont été faits, l'écriture d'invention est possible, elle sera ambitieuse dans les effets littéraires qu'elle utilise, et pertinente dans ses choix thématiques et stylistiques parce qu'on aura pris conscience d'une double commande : celle du sujet, très précise, et celle du texte source, implicite mais tout aussi importante.

Nous n'avons eu que l'embarras du choix pour notre excellencier : ce sont finalement deux copies qui ont été sélectionnées, qui prouvent des qualités d'écriture, d'adaptation au sujet tout à fait remarquables. Bonne lecture à tous.

b. Exemple 1

Vingt années s'étaient déjà écoulées. Les soldats de Tsongor étaient autour de feux, partageant la joie de cette victoire, et noyant la peine de leurs pertes en quelques verres bien remplis. Tsongor s'éloigna de cette meute bruyante, cette meute qu'il avait créée et soutenue au fil des années, au fil des époques, cette meute qui l'avait acclamé. Il s'assit sur un rocher, sous la surveillance lointaine de sa monture et de quelques hommes. Il n'était jamais vraiment seul, bien que la crainte et la peur l'eussent quitté depuis longtemps déjà. Il devait rester sauf. Sauf pour quoi ? Sauf pour qui ? Tsongor était parti de rien, son fer à la main, comme toujours d'ailleurs, il s'y était ancré peut-être. Comme une ancre qui serait restée trop de temps accrochée à son rocher de violence. Sa soif de conquête, son optimisme avaient sûrement séduit ses soldats, qui ne faisaient que se multiplier de jour en jour. Il grandissait. Son pouvoir grandissait. Son armée et son empire grandissaient. Ses ennemis les plus redoutables peinaient à résister ; ils finissaient à terre, soit suppliant sous la pression des sabots des lourds équidés, soit la tête incrustée dans la boue, et le corps, s'il existait toujours, quelque part ailleurs. Tsongor était passé à travers les famines qui touchaient ses troupes car, toutes ces années, il s'était nourri des souffrances et des cris.

Il était ambitieux, il voulait le monde.

Il l'avait.

Il méditait. Ses désirs les plus fous, ses exigences avaient été assouvies. La dernière bataille venait de s'achever. Alors que ses mains étaient flétries, ses yeux ridés et ses cheveux déjà décolorés par le temps, il était là, assis, à se demander pourquoi tout cela. Pour quelles raisons éprouvait-il du plaisir à chaque instant alors que ses victimes, elles, criaient ? Il avait voulu leurs biens et ne savait qu'en faire, à présent. Pourquoi était-il ainsi ? Chacune de ces batailles l'avait changé. Il avait combattu ses monstres et il en était devenu un. Peut-être l'avait-il toujours été.

Tsongor n'avait jamais semblé penser en dehors des plans élaborés ou bien même éprouver quelque chose son regard était dur, ses yeux toujours rivés vers l'avenir. Pourtant il était bien là, les yeux dans le vide. Où était cet avenir maintenant ? Et celui de ses fils ? Seraient-ils aussi acharnés que lui ? Ou était-ce la fin ? Devait-il rester assis le restant de sa vie sur cette pierre, cette pierre du bout du monde qui faisait partie, comme tant d'autres, de son royaume ? Un royaume bâti à partir de familles détruites et jonché de cadavres ! Était-ce vrai ? Éprouvait-il réellement des remords ? Il sentait une douleur qui s'amplifiait petit à petit. Une douleur qu'il n'avait pas sentie depuis fort longtemps, et qui le submergeait. De la honte. De la tristesse. Une peine immense ; celle de toute une terre, de peuples entiers brisés. Ses rêves tournaient au cauchemar. Il entendait quelque chose qui grossissait. Des cris, des pleurs. Sa tête ne supportait plus ce vacarme incessant. Tsongor voulut crier, mais aucun son ne sortit de sa bouche. Était-ce l'enfer ? Satan qui venait à le punir de tous ses péchés ? L'idée de son avenir était de plus en plus présente. Celle-ci avait trouvé sa place parmi les fracas. Elle reflétait l'image de son auteur, elle prenait de l'ampleur. C'était une certitude. L'avenir de Tsongor était très clair.

Il était allongé sur le sol désormais, son esprit débarrassé de tous les parasites qui l'avaient un temps assiégé. Sa vue était trouble. Les sons de la fête continuaient de retentir et les rires résonnaient dans ces contrées du bout du monde, si calmes. Son corps avait l'air paisible ; il ne bougeait plus. Il ne pensait plus. Il avait été maître bien trop longtemps.

La nature était alors venue, si sûre d'elle, récupérer ses droits.

Pour la première fois, on trouva Tsongor les mains vides, ballantes. Il s'était accroché tellement fort au fil de sa vie tumultueuse que celui-ci avait fini par lâcher. [670 mots]



c. Exemple 2

La musique et les rires déchiraient le silence que voulait imposer l'océan. Les soldats fêtaient leur victoire, portant en triomphe celui qui les menait depuis vingt années. Les rampants prostrés dans leur cage refusaient de se plier à la trop lourde malédiction envoyée par le ciel.

Le roi Tsongor était là. Debout. Il regardait devant lui s'étaler l'immense étendue noire et calme. Les confins du monde. Ce qu'il avait tant cherché, tant voulu contempler dormait aujourd'hui sous son regard triomphant. Des années de conquête pour en arriver là. Des années à vivre et à revivre ce jour où le monde serait à ses pieds. Son voyage s'arrêtait donc là.

La limite.

Celle qui mettait fin à tous ses désirs encore inassouvis. Celle qui encerclerait à jamais son peuple et ses terres. Pourtant il savait. Il avait toujours su que la terre finirait par plonger dans les ténèbres et les enfers.

Cette guerre, il avait pressenti qu'elle serait l'ultime but de son voyage depuis sa terre natale. Alors il s'y était jeté à corps perdu, déterminé à vaincre une fois de plus. Et la bataille s'était trop vite achevée. Aujourd'hui, lui qui devait ne rien avoir possédait tout. Tout. Lui à qui son père avait juré de ne rien léguer avait bâti un empire oh combien plus vaste que celui qu'on lui avait refusé. Tout, et pourtant rien. Il n'irait jamais au-delà de cet océan. Il resterait là. À vivre sans rêves. A subsister sans désir. Tel serait son destin à présent.

Ses conquêtes lui avaient apporté gloire, plaisir de vaincre et volonté d'aller de l'avant. Maintenant, rien. L'aboutissement de sa quête semblait rimer avec le crépuscule de sa vie. Vie qu'il avait comblée de vide. Vie dont les rêves s'étaient brisés un à un à chaque ennemi terrassé.

L'odeur du fer et du sang. Il pouvait encore la sentir quelques instants s'exhaler de cette terre piétinée. Le sang des rampants, mais aussi celui des siens. Ces hommes que le roi Tsongor avait enrôlés, bercés de ses rêves et de son ambition. Ces êtres de chair et de sang qui lui avaient permis d'arriver jusque-là. Il était bien impossible d'estimer le nombre de vies perdues dans le sillage du roi Tsongor. Lui-même n'en avait pas la moindre idée. Peu lui importait, jusqu'à cet instant. Devant l'inéluctable achèvement de son voyage les visages de ceux qu'il avait menés au péril dansaient devant ses yeux. Ceux dont le dernier souffle se résumait en un mot : souffrance. Souffrance vaine, nourriture d'un roi à jamais affamé.

Le masque de la conquête, autrefois fièrement arboré, lui semblait alors bien trop lourd à porter. Lorsque la houle se leva il lui sembla entendre à nouveau le fracas des batailles, et parmi elles, les cris déchirants des morts abandonnés par le reflux des vagues planant à jamais dans la nuit claire et silencieuse.

Alors, lentement, ses jambes le menèrent sur la berge, répondant à l'appel d'une irrésistible attirance vers cet être d'ondulations où il voyait se mouvoir ses rêves et ses peurs. Il avançait. Sombre silhouette se découpant parmi les rayons lunaires. La vague le frappa de plein fouet. Subjugué par sa beauté, sa force dévastatrice, le roi Tsongor n'opposa aucune résistance, s'abandonnant à la rivale qu'il avait tant cherchée, la déesse devant qui il s'inclinerait. [550 mots]



6. Corrigé du commentaire

a. Point méthode, le travail en amont du commentaire, cinq principes :

- 1. **TD, chemins de citations et couleurs du texte** : vous ferez, en fonction du plan ci-dessous, une version légendée (et en couleurs, soyons fous) de ce texte.
- 2. Le commentaire peut mettre en scène un **questionnement**, des **hypothèses d'interprétation** qu'on présentera prudemment sous la forme de questions (« S'agit-il donc d'un conquérant glorieux ? ») ou avec une formule du type : « et nous faisons même l'hypothèse », ou bien un conditionnel : « Il s'agirait de... ».
- 3. Les **désignations grammaticales et syntaxiques** sont toujours très précises, et les citations reliées aux lignes, et exhaustives, voir par exemple ci-dessous ce qui concerne la progression du récit ou le portrait des rampants.

→ 4. On appliquera à ce travail de citations le rythme à trois temps de la valse : présenter la citation et introduire l'argument d'analyse / citer avec exactitude et exhaustivité / analyser la valeur de ce corpus, de cette expression ou de ce groupement d'expressions (champ lexical* par exemple). Cf. le paragraphe 2 de la copie de référence...

* Attention au "champ lexical", outre l'orthographe du mot champ, parfois maltraitée au singulier, les relevés se doivent d'être classés et les termes différenciés, et interprétés. Pas de constat du type : "il y a un champ lexical de la violence", mais "dans le champ lexical de la violence, omniprésente dans ce texte, on distingue la cruauté exercée, la volonté de vaincre sans pitié, l'omniprésence du sang..."

→ 5. **Construire un plan.** Vous vous référerez au même modèle, même si les exercices sont différents, que pour les fiches d'oral : un plan en deux parties (au moins), trois paragraphes dans chaque partie. Votre commentaire doit apparaître comme une démonstration, une réponse à une question ou un faisceau de questions, pour convaincre de votre choix d'interprétation du texte.

Chaque texte appelle un plan spécifique, adapté à son originalité. Comme vous le montrait la question de corpus, vous pouviez en prendre conscience d'une part en repérant les thèmes spécifiques du texte (la conquête, la violence, la démesure) d'autre part en comparant avec les autres, différents : scène de combat, leçon de sagesse et roi vaincu par son orgueil chez Fénelon, dialogue argumentatif et moral chez Hugo, discours revendicatif et cause à défendre chez Dongala. Et par exemple l'expression « je n'oublierais point, après un si funeste exemple, qu'un roi n'est digne de commander, et n'est heureux dans sa puissance, qu'autant qu'il la soumet à la raison » (Fénelon) permettait de comprendre, par contraste, à quel point le roi conquérant Tsongor est « ancré à son rocher de violence », pour reprendre une métaphore du sujet d'invention.

b. Critères d'évaluation et plan détaillé

a. **Les critères d'évaluation**, trois critères principaux, l'intelligence du propos et l'effort d'écriture étant les premiers de tous :

Effort de composition (introduction, progression du propos) et pertinence du plan.

Attention précise portée au style, souci et précision des citations (la preuve par l'exemple).

Sensibilité et richesse personnelles qui s'expriment dans la réaction devant le texte.

On peut les préciser ainsi :

1. Effort de composition : brève introduction, plan, progression, liens explicites ou implicites faits entre les parties du commentaire.	2. Souci et précision de l'exemple, art des citations. La preuve par l'exemple est sans cesse apportée.	3. Attention précise portée au style, aux figures importantes et au détail de l'expression, « lecture de l'écriture ». Maîtrise d'un vocabulaire de l'analyse littéraire simple, mais précis et juste.
4. Sensibilité et richesse personnelles qui s'expriment dans la réaction devant le texte.	5. Syntaxe et orthographe : accords, accents, ponctuation suffisante et pertinente.	6. Netteté et pertinence d'une brève conclusion, effort de synthèse finale

1. Quelques pistes pour le commentaire.

Problématique : comment le passage donne-t-il à voir un héros ambivalent ?

I) Un Héros d'épopée.

1) Un personnage mythique dans la lignée des grands conquérants et guerriers.

Temps du mythe : " c'était à l'époque...". Temps de l'épopée : anaphore « vingt ans » qui fait irrésistiblement penser à *L'Illiade* ou à *L'Odyssee* où le temps se mesure ainsi en décennies.

Onomastique : "Tsongor", cf. Nabuchodonosor fondateur de l'Empire babylonien et grand bâtisseur.

Désigné par son titre : 4 occurrences " Le Roi Tsongor". Cf. aussi l'épopée homérique.

Tsongor une réécriture de la figure d'Attila ? : « vieillit à cheval », « prit femme à cheval »

Un nouvel Alexandre : « il voulait que son visage soit celui de la conquête » ;

2) Un personnage sous le signe d'une énergie et d'un élan vital exceptionnels

Energie physique : nombreux indices textuels : « mains vives et nerveuses », « ses jambes le démangeaient », « ne dort que sur des lits de fortune », « vieillit à cheval »...

Energie psychique : appétit (image) : « il avait faim », résolution : « sans trembler », persuasion ; « il ralliait les ennemis à ses rangs », opiniâtreté : « vingt ans de lutte »....

3) Un guerrier insatiable.

Lexique de la guerre : "leva son armée", "campagnes", "campements", "combats", « stratégies", victoire", "champs de bataille". Métonymie du "fer".

La figure de l'Imperator : double occurrence de "son armée", "ses propres soldats" qui font corps avec leur chef : "chaque naissance de ses enfants fut acclamée par la masse immense de ses hommes"

Obsession de la terra incognita : "des conquêtes aux confins des terres connues" et, s'il se rend chez le peuple des rampants, c'est qu'il s'agit là "des dernières terres inexplorées du continent."

Vaillance hors normes : superlatif sémantique : "invincible"

II) Mais ce grand conquérant est un héros de l'Hybris (la démesure).

1) Un personnage qui va toujours plus loin.

Quête avide d'espace : "partit vers le sud avec l'intention de ne jamais reculer"

Il parvint au pays des rampants "il pénétra dans les terres rampantes", il viole un territoire en quelque sorte... Seuls "l'océan et les ténèbres" peuvent l'arrêter.

2) La transgression morale ?

Met à mal la piété filiale : "crachant sur le visage de ce vieillard".

Il ne respecte pas le temps du deuil : "alors même que le corps de son père était chaud dans sa tombe..."

IL bouscule les usages et les rites ; "prit femme à cheval" et c'est une clameur guerrière qui salue la venue aux monde d'enfants encore innocents. De mauvais augure...

Il se montre insensible à la situation des rampants et livre un combat bien inégal avec le même appétit féroce... Anaphore du forclusif* "jamais" : "jamais ils ne parvinrent à s'organiser", "jamais ils n'arrivèrent à opposer..."

* deuxième terme de la négation, qui la complète : ne... jamais, ne... pas, ne... rien, ne... guère, ne... point, ne... plus.

3) Un personnage sous le signe de la violence

Insensible aux désastres de la guerre : "les corps mutilés et les famines".

Combattants du peuple des rampants donnés à voir comme féroces : "comme des guépards affamés", image qui met l'accent sur la morphologie longiligne des rampants et sur leur vigueur prédatrice ; or Tsongor est vainqueur ; il est tout aussi "redoutable" et il est, en outre, fin stratège.

Malheur aux vaincus : hybris de Tsongor qui met à feu et à sang "les villages".

Tsongor exterminator (sic) : pronom indéfini à valeur globalisante : "tout", "un à un"

Il sème la terreur et la désolation comme un dieu de colère.

c. Un exemple et le commentaire de ce commentaire...

Contrairement aux deux autres exercices, nous n'avons pas trouvé de copie de référence totalement convaincante. Nous avons donc adapté et réécrit trois copies en montrant notamment comment on peut passer de la paraphrase narrative (je raconte le texte et le héros) qui tient trop souvent lieu de commentaire à un travail de « lecture de l'écriture », d'interprétation. Le résultat reste critiquable, et sans aucun doute perfectible : chaque professeur le reprendra avec des exercices ou des exemples particuliers pour la préparation du bac blanc n° 3.

Dans le mot commentaire il y a « comment » : il s'agit toujours de montrer comment un auteur écrit, quels effets de style, quelle syntaxe, quels thèmes il privilégie, et par exemple ici le lexique de l'épopée et de la démesure (l'Hybris en grec), un jeu très net de phrases courtes, nominales parfois et un portrait en action d'un combattant impitoyable, et d'un peuple (les « rampants ») qui semble pouvoir l'être tout autant. Vous noterez enfin que l'écriture d'invention et le commentaire ne partent généralement pas du même texte au baccalauréat. Comme c'était exceptionnellement le cas ici, cela vous a permis de mesurer à quel point les deux exercices étaient complémentaires, et aussi exigeants l'un que l'autre.



Commentaire	Commentaire du commentaire...
<p>Laurent Gaudé a publié le roman <i>La Mort du roi Tsongor</i>, qui reçut le prix Goncourt des lycéens, en 2002.</p> <p>Dans cet extrait épique l'histoire donne vie à un personnage ambitieux, avide de pouvoir et victorieux. Il nous permettra de comprendre comment le roi Tsongor va parvenir à construire un empire jusqu'aux dernières terres inexplorées du continent, « Aux confins du monde ». Héros de la démesure, Tsongor est donc un grand conquérant, dont nous allons essayer de comprendre la nature et la complexité.</p> <p>Pour cela nous verrons tout d'abord à quel point Tsongor est un roi ambitieux et comment progresse le récit épique, ensuite qu'il ne recule devant rien, jusqu'à l'excès, la démesure et l'hybris. Enfin nous parviendrons au pays des rampants, terme de son épopée, avec le héros.</p> <p>Le texte est inscrit entre deux balises chronologiques claires : « C'était à l'époque où le roi Tsongor était jeune » (l. 1) et « Vingt ans de lutte et d'expansion jusqu'au jour où il parvint au pays des rampants. » (l. 19). Il met en scène un événement fondateur : alors qu'il était jeune, le prince Tsongor décide de quitter le royaume de son père, le roi, pour combattre. Le jeune garçon voulait partir à la conquête afin de construire lui-même son empire car son père qui était en train de mourir ne voulait pas que son fils hérite du royaume. « Il était parti, crachant sur le visage de ce vieillard qui ne voulait rien céder » (l. 3-4) : son premier acte de guerre est d'abord un acte de rupture, amplifié plus loin par la notation « il leva son armée alors même que le corps de son père était encore chaud dans sa tombe » (l. 9).</p> <p>(1) Ce premier paragraphe exprime l'ambition du nouveau roi, ambition qui est traduite par un réseau lexical très significatif autour de la volonté et de l'énergie : (2) « Il avait décidé » (l. 4 et 5), « Il voulait » (l. 3 et 6), « Entreprendre des conquêtes » (l. 7), « Il avait faim » (l. 7), « il rêvait d'assujettir (l. 8), « l'intention de ne jamais reculer » (l. 10). (3) On voit bien que ces verbes construisent un portrait d'homme d'action, doté d'une volonté farouche. C'est d'emblée un personnage d'exception qui est dessiné, un héros épique, courageux et résistant, doté de qualités hors du commun, et d'une grande soif de pouvoir.</p> <p>Son ambition s'exprime aussi dans la constance et la durée de ses conquêtes : « Les campagnes du roi Tsongor durèrent vingt ans. » (l. 12). Et une anaphore va scander cette longue durée quatre fois de plus (lignes 12 à 19) : « Vingt ans de campements. De combats. » [...] « Vingt ans où il ne dort que sur des lits de fortune ». [...] « Vingt ans à consulter des cartes » [...] « Vingt ans de lutte et d'expansion » : nous sommes à la fois dans la durée, le mouvement, l'action, le sacrifice et la victoire.</p> <p>La première partie des combats, avant la dramatisation de l'ultime bataille contre les rampants, présentés comme des adversaires « terrifiants [...] vifs et sans pitié » (l. 29-30) fait l'objet d'une grande ellipse narrative : vingt ans de combats sont résumés en 7 lignes, et une phrase : « Il était invincible » (l. 14). Toute la syntaxe du texte est d'ailleurs dominée par des phrases courtes, parfois nominales, qui font donc rapidement progresser le récit. Les combats ainsi résumés paraissent faciles. Le lecteur peut même croire que ces vingt premières années servaient à préparer l'armée à la tâche la plus difficile qui est celle des « confins du monde » (l. 20), celle du pays des rampants : « Après cela, il n'y avait plus rien que l'océan et les ténèbres » (l. 20-21). Cette phrase peut jouer à la fois sur le sens propre : le bout d'un monde, une limite, un océan, et sur le sens figuré : un au-delà, la source d'une peur et d'une fascination, un signe tragique.</p>	<p>Identifier le texte source (auteur, genre, date).</p> <p>En problématiser la nature, l'intérêt, les enjeux d'analyse.</p> <p>Annoncer un plan, qui sera la suite logique de la problématique qui précède.</p> <p>I. Un roi ambitieux, la progression du récit épique Les intertitres ne figurent pas dans les copies de bac.</p> <p>La règle de la « valse à trois temps » : un argument d'analyse (1), un relevé exhaustif et organisé (2), une interprétation qui précise toute l'importance de ce réseau (3).</p>

Nous observons que c'est un roi qui ne recule devant rien, même pas devant des hommes redoutables. Le texte semble à ce sujet créer une attente, mettre en scène une inquiétude : « Après cela, il n'y avait plus rien que l'océan et les ténèbres. » (l. 20-21). Et pourtant la résolution dramatique de cette bataille attendue se fait en une demi-phrased : « mais ils n'offrirent au roi Tsongor qu'une piètre résistance » (l. 36). C'est une des caractéristiques de ce texte que de faire le portrait d'un personnage en action, toujours en mouvement, et que rien n'arrête, jusqu'à l'excès et la démesure.

Caractérisé par la volonté, nous l'avons vu au début du texte, le roi Tsongor l'est aussi par des qualités héroïques hors du commun. Ce sont d'abord les verbes de mouvement qui, tout au long du texte, définissent le roi Tsongor : « Ses jambes le démangeaient » et « parcourir des terres nouvelles » (l. 6), « ne jamais reculer [...] arpenter la terre jusqu'à ce qu'il n'ait plus de souffle » (l. 10-11). Nous ne sommes pas dans la nuance mais dans l'absolu, pour un héros qui, « vieillit à cheval. Le fer à la main » (l. 16-17), et même « qui prit femme à cheval » (l. 17)! Nous n'accédons pas à l'intériorité du personnage, au murissement de ses projets mais, à un rythme syntaxique rapide et en peu de lignes, à une série d'actions qui toutes le font accéder à la victoire.

C'est ensuite le lexique de la violence, de la cruauté même que le récit épique valorise, en annihilant par exemple ses adversaires : « Jamais ils n'arrivèrent à opposer à son avancée une ligne de front » (l. 36-37), par une métonymie concise : « Porter le fer » (l. 6), un cliché métaphorique : « Il avait faim » (l. 7) ou des expressions comme « porter ses coups » (l. 14), « les corps mutilés et les famines » (l. 16), « Il brûla un à un les villages. Il réduisit tout en cendres » (l. 38). Seule force agissante de cette fureur de vaincre, la troisième personne du singulier simplifie le récit dans une logique propre au registre épique, celle du héros d'exception, qualifié à la ligne 14 d'« invincible ». En contrepoint les adversaires ultimes, les « rampants », sont eux aussi « sans pitié » (l. 30), nous l'examinerons dans la troisième partie. Mais ils font surtout l'objet d'une description péjorative : « ni chefs ni armée » (l. 22), « dans l'ignorance du monde qui les entourait » (l. 23), « leurs huttes n'arrivaient pas à la hauteur d'un cheval » et sont « minuscules » (l. 25-26). C'est là une sorte de décrédibilisation d'un peuple qui d'une part annonce leur fin, d'autre part renforce, par contraste héroïque, la valeur de leur adversaire.

Dans la définition du personnage de Tsongor, toutes les actions, d'une manière exclusive, sont donc orientées vers cette faim de conquérir. Lorsque nous accédons aux pensées du personnage, à une intériorité qu'on pourrait imaginer tourmentée (découverte à quoi nous invite le sujet d'invention), à ses rêves, c'est pour lire : « Et jusque dans ses nuits, il prononçait le nom des contrées qu'il rêvait d'assujettir » (l. 7-8). Il s'agit donc de rêves de domination, de conquête ou de soumission.

Nous avons vu à quel point les adjectifs ou les comparaisons associés aux « rampants » étaient forts, presque hyperboliques, souvent superlatifs : « les plus terrifiants des adversaires » (l. 29), « vifs et sans pitié » (l. 30), « comme des guépards affamés », « redoutables » (l. 31 et 35). Leur description est très développée dans ce texte : alors qu'il n'est pas question des autres peuples vaincus, celui-ci fait l'objet d'une présentation elle-même digne de l'épopée, entre grandeur et cruauté. De la ligne 30 à 35, nous avons sept verbes d'action qui marquent l'agressivité de ces hommes : « se déployaient... fondaient... se ruaient... mordaient..., griffaient... hurlaient... dansaient... ». Pour ces hommes qui se jetaient sur tout, l'arrivée du roi Tsongor est pourtant une

II. Un roi qui ne recule devant rien, jusqu'à l'excès, la démesure et l'hybris

III. Une conquête à son terme : les rampants ou le combat ultime.

« malédiction » (l. 40), alors même qu'ils sont qualifiés de « géants » (l. 27) et que nous avons déjà vus les adjectifs redoutablement hyperboliques qui les caractérisent. Leur portrait est fait en action, et les verbes à l'imparfait installent leur force destructrice dans la durée. Ce portrait en action culmine dans ce paragraphe tout de démesure épique, de fureur sanguinaire et d'hybris : « Ils hurlaient et dansaient sur le corps de leur adversaire jusqu'à ce que celui-ci ne fût plus qu'une bouillie de chair. » (l. 34-35). Nous avons donc vu que dans la conduite épique du récit il semble bien y avoir deux pôles héroïques : l'un individuel du roi conquérant, l'autre collectif de la dernière peuplade des « dernières terres explorées du continent » (l. 20).

C'est en effet le terme du voyage que ce texte nous raconte. Outre l'anaphore des vingt ans de combat que nous avons déjà lue, la caractérisation spatiale insiste à trois reprises, au centre même du texte, sur l'idée de fin : « Vingt ans de lutte et d'expansion jusqu'au jour où il parvint au pays des rampants. » (l. 19), « les dernières terres inexplorées du continent. Aux confins du monde. » (l. 20), « Après cela, il n'y avait plus rien que l'océan et les ténèbres. » (l. 20-21). Le champ lexical est net : « parvint », « dernières », « confins », « après cela... plus rien ». Se dessine alors le motif de la quête propre aussi aux récits épiques et de son aboutissement. Les connotations du mot ténèbres introduisent à la fois l'inconnu, le mystère, la mort, l'au-delà et l'enfer.

Le terme de la conquête et du voyage, c'est aussi un combat, que la description des rampants (lignes 21 à 35) semble annoncer comme difficile, particulièrement féroce et sanglant. Mais le texte déçoit cette attente et le lecteur, c'est l'une de ses originalités : « Jamais ils ne parvinrent à s'organiser » (l. 36). Les adversaires les plus terrifiants deviennent, à l'égal de tous les peuples précédents, les plus faciles à vaincre. Dans le récit épique, il est aussi des héros secondaires, simples apparitions avant leur défaite : c'est le cas des rampants, dont le destin tragique fait l'objet de deux allusions au ciel, « comme si le ciel pesait tout son poids sur eux » (l. 28-29) puis « insultant le ciel pour cette malédiction qui tombait sur eux » (l. 40) : ces citations montrent que dans l'épopée, les dieux ou les instruments du destin jouent souvent un rôle central, d'autant plus important ici que ce sont les derniers mots du texte.

Nous pouvons en conclure que l'ambition du roi Tsongor, son envie de gloire et de renouveau donnent à ce récit une puissance inégalée. Cette puissance donne au texte un dynamisme réel et le lecteur accompagne volontiers le personnage dans sa quête. Il est possible de comparer ce texte à celui de Fénelon, dans lequel le personnage de Télémaque, lui aussi héritier dans une période de conflit, conclut sur la portée morale de ses actes et ses responsabilités de futur souverain : « quel malheur, pour un homme destiné à faire le bonheur public, de n'être le maître de tant d'hommes que pour les rendre malheureux ! ».



Conclusion

Le lien est pertinent et le choix de la citation pour conclure judicieux.

7. Dissertation

a. Points de méthode essentiels (rappel)

1. Soyez attentifs au **plan**, à sa **visibilité** : **progression**, transitions, mise en page claire, alinéas signifiants.
2. Discuter un point de vue ou répondre à une question, le **sujet de dissertation** prend des formes variées, le premier critère d'évaluation positive est que vous avez correctement analysé la spécificité du sujet. Pour répondre au point de vue « oui mais le roman, c'est toujours un peu la même chose », nous vous proposons un exercice inventé grâce à la consultation des annales. Voici 14 exemples de sujet pour cet objet d'étude, vous les classerez en quatre à cinq ensembles différents², pour comprendre à quel point ce genre souvent présenté comme « protéiforme » peut produire des questions variées :

² Cf. une proposition en fin de document.

1. À votre avis, la présence de personnages repoussants dans un roman nuit-elle ou contribue-t-elle à l'intérêt que l'on porte à sa lecture ?
2. Pourquoi les personnages marginaux intéressent-ils les romanciers ?
3. Des personnages en situation d'apprentissage ont-ils quelque chose à nous apprendre ?
4. Attendez-vous essentiellement d'un roman qu'il vous plonge dans les pensées d'un personnage ?
5. Les récits de combat ont-ils uniquement pour objectif de créer des figures héroïques ?
6. Selon vous, le plaisir de lire un roman peut-il tenir seulement à la possibilité d'y rencontrer des personnages d'exception ?
7. Dans les genres de l'argumentation, la fiction vous semble-t-elle particulièrement efficace pour forger le jugement ?
8. Un personnage de roman ne se construit-il qu'à travers les scènes d'actions ?
9. Le romancier doit-il nécessairement faire de ses personnages des êtres extraordinaires ?
10. Attendez-vous d'un personnage de roman qu'il soit proche de vous ?
11. Selon vous, un personnage de roman doit-il émouvoir, faire rêver ou faire réfléchir ?
12. Un philosophe a déclaré qu'il avait beaucoup plus appris sur l'économie et la politique dans les romans de Balzac qu'en lisant les économistes et les historiens. Dans quelle mesure la lecture des romans permet-elle de connaître une période historique et une société ?
13. De nombreux romans sont nourris d'événements et de personnages historiques. En tant que lecteur, trouvez-vous que ces matériaux donnent de l'intérêt au roman ?
14. Un personnage de roman doit-il nécessairement surmonter des épreuves pour être considéré comme un héros de fiction ?

2. Si le **plan binaire, et surtout « dialectique » thèse / antithèse ou ternaire thèse / antithèse / synthèse** est toujours possible, et attendu par certains professeurs, on pourra, comme nous l'avons déjà proposé, réfléchir à une logique nature / limites / portée. Cette logique de plan permet à la fois une économie d'écriture, une progression soulignée (quelle qu'elle soit), adaptable en philosophie l'an prochain, mais ce plan reste implicite : reformulez-le sous forme de questions adaptées au sujet.

Pourquoi les personnages de roman doivent-ils avoir la parole ? Nous allons d'abord définir ce qu'est cette « parole » [nature]... / Comment le roman s'inscrit-il dans cette logique... ? [portée] / Est-ce seulement le personnage qui a la parole dans un roman ? [limites]

4. **Problématique...** ? Il s'agit de légitimer, justifier, montrer l'intelligence (nécessairement...) du sujet, de la question posée. On formule cette fameuse problématique sous la forme d'un faisceau de questions, qui seront reprises, avec méthode, ensuite. Elle s'articule aux petites tactiques d'écriture de l'introduction : la phrase d'accroche, la présentation du sujet, le faisceau de questions qu'il suscite (la problématique), une logique de plan annoncée et claire.

→ Comment réécrire l'introduction du devoir de référence ci-dessous pour accentuer cette logique, la rendre efficace et convaincante ?

5. **Des liens explicites et répétés au sujet** : ils ponctuent votre dissertation, montrent votre souci d'éviter le hors sujet, sont une garantie pour vous et pour votre lecteur que la commande précise du sujet n'est jamais oubliée.

→ Quels sont-ils dans la copie ci-dessous ?

La volonté d'union, la progression du récit et la description des épisodes d'une grève ouvrière sont donc une autre raison pour permettre aux personnages de s'exprimer. [...] Le discours d'un personnage, réels ou non, permet donc de dénoncer un aspect de la société antérieure ou contemporaine. [...] Ainsi, le débat permet d'exploiter les paroles d'un personnage et transforme leur dialogue en tribune pour les enjeux moraux et historiques de l'affrontement. [...] Il est donc évident que le contexte est un moyen d'exploiter les paroles d'un personnage, que nous serons d'autant plus sensibles à ces paroles qu'elles ont de fortes racines culturelles et un pouvoir réaliste évident.

6. **Les vertus de l'exemple.**

→ Relisez la copie de référence dans cette seule perspective : surlignez les exemples proposés (nombre, nature, ampleur) et interrogez-vous sur leur fonction : que *prouvent*-ils ?

7. **L'art des transitions**, il participe de la continuité, et de la progression ou de la logique, toujours soulignée, de votre plan. C'est un art scolaire un peu artificieux, nécessaire néanmoins si vous pensez à tous ces correcteurs épuisés par leur année de dur labeur (songez aux heures passées pour écrire ce corrigé), et que vous rassurerez sur votre santé logique et la rigueur de votre méthode.

Il existe différentes raisons pour exploiter le discours d'un personnage, nous allons maintenant nous intéresser aux manières d'exploiter, à l'influence particulière qu'il peut avoir sur la conduite du récit et sur les sentiments du lecteur.

8. Pour aider à faire la dissertation, vous avez compris la nécessité et la richesse du **travail sur les mots clés**.
→ Voici cinq exemples issus des annales : quels arguments d'analyse du roman reformuler à partir de ces sujets ?

Dans quelle mesure les **descriptions** dans le **roman** révèlent-elles la **vision** qu'a l'écrivain **de l'homme et du monde** ?
La seule **fonction** du **personnage de roman** est-elle de **refléter la société** dans laquelle il vit ?
Dans quelle mesure le **personnage de roman** donne-t-il au lecteur un accès **privilegié** à la **connaissance du cœur humain** ?
En partant des textes du corpus, vous vous demanderez si la **tâche du romancier**, quand il **crée des personnages**, ne consiste **qu'à imiter le réel**.
De nombreux **romans** sont nourris d'**événements** et de **personnages historiques**. En tant que lecteur, trouvez-vous que ces matériaux donnent de l'**intérêt** au roman ?

9. Repères esthétiques.

→ Rappel : vous pouvez lire et nourrir un abécédaire (ou toute autre forme de fiches de synthèse, à partir de votre manuel par exemple, pour créer des rubriques dédiées à l'esthétique romanesque : définition du portrait, du mot héros, de l'expression « anti-héros », du réalisme, du naturalisme, etc.

10. **L'appui du corpus** : des exemples à prendre, mais pas de manière exclusive. Lectures de l'année, corpus de seconde et troisième, lectures personnelles sont aussi à mobiliser, souvenez-vous de cela. La rencontre avec Audur Ava Olafsdottir (Boréales), avec les auteurs du prix littéraire lycéen, avec un autre auteur dans le passé peuvent nourrir votre réflexion.

→ Relisez le compte rendu de cette rencontre pour bien mémoriser les points essentiels du débat et pouvoir citer une auteure contemporaine islandaise.

b. Un plan détaillé

Pourquoi les personnages de roman doivent-ils avoir la parole ? Vous répondrez à cette question en envisageant les raisons et les manières d'exploiter le discours des personnages dans le roman.

Problématique => Quelles sont les fonctions de la prise de parole des personnages dans un roman ? A quoi sert le discours d'un personnage dans la narration ?

I. Quand le personnage prend la parole au cours du roman : les fonctions des paroles rapportées dans le récit

§ 1 : fonction réaliste : faire entendre la voix des personnages au cours du récit pour apporter du pittoresque et « faire vrai » :

Ex. Les romans réalistes du XIXe siècle où les dialogues portent la voix d'un personnage représentatif d'un milieu social ou d'une catégorie professionnelle de par le vocabulaire employé ou la formulation : la cacophonie de l'étude de maître Derville au début du *Colonel Chabert* de Balzac, mêlant les termes juridiques et les propos plus gouailleurs des clercs et des copistes.

=> paroles rapportées qui créent un effet de réel et donnent l'impression au lecteur d'assister à une conversation dont il ne fait pas partie, au point que le dialogue tend à envahir le roman contemporain et à supplanter la narration, comme dans les romans de Marc Lévy où les personnages échangent longuement sans beaucoup de matière, mimant la conversation réelle et permettant une identification facile du lecteur au personnage.

§ 2 : fonction dramatique : interrompre la narration des faits pour mettre en avant un dialogue crucial, lorsque la conversation est aussi action des personnages par sa dimension argumentative ou par sa portée dans la suite de l'histoire :

ex. Texte B : *Quatre-vingt-treize* d'Hugo où conversation entre Cimourdain et l'Imanus dont l'issue peut être très violente : tension visible par le choix des verbes de parole et par l'enchaînement des répliques où le personnage reprend souvent la parole en 2 temps. De plus, dialogue apporté au discours direct car entendu par le marquis de Lantenac, témoin silencieux mentionné l. 43, qui aurait le pouvoir de changer l'issue du siège et d'épargner des innocents.

=> paroles des personnages rapportées qui créent suspense : le lecteur entend véritablement la voix de chacun d'eux et découvre leurs projets et leurs pensées.

§ 3 : fonction psychologique : donner accès à l'intériorité du personnage de roman grâce au monologue intérieur, ce qui lui confère une épaisseur psychologique :

ex. Le lecteur accède aux pensées, aux rêveries et aux déceptions d'Emma dans *Madame Bovary* de Flaubert. Ainsi l'épisode qui suit son mariage avec Charles et la lune de miel décevante, où Emma dresse un portrait

dépréciateur de son époux médiocre et sans éducation, très éloigné des héros de roman élégants et aristocratiques qui nourrissent son imaginaire.

=> épaisseur du personnage qui emplit le roman et celui-ci ne se limite pas au récit de ses faits et gestes : le lecteur suit ses pensées, ou encore le raisonnement de l'enquêteur dans les romans policiers.

II. Quand le personnage raconte lui-même son histoire : la narration à la 1^{ère} personne

§1 : focalisation interne avec un narrateur-personnage : le récit est assumé par un personnage-témoin qui rapporte son expérience fictive :

ex. Texte A : Fénelon compose le récit de Télémaque à la 1^{ère} p. : le héros rapporte ce qu'il a vu et vécu d'où le titre *Les Aventures de Télémaque* ; il s'agit de rendre compte au lecteur comme si le personnage se confiait directement à lui : ce récit a une fonction didactique, véritable traité de politique au XVII^e, dans la mesure où le précepteur Fénelon écrit pour éduquer le fils du Dauphin.

=>le récit à la 1^{ère} personne crée une certaine proximité avec le lecteur, qui entend le personnage lui conter ses aventures, ainsi la verve particulière de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline, choix de l'auteur qui crée alors une écriture originale qui touche le lecteur et le fait réagir, en tout cas ne le laisse pas indifférent.

§2 : autobiographie avec auteur = personnage = narrateur : récit de vie ou témoignage qui n'est alors plus du domaine de la fiction, mais où l'auteur accède malgré tout au statut de personnage dans son récit : ex. *Les carnets de guerre de Louis Barthas, tonnelier*, publié au retour de la 1^{ère} guerre mondiale, où le récit quotidien d'une expérience réelle a valeur de témoignage historique.

=>écriture qui peut être sur le vif ou à rebours de l'expérience vécue, mais qui sous-entend une attitude de lecture : le lecteur accorde du crédit au témoignage, ce qui n'exclut pas l'identification comme dans une fiction à la 1^{ère} personne.

III. Quand le personnage porte la voix de l'auteur : la littérature engagée

§1 : rendre compte du réel par la fiction : dénoncer une situation que ce soit par la prise de parole directe du personnage ou par le discours rapporté :

ex. Texte D : Emmanuel Dongala donne la parole à Méréana pour tenir un discours sur l'Afrique contemporaine ; si le personnage est fictif, dénonciation de la condition de la femme africaine, seule pour nourrir sa famille et travailleuse exploitée par les propriétaires locaux ou les multinationales, et son discours porte des revendications comme à la l. 11. L'auteur fait d'ailleurs le choix de varier les procédés de discours rapportés : discours narrativisé pour les exemples et le contexte mais discours direct pour les arguments de Méréana.

=>le détour de la fiction permet de dénoncer une situation et de transmettre un message au lecteur, ainsi que le fait V. Hugo dans *Le dernier jour d'un condamné* où le journal fictif du personnage est un réquisitoire contre la peine de mort.

§2 : transmettre une idéologie, une pensée à travers le roman : le récit prône alors une attitude de l'homme face à la vie ou face à l'Histoire :

Ex. *La Peste* d'Albert Camus : le roman peut être lu comme le récit fictif et anecdotique d'une épidémie de peste, mais lors de sa parution en 1947, nombre de lecteurs voient en Oran mise en quarantaine un écho à la France occupée par l'Allemagne nazie avec couvre-feu, privation des libertés et marché noir. Le roman est alors l'occasion de brosser le portrait de personnages solidaires comme Rieux, Tarrou, Paneloux ou profiteurs/égoïstes comme Cottard qui tire profit de la situation ou Rambert ne songeant d'abord qu'à rejoindre sa bien-aimée.

=>Rieux est un personnage qui s'avère être le narrateur à la fin du récit et son engagement contre l'épidémie symbolise l'attitude active prônée par Camus : refuser l'Absurde par la révolte. Ce roman est d'ailleurs intégré au cycle de la révolte avec la pièce *Les Justes* et l'essai *L'Homme révolté*.

Ex : *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel : comment le personnage narrateur, acteur et victime de l'histoire nous en rend-il témoin à travers une parole plurielle : la sienne, celle de l'instituteur Diomède, celle du maire et des habitants du village, celle de « L'Anderer », rare et précieuse, celles des victimes des camps, celle de Fédorine, pleine de sagesse et d'expérience, celle d'Emélia, devenue aphasique (muette) face à l'horreur ?

C. Un exemple de copie

[On notera dans cette dissertation une problématique qu'il faudrait formuler plus clairement, une progression nette du propos, un choix d'exemples pertinents et un bon équilibre entre le corpus et les lectures faites pour le prix littéraire lycéen de la ville de Caen. Chaque élève adaptera ses références au programme de lectures fait dans sa classe. D'autres choix de plan et de progression argumentative sont possibles. Celui-ci a le mérite d'un lien renouvelé et régulier avec le sujet, d'une dynamique d'exemples variés, pertinents et amplifiés. **Des éléments plus critiques peuvent être mis en avant : voyez avec votre professeur.]**

À travers le roman, un écrivain peut donner vie à des personnages fictifs ou non, et ainsi les doter d'un aspect physique et moral qui leur est propre, évoluant au fil de leur histoire. C'est grâce à leurs caractéristiques, à certaines situations qu'ils peuvent être amenés à prendre la parole et ainsi à donner leur opinion, qui peut avoir des conséquences importantes dans la suite du récit.

Nous pouvons ainsi nous demander pourquoi les personnages du roman doivent prendre la parole.

Pour répondre à cette interrogation nous étudierons d'abord les différentes raisons qui poussent les personnages à prendre cette parole puis nous aborderons les manières d'exploiter, pour l'écrivain comme pour le lecteur, le discours des personnages dans le roman.

→ Une introduction à revoir : pourquoi et comment ?

Tout d'abord les raisons pour donner la parole à un personnage sont nombreuses. En effet, elle peut avoir un rôle déterminant et changer le cours de l'action. Ainsi, quelques mots peuvent permettre de prendre la mesure d'un conflit, de l'amplifier, de l'atténuer, voire de l'arrêter, que ce soit par volonté pacifiste ou par simple prudence et mise en garde. Pour pouvoir permettre aux destinataires de prendre conscience de cela, il faut faire appel à sa raison. C'est notamment le cas dans *Les Aventures de Télémaque*, roman publié en 1699 et écrit par Fénelon. Le protagoniste du récit, Télémaque, est amené à assister à une guerre à laquelle il ne peut pas participer. Après avoir assisté à cette scène violente, il prend conscience qu'il faut savoir mesurer l'ampleur d'un conflit et faire preuve de raison. Il s'exprime donc sur ce qu'il a vu, et permet de faire comprendre au lecteur qu'il faut être raisonnable, surtout en période de guerre. C'est également le cas dans *Candide* de Voltaire, écrivain du siècle des lumières qui a joué un rôle déterminant dans l'histoire de la révolution française. Le protagoniste, jeune homme naïf n'ayant aucune expérience du monde réel, va être confronté à de terribles épreuves et découvertes comme la torture, l'esclavage mais aussi la guerre. Cette expérience combattante qui va lui permettre, à la fin de ce conte philosophique, de s'exprimer quant à cette pratique est ainsi expliquée aux destinataires implicites, c'est-à-dire aux lecteurs : la guerre ne résout rien, pire, c'est une « boucherie héroïque », absurde et inhumaine. Ainsi, un personnage peut dans son discours prendre position sur les conflits finissant en combats sanglants, en appelant à les mesurer voire à les stopper.

Ensuite il est possible pour un personnage de prendre la parole dans le but de rassembler. Grâce à un discours structuré, à une rhétorique brillante, il peut parvenir à faire s'unir une population pour se battre, se mobiliser, se soutenir. La parole joue donc un rôle capital dans le récit. Dans *La Peste* d'Albert Camus, auteur du XXe siècle qui se vit récompensé d'un prix Nobel de littérature en 1957, le père Paneloux, religieux de la ville d'Oran en proie au terrible fléau qu'est cette maladie, prononce un premier prêche qui a pour but de faire changer les avis quant aux raisons de l'épidémie. Avec un véritable talent d'orateur, il rassemble les habitants désespérés et les appelle au rassemblement afin de combattre la peste, justifiée selon lui à cause du péché des hommes.

Dans *Germinal* d'Emile Zola, roman naturaliste emblématique du genre, le protagoniste Étienne Lantier, ouvrier à la mine, vit et travaille dans des conditions déplorables, et se voit amené à prononcer un discours appelant à la révolte contre une baisse du salaire des mineurs, projet du patronat. Il incite à faire la grève, à se rassembler pour se donner de l'importance et faire entendre leur cause commune. La volonté d'union, la progression du récit et la description des épisodes d'une grève ouvrière sont donc une autre raison pour permettre aux personnages de s'exprimer.

Dénoncer un fait, une pratique, une injustice par la parole est aussi très courant dans les romans. Le discours se veut persuasif et convaincant, le personnage doit donc s'exprimer de manière à être entendu, la dénonciation d'une idéologie dominante dans une société étant délicate. Dans *Le Dernier jour d'un*

condamné, c'est à travers les yeux d'un criminel et d'un homme passant sa dernière journée avant d'être guillotiné que Victor Hugo, grand écrivain romantique du XIXe siècle, dénonce la pratique, immorale selon lui, qu'est la peine capitale. Les paroles, les pensées du protagoniste sont donc essentielles pour le lecteur, qui doit prendre conscience et être sensibilisé, convaincu, persuadé.

De même, dans *Alex ou le porte-drapeau* d'Hélène Waysbord, l'écrivaine dénonce le génocide des juifs effectué par les nazis durant la seconde guerre mondiale. Ce roman mêlant biographie et autobiographie exprime un grand traumatisme vécu par les juifs, et c'est à travers le double témoignage d'Hélène et Alexandre qu'une dénonciation de la Shoah s'établit, faisant perdurer dans les mémoires cet atroce crime de guerre. Le discours d'un personnage, réel ou non, permet donc de dénoncer un aspect de la société antérieure ou contemporaine.

Il existe différentes raisons pour exploiter le discours d'un personnage, nous allons maintenant nous intéresser aux manières d'exploiter, à l'influence particulière qu'il peut avoir sur la conduite du récit et sur les sentiments du lecteur.

Premièrement un débat peut permettre à l'écrivain de donner de l'importance aux paroles d'un personnage pour pouvoir l'exploiter le mieux possible. Une opposition d'idées souligne la valeur d'un discours et percute le lecteur d'un roman. Dans *La Peste* d'Albert Camus publié en 1947 nous assistons à un échange d'idéologie totalement différente entre Bernard Rieux, l'homme de science dénonçant l'injustice du fléau s'abattant et le père Paneloux, l'homme de Dieu à la foi très développée. À la suite de la mort d'un enfant dans d'atroces souffrances, les deux personnages débattent sur le sort des habitants, posant une vraie interrogation philosophique. Les paroles de Rieux sont d'autant plus mises en valeur qu'il parvient à déstabiliser Paneloux, pourtant doté d'une brillante éloquence. Dans le roman *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, publié en 1874, nous avons également deux personnages qui dialoguent : le premier s'appelant Cimourdain souhaite arrêter le combat imminent tandis que son opposant, L'Imânus veut régler ce conflit par le sang. Cimourdain fait preuve dans cet extrait d'un courage extraordinaire, non seulement en tenant tête à son ennemi, en s'opposant à ses violentes convictions mais aussi en se proposant comme prisonnier pour stopper la guerre de Vendée. Ce courage touche le lecteur. Ainsi, le débat permet d'exploiter les paroles d'un personnage et transforme leur dialogue en tribune pour les enjeux moraux et historiques de l'affrontement.

Deuxièmement, le contexte d'un discours peut le mettre en valeur. Le lieu est l'événement dans et durant lequel le personnage s'exprime peut lui permettre de donner encore plus d'importance à ses propos. Dans *La Petite fille de Monsieur Linh* de Philippe Claudel le protagoniste Monsieur Linh, rescapé de la guerre du Vietnam et seul survivant de sa famille, est exilé dans un pays d'Europe où il fait la connaissance d'un homme qui deviendra rapidement son ami. Il ne sait pas cet homme a été réquisitionné en tant que soldat au Vietnam. Lorsqu'un jour, les deux amis se retrouvent sur un banc face à la mère, l'homme évoque cette expérience que Monsieur Linh ne comprend pas car il ne parle pas la langue du personnage. C'est avec émotion qu'il évoque ses regrets et présente ses excuses à Monsieur Linh. Le contexte créé par l'auteur rend ces paroles d'autant plus émouvantes et sincères.

Dans *Bison* de Patrick Grainville, c'est à travers les paroles de Georges Catlin, peintre américain qui plaque tout pour se reconvertir dans la peinture de portraits et paysages typiquement indiens, que le lecteur prend conscience de la disparition d'une culture emblématique. Catlin, ayant réalisé son œuvre quelque temps avant la disparition complète de ce peuple, est amené à plusieurs reprises à donner son opinion sur ce sujet. S'exprimant dans un lieu rythmé par la vie des Sioux et des Crow son avis est valorisé car le lecteur le voit parler en plein cœur de la région indienne. Il est donc évident que le contexte est un moyen d'exploiter les paroles d'un personnage, que nous serons d'autant plus sensible à ces paroles qu'elles ont de fortes racines culturelles et un pouvoir réaliste évident.

C'est le cas aussi dans *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel : le personnage narrateur, acteur et victime de l'histoire nous en rend témoin à travers une parole plurielle : la sienne, celle de l'institutrice Diomède, celle du maire et des habitants du village, celle de « L'Anderer », rare et précieuse, celles des victimes des camps, celle de Fédorine, plaine de sagesse et d'expérience, celle, muette d'Emélia, devenue aphasique face à l'horreur.

Dernièrement, afin de donner de la valeur un discours, la création d'un enjeu auquel se confronte un orateur est une possibilité intéressante. Les paroles ont un effet beaucoup plus de valeur et d'importance

lorsqu'elles sont déterminantes pour la suite du roman. *Ce que murmurent les collines* de Scolastique Mukasonga est une œuvre illustrant ce propos. Un jour un conseil s'organise autour des femmes les plus influentes d'un village rwandais. À son issue, le sort d'une femme du village dont le malheur risque de déteindre sur tous les habitants doit être décidé. Tour à tour, les femmes s'expriment, donnent leur avis et leur hypothèse sur ce malheur afin de faire le bon choix. Leur discours solennel est mis en valeur car un enjeu vital caractérise leur échange.

Dans l'œuvre d'Emmanuel Dongala intitulée *Photo de groupe au bord du fleuve* publiée en 2010, Méréana est une femme travaillant dans une carrière à concasser des blocs de pierre. Étant victime d'une injustice économique elle décide de prendre la parole pour s'adresser à un groupe de femmes victimes elles aussi de cette injustice, afin de les inviter à manifester. L'éloquence dont elle fait preuve est soulignée car l'enjeu est de taille : il faut convaincre l'État pour obtenir réparation. Le discours permet donc de créer une remise en question chez le lecteur grâce à une dramatisation efficace, une empathie possible avec la justesse des propos et une issue dramatique encore incertaine.

Pour conclure, nous pouvons dire que le rôle de la parole du personnage dans un roman est capital. Les raisons pour prononcer un discours sont nombreuses : conflit, appel au rassemblement, dénonciation, effet réaliste, débat moral... L'exploitation de ces paroles prend diverses formes. L'auteur peut créer un enjeu ou les mettre en valeur au travers d'un débat ou d'un contexte particulier. Le discours est un moyen d'expression essentiel pour le personnage, mais aussi, de manière indirecte, pour l'écrivain. Est-ce toujours convaincant pour le lecteur ? La qualité littéraire d'un œuvre, son originalité et sa réussite en seront les témoins.

IV. Pour votre culture générale

8. Miscellanées... : Conférence et texte de Laurent Gaudé : pourquoi écrire ? Abécédaire, le point sur... 14 mots (...)

- Visionnage d'extraits d'une conférence de Laurent Gaudé, « Pourquoi écrire ? » (1h26), Ecole alsacienne, Paris, 8 mars 2011. (Source : <http://www.ecole-alsacienne.org/spip/Laurent-Gaude-Pourquoi-ecrire.html>)

J'écris pour ne pas me laisser en paix. Parce que ne pas écrire serait un renoncement. Une paresse de l'esprit et du désir. L'homme que je serais alors me semblerait défait et repus. J'écris car cela me force. J'écris pour avoir des milliers d'années, connaître des foules de sentiments contradictoires. J'écris pour vivre sous des paysages étranges, à des époques passées. Pour plonger dans des vies qui me sont étrangères et être solidaire de frères éloignés. Je suis vieux. Je suis jeune. J'ai traversé des deuils et des batailles. J'ai connu d'immenses plaisirs. Je suis une femme. Une mère. Un voyageur égaré. J'écris pour embrasser cette foule d'hommes que je convoque en mon esprit et que je fais camarades de pensée. J'écris pour donner à voir le monde qui me hante. Un monde qui se construit au fil des lectures, au gré des rencontres, un monde imprégné de mes peurs, de mes voyages, de mes fantasmes. J'écris car je sens, la nuit, que cela grouille en moi.

J'écris pour offrir l'hospitalité. Mes textes de théâtre attendent qu'on s'empare d'eux. Ils sont comme des pièces vides qui rêvent d'être habitées. Je les ai élaborés en pensant que d'autres viendront y séjourner : des metteurs en scène, des comédiens, des spectateurs. Chacun aménagera ces espaces à sa dimension. J'écris pour être habité.

De toutes ces raisons, je ne sais laquelle est décisive et laquelle accessoire. Il y en a mille autres encore. J'écris parce que j'ai peur. Parce que j'aime travailler la nuit. Parce que j'ai hâte de textes à venir. J'écris par pur plaisir.

Laurent Gaudé, 2001, texte écrit pour un salon du livre

Source : <https://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2013-07/lamortduroitsongor.pdf>

Abécédaire : 14 mots (construit par Y. Maubant, parfois adapté de deux sources, l'une en ligne <http://www.lettres.org/lexique/index.htm> et l'autre livresque : *La Littérature de A à Z*, Hatier, 657 p.)

A comme... Auteur

Ce mot est apparu en français en 1160, soit au XII^{ème} siècle.

On désigne par ce mot l'écrivain, le poète, le romancier, le dramaturge, le fabuliste, etc. ... donc celui qui a écrit un ouvrage. L'auteur ne doit pas être confondu avec le narrateur, même si parfois il s'agit d'une seule et même personne (dans le cas de l'autobiographie).

Qui sont donc les auteurs, la source vive des textes que nous lisons, ces êtres de chair, de sang et de passion ? Le nom a été formé à partir d'un mot latin : *auctor*, qui signifie « celui qui pousse à agir » Mot venant lui-même du verbe « augeo, augere » qui signifie « faire croître, développer ».

D'après son étymologie, ce mot désigne donc « celui qui est à l'origine de quelque chose » mais aussi celui qui augmente : nos connaissances, notre sensibilité, notre humanité peut-être ?

Pour chaque texte que nous étudions (cf. les recherches que vous venez de faire pour Charlotte Delbo et Primo Levi, ou que vous ferez pour René Char), il nous faut donc enquêter, pour rencontrer, exactement comme s'il s'agissait d'une rencontre en chair et en os, cet auteur, lui donner une chair, un visage, une âme, un grain de voix pour les plus contemporains. Les moyens modernes de stockage de l'information et de documentation, et notamment l'accès facile aux archives sonores ou audiovisuelles renforcent encore nos occasions de rencontre. Les archives de l'INA sont à ce titre exemplaires. Souvenez de la voix de Malraux prononçant son hommage à Jean Moulin (<http://www.ina.fr/video/I00013168> : 20'45"). Et voici la voix de Charlotte Delbo, ou celle de Primo Levi, que vous écouterez en italien, ou que vous lirez en anglais ci-dessous.



Pour écouter la voix de C. Delbo (extrait, 5'35") : entretien avec Jacques CHANCEL (55'51), 02 avril 1974 : <http://www.ina.fr/audio/PHF06046320>

Charlotte DELBO, femme de lettres : sa pièce *Qui rapportera ces paroles ?* jouée au théâtre Cyrano. La musique de scène d'Alain KREMSKI. Le thème : Auschwitz, où elle a passé 27 mois. Souvenirs sur sa déportation. Ce qui a été positif dans cette épreuve. Pourquoi elle a attendu vingt ans pour témoigner. Ses autres ouvrages. Pourquoi elle écrit. Le pouvoir de la parole. Souvenirs sur Louis JOUVET, dont elle a été la secrétaire. Remarques sur la lâcheté et la peur, le sens de la vie.

<https://www.youtube.com/watch?v=1tffs51lj14> entretien avec Primo Levi (en italien).

Transcription en anglais (sur le site [Youtube](https://www.youtube.com/watch?v=1tffs51lj14) : en vérifier la rigueur avec vos professeurs d'italien et d'anglais).



Primo Levi : For me, it's the memory of a time at once distant and very close, because it is distant in time, but close for other reasons.

My line of work is another. I am a chemist. But my existence has been marked by two fundamental facts. The first is imprisonment at Auschwitz. The second is my having written about my imprisonment at Auschwitz. The fact of having written about it renders me continuously close and present to this fact, because my books about Auschwitz have been translated into many languages. Still today they are published and read, even in schools ; in fact, the reason I am today here in Milan— I live in Turin — is that I was invited by a school, by a class of fourth-graders to talk about my book and my experiences.

These meetings happen often, I always accept invitation very gladly ; they bring me in front of the most diverse audiences. This morning they were fourth graders, 8 and 9 year-olds, but I find myself in front of the most diverse audiences,

in terms of age, of level of education, of social class. And they give me a sense of how these things, which for me are always present, are simultaneously alive and remote. That is to say, very few people today are able to reconstruct, to reconnect, that guiding thread that connects the Fascist squads (squadri d'azione fasciste) of the 1920s in Italy—the Turin massacre [of 1922]—to the concentration camps in Germany—and in Italy, because they were present also in Italy, though not many people are aware of this—and to the Fascism of today, which is just as violent, but simply lacks the power to become once again what it was, which is to say, the consecration of privilege and inequality.

Interview : Don't you think that in Italy the memory of Auschwitz has become dormant ?

PL: It's probably that it is not as strong in Italy as it is in Germany, for the geographic or historical reason that the massacre—because there was a massacre on the scale of millions—occurred, locally, in Germany and not in Italy. And this fact has allowed most Italians to find an easy alibi : “they did these things, we didn't do them.” But we're the ones who started them. Nazism in Germany was a metastasis of a tumor that was in Italy. It was a tumor that lead Germany and Europe to death, or close to death, to complete disaster. The fruits of Nazism and Fascism are not only the 4.5 million of Auschwitz, but the 6 or 7 million Jewish victims, the 60 million victims of World War II. This is something that I personally cannot forget for obvious reasons, but I would like that also “others,” which is to say “everyone”—those who were never in a concentration camp—remember it and know it. In other words, [everyone should remember and know that] the concentration camp, Auschwitz, was the fulfillment of Fascism, [it was] Fascism brought to its completion, its full realization. It had that which [Fascism] in Italy lacked, its crowning achievement.

Interviewer : You said that the Germans were the protagonists, and so they remember the Holocaust more than Italians. You, who go often to Germany for work, do you talk about it ? How do they react to what you say ?

PL: Conversations always take place—they're almost standard. I go to Germany for work, once or twice a year. I speak German; I learned it at Auschwitz. Few Italians speak German, and moreover few speak it like I do. I learned German in the camp, from below, not from above, not from a textbook or in school, and Germans perceive this. I speak a strange German. They ask me, "How come you, Dr. Levi, speak German?" And I always respond right away that I learned it at Auschwitz. At this point the conversation almost always comes to a halt. And the person I'm talking with, who I usually don't know — a client or a supplier — becomes silent. In Germany it is considered in bad taste to talk about these things, an indiscretion, a discourtesy. And this is why I always gladly do it: to see the other person's reaction. Sometimes, very timidly, the person I'm talking to will say, "Oh yes, they were sad things; unfortunately they happened here, but the Germany of today is different," which is not entirely out of place. But I have never found anyone who said to me, "Yes, I was a Nazi, and I am not anymore," or even, "I was a Nazi and I still am." This has never happened to me, as if Germany's entire past has been washed away with an enormous sponge.

Interviewer : Do you think these atrocities are still possible ?

PL : Today, certainly not. But I don't doubt that the Germans — and why just the Germans ? also in any other country: were there not concentration camps in Greece ? There were ! In Greece, in Algeria, in Brazil, in Chile. They exist. So why ? Even in Italy. It wouldn't take much. I, unfortunately I can say, I know it ; it's not that I think it ; I know it. I know that it can occur anywhere. They can exist where a Fascism — not necessarily identical to that one — a Fascism, which is to say, a new word, like the one that the Italian neo-Fascists love, i.e. we are not all equal, not everyone has the same rights, some people have rights others don't. Where this word takes hold, at the end lies the Lager. This I know with precision.

D comme... Deuxième personne :

Les occurrences de récit à la deuxième personne sont assez rares dans la littérature. Vous disposez désormais de l'exemple d'Emmanuel Dongala :

Là, tu es prise de court. Tu pensais qu'une idée allait émerger de la discussion, or elles te demandent d'en avancer une toi-même. Tu ne sais que dire. Tu n'as pas préparé de discours à lire. Tu bafouilles un instant puis une idée surgit soudainement dans ton esprit, une marche sur le commissariat de police. Sont-ce les séquelles des pensées que tu as ruminées après le coup de fil provocateur de Tito ? Alors les mots te viennent clairement et facilement, pas de la tête mais du cœur.

Et vous en avez une autre tout à fait originale et remarquable : *Lambeaux*, 1995.

Cette œuvre autobiographique de Charles Juliet (né en 1934) est un hommage à sa mère, dont il reconstitue la vie et le destin tragique en l'écrivant à la deuxième personne du singulier. Et ce détour pour ne pas écrire à la première personne, ou à la troisième, fait toute la valeur et la force émotive de cet hommage. Ne pas écrire à la première personne parce que la mère trop tôt disparue n'a pu écrire sa vie, éviter la troisième parce qu'elle eût été trop distante, là est tout le génie de Charles Juliet pour mener à bien son entreprise d'hommage et de mémoire. Extrait :

La peur. La peur a ravagé ton enfance. La peur de l'obscurité. La peur des adultes. La peur d'être enlevé. La peur de disparaître.

Le matin, à l'aube, quand tu mènes tes vaches paître, et que loin du village, longeant des bois, tu t'enfonces dans la campagne déserte et silencieuse, tu ne cesses d'être aux aguets, de te retourner, de scruter le moindre buisson, de surveiller ce qui t'est proche tout en promenant un regard circulaire sur les lointains. Pour te rassurer, tu te tiens au plus près de tes vaches. Tu as cet espoir que peut-être elles pourraient te défendre. Parfois, à voix basse, pour ne pas alerter le voleur d'enfants qui s'apprête à bondir et se saisir de toi, tu leur parles. Le son de ta voix t'aide à te sentir moins seul, moins menacé, et la présence des bêtes te reconforte.

Mais le pire, ce sont ces soirs d'hiver où il faut aller chercher du vin à la cave.

Chaque pas, chaque geste mis au point en vue de ne pas faire durer la terrible épreuve une seconde de plus.

Sortir, plonger dans la ténèbre, traverser la cour, ouvrir la porte d'une main ni trop lente ni trop rapide, éclairer, dévaler les escaliers avec ce sentiment que tu t'enfonces graduellement dans l'abîme, la lumière avare qui n'éclaire qu'un faible espace et laisse dans l'ombre le tonneau près duquel tu dois attendre interminablement que ton pot se remplisse, le robinet haï qui ne laisse couler qu'un mince filet noir, le sang qui bat aux tempes, les oreilles qui bourdonnent, puis remonter, t'empêcher de gravir les marches quatre à quatre, veiller à ce que le vin ne s'échappe pas du pot tenu par une main qui tremble, éteindre, refermer précautionneusement la porte, mais la serrure qui grince et risque de signaler ta présence, la cour traversée en trois bonds, la lumière retrouvée de la cuisine, attendre un instant dehors appuyé contre le mur, reprendre haleine, laisser le cœur se calmer, retrouver la possibilité d'entendre et de parler, puis bravement pousser la porte et reprendre ta place à table comme si rien ne s'était passé.

Chaque fois, terrifié. Chaque fois dans un tel état que tu t'approchais de la folie.

D comme... Discours (rappel un peu augmenté)



Pour analyser les modalités de dialogue et de récit, rappelons les différents types de discours « rapporté » : direct, indirect, indirect libre, narrativisé.

Précisons d'abord que dans le roman (ou dans la fable) tout est inventé, on fait donc « comme si » les personnages prononçaient réellement des paroles. Ils le font de trois manières :

Le discours direct

Il donne l'illusion de l'objectivité, de paroles fidèlement rapportées, comme enregistrées et restituées. C'est apparemment une forme littérale de la reproduction de la parole d'autrui. C'est un moyen facile, parfois envahissant dans certains romans à succès, de créer un « effet de réel » ou une illusion réaliste. La place subjective du narrateur peut toutefois être sensible à travers les verbes de parole qui introduisent le discours, signalent une intensité (cria...), une mauvaise humeur (maugréa...) une duplicité ou une perfidie (prétendit...) et créent une distance, parfois ironique, avec ce discours soi-disant « objectivement rapporté ». Guillemets, tirets et passages à la ligne signalent ce discours direct ou ces moments de dialogue.

Le discours indirect

Le discours indirect est d'une autre nature syntaxique, et se construit sous la forme d'une subordonnée, complément d'un verbe principal signifiant « dire » ou « penser » que.... Intégré au récit dans lequel il s'insère, il ne crée pas de rupture énonciative.

Le professeur dit que littérature sans grammaire n'est que vagabondage superficiel.

Le discours indirect libre

Le discours (ou style) indirect libre est un procédé littéraire plus complexe, qui permet au romancier ou au fabuliste (il est très présent chez La Fontaine), en n'utilisant pas de verbe introducteur (dire que, se demander si...), de rapporter les paroles et les pensées d'un personnage au moyen d'une forme qui s'intègre plus facilement au récit. Le discours indirect libre ouvre des perspectives narratives nouvelles, notamment au XIX^e siècle. Qui prononce en effet ces paroles ? Le narrateur ? Le personnage ? Une hésitation existe parfois, qui ajoute du sens. Deux exemples et leur transposition vous montreront cette complexité :

Discours indirect libre	Discours direct
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ? La Fontaine, <i>Fables</i> , I, 16, 1668, « La mort et le bûcheron ».	« Quel plaisir ai-je eu depuis que je suis au monde ? »
On entendait Mes-Bottes traiter le père Colombe de fripouille, en l'accusant de n'avoir rempli son verre qu'à moitié. <i>Lui était un bon, un chouette, un d'attaque. Ah, zut ! le singe pouvait se fouiller, il ne retournerait pas à la boîte, il avait la flemme.</i> Emile Zola, <i>L'Assommoir</i> , 1877	On entendait Mes-Bottes traiter le père Colombe de fripouille, en l'accusant de n'avoir rempli son verre qu'à moitié : « <i>Moi je suis un bon, un chouette, un d'attaque. Ah, zut ! le singe peut se fouiller, je ne retournerai pas à la boîte, j'ai la flemme.</i> »

Le discours narrativisé

A cela on peut ajouter ce type de discours, qui n'en est pas tout à fait un puisque c'est un résumé ou un récit de paroles. Mais il est essentiel dans l'économie du récit que les paroles puissent être condensées par une expression du type : « Et ils discutèrent encore ainsi pendant des heures », «...et flatteurs d'applaudir », ou bien « Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtons / Au dire de chacun, étaient de petits saints » (La Fontaine, « Les animaux malades de la peste »), ou encore « Le roi Tsongor s'exprima durant de longues minutes sur la nécessité des actes accomplis, sur son avenir et celui de ses hommes. » (extrait d'une copie, sujet d'invention).

Le discours narrativisé est donc très utile pour relater les paroles comme un événement du récit, avec une importance soulignée par la brièveté de la formule.

Nous préciserons enfin que l'omniscience du narrateur nous amène à partager les pensées et les états d'âme du personnage à travers ce qu'on appelle le **monologue intérieur**, qui était la perspective à adopter pour ce sujet d'invention (voir une rubrique dédiée plus loin).



E comme... Epique et Epopée

A l'origine, l'épopée est un genre littéraire défini, un long poème déclamé devant des auditeurs, puis fixé par écrit. Elle est le chant d'une collectivité, se concentre autour des exploits d'un ou de plusieurs héros* mythiques et fait se rejoindre les forces humaines et les forces divines. Le mot apparaît en 1675 dans notre langue et remplace l'expression "poème héroïque" jusque-là utilisée.

Source : <http://expositions.bnf.fr/homere/reperes/01.htm>

L'épopée, et le registre épique qui lui est lié caractérise les œuvres littéraires ou cinématographiques faisant le récit d'une grande action, mettant en jeu ou symbolisant de grands enjeux idéologiques et historiques : un peuple, une religion, un territoire, une culture. On cite d'abord souvent à ce propos *L'Iliade*, d'Homère (VIIIe siècle avant J.C.), ou bien *La Chanson de Roland*, œuvre du XIIe siècle...

Nous allons la définir à travers quatre rubriques : l'action, les personnages, la morale, l'écriture.

L'ACTION ÉPIQUE. Elle associe une action centrale : la colère d'Achille (*Iliade*), le retour d'Ulysse (*Odyssée*), la guerre sainte (*Chanson de Roland*) sur laquelle se greffent de nombreux épisodes secondaires : amours, aventures accessoires, péripéties... ou de nombreux développements : discours de tel ou tel héros, descriptions d'armes, de bijoux, de combats... L'EXPLOIT ÉPIQUE est extraordinaire dans tous les domaines (combats, épreuves...) et provoque un enthousiasme qui suspend la raison et permet la croyance aux miracles et aux diverses formes de merveilleux (apparitions féériques, rêves, intervention de la divinité...).

LES PERSONNAGES DE L'ÉPOPÉE. Un héros central, historique ou légendaire, sans défaut, doué de forces exceptionnelles, remplissant (parfois sans le vouloir) un destin utile à la collectivité. Son caractère est souvent simplifié à un trait qui associe capacités physiques, habiletés martiales et grandeur morale. Il est grandi physiquement et moralement pour susciter et nourrir l'enthousiasme : l'épopée et son héros réalisent ce que souhaite le cœur et non la raison. Des héros secondaires, simples apparitions avant leur défaite (voir les rampants dans le texte de Laurent Gaudé) ou compagnons fidèles.

LA MORALE ÉPIQUE C'est l'exaltation d'un idéal collectif (ex : la guerre sainte), des valeurs collectives d'une société (ex : au Moyen-âge, les valeurs féodales, religieuses). Elle peut être assez sommaire : pas de raffinements psychologiques ou intellectuels, lutte entre le bien et le mal, de type manichéen. La valeur et les fondements de cette morale ne sont pas démontrés, mais passionnément approuvés. Il faut d'ailleurs que le public adhère à cet idéal, à cette morale, avec enthousiasme et non par un effort raisonné et critique.

D'où ces quatre nécessités : un grandissement épique, des personnages à psychologie simpliste, la grandeur et la noblesse du cadre, l'intervention du merveilleux.

L'ÉCRITURE ÉPIQUE. Pour l'écriture d'invention tout particulièrement, ou bien pour la construction d'un commentaire d'un texte narratif comme celui de Laurent Gaudé, ou d'un texte poétique (chez Victor Hugo par exemple) qui relève à l'évidence de ce genre, nous pouvons avoir cinq repères, tous liés à une sorte de grandissement, de travail hyperbolique :

1. La structure des phrases : « périodes », phrases longues qui s'étendent sur plusieurs vers ou lignes, ou bien comme ici phrases courtes et rythme rapide qui enchaînent les actions avec un vocabulaire valorisant.
2. Les énumérations, les gradations, les développements qui amplifient la phrase, notamment à travers des rythmes binaires, ternaires.

→ Observons-les par exemple dans cet extrait du texte de Fénelon :

Les roues de son char étaient teintes d'un sang noir, épais et écumant. À peine pouvaient-elles passer sur des tas de corps morts écrasés. Ce jeune roi, bien fait, vigoureux, d'une mine haute et fière, avait dans ses yeux la fureur et le désespoir : il était comme un beau cheval qui n'a point de bouche² ; son courage le poussait au hasard, et la sagesse ne modérait point sa valeur.

3. Les anaphores, les inversions qui mettent en valeur certains mots (« vingt ans... », « jamais... » dans le texte de L. Gaudé).

4. Le grossissement par des hyperboles, des antithèses fortes.

→ Par exemple ?

5. Les métaphores et les comparaisons qui font appel à tout ce qui suggère la force, la grandeur, l'intensité, la violence.

Vous voyez facilement le lien que vous pouvez faire entre la tradition littéraire et des réécritures tout à fait contemporaines au cinéma, ces « péplums » reprenant et simplifiant parfois des mythologies antiques ou actuelles (Tolkien, grand érudit, a fait paraître son œuvre en 1954-1955) : *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960),

Gladiator (Ridley Scott, 2000), *Troie* (Wolfgang Petersen, 2004), ou même *Avatar* (James Cameron, 2009) et la double trilogie *Star wars* et *Le Seigneur des anneaux / Le Hobbit* (les scénarios de la deuxième étant beaucoup plus faibles que ceux de la première). Ces épopées hollywoodiennes simplifient parfois nettement le schéma actantiel à une opposition relativement binaire entre forces du mal et héros quasi invulnérables.

Source : d'après <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/recit/epopee.html>, cf. aussi pour une définition plus synthétique <http://www.lettres.org/lexique/index.htm>

E comme... Erinyes (rappel)

Déeses grecques de la Vengeance et du Châtiment (Alecto, Tisiphoné et Mégère), les *Furies* de la mythologie romaine. Elles purent être appelées les « Euménides » (les Bienveillantes) pour conjurer leurs maléfices et éloigner leur colère de soi. Elles sont représentées comme des monstres avec des serpents enroulés autour des mains et des cheveux.

F comme... Forces agissantes

On appelle forces agissantes les personnages, les sentiments, ou les objets qui portent et font progresser l'action. Les personnages ne sont donc pas les seules forces agissantes d'un récit ; toutes sortes d'entités peuvent l'être aussi : des objets, des animaux (personnifiés ou non), des institutions (l'état, le roi, un prince), des sentiments (la jalousie, l'avarice, l'envie), des valeurs... Cette notion part de la constatation que les situations d'un récit reposent sur un équilibre ou une tension entre plusieurs forces, et que le récit progresse au fil des actes et événements par modification de ces « rapports de forces ».

H comme... Hybris (ou Hubris ou ubris).

Terme grec qui signifie « démesure ». Il désigne l'attitude des héros qui dépassent les limites ou outrepassent les interdits édictés par les dieux. Plus exactement est qualifié de « démesurée » toute attitude qui attente à l'ordre des choses et d'abord à la séparation des hommes et des dieux. Tombe dans l'hubris le héros qui s'égale aux Dieux, qui passe brutalement et orgueilleusement les bornes de sa condition d'homme. Le terme peut parfois caractériser la faute propre au héros tragique. Son châtement constitue un rappel de l'ordre des choses. Par extension le terme s'emploie parfois pour désigner l'attitude d'un homme ou d'une foule dont les actes insensés engendrent des catastrophes.

H comme... Hypallage

L'hypallage consiste à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui se rapporte à d'autres mots, à faire glisser une qualification d'un mot animé à un inanimé par exemple, comme dans le texte de L. Gaudé : « Laissant le vieux roi périr sur son trône fatigué » : c'est le roi qui est fatigué, pas le trône. La figure de style, toujours créative, permet de « réveiller » le sens par un simple déplacement d'adjectif.

→ Autres exemples :

I comme... Iliade

→ Moment homérique. Et l'aède vint, qui nous fit entendre un terrible combat et ses héros aux boucliers d'airain...

M comme... Monologue intérieur

C'est le romancier français Édouard Dujardin qui en usa le premier dans *Les Lauriers sont coupés* (1888).

Il en propose la définition suivante (*Le Monologue intérieur*, 1931) : « *Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant. [...] Cette forme est destinée à évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage au fur et à mesure qu'elles naissent et dans l'ordre où elles naissent sans en expliquer l'ordre logique.* »

L'impression d'un flux de conscience (stream of consciousness, disent les anglo-saxons) nous fait ainsi connaître intimement les états d'âme d'un personnage. Il nous introduit d'une manière qui peut être discontinue ou fréquemment interrompue, dans la « pensée » de ce personnage, il peut être fait de phrases courtes, souvent nominales, d'associations d'idées, d'interrogations. C'est une sorte de monologue « non prononcé », qui peut être aussi bien à la première personne (sa forme la plus pure, dit *La Littérature de A à Z*) qu'à la troisième, par exemple dans ce début de roman, souvent cité pour cela :

Louis Aragon (1897-1982), Aurélien (1944)

[Ce texte constitue l'incipit du roman. Aurélien évoque les représentations associées au prénom de Bérénice, qu'il vient de rencontrer.]

La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. Il n'aima pas comment elle était habillée. Une étoffe qu'il n'aurait pas choisie. Il avait des idées sur les étoffes. Une étoffe qu'il avait vue sur plusieurs femmes. Cela lui fit mal augurer de celle-ci qui portait un nom de princesse d'Orient sans avoir l'air de se considérer dans l'obligation d'avoir du goût. Ses cheveux étaient ternes ce jour-là, mal tenus. Les cheveux coupés, ça demande des soins constants. Aurélien n'aurait pas pu dire si elle était blonde ou brune. Il l'avait mal regardée. Il lui en demeurait une impression vague, générale, d'ennui et d'irritation. Il se demanda même pourquoi. C'était disproportionné. Plutôt petite, pâle, je crois... Qu'elle se fût appelée Jeanne ou Marie, il n'y aurait pas repensé, après coup. Mais Bérénice. Drôle de superstition. Voilà bien ce qui l'irritait.

Il y avait un vers de Racine que ça lui remettait dans la tête, un vers qui l'avait hanté pendant la guerre, dans les tranchées, et plus tard démobilisé. Un vers qu'il ne trouvait même pas un beau vers, ou enfin dont la beauté lui semblait douteuse, inexplicable, mais qui l'avait obsédé, qui l'obsédait encore :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée...

N comme... Narrateur

→ Cf. *La Littérature de A à Z* et échange en classe.

P comme... Paronomase. C'est le nom de la figure de style qui joue avec la paronymie ou les paronymes, c'est-à-dire le fait que...

→ Vous complétez avec vos recherches ou vos connaissances.

P comme... Parques

→ Souvenez-vous du corrigé du bac banc n° 1 et relisez l'article « **La vie, la mort, le destin** », dont voici le résumé :

Les « **sœurs filandières** ». Les **Parques** sont les divinités du destin, elles sont la transposition latine des **Moires** grecques, elles étaient trois : **Clotho** fabrique le fil de la vie, file les jours et les événements de la vie, **Lachésis** enroule ou déroule ce même fil, et tire les sorts, **Atropos** coupe avec ses ciseaux le fil de la vie.

Il n'est pas interdit de faire intervenir ces références mythologiques dans un récit. Ainsi les deux sujets d'écriture d'invention qui vous sont donnés comme référence ont-ils convoqué Atropos pour le roi Tsongor.

P comme... Personnage

→ Voici le bilan de quelques ressources :

Outre les rubriques héros, personnage et roman de *La Littérature de A à Z*, vous pouvez lire et relire :

- <http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/le-personnage-de-roman-du-heros-a-l-anti-heros-1-fra-02.html> : « Le personnage de roman : du héros à l'anti-héros » est très synthétique et facile à lire, avec des repères aisément mémorisables pour la dissertation.
- <http://www.site-magister.com/bac2002.htm> et <http://www.site-magister.com/grouptxt4.htm> : sur le même thème, plus copieux si vous voulez approfondir, notamment et toujours parce que vous choisiriez la dissertation pour cet objet d'étude.
- <http://classes.bnf.fr/portrait/litterature/index.htm> : une synthèse de la bibliothèque nationale de France sur le portrait. Eclairant.

R comme... Roman

→ Lire l'article de *La Littérature de A à Z*, ou privilégier l'article de l'encyclopédie Larousse (en ligne), dont voici le début (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/roman/88882>) :

Œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives ; genre littéraire regroupant les œuvres qui présentent ces caractéristiques.

D'Aristote (*la Poétique*) à Nicolas Boileau (*l'Art poétique*, 1674), nulle place n'est faite au romanesque dans les arts poétiques, aux côtés de l'éloquence, de la poésie, de la tragédie et de la comédie : le roman semble croître au hasard, dans les espaces laissés libres. Ce développement marginal et « intercalaire » fait justement l'originalité de l'écriture romanesque.

En anglais *novel** ou *romance*, en japonais *monogatari* ou *shosetsu*, toutes les littératures ont leur roman. D'abord en vers, puis en prose, honni, négligé, combattu, parfois interdit, le roman a finalement conquis une place d'honneur dans la hiérarchie littéraire. Se nourrissant de tous les genres pour créer le sien propre, si divers, il aborde tous les sujets, imagine tous les personnages, renvoie aux mythes les plus anciens comme aux situations les plus quotidiennes.

Genre littéraire actuellement le plus publié et le plus lu, le roman a ses règles, évolutives selon les époques et les lieux, son histoire, et même ses crises d'identité, puisqu'on parle de nos jours de l'« éclatement du roman » alors même qu'il n'a jamais été plus dominateur vis-à-vis des autres genres littéraires.

*Vous aurez noté ces faux amis : Novel en anglais signifie roman tandis que « nouvelle » en français se traduit par « shortstory », ce qui représente une définition très concise !

V comme... Vanité

Le mot a un double sens, que le dictionnaire Larousse définit ainsi :

Littéraire. Satisfaction de soi-même, sentiment d'orgueil. <i>Satisfaire la vanité de quelqu'un.</i> Défaut de quelqu'un qui étale sa satisfaction de soi-même. <i>Il est d'une immense vanité.</i>	Littéraire. Caractère de ce qui est vain, futile, vide de sens. <i>La vanité de sa conversation finissait par me lasser.</i>
--	--

Mais il désigne aussi un type de peinture, nature morte le plus souvent, aux vertus morales et qui représente derrière les objets un message d'humilité, une conjuration de nos prétentions les plus aveugles, et une confrontation à la misère de notre condition.

Les symboles les plus souvent utilisés sont le crâne, le sablier, les bulles de savon, la fumée d'une bougie qui vient de s'éteindre, une fleur fanée, un fruit taché : tous, joints aux symboles de richesse (bijoux par exemple) devenus dérisoires, disent le caractère éphémère de l'existence humaine, et renvoient chacun, si bouffi d'orgueil et de prétention soit-il, à l'insignifiance de son existence.



David Bailly, *Autoportrait avec symboles de vanité*, 1651, huile sur bois, 89,5 x 122 cm, Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal.

→ Deux œuvres supplémentaires pour votre musée imaginaire :

9. Chronique lexicale, syntaxique et orthographique.

Le mot **champ**, les **quatre** textes : veuillez noter cette orthographe !

Les tics de langage : halte à l'épidémie : liste et procédures de vaccination.

En voici la liste toujours provisoire et susceptible de mises à jour : du coup (vraiment envahissant en ce moment), au final..., c'est vrai que..., effectivement..., heu..., donc... (en début de phrase alors qu'on n'a pas encore de raisonnement), quand on voit..., les gens... (coupables de beaucoup de choses), en fin de compte..., voilà... (très radiophonique), comme ça..., franchement (parfois indice de duplicité), c'est juste..., j'ai envie de dire..., en fait..., si vous voulez..., voyez..., écoutez..., un côté..., tout donner..., s'arracher...,

ne rien lâcher, se mettre en mode... (guerrier le plus souvent), actually..., I mean..., you know... (l'anglais n'en est pas indemne, et je ne vous parle pas d'un certain mot de quatre lettres dans les dialogues de n'importe quel film américain). Tous ces mots et expressions deviennent vides de sens pour avoir été ou être trop utilisées ou répétées : de ce fait (variante de « du coup ») méfiez-vous des tics de langage et des mots vides.

→ Comment les conjurer ?

L'affaire est plus difficile qu'il n'y paraît. Il est d'abord important, avec tact, courtoisie et sincérité de les signaler aux personnes qui en sont les victimes souvent inconscientes. Pour ce qui est des oraux scolaires et pour vous-même, un « conducteur » détaillé et le fait de s'enregistrer, se minuter, s'entraîner au préalable permet d'éviter les « stress » importants qui finissent toujours par se traduire en euh... incontrôlés. Quand on n'a rien à dire, on meuble avec du vide, si vous nous permettez cette image audacieuse. Bref n'arrivez jamais sans avoir minuté, réglé, répété, joué et rejoué votre prestation. Vous venez de l'éprouver, avec douleur ou bonheur, dans vos oraux blancs de français ou votre oral officiel de TPE.

Après une première campagne de sensibilisation et de prévention depuis le premier trimestre, il semblerait que certains d'entre vous, dûment vaccinés, soient en voie de guérison, ou conscients de leur maladie. Continuez et n'oubliez pas les rappels.

Le « ressenti » : attention, on trouve des occurrences de ce mot dans la langue orale, de nombreux discours, dans certains ouvrages de psychologie aussi. Et cela mérite réflexion. Il n'est pas attesté dans la langue soutenue et les dictionnaires et se substitue, par un emploi souvent envahissant lui aussi, à des mots comme **émotions** (parfois galvaudées), **sentiments** (plus intellectuels) ou **sensations** (plus physiques et liées au cinq sens). On en évitera donc l'emploi au profit de ces trois synonymes, que vous pourrez nuancer selon le contexte avec ceux-ci : émoi, état d'âme, impression, perception, vécu.

Quelques piqures de rappel (cf. corrigés précédents) :

Quant à... : en ce qui concerne ≠ *quand* (l'autre, qui équivaut à lorsque...)

Malgré, parmi, bien sûr... : les mots outils invariables, cf. liste issue des programmes de CE1 :

Liste indicative CE1 : plusieurs ; d'accord, hélas, peut-être ; donc, pourtant ; autour, derrière, dessous, dessus, devant, parmi, vers, durant, pendant, depuis, afin, malgré, sauf ; dès que, lorsque, parce que, pendant que, pourquoi ; ailleurs, dedans, dehors, côte à côte, loin, partout ; aujourd'hui, aussitôt, autrefois, avant-hier, bientôt, d'abord, déjà, demain, en ce moment, hier, de temps en temps, en avance, en retard, enfin, longtemps, maintenant, quelquefois, soudain, souvent, tout à coup ; assez, aussi, autant, beaucoup, davantage, presque ; debout, ensemble, mieux, sinon, brusquement, exactement, doucement, facilement, heureusement, lentement, sagement, seulement, tranquillement ; ne... guère

→ **Point méthode : comment préparer le bac blanc n° 3 ?**

Compte tenu de ce moment de l'année, il est nécessaire de faire un bilan sérieux (deux heures de travail personnel au bas mot) :

- relisez les deux corrigés de bac blanc pour bien prendre la mesure des codes, et cela quand bien même vous vous en sentiriez loin : l'exercice et la modélisation valent tout autant pour le perfectionnisme des meilleurs que pour le progrès des plus faibles. Quant aux désinvoltés, aux fainéants³ et aux méprisants, inutile d'espérer notre indulgence !

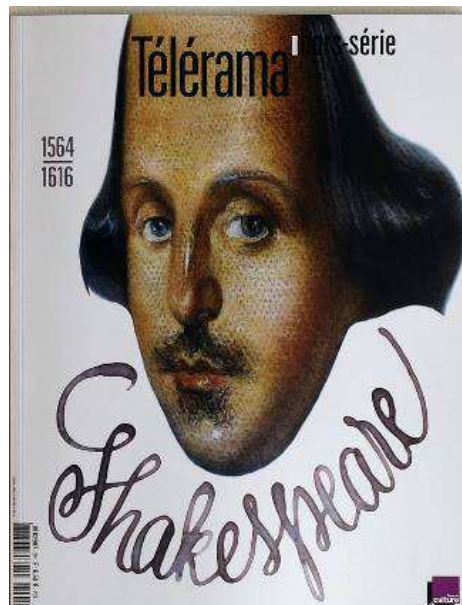
- S'entraîner à lire, surligneur et crayon à la main, deux sujets d'Annales, en vous posant la question des critères de choix de l'exercice d'écriture (deux fois 30 mn, au moins).

- Lire, de manière plus cursive et vagabonde, ou plus systématique si vous en avez l'énergie, les sujets d'Annales pour le domaine du théâtre. Pour bien en mesurer la nature et l'exigence, vous avez dans le commerce nombre d'Annales corrigées qui peuvent être utiles ou bien vous les avez en ligne pour les dernières années à l'adresse suivante : <http://www.site-magister.com/Annales.htm>

- une lecture, dans le domaine théâtral (pour les L notamment) qui se révélera très stimulante et vous fera découvrir le théâtre élisabéthain, et la vision qu'en a Victor Hugo, toujours puissant dans son écriture : http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/03/17/shakespeare-est-le-semeur-d-ebloissements_4595373_3260.html

³ Et non les « feignants* » comme on lit dans certaines copies, et même si le mot ainsi prononcé a une salutaire charge péjorative, comme l'ont les mots « flemme » et « flemmard », plus familiers mais parfois nécessaires.

En parallèle : un hors série du journal *Télérama*, consacré à *Shakespeare*, septembre 2014, 98 p.



Le sujet de dissertation, 15 exemples, une proposition de classement en 5 ensembles, « solution » de l'exercice proposé p. 17 :

I. Marginaux, repoussants, en situation d'apprentissage, d'exception, extraordinaires, surmontant des épreuves : le personnage de roman est étonnant, admirable, différent.

Pourquoi les personnages marginaux intéressent-ils les romanciers ?

À votre avis, la présence de personnages repoussants dans un roman nuit-elle ou contribue-t-elle à l'intérêt que l'on porte à sa lecture ?

Des personnages en situation d'apprentissage ont-ils quelque chose à nous apprendre ?

Selon vous, le plaisir de lire un roman peut-il tenir seulement à la possibilité d'y rencontrer des personnages d'exception ?

Le romancier doit-il nécessairement faire de ses personnages des êtres extraordinaires ?

Un personnage de roman doit-il nécessairement surmonter des épreuves pour être considéré comme un héros de fiction ?

II. Qu'attend le lecteur lorsqu'il lit un roman ?

Attendez-vous essentiellement d'un roman qu'il vous plonge dans les pensées d'un personnage ?

Attendez-vous d'un personnage de roman qu'il soit proche de vous ?

III. De l'action à l'épopée : le héros romanesque.

Un personnage de roman ne se construit-il qu'à travers les scènes d'actions ?

Les récits de combat ont-ils uniquement pour objectif de créer des figures héroïques ?

IV. La fiction pour argumenter : un moyen privilégié ?

Dans les genres de l'argumentation, la fiction vous semble-t-elle particulièrement efficace pour forger le jugement ?

Selon vous, un personnage de roman doit-il émouvoir, faire rêver ou faire réfléchir ?

V. Le roman : un vecteur pour apprendre l'histoire ?

Un philosophe a déclaré qu'il avait beaucoup plus appris sur l'économie et la politique dans les romans de Balzac qu'en lisant les économistes et les historiens. Dans quelle mesure la lecture des romans permet-elle de connaître une période historique et une société ?

De nombreux romans sont nourris d'événements et de personnages historiques. En tant que lecteur, trouvez-vous que ces matériaux donnent de l'intérêt au roman ?



Le sujet :

Objet d'étude : Le personnage de roman, du XVIII^e siècle à nos jours.

Textes :

Texte A : Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, 1699.

Texte B : Victor HUGO, *Quatre-vingt-treize*, troisième partie, IV, " Le Verbe et le rugissement", 1874.

Texte C : Laurent Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, 2002.

Texte D : Emmanuel DONGALA, *Photo de groupe au bord du fleuve*, 2010.

Texte A : Fénelon, Les Aventures de Télémaque, 1699.

[Ce roman fut composé par Fénelon pour l'éducation de l'héritier royal à une époque où le souverain se doit de maîtriser l'art de la guerre. Dans notre extrait, le prince grec, Télémaque, prisonnier en Égide, assiste à une guerre civile.]

Je fus, du haut de cette tour, spectateur d'un sanglant combat. Les Égyptiens qui avaient appelé à leur secours les étrangers, après avoir favorisé leur descente, attaquèrent les autres Égyptiens, qui avaient le roi à leur tête. Je voyais ce roi qui animait les siens par son exemple : il paraissait comme le dieu Mars¹. Des ruisseaux de sang coulaient autour de lui. Les roues de son char étaient teintes d'un sang noir, épais et écumant. À peine pouvaient-elles passer sur des tas de corps morts écrasés. Ce jeune roi, bien fait, vigoureux, d'une mine haute et fière, avait dans ses yeux la fureur et le désespoir : il était comme un beau cheval qui n'a point de bouche² ; son courage le poussait au hasard, et la sagesse ne modérait point sa valeur. Il ne savait ni réparer ses fautes, ni donner des ordres précis, ni prévoir les maux qui le menaçaient, ni ménager les gens dont il avait le plus grand besoin. Ce n'était pas qu'il manquât de génie. Ses lumières égalaient son courage, mais il n'avait jamais été instruit par la mauvaise fortune, ses maîtres avaient empoisonné par la flatterie son beau naturel. Il était enivré de sa puissance et de son bonheur ; il croyait que tout devait céder à ses désirs fougueux : la moindre résistance enflammait sa colère. Alors il ne raisonnait plus. Il était comme hors de lui-même. Son orgueil furieux en faisait une bête farouche. Sa bonté naturelle et sa droite raison l'abandonnaient en un instant. Ses plus fidèles serviteurs étaient réduits à s'enfuir. Il n'aimait plus que ceux qui flattaient ses passions. Ainsi il prenait toujours des partis extrêmes contre ses véritables intérêts, et il forçait tous les gens de bien à détester sa folle conduite. Longtemps sa valeur le soutint contre la multitude de ses ennemis. Mais enfin il fut accablé. Je le vis périr : le dard³ d'un Phénicien perça sa poitrine. Il tomba de son char, que les chevaux traînaient toujours, et ne pouvant plus tenir les rênes, il fut mis sous les pieds des chevaux. Un soldat de l'île de Chypre lui coupa la tête, et, la prenant par les cheveux, il la montra comme en triomphe à toute l'armée victorieuse.

« Je me souviendrai toute ma vie d'avoir vu cette tête qui nageait dans le sang, ces yeux fermés et éteints, ce visage pâle et défiguré, cette bouche entrouverte, qui semblait vouloir encore achever des paroles commencées, cet air superbe et menaçant, que la mort même n'avait pu effacer. Toute ma vie il sera peint devant mes yeux, et si jamais les dieux me faisaient régner, je n'oublierais point, après un si funeste exemple, qu'un roi n'est digne de commander, et n'est heureux dans sa puissance, qu'autant qu'il la soumet à la raison. Hé ! quel malheur, pour un homme destiné à faire le bonheur public, de n'être le maître de tant d'hommes que pour les rendre malheureux ! ».

1. Mars : dieu de la guerre.

2. Cheval qui n'a point de bouche : cheval qui n'obéit pas.

3. Dard : arme de jet.

Texte B : Victor HUGO, *Quatre-vingt-treize*, troisième partie, IV, " Le Verbe et le rugissement", 1874.

[L'action se passe en 1798, en pleine guerre de Vendée, qui oppose les révolutionnaires et les royalistes. Cimourdain, ancien prêtre converti aux idéaux de la Révolution, commande la troupe qui assiège la forteresse de La Tourgue où s'est réfugié le marquis de Lantenac, chef des Vendéens qui retiennent en otage trois enfants innocents. Cimourdain tente de négocier pour empêcher l'assaut imminent. Il s'adresse à l'Imânu, lieutenant du marquis de Lantenac.]

Cimourdain repartit avec une inflexion singulière, qui était à la fois haute et douce :

- Insultez, mais écoutez. Je viens ici en parlementaire¹. Oui, vous êtes mes frères. Vous êtes de pauvres hommes égarés. Je suis votre ami. Je suis la lumière et je parle à l'ignorance. La lumière contient toujours de la fraternité. D'ailleurs, est-ce que nous n'avons pas tous la même mère, la patrie ? Eh bien, écoutez-moi. Vous saurez plus tard, ou vos enfants sauront, ou les enfants de vos enfants sauront que tout ce qui se fait en ce moment se fait par l'accomplissement des lois d'en haut, et que ce qu'il y a dans la Révolution, c'est Dieu. En attendant le moment où toutes les consciences, même les vôtres, comprendront, et où tous les fanatismes, même les nôtres, s'évanouiront, en attendant que cette grande clarté soit faite, personne n'aura-t-il pitié de vos ténèbres ? Je viens à vous, je vous offre ma tête ; je fais plus, je vous tends la main. Je vous demande la grâce de me perdre pour vous sauver. J'ai pleins pouvoirs, et ce que je dis, je le puis. C'est un instant suprême ; je fais un dernier effort. Oui, celui qui vous parle est un citoyen, et dans ce citoyen, oui, il y a un prêtre. Le citoyen vous combat, mais le prêtre vous supplie. Écoutez-moi. Beaucoup d'entre vous ont des femmes et des enfants. Je prends la défense de vos enfants et de vos femmes. Je prends leur défense contre vous. Ô mes frères...

- Va, prêche ! ricana l'Imânu.

Cimourdain continua :

- Mes frères, ne laissez pas sonner l'heure exécration. On va ici s'entr'égorgé. Beaucoup d'entre nous qui sommes ici devant vous ne verront pas le soleil de demain ; oui, beaucoup d'entre nous périront, et vous, vous tous, vous allez mourir. Faites-vous grâce à vous-mêmes. Pourquoi verser tout ce sang quand c'est inutile ? Pourquoi tuer tant d'hommes quand deux suffisent ?

- Deux ? dit l'Imânus.

- Oui. Deux.

- Qui ?

- Lantenac et moi.

Et Cimourdain éleva la voix :

- Deux hommes sont de trop, Lantenac pour nous, moi pour vous. Voici ce que je vous offre, et vous aurez tous la vie sauve : donnez-nous Lantenac, et prenez-moi. Lantenac sera guillotiné, et vous ferez de moi ce que vous voudrez.

- Prêtre, hurle l'Imânus, si nous t'avions, nous te brûlerions à petit feu.

- J'y consens, dit Cimourdain.

Et il reprit :

- Vous, les condamnés qui êtes dans cette tour, vous pouvez tous dans une heure être vivants et libres. Je vous apporte le salut.

Acceptez-vous ?

L'Imânus éclata.

- Tu n'es pas seulement scélérat, tu es fou. Ah ça, pourquoi viens-tu nous déranger ? Qui est-ce qui te prie de venir nous parler ?

Nous, livrer monseigneur ! Qu'est-ce que tu veux ?

- Sa tête. Et je vous offre...

- Ta peau. Car nous t'écorcherions comme un chien, curé Cimourdain. Eh bien, non, ta peau ne vaut pas sa tête. Va-t'en.

- Cela va être horrible. Une dernière fois, réfléchissez.

La nuit venait pendant ces paroles sombres qu'on entendait au-dedans de la tour comme au-dehors. Le marquis de Lantenac se taisait et laissait faire. Les chefs ont de ces sinistres égoïsmes. C'est un des droits de la responsabilité parlementaire : négociateur.

Texte C : Laurent Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, Actes Sud, collection Babel, 2002, p.16-17.

C'était à l'époque où le roi Tsongor était jeune. Il venait de quitter le royaume de son père. Sans se retourner. Laisant le vieux roi périr sur son trône fatigué. Tsongor était parti. Il savait que son père ne voulait rien lui léguer et il refusait de subir cette humiliation. Il était parti, crachant sur le visage de ce vieillard qui ne voulait rien céder. Il avait décidé qu'il ne demanderait rien. Qu'il ne supplierait pas. Il avait décidé de construire un empire plus vaste que celui qu'on lui refusait. Ses mains étaient vives et nerveuses. Ses jambes le démangeaient. Il voulait parcourir des terres nouvelles. Porter le fer. Entreprendre des conquêtes aux confins des terres connues. Il avait faim. Et jusque dans ses nuits, il prononçait le nom des contrées qu'il rêvait d'assujettir. Il voulait que son visage soit celui de la conquête. Il leva son armée alors même que le corps de son père était encore chaud dans sa tombe, et partit vers le sud, avec l'intention de ne jamais reculer, d'arpenner la terre jusqu'à ce qu'il n'ait plus de souffle et de faire flotter partout les enseignes de ses ancêtres.

Les campagnes du roi Tsongor durèrent vingt ans. Vingt ans de campements. De combats. Et d'avancées. Vingt ans où il ne dormit que sur des lits de fortune. Vingt ans à consulter des cartes. A élaborer des stratégies. Et à porter ses coups. Il était invincible. A chaque nouvelle victoire, il ralliait les ennemis à ses rangs. Leur offrant les mêmes privilèges qu'à ses propres soldats. Et son armée, ainsi, malgré les pertes, malgré les corps mutilés et les famines ne faisait que grossir. Le roi Tsongor vieillit à cheval. Le fer à la main. Il prit femme à cheval, pendant une de ses campagnes. Et chaque naissance de ses enfants fut acclamée par la masse immense de ses hommes encore suant de l'ardeur des champs de bataille. Vingt ans de lutte et d'expansion jusqu'au jour où il parvint au pays des rampants. C'étaient les dernières terres inexplorées du continent. Aux confins du monde. Après cela, il n'y avait plus rien que l'océan et les ténèbres. Les rampants étaient une peuplade de sauvages qui vivaient, disséminés, dans des huttes de boue minuscules. Ils n'avaient ni chef, ni armée. C'était une succession de hameaux. Chaque homme vivait là, avec ses femmes. Dans l'ignorance du monde qui l'entourait. C'étaient de grands hommes maigres. Squelettiques parfois. On les appelait les rampants parce que, malgré leur très grande taille, leurs huttes n'arrivaient pas à la hauteur d'un cheval. Personne ne savait pourquoi ils ne construisaient pas d'habitat à leur taille. Vivre ainsi, dans des huttes minuscules, leur donnait à tous une silhouette voûtée. Un peuple de géants qui ne se tenaient jamais droits. Un peuple de grands hommes maigres qui marchaient, de nuit, le long des sentiers de poussière, le dos plié, comme si le ciel pesait de tout son poids sur eux. En combat singulier, c'étaient les plus terrifiants des adversaires. Ils étaient vifs et sans pitié. Ils se déployaient de toute leur taille et fondaient sur leurs adversaires comme des guépards affamés. Même désarmés, ils étaient redoutables. Il était impossible de les faire prisonniers car tant qu'il restait en eux une parcelle de force, ils se ruèrent sur le premier homme qu'ils voyaient et tentaient de le terrasser. Il ne fut pas rare de voir des rampants enchaînés se jeter sur leurs geôliers et les tuer à coups de dents. Ils mordaient. Ils griffaient. Ils hurlaient et dansaient sur le corps de leur adversaire jusqu'à ce que celui-ci ne fût

plus qu'une bouillie de chair. Ils étaient redoutables, mais ils n'offrirent au roi Tsongor qu'une piètre résistance. Jamais ils ne parvinrent à s'organiser. Jamais ils n'arrivèrent à opposer à son avancée une ligne de front. Le roi pénétra dans les terres rampantes sans trembler une seule fois. Il brûla un à un les villages. Il réduisit tout en cendres et le pays ne fut bientôt plus qu'une terre sèche et vide où l'on entendait le cri des rampants, la nuit, qui hurlaient leur peine, insultant le ciel pour cette malédiction qui tombait sur eux.

Texte D : Emmanuel DONGALA, *Photo de groupe au bord du fleuve*, 2010.

[Méréana vit en Afrique à l'époque actuelle. Abandonnée par son mari Tito, elle élève seule ses deux garçons et le bébé de sa sœur, décédée du sida. Elle travaille avec un groupe de femmes dans une carrière à concasser des blocs de pierre pour obtenir du gravier. Le président du pays, afin d'augmenter son prestige international, vient de décider la construction d'un aéroport. Ce projet nécessite des quantités importantes de gravier. Le prix du sac augmente mais tout le profit ira aux intermédiaires. Un groupe de femmes se réunit pour débattre. Méréana prend la parole.]

Là, tu¹ es prise de court. Tu pensais qu'une idée allait émerger de la discussion, or elles te demandent d'en avancer une toi-même. Tu ne sais que dire. Tu n'as pas préparé de discours à lire. Tu bafouilles un instant puis une idée surgit soudainement dans ton esprit, une marche sur le commissariat de police. Sont-ce les séquelles des pensées que tu as ruminées après le coup de fil provocateur de Tito ? Alors les mots te viennent clairement et facilement, pas de la tête mais du cœur.

« Chers sœurs et camarades, nous sommes des femmes qui essayons de gagner notre vie en cassant et en vendant la pierre. Il y a parmi nous des femmes qui sont allées à l'école et des femmes qui ne savent pas lire, il y a des jeunes et des plus âgées, il y a des femmes mariées et des célibataires, des veuves et des divorcées. Nous n'attendons pas que l'État nous donne un salaire. Non, nous sommes des femmes actives et tout ce que nous voulons, c'est qu'on nous achète notre marchandise à son juste prix. »

Les applaudissements de la foule te donnent plus d'assurance encore. Tu veux parler à toutes ces femmes qui vous accompagnent, qu'elles soient du chantier ou pas, mais aussi aux mouchardes et aux mouchards présents. Tu continues en faisant l'historique des deux jours passés pour ceux qui ne sont pas encore au courant, tu parles du nouvel aéroport, de la flambée du prix de la caillasse, de votre refus de vendre, de la violente répression. Et tu continues :

« L'union fait la force. C'est parce que nous étions des dizaines devant la prison du commissariat qu'ils ont relâché nos camarades Moukiétou, Moyalo et Ossolo. Je vous le dis, mes sœurs, ce n'est que de la même façon que nous récupérerons les sacs qu'ils² ont volés. Ces hommes qui ont volé nos cailloux pensent que parce que nous sommes femmes nous allons nous taire comme d'habitude. Quand ils nous battent au foyer, nous ne disons rien, quand ils nous chassent et prennent tous nos biens à la mort de nos maris, nous ne disons rien, quand ils nous paient moins bien qu'eux-mêmes, nous ne disons rien, quand ils nous violent et qu'en réponse à nos plaintes ils disent que nous l'avons bien cherché, nous ne disons toujours rien et aujourd'hui ils pensent qu'en prenant de force nos cailloux, encore une fois nous ne dirons rien. Eh bien non ! Cette fois-ci ils se trompent ! Trop, c'est trop ! »

Toujours debout sur ta chaise, tu continues à haranguer³. Tu ne savais pas que les mots pouvaient avoir ce pouvoir enivrant. Plus tu parles, plus tu es exaltée, plus tu te sens sortir de toi-même, tu n'es plus toi. Tu n'es plus Méréana. Tu es une des *pasionarias*⁴ de l'histoire ! Tu es cette Noire américaine⁵ dont tu ne te rappelles plus du tout le nom mais dont le leitmotiv⁶ d'un célèbre discours à une convention de femmes te remonte spontanément à la mémoire : « Ne suis-je pas une femme ? »

- Ne sommes-nous donc femmes que pour souffrir ? tu lances, en un cri venu du plus profond de ton cœur. Non, non et non ! Nous irons camper devant le commissariat avec nos nattes et nos enfants, et nous ne partirons pas de là tant qu'ils n'auront pas rendu nos sacs ou tant qu'ils ne nous les auront pas achetés.

- A vingt mille francs, crie une femme.

- Oui, à vingt mille francs ou au nouveau prix que nous allons négocier mais en tout cas pas à dix mille francs comme avant. Sinon, qu'il fasse soleil ou qu'il pleuve, nous resterons devant ce commissariat avec nos nattes et nos enfants.

- Et nos maris aussi, lance une autre femme, il faut bien qu'ils servent à quelque chose !

Rires et applaudissements. De la foule des badauds, une voix crie :

- Je sais que nous n'avons pas la parole ici, mais nous, les femmes qui souffrons au marché, nous allons nous joindre à vous, nous allons marcher et camper avec vous.

1. tu : pronom qui renvoie à Méréana.

2. ils : exploitants de la carrière de pierre, employeurs des femmes.

3. haranguer : prononcer un discours devant une assemblée.

4. *pasionaria* : femme qui se passionne pour une cause.

5. cette noire américaine : Sojourner Truth, ancienne esclave noire qui prononça un discours, à Abbron, Ohio en 1851, lors d'une convention. Elle milita pour le droit de vote des femmes et contre l'esclavage. Lors de son intervention, elle lança : « Ne suis-je donc pas une femme ? ».

6. leitmotiv : phrase, formule qui revient à plusieurs reprises.

I - Après avoir lu attentivement les textes du corpus, vous répondrez à la question suivante de façon organisée et synthétique. (4 points)

Mettez en évidence les caractères communs de ces textes ainsi que leur originalité.

II. Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des sujets suivants (16 points) :

- **Commentaire**

Vous ferez le commentaire du texte C, Laurent Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*.

- **Dissertation**

Pourquoi les personnages de roman doivent-ils avoir la parole ?

Vous répondrez à cette question en envisageant les raisons et les manières d'exploiter le discours des personnages dans le roman.

Vous utiliserez les textes du corpus ainsi que ceux que vous avez lus et étudiés.

- **Invention**

Tandis que ses soldats fêtent leur victoire, le roi Tsongor s'interroge sur son avenir, la vanité de son existence, la cruauté de ces batailles. En vous inspirant des éléments fournis par le texte, vous imaginerez ses pensées. Vous conserverez la 3^{ème} personne du singulier et veillerez à une langue soutenue et un style recherché.