

PROBLEMATIQUE : <b>Comment ce texte, en utilisant le discours misogyne d'un homme, parvient-il à défendre les droits des femmes ?</b>	
<p><b>I. Le discours d'un homme qui critique les femmes : les femmes seraient des manipulatrices</b></p> <p style="text-align: right;">Vers 1 à 9</p>	<p><b>II. La réponse de Constance au « sage » : les femmes veulent plus de droits, et ne plus être obligées d'utiliser leurs charmes !</b></p> <p style="text-align: right;">Vers 9 à 20</p>
<p style="text-align: center;"><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>Le XVIII<sup>e</sup> siècle est une époque où de nombreux bouleversements interviennent dans la société française, à l'image de la Révolution qui éclate en 1789 et qui chasse la monarchie du pouvoir. Ainsi, durant ce siècle des Lumières, on se met à lutter pour de nouveaux droits, comme le feront les femmes qui réclament un rôle plus important dans la société, et des lois qui puissent les protéger. Constance Pipelet fait partie de ces femmes-là puisqu'elle écrit en 1797 un <b>texte en vers</b> intitulé « Épître aux femmes », afin de moquer le discours que tiennent certains hommes à l'égard des femmes, mais aussi pour réclamer, en leur nom, de nouveaux droits. <b>Nous allons analyser ici un extrait de cette épître, c'est-à-dire une lettre écrite en vers, dans laquelle Constance Pipelet va exposer son avis sur la situation des femmes à son époque, et réclamer de nouveaux droits pour elle, en faisant parler un homme qui considère les femmes comme étant des manipulatrices. Cette lettre se construit donc en deux temps : on voit d'abord, du vers 1 au vers 9, comment Constance Pipelet donne la parole à un homme qui accuse les femmes de manipulation et de perfidie. Puis, on voit du vers 9 au vers 20 que Constance cherche à répliquer à cet homme, en prenant la défense de la cause féminine et en cherchant à conquérir de nouveaux droits. Nous verrons donc en quoi ce texte permet de critiquer une certaine image féminine, afin de mieux mettre en valeur la cause du droit des femmes.</b></p>	<p>On a donc vu dans le premier mouvement du texte → (d'après ce sage) = homme &lt; femme car femme + belle et + manipulatrice que les hommes. C'est un argument vicieux, qui non seulement <b>discrimine les femmes (elles seraient coupables de tous les maux des hommes)</b> mais qui, en plus, sous-entend qu'elles n'auraient pas à réclamer d'autres pouvoirs, de nouveaux droits !</p> <p>Mais à partir du vers 9, Constance (qui se veut ici la porte-parole de toutes les femmes) reprend la parole et va répliquer exactement aux mots du « sage » !</p> <p>On le voit d'ailleurs au vers 9, puisqu'<b>elle reprend mot pour mot</b> ce qui vient d'être dit : « <b>que vous faut-il de plus ? / Ce qu'il nous faut de plus ?</b> », avec <b>deux formes d'interrogation directe</b> !</p> <p>Surtout, <b>elle répond de manière très brève, très directive, en trois mots</b> : « <b>un pouvoir légitime</b> » (v. 9). Les trois termes indiquent ici le sens du texte de Constance Pipelet : en effet, « <b>légitime</b> » signifie <i>qui a les conditions de la loi</i>. Il faut donc <b>que les femmes obtiennent des droits, inscrits politiquement dans de nouvelles lois ! C'est d'ailleurs ce que souhaite l'autrice, à l'époque où elle écrit</b> (on est alors en 1797, dans une période politique qui suit la Révolution française et qu'on appelle le Directoire).</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);"><b>LES ELEMENTS DU TEXTE</b></p> <p>Tout d'abord, ce texte est une <b>épître</b> : c'est une <b>lettre écrite en vers</b>, et les vers choisis sont des <b>alexandrins</b> (douze syllabes), avec des <b>rimes suivies</b> (AABB). L'alexandrin exprime une certaine grandeur, puisque c'est le vers réservé alors aux choses nobles.</p> <p>Ici, l'autrice est Constance Pipelet, dont le nom véritable était <b>Constance de Théis (1767-1845)</b> : elle a écrit de nombreux textes sous le nom de son mari (Jean-Baptiste Pipelet de Leury), et c'est intéressant de le préciser puisque « <b>pipelet</b> », désignait, à l'époque, de manière péjorative, une <i>personne bavarde et indiscrette</i>. C'est un hasard de son mariage qui a fait donc prendre à l'autrice <b>un nom péjoratif</b> – mais elle l'a conservé pour signer ses œuvres !</p> <p><b>Les 9 premiers vers sont donc les paroles du « sage » (v. 1), c'est-à-dire d'un homme qui va prendre la défense des hommes, et exprimer son point de vue sur les femmes. Elles vont être représentées comme des manipulatrices. Il s'agit ainsi d'un discours rapporté (plus précisément un discours direct) – c'est-à-dire que la personne qui parle [Constance] va citer les propos du « sage » : « Écoutons cependant ce que nous dit le sage ». L'utilisation de la première personne du pluriel (« écoutons » + « nous ») indique le pluriel des femmes à qui s'adresse Constance, et avec laquelle elle forme une communauté (= nous, les femmes).</b></p>	<p>Ainsi, Constance explique, au vers 10 et au vers 11, que le pouvoir de manipulation qu'ont les femmes grâce à leur beauté, n'est pas un pouvoir juste, ni bon à exercer : « <b>la ruse est le recours d'un être qu'on opprime</b> » (v. 10) = si les femmes sont des manipulatrices, c'est parce qu'elles <b>n'ont pas d'autres choix que de se faire entendre par cette voix ! Elle en arrive donc à l'idée qu'il faut accorder (par la loi) des droits aux femmes</b>, et ainsi elles n'auront plus à user de leurs charmes ! Ces charmes sont d'ailleurs comparés à des « <b>indignes soins</b> » (v. 11) ! Ce n'est pas « <b>digne</b> » d'elle !</p> <p>En utilisant deux verbes conjugués à <b>l'impératif présent</b> (« <b>Cessez de nous forcer (...)</b> Laissez-nous plus de droits », v. 11-12), elle donne ainsi <b>un ton directif à sa lettre</b> : c'est elle qui réclame aux hommes des droits ! Les femmes prennent enfin la parole grâce à Constance.</p> <p>En plus de <b>l'impératif</b>, l'utilisation du <b>futur de l'indicatif</b> (« <b>vous en perdrez moins</b> », v. 12, et « <b>l'univers / jugera si nos mains doivent porter des fers</b> », v. 19-20) indique que Constance se projette dans l'avenir pour les femmes : peut-être, plus tard, auront-elles enfin des droits accordés par la loi ?</p>

Dès le vers 2, cette hypothèse est renforcée par l'emploi de **l'apostrophe générique « Femmes »** : le « sage » en question est donc un homme qui s'oppose au sexe féminin, dans son entièreté (**emploi du pluriel**).

Il va enchaîner une suite de **4 questions rhétoriques** (« **est-ce bien vous qui parlez d'esclavage ?** », v. 2 + « **qu'avez-vous besoin de moyens superflus ?** », v. 7) : sous l'apparence de poser des questions, dont il connaît en vérité les réponses, le sage a une double posture – il est en position de faiblesse (puisqu'il donne l'impression de ne pas savoir, en posant des questions), mais en vérité il use de son pouvoir de parole (car il connaît les réponses) ! C'est une rhétorique perverse...

**L'enchaînement des « vous » et de l'ensemble de la deuxième personne du pluriel** (« vous / vous / vos / vos / vos / vous / vous / vous », v. 2 à 8) va ainsi s'opposer à toutes les marques de la première personne du pluriel (« nous / nous / nous ») : deux communautés, irréconciliables, s'opposent – les femmes CONTRE les hommes !

**L'emploi d'une anaphore aux vers 3 et 4** (« vous, dont... » + « vous, qui... ») et **d'un groupe ternaire** (répétition de trois formes identiques : « vos attraites, vos pleurs fins, vos perfides caresses », v. 5) montre cette insistance à créer deux communautés qui s'opposent.

**Mais comment ces communautés s'opposent-elles ?**

Elles s'opposent sous le **champ lexical de la domination** : « esclavage / subjugué / enchaînez / à vos genoux / maîtresses / tyrannisez » (v. 2-8) ! Le « sage » (désigné ainsi plutôt par **ironie** par Constance) explique donc que les femmes seraient bien supérieures aux hommes : qu'elles auraient le pouvoir !

Étrange, non ? Les femmes se plaignent pourtant à cette époque de n'avoir aucun pouvoir, et aucun droit !

**En vérité, cet homme utilise un argument misogyne : d'après lui, les femmes auraient le pouvoir sur les hommes grâce à... leur seule beauté physique, qui envoûte les hommes et les met sous leur domination !** Ainsi, en rusé, l'homme parvient à retourner la situation à son avantage : il avance même l'idée que les femmes seraient non seulement en position de domination... mais qu'elles en profiteraient pour **manipuler les hommes** !

L'emploi de **deux adjectifs négatifs** va le montrer : « fins » et « perfides », au vers 5 !

Ainsi, les femmes auraient déjà tous les pouvoirs, d'après ce sage, et cela grâce à peu de moyens : « **le seul regard** », « **ne suffisent-ils pas** », « **moyens superflus** » (v. 3, 6 et 7).

Le sage termine donc son discours vicieux et rusé en assaillant les femmes de questions, et en utilisant une **interjection** (« Eh ! ») qui montre à la fois sa (fausse) surprise... et surtout son mépris à l'égard des femmes ! A l'écouter, les hommes paraissent bien faibles, bien isolés, bien seuls : « **vous nous tyrannisez** » (v. 8), « **tremblants à vos genoux** », v. 4, avec la **ponctuation exclamative** qui indique l'effroi, la peur de la communauté masculine...

La situation de domination homme-femme ne convient donc pas à Constance, puisqu'elle utilise une **double métaphore** pour montrer la double puissance de l'homme (« **un tyran qu'on soumet** » = l'homme / « **un esclave** » = l'homme aussi !).

La femme est donc bel et bien **obligée d'employer sa beauté et sa ruse**, mais cela lui fait du mal, et c'est encore ce que dit Constance : « **ce cruel moyen (...)** nous coûte bien des pleurs », v. 15-16) ! Le **vocabulaire est ici violent** (« **cruel / venger / pleurs** ») et **l'emploi de l'interjection « hélas ! »** montre **la tristesse des femmes obligées** de se servir de cette ruse...

A partir du vers 17 et jusqu'à la fin du texte (4 vers), Constance réclame deux choses : « **il est temps que la paix nous soit offerte** » + « **de l'étude, des arts, la carrière est ouverte** » (v. 17-18). Les femmes demandent ainsi **la paix** » et de pouvoir avoir **tous les emplois** possibles !

Les femmes veulent ainsi pouvoir, elles aussi, faire des études, et devenir artistes !

L'emploi de la **métaphore du vol** (« **hommes, nous y volons** », v. 19) montre que les femmes sont décidées à conquérir ce droit, et qu'elles y vont très vite !

A partir de 1797, et depuis la Révolution française et Olympe de Gouges, les choses vont donc changer pour les femmes !

#### CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : **LES 2 ÉTAPES**

Cet épître de Constance Pipelet met donc en scène un soi-disant « sage » qui délivre une vision négative des femmes : les femmes ne seraient, d'après lui, que des manipulatrices auprès desquelles les hommes seraient en position d'infériorité et de faiblesse. C'est une argumentation vicieuse : il insinue en effet que les femmes ont donc bel et bien du pouvoir ! Mais un pouvoir de manipulation, qui leur vient de leur « attrait physique » et non pas de la loi ! Constance Pipelet réclame une nouvelle égalité entre les hommes et les femmes : **une égalité sociale, juridique, en plus d'être naturelle – c'est-à-dire une égalité que la société et les lois assureraient !** Constance Pipelet, dans cet texte de 1797, écrit donc dans la continuité de ce que proposait, 6 ans plus tôt, Olympe de Gouges dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* ; pour les deux autrices, il s'agit de **conquérir, pour la femme, de nouveaux droits, pour une nouvelle justice. Comme Olympe de Gouges demandait à ce que la femme ait le droit de « monter à la tribune » (= faire de la politique), Constance Pipelet réclame, elle, le droit (pour les femmes) de faire la carrière (professionnelle) qui leur plaît : par exemple, les Arts !.**

PROBLEMATIQUE : <b>Quelle stratégie Olympe de Gouges adopte-t-elle pour convaincre les femmes de se battre pour obtenir l'égalité ?</b>			
	<b>I. Invitation de la femme à prendre conscience que l'homme l'a trompée sur ses droits</b> <i>Lignes 1 à 5</i>	<b>II. Tentative pour vaincre les hésitations des femmes : les sortir de leur aveuglement sur leur condition</b> <i>Lignes 5 à 14</i>	<b>III. Utiliser l'intelligence des femmes pour vaincre les résistances des hommes à l'égalité</b> <i>Lignes 14 à 20</i>
<b>LES ELEMENTS DU TEXTE</b>	<p><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>En 1791, Olympe de Gouges rédige une <i>Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne</i>, calquée sur celle que les hommes ont rédigé en 1789, dans le courant révolutionnaire qui agite alors la France à l'époque : tout promet de pouvoir changer ! Nous sommes ici dans le tout début du « Postambule » d'Olympe de Gouges, c'est-à-dire une « petite note » qui termine un ouvrage, en apportant un éclairage nouveau. Ce passage du « Postambule » va se construire en trois temps : d'abord, de la ligne 1 à 5, il s'agit de l'invitation d'Olympe de Gouges à l'adresse des femmes pour qu'elles prennent conscience que les hommes les ont trompées sur leurs droits. De la ligne 5 à la ligne 14, on va ensuite étudier comment Olympe de Gouges tente de faire sortir les femmes de leur aveuglement sur leur condition injuste, en leur ouvrant les yeux. Enfin, des lignes 14 à 20, le texte se conclut par la manière dont les femmes peuvent vaincre ces injustices : en utilisant leur propre intelligence ! Nous verrons donc quelle est la stratégie utilisée par Olympe de Gouges pour convaincre ici les femmes de se battre pour obtenir l'égalité avec les hommes.</p>	<p>Dans la deuxième partie de son texte, Olympe de Gouges va essayer de montrer aux femmes qu'il leur faut sortir de leur aveuglement concernant leur situation, inégale par rapport à celle des hommes.</p> <p>Dans une forme de faux dialogue, elle tente de détruire progressivement et de manière systématique les hésitations qu'ont les femmes à regarder leur sort en face, ainsi que les usurpations dont elles ont toujours été victimes.</p> <p>La deuxième partie commence ainsi, à la ligne 5, par une répétition du terme « femmes » au pluriel (l. 5), très forte. Elle utilise le point d'exclamation et l'apostrophe avec le « ô » lyrique qui montre qu'elle s'adresse cette fois-ci à chacune des femmes qui constituent la communauté féminine de son temps.</p> <p>Le passage du singulier (« femme », l. 1) au pluriel (« ô femmes », l. 5) montre qu'Olympe de Gouges veut davantage entrer dans le concret de l'action : chacune des femmes doit se lever désormais.</p> <p>Elle emploie, de la même manière, de nombreuses questions rhétoriques, comme à la ligne 6 : « quand cesserez-vous d'être aveugles ? », avec l'adjectif péjoratif « aveugles ». C'est une question provocatrice d'après laquelle les femmes seraient responsables de leur propre esclavage ! C'est choquant, mais cela pourrait leur faire ouvrir les yeux sur leur situation.</p> <p>Peu à peu, le discours d'Olympe de Gouges va s'animer grâce à un dialogue fictif entre l'autrice et les femmes : elle utilise en effet des questions-réponses en cascades (de « quels... » à « ...répondre », l. 6-14) !</p> <p>Premièrement, dans ce faux dialogue avec les femmes, Gouges va faire une antithèse entre plusieurs mots positifs et négatifs : « avantages » (l. 6) va s'opposer à « mépris / dédain » (l. 7). Les termes péjoratifs deviennent nombreux : cela montre que les femmes ont été dépossédées de leurs droits.</p>	<p>Enfin, dans les 6 dernières lignes du texte, l'autrice va s'adresser en véritable « chef de guerre » aux femmes, qu'elle décrit comme des combattantes des Lumières, qui doivent lutter sans peur avec les ressources de leur esprit pour obtenir l'égalité.</p> <p>On a ainsi, à la fin du texte, un appel à une mobilisation de toutes les femmes grâce à leur intellect.</p> <p>Ainsi, Olympe de Gouges semble d'abord prévoir les résistances qu'opposeront les hommes : « s'ils s'obstinaient » (l. 14), « quelles que soient les barrières que l'on vous oppose » (l. 19). Ces deux propositions subordonnées circonstancielles (d'hypothèse, et de concession) montrent que les hommes pourraient élever des barrières face à la démarche des femmes pour renforcer leur détermination. Les femmes vont donc avoir des obstacles devant elles, semble prévenir Olympe de Gouges !</p> <p>Elle va ensuite utiliser un rythme ternaire (phrases construites en 3 temps) et des verbes à l'impératif présent : « opposez / réunissez-vous / déployez » (l. 15-16-17), qui semblent montrer l'amplification du mouvement des femmes pour réclamer leurs droits – elles sont en train de s'élever contre les hommes.</p> <p>Peu à peu, l'autrice va même opposer un vocabulaire péjoratif (négatif, lié aux hommes) et mélioratif (positif, lié aux femmes) pour montrer que les femmes peuvent devenir des combattantes et s'opposer à l'entêtement masculin, grâce à leur courage et leur détermination. On relève ainsi : « s'obstinaient », « faiblesse », « inconséquence », « vaines prétentions de supériorité », « orgueilleux » (l. 14-17, vocabulaire péjoratif masculin) ≠ « courageusement », « force », « étendards », « énergie » (l. 15-17) !</p>
	<p>Le texte d'Olympe de Gouges commence, dans les 5 premières lignes, par une invitation faite à toutes les femmes de reconnaître qu'elles ont été (jusqu'ici) trompées par les hommes, et qu'on leur a retiré les droits les plus élémentaires ! Les femmes sont injustement considérées par rapport à la population masculine.</p> <p>La première partie du texte est en effet une adresse très forte à l'égard de toutes les femmes, dont Olympe de Gouges semble être, dans ce premier extrait du « Postambule », une véritable porte-parole.</p> <p>Dès le premier mot du texte, à la ligne 1, Olympe de Gouges utilise ainsi une apostrophe au singulier : « Femme », qui montre que Gouges interpelle sa destinataire, au singulier et non au pluriel. Ainsi, elle la singularise pour donner de la force, de la vigueur à son appel à « la » femme. D'ailleurs, elle utilise le pronom personnel complément « toi » et non le « vous ».</p> <p>Rapidement, l'autrice va d'ailleurs utiliser des verbes aux impératifs présents (2<sup>ème</sup> personne du singulier), notamment aux lignes 1 et 2 : « réveille-toi » et « reconnais » : cela montre une</p>		

<p>injonction, voire un ordre, à entrer dans l'action pour les femmes, et montre ainsi une situation d'urgence.</p> <p>Ainsi, Olympe de Gouges va continuer dans cette description d'une situation d'urgence avec la <b>métaphore de la cloche</b> que l'on sonne, puisque le terme « <b>tocsin</b> » (l. 1) désigne un son de cloche que l'on utilisait pour signaler une alerte, pour donner l'alarme : « le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l'univers » (l. 1). L'emploi du terme « <b>raison</b> » montre d'ailleurs une <b>allégorie de ce terme</b> : Gouges présente ainsi ce moment comme un véritable tournant, un éveil à la conscience et à l'action, un point de départ dont la « <b>raison</b> » (= l'intelligence) est le premier pas !</p> <p>D'ailleurs, l'emploi de l'<b>hyperbole</b> « dans tout l'univers » (l. 1) montre l'importance de ce moment historique pour toutes les femmes du monde.</p> <p>L'autrice montre donc qu'il s'agit d'un tournant pour l'humanité : « le puissant empire de la nature n'est plus environné (...) le flambeau de la vérité a dissipé tous les nuages » (l. 2-3). Ici, l'emploi de la <b>négation</b> marque une véritable rupture, et l'utilisation du <b>passé composé</b> signale que le <b>passé d'injustice pour les femmes est terminé</b>. Olympe de Gouges insiste donc sur le fait qu'il s'agit du bon moment pour les femmes, en 1791, pour réclamer leur égalité : on est en pleine ère de révolution en France ! Il faut, selon elle, que toutes les injustices, et celles contre les femmes en particulier, disparaissent !</p> <p>Elle va peu à peu utiliser <b>toutes les métaphores des signes du pouvoir, associées aux idéaux du siècle des Lumières</b> : « tocsin de la <b>raison</b> » (l. 1), « puissant empire de la <b>nature</b> » (l. 2), « <b>flambeau de la vérité</b> » (l. 3), qui s'oppose dans une <b>antithèse</b> à « tous les nuages de la sottise et de l'usurpation » (l. 3-4). Ce sont ici des images concrètes qui montrent la légitimité de la revendication des femmes, et qui vont s'opposer au champ lexical de l'obscurantisme et de l'injustice (« préjugés, fanatisme, superstition, mensonges, sottise, usurpation » : énumérations de termes négatifs, aux lignes 2-3-4). Tous ces mots montrent le monde avec lequel Olympe de Gouges veut en finir définitivement.</p> <p>Elle termine d'ailleurs ce passage en faisant un <b>parallèle entre les esclaves et leur libération</b> : « l'homme esclave » // « briser ses fers », « devenu libre » // « devenu injuste » (l. 4-5). L'autrice insiste là sur l'égoïsme et l'ingratitude des hommes qui n'ont pas partagé sa libération avec les femmes...</p>	<p>Deuxièmement, dans ce faux dialogue, Olympe de Gouges va montrer que les femmes ont été bercées d'illusions et qu'elles ont tout perdu, sauf la « <b>conviction des injustices des hommes</b> » (l. 9). Les femmes doivent en être convaincues : c'est cette certitude (que les hommes les ont trompées) qui doit les faire agir et se révolter !</p> <p>Ainsi, elle emploie le <b>champ lexical du pouvoir</b>, mais insiste sur sa <b>faiblesse</b> : « régné sur la faiblesse » (l. 8), « empire détruit » (l. 8), mais aussi la <b>question rhétorique</b> (« que vous reste-t-il donc ? », l. 8-9). La <b>négation restrictive</b> (« vous n'avez régné que sur la faiblesse des hommes », l. 8) indique que le pouvoir que les femmes avaient n'était (jusque-là) que minuscule.</p> <p>Les femmes représentent donc, à l'époque, de véritables <i>inférieures</i> et cela scandalise Gouges qui va utiliser un <b>groupe nominal ironique</b> : « le bon mot du Législateur des noces de Cana », l. 10-11. Elle désigne ici le Christ, en faisant référence à l'épisode des noces de Cana dans la Bible. En effet, lors d'un banquet de noces dans la ville de Cana, Jésus aurait critiqué sa mère, Marie, qui lui aurait fait remarquer que les invités manquaient de vin. Jésus lui aurait répondu « <i>Quoi de commun entre moi et toi ? Mon heure n'est pas encore venue</i> » (référence à la ligne 13 : « qu'y-a-t-il de commun entre vous et nous ? »).</p> <p>Ici, pour Olympe de Gouges, même la religion chrétienne aurait admis que la femme doit être inférieure à l'homme ! Cela la scandalise.</p> <p>Ainsi, elle va montrer que cette <i>morale biblique</i> est restée trop longtemps dans la culture et la vie politique françaises (« morale longtemps accrochée aux branches de la politique », l. 12).</p> <p>Olympe de Gouges finit même par souffler aux femmes leur réponse comme on le voit avec le <b>verbe au conditionnel présent</b> : « - Tout, auriez-vous à répondre » (l. 14).</p> <p>Olympe de Gouges espère donc que les femmes vont sortir de leur aveuglement concernant leur situation injuste par rapport aux hommes.</p>	<p>Enfin, en utilisant le <b>champ lexical de la pensée et de la sagesse</b> (« principes, raison, philosophie, caractère », l. 15-17), l'autrice présente les armes à brandir dans ce combat : c'est-à-dire l'intelligence.</p> <p>En faisant finalement une <b>antithèse</b> entre « pouvoir / vouloir » (l. 19-20), et avec la <b>négation restrictive finale</b> (« vous n'avez qu'à le vouloir », l. 20), Gouges remet aux femmes la clé de leur combat : c'est à elles qu'appartient de décider si elles veulent obtenir l'égalité.</p> <p><b>Maintenant, elles n'ont plus qu'à entrer dans l'action avec leur intelligence !</b></p> <hr/> <p><b>CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : LES 2 ÉTAPES</b></p> <p>1) Je rappelle ce que j'ai montré dans mes trois parties.</p> <p>2) Je conclus avec une ouverture sur un autre sujet, en lien.</p> <p>Ce premier passage du « Postambule » de la <i>Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne</i> d'Olympe de Gouges commençait donc <b>par une ouverture forte</b> : elle appelait les femmes à ouvrir les yeux sur l'injustice de leur situation, pour provoquer un sursaut de leur part et <b>qu'elles regardent leur situation avec un regard critique</b>. Elles doivent <b>lutter avec leurs propres forces, et leur esprit, leur mental et leur intellect</b>, pour aller chercher cette égalité homme-femme qui n'existe absolument pas en 1791 ! Cette situation <b>d'asservissement</b> de la femme à l'homme peut évoquer <b>d'autres situations d'abaissement et de domination</b> : à l'image de celui qui existe, à l'époque de l'autrice, sur l'île de Saint-Domingue (Haïti actuelle) pour lequel elle se battra dans un combat acharné. Cependant, il faudra attendre <b>1848 pour voir l'esclavage réellement aboli en France</b>. De même, il faudra attendre <b>1944 pour que les femmes françaises obtiennent enfin... le droit de vote</b>.</p>
---	---	--

PROBLEMATIQUE : <b>Comment Olympe de Gouges dénonce-t-elle l'action terrible des colons esclavagistes et encourage-t-elle l'action régulatrice de la loi ?</b>			
	<b>I. La dénonciation des responsables des troubles qui agitent les îles d'Amérique (Saint-Domingue)</b> <i>Lignes 1 à 6</i>	<b>II. Une attaque frontale du traitement inhumain que les colons infligent aux esclaves</b> <i>Lignes 6 à 14</i>	<b>III. L'affirmation du pouvoir de la loi pour qu'arrive enfin la liberté des esclaves</b> <i>Lignes 14 à 19</i>
<b>LES ELEMENTS DU TEXTE</b>	<p><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>En 1791, Olympe de Gouges rédige une <i>Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne</i>, calquée sur celle que les hommes ont rédigé en 1789, dans le courant révolutionnaire qui agite alors la France à l'époque : tout promet de pouvoir changer. Après avoir appelé les femmes à se révolter contre un pouvoir masculin oppresseur, l'autrice va s'intéresser aux combats menés par les esclaves de Saint-Domingue (actuelle Haïti), colonie française où les colons font alors subir des traitements inhumains aux esclaves. Ce qui va révolter d'autant plus Olympe de Gouges est que les colons sont noirs, comme les esclaves ! Elle plaide ici pour plus d'humanité, en appelant à ce que l'esclavage disparaisse tout à fait des colonies. Ce passage du « Postambule » va donc se construire en trois temps : d'abord, de la ligne 1 à 6, la dénonciation de ceux qui sont responsables des violences contre les esclaves (critique des colons esclavagistes, eux-mêmes noirs). Puis, nous verrons, de la ligne 6 à 14, une attaque frontale du traitement qu'ils infligent aux esclaves. Enfin, nous observerons l'affirmation du pouvoir de la loi, des lignes 14 à 19 : l'autrice veut que disparaisse l'esclavage. Nous verrons ainsi <b>comment Olympe de Gouges dénonce l'action des colons esclavagistes, en demandant à ce que des lois se mettent en place, qui aboliraient enfin l'esclavage en France.</b></p>	<p>Après avoir commenter l'actualité <i>brûlante</i> en dénonçant les effets néfastes des résistances de colons face aux décrets favorables aux Noirs dans les îles, <b>Gouges va condamner fermement le traitement qu'ils infligent aux esclaves.</b> C'est un traitement d'autant plus inhumain qu'il fait une négation complète des rapports familiaux qui existent parfois entre les colons et les esclaves, qui ont le même sang !</p> <p>L'autrice va d'abord utiliser un vocabulaire moral péjoratif : « despotes », « ces colons inhumains », « cupidité », « aveugle ambition » (l. 7, 8, 9-10). Gouges nomme donc enfin les colons pour donner à voir ce qui les rend inhumains : en utilisant des verbes décrivant les agissements et les pensées des colons, elle condamne les violences et les persécutions perpétrées par ces colons (« méconnaissant », « poursuivent », « répandront », « assouvir », « méconnaît » (répétition), « étouffe », « contraindre avec violence », lignes 7, 8, 9, 10, 11, 12).</p> <p>En répétant le terme « sang » (« la plus petite teinte de leur sang », « notre sang circule dans leurs veines », « sourd aux cris du sang », lignes 8, 9, 11), elle dénonce l'attitude sacrilège des colons qui vont jusqu'à persécuter des hommes leur propre famille !</p> <p>Le sang est donc ici à la fois un symbole des violences qui se passent à Saint-Domingue (puisque le sang coule : des gens sont tués), mais aussi du même « sang » qui se répand, puisque les colons mais aussi les esclaves appartiennent parfois aux mêmes familles !</p> <p>En utilisant des <b>métaphores du corps et de la sensation auditive</b> (« sourd aux cris du sang », l. 9 + « étouffe les charmes », l. 11), elle souligne la tragique situation des esclaves qui n'ont ni le droit ni la possibilité de développer leurs qualités humaines.</p>	<p>Enfin, la dernière partie du texte va réaffirmer la foi qu'Olympe de Gouges place dans la loi et dans son pouvoir de justice et d'égalité. En ce sens, <b>Gouges est donc une véritable républicaine des Lumières</b> : elle estime que la loi peut enfin promouvoir un idéal de justice et d'égalité, en abolissant l'esclavage et en punissant les violences inhumaines des colons.</p> <p>La longue phrase qui commence par « une main divine... » (l. 14) et qui s'achève par « ... la prudence et la justice » (l. 17) montre ainsi un rythme puissant, qui porte la conclusion de l'autrice, en suivant les différentes préconisations d'Olympe de Gouges (liberté → prudence → justice → condamnation des violences).</p> <p>Gouges utilise ainsi la figure de style qui s'appelle la <b>synecdoque</b> (parler de la <b>partie</b> de quelque chose, pour parler du <b>tout</b>) : en parlant de la « main divine » (l. 14), elle veut parler de Dieu lui-même. Elle utilise d'ailleurs un vocabulaire religieux, qu'elle mélange avec un vocabulaire juridique et des droits humains (« la loi seule », « le droit de réprimer », « dégénère en licence », « doit être égale », « doit », « Assemblée nationale », « décret », « prudence et justice » / « l'apanage de l'homme », « la liberté », « égale pour tous », « la justice », l. 14-17).</p> <p>Ainsi, si Olympe de Gouges voit une origine divine dans le déploiement de la liberté à son époque, elle affirme <b>clairement que la loi doit s'appliquer pour l'encadrer et donc la protéger !</b></p> <p>A la fin du texte, Olympe de Gouges va utiliser une phrase exclamative avec un verbe au subjonctif présent : « Puisse-t-elle agir de même... » (l. 17), mais aussi une comparaison (avec deux adverbes comparatifs : « se rendre <u>aussi</u> attentive sur les nouveaux abus, <u>comme</u> elle l'a été sur les anciens », l. 17-18). Avec ces marques d'égalité, Olympe de Gouges formule l'espoir d'une extension du pouvoir</p>
	<p>Le texte d'Olympe de Gouges commence de manière abrupte et rapide : l'autrice va <b>prendre la parole sur un sujet très récent</b> (des émeutes qui agitent alors l'île de Saint-Domingue, où des esclaves se rebellent contre des colons, c'est-à-dire les personnes chargées d'administrer la colonie), qui est alors au cœur de l'actualité en 1791.</p> <p>Cela donne ainsi l'impression qu'Olympe de Gouges va être, dans ses combats, <b>sur tous les fronts</b> : après avoir appelé les femmes à entrer en révolution contre le pouvoir des hommes, qu'ils ne veulent pas partager, elle va s'intéresser au sort des esclaves dans une colonie française.</p> <p>Ainsi, elle <b>réagit l'actualité politique immédiate</b>, puisqu'un <b>décret en mai 1791</b> vient de paraître, par l'abbé Grégoire, disant que « le sol de la France affranchit l'esclave qui le touche » (aucun être humain ne peut être esclave sur le sol français à partir de 1791).</p>		

<p>Gouges voit que cette loi a suscité la colère des colons et va réagir à cette colère.</p> <p>« Il était bien nécessaire que je dise quelques mots sur les troubles que cause, dit-on, le décret... » (l. 1-2) : en utilisant le présent d'énonciation et la formule « bien nécessaire que... », elle donne l'impression qu'il est « nécessaire », obligatoire qu'elle donne ici son avis.</p> <p>Elle va peu à peu dramatiser la situation effroyable et bouleversante des esclaves à Saint-Domingue, et le refus des esclavagistes de céder aux idées abolitionnistes (= qui prônent l'abolition de l'esclavage). Ainsi, elle utilise des anaphores (= formules répétées en début de phrase), avec « c'est là où » (répété trois fois, l. 2 et 3), mais aussi la personnification : « la nature frémit d'horreur » (l. 2 : la nature ne peut pas « frémir »), et l'emploi du registre pathétique (= qui vise à faire pitié), avec la formule « touché les âmes endurcies » (l. 3).</p> <p>Gouges va ensuite mettre en scène les deux camps qui s'opposent dans cette lutte : il y a d'un côté les esclaves et de l'autre les violents colons (elle utilise une antithèse entre des allégories, des choses abstraites : « la nature », « la raison et l'humanité », l. 2-3 ≠ « la division et la discorde », l. 4).</p> <p>Peu à peu, l'utilisation de la métaphore filée de l'incendie (« fermentations incendiaires », « allument le feu », l. 5 et 6), mais aussi le rythme ternaire (« il n'est pas difficile / il y en a / ils allument », l. 4-6) et les tournures impersonnelles (« il n'est pas difficile », « il y en a ») montrent que Gouges ne veut pas nommer les responsables de ces violences, parce qu'elle souhaite avant tout mettre l'accent sur les effets dévastateurs et criminels de leurs positions.</p> <p>Les personnes dont elles parlent sont les véritables responsables des violences contre les esclaves : ce sont les députés esclavagistes qui siègent alors à l'Assemblée nationale de la nouvelle république française...</p>	<p>Elle va finir par donner un véritable avertissement : la violence de la répression des colons contre les esclaves ne va faire qu'aggraver la situation, et appeler les esclaves à davantage se révolter ! Cela risque de mener à l'irréparable...</p> <p>Pour dire cela, Gouges utilise ainsi une question rhétorique (« Que peut-on espérer de la résistance qu'on lui oppose ? », l. 12), mais aussi l'utilisation de verbes d'actions violentes, avec des termes qui symbolisent la peur et la destruction (« la rendre terrible », « acheminer toutes les calamités », l. 12-14).</p> <p>Peu à peu, on voit ainsi une antithèse se créer sur la situation, qui exprime bien la violence auxquels sont confrontés tous les acteurs de cette révolution en marche : « la contraindre avec violence / la laisser dans les fers » (l. 12-13).</p>	<p>bénéfique, régulateur et réparateur de la loi à l'échelle du pays.</p> <p><b>On voit ainsi l'importance que le pouvoir de la loi a, aux yeux d'Olympe de Gouges : elle seule peut amener la paix dans les troubles et la révolution qui se prépare alors à Saint-Domingue.</b></p> <p><b>CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : LES 2 ÉTAPES</b></p> <p>1) Je rappelle ce que j'ai montré dans mes trois parties.</p> <p>2) Je conclus avec une ouverture sur un autre sujet, en lien.</p> <p>Olympe de Gouges s'attaque ici sans concession aux colons esclavagistes : elle dénonce non seulement leurs tentatives et actions violentes pour faire échouer la promulgation de lois en faveur des Noirs, mais aussi leur pratique de l'esclavage qui les conduit à martyriser des esclaves qui sont de leur famille pour les maintenir à leur service. Pour cette fervente partisane de l'action parlementaire, la loi doit être la source, la garantie et la régulation de la liberté qu'elle appelle de ses vœux. En femme des Lumières, combattante de la Révolution et militante des droits civiques, Olympe de Gouges ne recule devant aucun combat ! Si la <i>Déclaration</i> tend à établir l'égalité entre les femmes et les hommes, elle n'en oublie pas pour autant son autre grand combat, celui qu'elle a mené avec courage contre l'esclavage dans ses essais, ses brochures, ses pièces comme <i>Zamore et Mirza</i>, ou aux côtés de Brissot, de Condorcet et de la Société des amis des Noirs, sur les bancs de l'Assemblée, et ce malgré les pressions des colons et planteurs. L'abbé Grégoire rendra d'ailleurs hommage à son action lorsque l'Assemblée abolira l'esclavage en 1794.</p>
---	--	---

PROBLEMATIQUE : <b>En quoi peut-on dire que ce texte tragique nous fait comprendre qu'Ourika n'a pas d'avenir ?</b>			
	<b>I. Une discussion entre deux femmes : l'incertitude sur le sort d'Ourika</b> <i>Lignes 1 à 8</i>	<b>II. Les pensées d'Ourika, cachée derrière le paravent : la prise de conscience de sa solitude</b> <i>Lignes 9 à 14</i>	<b>III. Le malheur à venir d'Ourika : la violence et la franchise de madame de...</b> <i>Lignes 15 à 22</i>
<b>LES ELEMENTS DU TEXTE</b>	<p><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>En 1823, l'autrice française Claire de Duras publie (de manière anonyme) son court roman <i>Ourika</i>, inspirée de l'histoire vraie d'une jeune fille noire, ramenée du Sénégal par le chevalier de B, gouverneur du pays. Claire de Duras va ainsi imaginer l'histoire de cette jeune femme, dont la place dans le monde des Blancs est sans cesse remise en question. Nous allons analyser ici un extrait du chapitre 1, dans lequel la jeune Ourika va, pour la première fois, ouvrir les yeux sur sa situation d'émigrée et de Noire (on dit alors « négresse ») dans un milieu aristocratique qui, tout à la fois, lui veut du bien, l'éduque, et en même temps la condamne à rester à tout jamais « seule ». Ce passage du chapitre 1 se construit donc en trois temps : d'abord, de la ligne 1 à 9, il s'agit de la discussion entre deux vieilles amies (madame de B. et madame de...), qui expriment leurs sentiments mêlés, et leur incertitude concernant la jeune Ourika, qui grandit. De la ligne 9 à la ligne 14, on assiste au choc de la révélation pour la jeune fille noire : elle comprend sa solitude totale. Enfin, des lignes 15 à 22, le texte se conclut par le message tout plein de franchise de madame de... : Ourika n'a, vraisemblablement, aucun avenir dans la société qui l'a vue grandir. Nous verrons donc en quoi ce texte, tragique, fait comprendre, pour la première fois aux lecteurs du roman, qu'Ourika n'a décidément aucun avenir dans le monde où elle a grandi.</p>	<p>De plus, la deuxième partie du texte va s'intéresser à celle qui était au centre de la conversation mais qui n'y participait pas : Ourika !</p> <p>Ce passage comprend ainsi beaucoup de <b>marques de négation</b> (<b>attention ! Il est très probable qu'une question de grammaire sur la négation vous soit posée au bac de français : il faut réviser la fiche de grammaire !</b>).</p> <p>Il y a en effet ici tous les types de négation possibles : des <b>préfixes négatifs</b> (« impossible », « méprisée », lignes 9 et 10), <b>négation grammaticale</b> (« je n'étais pas admise », « n'est pas plus prompt », lignes 12 et 10), <b>l'emploi de la préposition « sans »</b> (« sans fortune », « sans appui », « sans un être de mon espèce », l. 10-11), <b>des verbes de sens négatif</b> (« m'ôta », l. 13).</p> <p>Ourika se rend donc compte que sa vie ne sera jamais stable, et la <b>négation montre qu'elle ouvre les yeux devant sa vie, qui lui apparaît comme vide, complètement</b> : pour la première fois, elle comprend qu'elle <u>n'a pas</u> de place dans la société où elle a grandi.</p> <p>La <b>solitude d'Ourika renvoie d'ailleurs à l'épigraphe du roman, qui est un extrait d'un poème de Lord Byron, un poète anglais très célèbre à l'époque pour les écrivains romantiques</b> : « <i>This is to be alone, this is solitude</i> » (p.17).</p> <p>L'<b>épigraphe</b> est une citation placée en début de livre, en début de chapitre, au-dessus d'un monument. C'est une phrase <b>qui éclaire le sens d'un texte</b> : ici, c'est le cas, puisqu'il donne une lecture sombre au livre, qui sera confirmée par l'ensemble de l'histoire. Ourika finira bel et bien seule, dans son couvent, à mourir à l'automne.</p> <p><b>Dans cette deuxième partie du texte, Ourika, au début de son monologue intérieur</b> (paragraphe où l'on est dans ses pensées, dans ses sentiments : ligne 9 à 14), <b>utilise une</b></p>	<p>Enfin, on revient à la discussion des deux femmes entre elle puisque madame de... va peu à peu en arriver à faire le constat qu'Ourika ne pourra jamais se marier : aucun blanc ne voudra se marier avec une « <b>négresse</b> » (le terme n'a alors pas de connotation raciste comme aujourd'hui, ligne 20).</p> <p>Jusqu'ici, Ourika était protégée de cette situation « <b>tant qu'elle est une enfant</b> » (ligne 18).</p> <p><b>Champ lexical de la tristesse</b> de la part de madame de B : "je crains...", "malheureuse" (répétée deux fois : ligne 15 + lignes 15 et 22)</p> <p><b>Ourika est donc bel et bien toute seule : elle va devoir se battre contre la société.</b></p> <p><b>Malgré le bien que lui veut madame de B., Ourika se retrouve donc à être le "jouet"</b> (l. 11 : c'était une objectification d'Ourika sur son propre sort) des personnes qui l'entourent, comme on le voyait dans la deuxième partie.</p> <p><b>La seule possibilité de liberté est donc le mariage</b>, mais personne ne voudra se marier avec Ourika, <b>même « à force d'argent »</b> (l. 20).</p> <p>Elle est donc condamnée à la solitude, et madame de B. <b>parle au futur</b> : elle prophétise ce qui va se passer pour Ourika (« elle se trouvera malheureuse », l. 21-22).</p> <p>Madame de... ouvre les yeux à son amie, madame de B., et à Ourika !</p> <p>« Si vous trouvez quelqu'un... » (l. 20-21) : c'est donc une <b>proposition subordonnée hypothétique en "si", qui indique que ce n'est pas réalisable</b> (elle ne se mariera jamais) !</p> <p>Enfin, on a l'impression qu'Ourika doit même lutter contre les stéréotypes de sa mère adoptive, qui l'avait</p>
	<p>Tout d'abord, le texte commence par la situation suivante : Ourika est derrière un paravent et elle surprend une conversation sur elle entre deux vieilles amies : sa bienfaitrice et mère d'adoption, madame de B., et madame de... (qui lui fait peur, qui lui ouvrira plus tard les yeux sur son amour pour Charles : bref, elle a toujours ce rôle, dans le roman, de femme qui « ouvre les yeux » aux personnages, et notamment à l'héroïne).</p> <p>Le <b>thème de la solitude</b> est, d'emblée, abordé dans cet extrait (« pendant que nous sommes seules », l. 1), puisque les deux amies croient n'être écoutées de personne, alors qu'Ourika, par mégarde, se trouve déjà dans la pièce, derrière un petit paravent.</p>		

<p>On est donc ici dans une discussion, une véritable <b>conversation de salon</b> entre deux aristocrates qui préfèrent parler franchement, mais de manière isolée : elles ne veulent pas blesser Ourika (sans savoir qu'elle est pourtant là).  <b>Il s'agit donc d'un discours rapporté</b> entre madame de... et madame de B. : <b>nous sommes dans un dialogue</b>, comme l'indiquent l'emploi des <b>guillemets</b>, mais aussi des <b>propositions incises</b> (« dit madame de... à madame de B. », ligne 1, « dit madame de B. », l. 5...), mais aussi <b>l'usage du champ lexical de la parole</b> : « parler, dit, causera » (l. 1-2).</p> <p>Notons également que le nom des deux femmes n'est pas donné : elles sont <b>anonymées</b>, avec l'usage du point de suspension (cela permet de donner l'impression que ce sont des personnes réelles, reprises d'un témoignage historique). Madame de B. fait ainsi le constat qu'Ourika grandit et devient, peu à peu, une véritable femme : la question se pose de son avenir.</p> <p>Ainsi, elle fait <b>l'énumération</b> des qualités d'Ourika : « elle devient <b>charmante</b>, son esprit est tout à fait <b>formé</b> (...) elle est pleine de <b>talents</b>, elle est <b>piquante</b>, <b>naturelle</b> » (l. 2-4). Les adjectifs sont donc <b>mélioratifs</b> (« charmante, formé, pleine de talents, piquante, naturelle », l. 2-3), mais notons déjà l'usage du terme « <b>piquant</b> », qui a ici les significations d'<b>exotique</b>, de sorte qu'on a l'impression qu'Ourika serait un produit de consommation étranger ! De plus, le terme « piquant » est ambigu : au XVIIIe siècle, il peut désigner « ce qui plaît à l'esprit » ou bien... ce qui le « choque » ! Que veut donc dire madame de... ?</p> <p>A la fin du passage, on va voir les <b>questions</b> de madame de..., qui sont <b>deux questions directes</b> : "Que deviendra-t-elle ? et enfin qu'en ferez-vous ?" (l. 3-4). On voit qu'elle s'implique fortement dans la discussion.</p> <p>"Hélas !" : madame de B. -va répondre à l'aide d'une <b>exclamation</b> (c'est une <b>interjection</b> qui montre le sentiment de tristesse qu'elle ressent pour sa fille adoptive).</p> <p>Elle fait une <b>comparaison</b> : Ourika est « <b>comme sa fille</b> » (l. 6) et elle emploie des <b>adverbes de temps</b> : « <b>j'y pense souvent / toujours avec tristesse</b> » (l. 5) : ce sont des <b>adverbes</b> qui montrent qu'Ourika est dans la tête de sa mère adoptive, en permanence.</p>	<p><b>prétérition</b>, c'est-à-dire <b>qu'elle dit qu'elle ne peut pas dire ce qu'elle va dire !</b> « Il me serait impossible de vous peindre l'effet que produit en moi ce peu de paroles... » (alors qu'elle va décrire ses sentiments, l. 9).</p> <p><b>Elle fait ainsi une comparaison avec l'éclair</b> : elle est choquée par ce qu'elle vient d'entendre (« l'éclair n'est pas plus prompt », l. 9-10 - <b>prompt signifie rapide</b>), et cela va se marquer tout de suite en elle !</p> <p>Ourika se décrit ensuite dans une <b>énumération négative</b> : « je me vis négresse, dépendante, méprisée, sans fortune, sans appui, sans un être de mon espèce... », qui fait écho à <b>l'énumération positive</b> de madame de... (lignes 2-3 du texte).</p> <p>Elle <b>utilise ainsi une antithèse</b> pour montrer sa situation : « <b>rejetée d'un monde où je n'étais pas faite pour être admise</b> » (ligne 12).</p> <p>Ourika finit ce paragraphe en se décrivant comme détruite, et elle va employer le <b>champ lexical du malheur</b> (« mes yeux s'obscurcissent » : le noir va l'entourer, ligne 13, et « une affreuse palpitation me saisit », ligne 12-13). Ourika commence ici à devenir malade, notamment avec son cœur (« le battement de mon cœur m'ôta la faculté d'écouter encore », l. 13-14). La situation témoigne donc d'un <b>destin tragique</b>, déjà commencée et qui s'achèvera par la mort d'Ourika, en automne, dans son couvent...</p>	<p>fait danser une « Comba », au bal, dans le chapitre 1 (une danse exotique pour représenter l'Afrique...).</p> <p>On termine par la dernière phrase : « <b>Elle ne peut vouloir que de ceux qui ne voudront pas d'elle.</b> » (ligne 22).</p> <p>Il y a ici trois <b>figures de style</b> : une <b>assonance en son [eu]</b>, un <b>polyptote</b> de "vouloir" (répétition d'un verbe sous deux formes différentes) et le <b>chiasme</b> (structure en croix : ABBA : "elle" / "vouloir" / "voudront" / elle").</p> <p><b>Ainsi, le destin d'Ourika semble se profiler vers la solitude et la mort.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : LES 2 ÉTAPES</b></p> <p>Cet extrait du chapitre 1 d'<i>Ourika</i> est un <b>extrait plein de désillusions : pour Ourika, évidemment, qui comprend que son sort est terminé</b> (elle ne trouvera jamais aucun mari qui ne voudra d'elle, et d'enfants possiblement métis !), mais aussi <b>pour sa famille proche, et notamment sa bienfaitrice, madame de B.</b> – devant son amie, elle se rend du mal dans lequel elle a plongé celle qu'elle aime comme sa fille. « Vous avez rompu l'ordre de la nature », lui dira plus loin madame la marquise de..., qui a ici le rôle d'une révélatrice – puisqu'elle ouvre les yeux à tout le monde, et aux lecteurs également. Cette situation tragique d'une femme noire qui n'a pas sa place dans le monde où elle évolue évoque la question de l'esclavage, déjà soulevée par Olympe de Gouges dans sa <i>Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne</i> en 1791. Dans ce texte, l'auteur soulignait déjà, trente ans avant Claire de Duras, la situation intenable des esclaves de Saint-Domingue qui luttait pour leur liberté, dans un monde qui les réduisait en esclavage. Bien que l'esclavage soit aboli en 1794 par la République française, il sera rétabli sous Napoléon (durant le règne duquel se déroule le livre <i>Ourika</i>) et ne disparaîtra totalement qu'en septembre 1848, 25 ans après la publication d'<i>Ourika</i> par Claire de Duras... Du chemin était donc encore à parcourir, dans les lois comme dans les mentalités.</p>
---	--	---

L'emploi de **l'hyperbole** : « je ferai tout pour la rendre heureuse », et **l'antithèse** entre « heureuse » et « seule » (l. 8), **répété deux fois**, indique la situation d'angoisse et de désespoir où est sa mère adoptive : elle ne sait pas vraiment à quoi destiner sa fille Ourika...

PROBLEMATIQUE : Comment le cadre de l'île et la dispute comique révèlent-ils ici l'inversion des rôles traditionnels entre maître et valet ?	
	<p><b>I. La description d'un cadre étonnant : la présentation de « l'île des esclaves »</b> Lignes 1 à 14</p> <p><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>Marivaux est un dramaturge français, mais les genres littéraires qu'il a travaillés ont été extrêmement nombreux puisqu'il a rédigé une grande quantité de romans ou encore d'articles de journaux. Il rédige <i>L'île des esclaves</i> en 1725, qu'il intègre dans ce que l'on nommera une « trilogie insulaire », avec <i>La Colonie</i> et <i>L'île de la raison</i> : dans ces trois pièces, il met en scène l'arrivée de gens sur une île inconnue, utopique, où la réalité se transforme. Cela est typique de la réflexion politique que les écrivains et philosophes vont amorcer durant le siècle des Lumières. Ainsi, sur <i>L'île des esclaves</i> où arrivent Iphicrate (maître athénien) et Arlequin (son serviteur), les rôles doivent s'inverser : le valet devient maître et inversement ! Nous allons analyser ici un extrait de la <b>scène d'exposition de la pièce, c'est-à-dire la première scène qui ouvre la pièce</b>. Ici, Iphicrate, le maître, présente à Arlequin l'endroit où ils sont arrivés, et constate déjà une inversion entre son rôle et celui de son domestique ! Cette scène se construit donc en deux temps : on voit d'abord, de la ligne 1 à la ligne 14, la description d'un cadre étonnant, avec la présentation de l'île des esclaves, qui fait le sujet de discussion entre Arlequin et Iphicrate. Puis, des lignes 15 à 28, la scène devient une scène de dispute comique entre le valet et son maître : les rôles traditionnels vont en effet commencer à s'inverser entre Iphicrate et Arlequin. Nous verrons donc comment le cadre de l'île et la dispute comique révèlent ici l'inversion des rôles traditionnels entre maître et valet.</p> <p>Ici nous sommes dans la première scène, il s'agit donc de la <b>scène d'exposition</b> puisqu'elle va permettre de présenter les personnages, leurs origines, le <b>cadre spatio-temporel</b>, mais aussi l'intrigue générale de la pièce.</p> <p>Ainsi, les deux protagonistes viennent d'<b>Athènes</b> (l. 2) et sont donc d'origine grecque ; nous sommes ici plongés dans le monde de l'Antiquité grecque, et d'ailleurs le nom même « <b>Iphicrate</b> » désigne « <b>celui qui gouverne par la force</b> » (« <b>iphis</b> » = en force ; « <b>kratos</b> » = puissance). Iphicrate était d'ailleurs le nom d'un homme politique athénien et d'un stratège militaire qui a réellement existé, au IV<sup>ème</sup> siècle av. J-C.</p> <p>Par ailleurs, dès la ligne 3 du texte, le nom de l'île nous est donné : il s'agit de l'« <b>île des Esclaves</b> » (l.3).</p> <p>Le début du texte va également être marqué par le <b>saisissement des personnages</b> et de leur caractère respectif : on notera ainsi toutes les <b>interjections d'Iphicrate</b> (« <b>eh</b> », l.1) qui va donner des ordres en utilisant des <b>verbes à l'impératif</b> (« <b>ne perdons point de temps (...)</b> suis moi (...) <b>ne négligeons rien</b> », l.1). Peu à peu, on va comprendre qu'Iphicrate est donc un personnage désespéré mais aussi pressé : on le comprend avec l'<b>accumulation des impératifs</b> (qui forme une <b>énumération</b>). L'emploi de la <b>construction hypothétique</b> commençant par « <b>si je ne me sauve</b> » (l. 2) conditionne le sauvage d'Iphicrate à la fuite des deux personnages : le <b>verbe conjugué au futur</b> indique d'ailleurs cet horizon d'attente particulièrement sombre : « <b>je ne reverrai jamais Athènes</b> » (l. 2). Ici, la <b>négation grammaticale à portée partielle</b> fait planer la menace qui pèse sur les personnages : leur éloignement géographique de leur ville d'origine pourrait bien devenir une condamnation à l'exil... à perpétuité !</p>
LES ELEMENTS DU TEXTE	<p><b>II. Une dispute comique : l'inversion des rôles traditionnels entre maître et valet</b> Lignes 15 à 28</p> <p>Le deuxième mouvement de cet extrait se concentre tout particulièrement dans les <b>stichomythies</b> que les personnages vont échanger à partir de la ligne 15 : en effet, les répliques tendent à devenir de plus en plus <b>courtes, brèves</b>. Ainsi, on constate que l'échange se tend et va prendre l'<b>apparence d'une véritable dispute comique</b>, dans laquelle le sujet principal est évidemment cette inversion des rôles traditionnels entre maître et valet.</p> <p>Les didascalies nous renseignent ainsi sur la <b>tonalité comique</b> du personnage d'Arlequin, qui se comporte comme un véritable valet de comédie, glouton, porté sur l'alcool, distrait, et surtout <b>insolent</b> puisqu'il ne répond pas aux angoisses de son maître (il a déjà compris que, bientôt, Iphicrate ne sera plus son supérieur).</p> <p>« <i>Prenant sa bouteille pour boire (...)</i> siffle (...) <i>distrait, chante (...)</i> riant » (l. 15, 17, 19, 21) : chacune des répliques d'Arlequin s'ouvre sur une didascalie qui semble aller en empirant, dans une <b>gradation d'insolence</b> (il boit + il siffle + il chante + il rit) à l'égard de la peur d'Iphicrate. L'utilisation des <b>interjections</b> (« <b>ah</b> », l. 15), mais aussi de <b>trois onomatopées</b> (c'est-à-dire des mots dont la prononciation imite des sons : comme le sifflement avec « <b>hu, hu, hu</b> », l. 17, le chant avec « <b>tala ta lara</b> », l. 19 ; ou encore le rire avec « <b>ah, ah, ah</b> », l. 21) signalent donc des <b>interrogations directes</b> que formule son maître Iphicrate : « <b>cela ne suffit-il pas pour me plaindre ?</b> », l. 14 ; « <b>suis-moi donc ?</b> », l. 16 ; « <b>que veux-tu dire ?</b> », l. 18 ; « <b>à quoi penses-tu ?</b> », l. 20.</p> <p>Le personnage de valet joue donc avec la patience de son maître en faisant croire qu'il n'entend pas les récriminations et les remontrances de son maître. Malgré la <b>répétition</b>, par deux fois, de la formule « <b>je vous plains</b> » (l. 15 et l. 20), on a compris qu'Arlequin se moque éperdument de la situation de son maître, comme le <b>champ lexical du rire</b> le laisse présager : « <b>riant</b> », « <b>rire</b> », « <b>drôle</b> », « <b>gaieté</b> » (l. 21-24).</p> <p>De plus, en faisant se <b>confronter deux champs lexicaux</b> radicalement opposés dans son texte, Marivaux va créer toute la tension de cet extrait : au <b>champ lexical de la mort</b> qu'utilisait (dans le premier mouvement) Iphicrate (« <b>tuer / tuent / perdre la vie</b> ») s'oppose le <b>rire</b> « <b>hors de propos</b> » (l. 24) d'Arlequin. On voit donc bien que s'opposent encore ici deux caractères presque irréconciliables : le sérieux, la gravité, la menace de mort du côté du maître tout puissant et en force, face à l'humour, la légèreté, les plaisirs de la vie (boire, rire, chanter) d'un esclave qui s'abandonne à la paresse. Cette légèreté devient une véritable marque de <b>folie</b> pour Iphicrate : « <b>as-tu perdu l'esprit ?</b> » (l. 20).</p> <p>Face à cette folie, Iphicrate va redevenir le maître directif qu'il était au début de l'extrait : « <b>marchons de ce côté</b> » (l. 24), mais le <b>verbe à l'impératif</b> est désormais conjugué à la <b>première personne du pluriel</b>, puisqu'Iphicrate s'inclue avec Arlequin, même si l'aparté signale sa violente désapprobation : « <b>le coquin abuse de ma situation</b> » (l. 23 : l'insulte est violente pour l'époque).</p>

On voit donc que la présentation de cette « île » s'opère en même temps que le spectateur découvre les caractères bien tranchés des deux protagonistes : d'un côté un maître qui donne des ordres et craint pour sa vie... face à un serviteur qui joue sur cette peur et va s'en moquer !

Ainsi, à la suite, on assiste à la réaction surprise d'Arlequin (« oh, oh », l.4 : les **interjections** expriment ici la curiosité et la surprise), qui va utiliser **l'interrogation directe** pour poser une question qui montre son envie d'en savoir plus : « **qu'est-ce que c'est que cette race-là ?** » (l. 4). Cette **question** est suivie d'une réponse très détaillée de la part d'Iphicrate, qui montre ainsi le principe de **double énonciation** au théâtre : en répondant à la question de son serviteur, Arlequin s'adresse également au lecteur et au spectateur, qui en apprend plus sur la situation initiale de la pièce, et comprend ce qu'est cette « île des Esclaves ».

Ainsi, dès la ligne 5, nous obtenons tous les renseignements concrets sur l'île des esclaves dans la **tirade** d'Iphicrate (l.5-8). **L'emploi du présent signale un passage descriptif** : « **ce sont des esclaves (...) leur coutume est de tuer (...)** » (l. 5-7), mais aussi du **présent d'énonciation** qui donne un **effet de réel** sur la scène : « **je crois que c'est ici, tiens, voici sans doute quelques-unes de leurs cases** » (l. 6-7). En faisant ces gestes, Iphicrate signale également les accessoires qui entourent les acteurs, et peuplent la scène : nous sommes en plein cœur d'une île sauvage, exotique, comme le terme « **cases** » l'indique.

Dans cette tirade d'Iphicrate, nous avons donc à la fois l'explication de l'île, de son peuplement (« **des esclaves de la Grèce révoltés** », l. 5) ainsi que le mode de vie des habitants, leur société et leurs coutumes (comme le montre l'emploi répété du déterminant possessif : « **leurs maîtres** », l. 5, « **leurs cases** », « **leur coutume** », l. 7). De plus, **l'utilisation de nombreuses tournures présentatives** marque ce désir, de la part d'Iphicrate, de présenter cette île à son esclave Arlequin : « **ce sont (...), c'est ici (...), voici (...)** », l. 5-6).

Une fois ce cadre étonnant posé, décrit par Iphicrate, un **rapport humoristique** va s'instaurer entre le maître et son valet, intéressé par ce renversement des valeurs que vient d'évoquer Iphicrate. En effet, si ce dernier a peur de mourir (on le voit avec le **champ lexical de la mort** : « **tuer tous les maîtres** », l.8-9, répété presque tel quel : « **tuent les maîtres** », l. 9 ; « **danger de perdre (...) la vie** », l. 13), on voit peu à peu la **nonchalance** du valet : **Arlequin se moque de ce que dit Iphicrate** : « **à la bonne heure** » (l. 9).

Ainsi, le caractère des personnages est déjà brossé : si Iphicrate est ici angoissé, il va devoir faire face à un valet moqueur que le public découvre (Arlequin est un personnage particulièrement comique et **insolent** dans la **tradition de la Commedia dell'arte**), et qui raille son maître, comme les **répliques courtes (stichomythies)** vont le montrer : « **Cela est vrai. / Eh ! encore vit-on** », l. 11-12). **L'antithèse** d'Arlequin (« **ils tuent les maîtres (...), ils ne font rien aux esclaves** », l. 9-10) montre ici qu'il a saisi comment le cadre général de cette « île des Esclaves » pourra être utile dans les rapports de force qu'il va engager avec Iphicrate... celui avec lequel il va se **disputer de manière comique**, et avec qui il inversera finalement les rôles !

Enfin, la dernière partie de ce mouvement du texte va consister en un **duo** où le maître comme l'esclave **semblent se mentir** l'un l'autre ! Le maître semble redevenir faussement poli avec son esclave (« **je t'en prie** », l. 26 : la **politesse** va même choquer Arlequin qui le répète deux fois à la ligne 27 et se **moque** : « **comme vous êtes civil et poli** », alors que son maître est plutôt violent et irritable), comme l'esclave semble prendre plaisir à mentir à son maître : « **j'ai les jambes si engourdis** », l. 25).

Ce jeu de **masques, de mensonges, de tromperies** de l'un avec l'autre sera donc au cœur du reste de la pièce de Marivaux puisque c'est précisément à un **échange de masques que veut nous faire assister l'auteur – les valeurs vont s'inverser, au profit de cette île et de son dispositif politique révolutionnaire, qui termine d'ailleurs l'extrait étudié** : « **c'est l'air du pays qui fait cela** » (l. 27-28).

#### CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : LES 2 ÉTAPES

Cette première scène de *L'île des esclaves* répond donc entièrement aux principes de la « **scène d'exposition** » au théâtre, puisqu'elle présente les caractères des deux personnages principaux, qu'elle montre le cadre spatio-temporel de l'œuvre (nous sommes sur une île inconnue, au temps de l'Antiquité grecque), et qu'elle annonce l'intrigue de la pièce à venir : en effet, les rôles vont s'inverser entre les maîtres (Iphicrate, Euphrosine) et les valets (Arlequin, Cléanthis), durant le temps de leur séjour sur cette île des esclaves. **Marivaux crée donc une œuvre novatrice qui remet en question les rôles traditionnels occupés, dans la comédie, par les maîtres et leurs domestiques. Cela annonce d'autres créations théâtrales qui mettront au cœur de leur intrigue les relations maîtres-valets, à l'image de la pièce moderne, et bien plus tragique et angoissante, Hilda (1999) de Marie Ndiaye, dans laquelle Hilda (jamais présente sur scène) sera utilisée comme un véritable objet par sa maîtresse, Madame Lemarchand.**

PROBLEMATIQUE : <b>En quoi cette scène d'affrontement est-elle au service d'une réconciliation sociale et morale ?</b>			
	<b>I. La tirade philosophique d'Arlequin : un esclave qui réfléchit à l'évolution des rapports maître-esclave</b> <i>Lignes 1 à 8</i>	<b>II. La réconciliation entre l'esclave et son maître</b> <i>Lignes 9 à 15</i>	<b>III. Une fin émouvante et morale</b> <i>Lignes 16 à 20</i>
LES ELEMENTS DU TEXTE	<p><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>Marivaux est un dramaturge français, mais les genres littéraires qu'il a travaillés ont été extrêmement nombreux puisqu'il a rédigé une grande quantité de romans ou encore d'articles de journaux. Il rédige <i>L'île des esclaves</i> en 1725, qu'il intègre dans ce que l'on nommera une « trilogie insulaire », avec <i>La Colonie</i> et <i>L'île de la raison</i> : dans ces trois pièces, il met en scène l'arrivée de gens sur une île inconnue, utopique, où la réalité se transforme. Cela est typique de la réflexion politique que les écrivains et philosophes vont amorcer durant le siècle des Lumières. Ainsi, sur <i>L'île des esclaves</i> où arrivent Iphicrate (maître athénien) et Arlequin (son serviteur), les rôles doivent s'inverser : le valet devient maître et inversement ! Nous allons analyser ici un extrait de la <b>scène 9, qui est l'une des dernières de la pièce, et qui porte en elle une partie de son dénouement, c'est-à-dire la manière dont se « résout » le problème posé par l'inversion des rôles dans l'île des Esclaves</b>. Ici, Arlequin va en effet changer de comportement et rendre la liberté à son ancien maître, en montrant par là toute sa bonté et sa compassion à son égard. Cette scène se construit donc en trois temps : on voit d'abord, de la ligne 1 à la ligne 8, la tirade presque philosophique d'Arlequin, qui réfléchit aux changements qu'a connus sa relation avec son maître Iphicrate. Puis, des lignes 9 à 15, le cœur de l'extrait s'ouvre : nous sommes ici dans la véritable réconciliation entre le maître et son valet. La fin du texte, de la ligne 16 à la ligne 20, se ferme par l'émotion générale qui a gagné les deux protagonistes : nous sommes alors dans une fin émouvante et morale. Nous verrons donc ainsi comment <b>cette scène d'affrontement entre Iphicrate et Arlequin, dont les situations se sont inversées tout au long de la pièce, est au service d'une double réconciliation : à la fois sociale (le maître redevient le maître) mais aussi morale (les bons corrigent les méchants !)</b>.</p>	<p>Dans la deuxième partie du texte de Marivaux, on va voir que la réplique d'Arlequin, qui était une <b>tirade</b> (= réplique de grande longueur) va jouer sur Iphicrate en créant, chez lui, de nombreux remords !</p> <p>En effet, Arlequin a réussi à provoquer l'<b>attendrissement</b> de son ancien maître, comme on le voit très rapidement avec la <b>réplique qui suit</b> (l. 9-12), où Iphicrate semble s'excuser auprès de celui qu'il a longtemps humilié et frappé. Il explique n'avoir jamais été aussi bon, aussi gentil, que l'a été Arlequin à son égard...</p> <p>Il y a ainsi une <b>exclamation</b> et une <b>didascalie</b> qui montre qu'Iphicrate fait un geste envers son esclave, qui est un geste de rapprochement (« Iphicrate, s'approchant d'Arlequin », l. 9). De la même manière, l'<b>apostrophe</b> : « Mon cher Arlequin » (l. 9) montre son respect devant plus grand que soi (Arlequin est meilleur que lui). Il lui fait d'ailleurs une <b>prière au subjonctif</b> : « fasse le ciel, après ce que je viens d'entendre, que j'aie la joie... » l. 9-10).</p> <p>Iphicrate fait donc l'<b>aveu de la supériorité</b> de l'esclave au plan moral (« je ne méritais pas d'être ton maître » l. 11-12) = ici, Iphicrate reconnaît donc la <b>grandeur morale</b> de son esclave, et il se rabaisse devant lui (il fait acte de contrition).</p> <p>On a donc l'impression que le « devoir de reconnaissance » a changé de camp, comme on le voit avec le <b>jeu sur la 1<sup>ère</sup> personne et la 2<sup>ème</sup> personne du singulier</b>, qui forme une mise en miroir (un <b>chiasme</b>) : « que j'aie la joie de te montrer/ les sentiments que tu me donnes » l. 10).</p>	<p>Enfin, le texte se conclue de manière bien émouvante, dans une forme de réconciliation générale entre Iphicrate et Arlequin, alors que les deux retrouvent leur position, leur rang et leur place respectives !</p> <p>Iphicrate redevient le maître, et Arlequin redevient l'esclave !</p> <p>La fin devient tout à fait <b>émouvante</b>, et elle marque une victoire morale : tout le monde semble devenir bons, meilleurs, grâce au <b>retournement de situation</b> qu'a réussi à opérer Arlequin (voire la partie 1 de l'analyse du texte).</p> <p>Il s'agit, en effet, dans les dernières lignes du texte, d'un <b>échange bien plus court</b>, au <b>rythme plus rapide</b>, et marqué par une <b>forte émotion</b> entre les deux personnages, qui viennent de s'ouvrir leur cœur (chacun ayant confessé ses fautes devant l'autre).</p> <p>Ainsi, le <b>champ lexical des émotions</b> est marqué par de fortes expressions : « confusion » (l. 16), « plaisir » (l. 17), « larmes » (l. 20). Tout semble montrer qu'on assiste ici à l'<b>acmé</b> (c'est-à-dire le point maximal) des <b>émotions</b>, puisqu'Iphicrate va jusqu'à pleurer : « je ne saurais retenir mes larmes » (l. 20), et que tout est marqué par de la <b>pitié</b>, de l'<b>empathie</b>. On en arrive ainsi à une fin <b>pitoyable</b> (= où le spectateur a de la pitié devant ce qu'il voit : « mon pauvre patron », l. 17, alors qu'on commençait l'extrait avec l'apostrophe « mon ami », l. 1).</p>
	<p>Arlequin commence ici cet extrait en répondant avec une réplique qui va <b>montrer sa grandeur d'âme</b>. Il s'adresse <b>ainsi à Iphicrate comme à un homme libre, un égal</b> : « tu as raison, mon ami » (l. 1).</p> <p>Arlequin utilise ainsi la <b>deuxième personne du singulier</b> (il est à égalité dans la manière de parler) et aussi une <b>apostrophe</b> : « mon ami ». Cela montre qu'il fonde ses relations sur un sentiment noble, qui n'appelle pas la manipulation.</p>	<p>Iphicrate propose ainsi un <b>nouveau contrat social</b> (« oublie que tu fus mon esclave » l. 11), toujours <b>paternaliste</b> (« mon cher enfant » l. 11) mais en faisant l'abolition de la différence de rang, d'<b>appartenance sociale</b> (« tu fus mon esclave » l. 11 → l'<b>emploi du passé simple</b> signifie « tu ne l'es plus »).</p> <p>Ainsi, Iphicrate va évoquer « l'oubli » pour Arlequin et la mémoire pour lui (« je me ressouviendrai toujours », l. 11).</p>	<p>L'emploi de <b>punctuations expressives</b> montre cette émotion qui gagne le texte : la <b>punctuation</b> et la <b>tournure exclamative</b> de la ligne 17 (« qu'il y a de plaisir (...) ! »), mais aussi celle de la ligne 20 (« mes larmes ! »), ainsi que la <b>punctuation interrogative</b> de la ligne 18, contenant une <b>interrogation directe partielle</b> : « Que fais-tu, mon cher ami ? ».</p> <p>On voit d'ailleurs, avec cette <b>apostrophe</b>, qu'Arlequin et Iphicrate semblent dorénavant être des égaux, puisqu'Arlequin nomme Iphicrate son « ami » (l. 1), et que c'est au tour d'Iphicrate de nommer Arlequin son « ami » (l. 18). Il y a, en quelque sorte, un retour à la situation du début</p>

<p>Arlequin parle à la <b>première personne</b> et <b>parle bien</b> ; il est donc capable de sentiments élevés : une grande nouveauté, si on compare cette situation à la manière dont les serviteurs parlaient dans les pièces de théâtre de Molière par exemple (au 17<sup>e</sup> siècle).</p> <p>Bref, on s’amuse mais on réfléchit aussi dans cette scène : le ton est léger, mais l’<b>ironie</b> perce et l’esprit prépare le terrain des grands débats philosophiques et sociaux de la deuxième moitié du siècle ! On est <b>au siècle des Lumières</b>, ne l’oublions pas !</p> <p>« Tu as raison » (l. 1) : ici, c’est un <b>aveu</b> repris dans « tu me remontes bien mon devoir ici pour toi » (l. 1), où l’on voit le <b>lexique du devoir</b> et l’<b>emploi des deux personnes</b> (« tu / me / mon / toi »).</p> <p>Ainsi, il y a un lien étroit entre les deux : Arlequin et Iphicrate semblent unis dans le discours d’Arlequin – qui semble d’ailleurs capable de reconnaître ses erreurs (ici, il est supérieur à Iphicrate au point de vue moral).</p> <p>L’argument va se retourner contre Iphicrate : « <b>mais tu n’as jamais su le tien pour moi</b> » (l. 1-2). Arlequin démasque donc l’imposture de son ancien maître : il marque la différence entre ce qu’Iphicrate exige des autres et ce qu’il faisait lui-même ! En ce qui concerne Iphicrate, il y a un décalage injuste entre le souhait d’un comportement généreux d’Arlequin dans le <b>futur</b> et les actions d’Iphicrate par le <b>passé</b> : « tu veux que je partage ton affliction/ <b>jamais tu n’as partagé la mienne</b> » (l. 2-3).</p> <p>= l’opposition entre le <b>présent de l’énonciation</b> (indicatif + subjonctif), « tu veux, je partage » (l. 6 et 7) et le <b>passé composé</b> « as partagé » l. 7 de la situation accomplie dans le passé (+lien avec l’énonciation présente), à laquelle on peut se référer, montre l’<b>inégalité de traitement</b> et sert de preuve à Arlequin, dont l’argumentation est validée par l’expérience qu’ils en ont tous deux.</p> <p>- Arlequin va ainsi pardonner son maître en ajoutant une nouvelle inégalité entre les deux : il sait pardonner, alors qu’Iphicrate n’a fait que punir !</p> <p>« Eh bien va » (l. 3) = <b>interjection</b>, qui montre qu’Arlequin pardonne (« je te le pardonne » l. 5). On voit, dans sa <b>tirade</b>, que c’est bien Arlequin qui a le <b>pouvoir de pardonner</b> ! Arlequin va même faire de l’ironie aux dépens d’Iphicrate, en montrant la différence entre la <b>conséquence</b> (« tu m’as battu »)</p>	<p>Il ne veut donc pas nourrir de vengeance chez son valet, et ne pas recommencer dans les mêmes erreurs.</p> <p>Ainsi, ce passage va devenir de plus en plus émouvant, et les deux personnages vont rapidement tomber d’accord : on le voit d’ailleurs au <b>changement d’apostrophe</b> de la part d’Arlequin, qui passe de « mon ami » (l. 1) à « mon cher patron » (l. 13), comme s’il était redevenu l’esclave qu’il était auparavant.</p> <p>Rapidement, Arlequin en vient même à revenir à ses propres torts, aux fautes qu’il a commises lui-même : « <b>c’est à moi à vous demander pardon</b> » (l. 14-15). L’<b>emploi des négations grammaticales</b> montre qu’il n’a pas adopté un comportement raisonnable à l’égard de son ancien patron : « je n’aurais peut-être pas mieux valu que vous » (l. 14), « quand vous n’étiez pas raisonnable, c’était ma faute » (l. 15).</p> <p>En employant à de <b>nombreuses reprises la première personne du singulier</b> (« mon / je / moi / ma », l. 13-15), Arlequin montre que les fautes viennent de sa personne, et renvoie donc la responsabilité sur lui-même : <b>il y a ainsi un partage des fautes entre l’ancien maître et l’ancien esclave. Chacun s’accuse soi-même d’avoir été mauvais, d’avoir péché !</b></p> <p><b>On voit ce « retour à la situation initiale » avec le jeu des pronoms personnels : Arlequin redevient celui qui vouvoie son maître (« à vous demander pardon », l. 14), tandis qu’Iphicrate est celui qui tutoie, de nouveau, son esclave (« être ton maître », l. 12).</b></p> <p>Enfin, l’<b>emploi opposé de deux adverbes</b> montre qu’Arlequin n’a jamais tenu son rôle de domestique avec sérieux : « le mauvais service que je vous ai <b>toujours</b> rendu » (l. 15), qui s’oppose à l’<b>hypothèse</b> qu’Arlequin fait au <b>conditionnel présent</b> (« je n’aurais <b>peut-être</b> pas mieux valu que vous », l. 14).</p> <p>D’ailleurs, Arlequin semble rejeter dans le passé tout ce qu’il vient de faire dans la pièce (= être le maître de son ancien maître), <b>en parlant étrangement au passé ! « Si j’avais été votre pareil... » (l. 13) : ici, il fait une hypothèse (avec l’adverbe de condition « si »), alors qu’il a été, durant l’ensemble de la pièce, « le pareil » de son maître – il est, effectivement, devenu maître de son ancien maître !</b></p>	<p>de cet extrait : l’amitié est ce qui est omniprésent dans ce texte, semble-t-il !</p> <p>En utilisant enfin la <b>négation grammaticale</b> (« je ne suis pas digne de le porter », l. 19), Arlequin continue de montrer ses erreurs, et de s’en excuser, mais il joint désormais l’action à la parole : « <b>Après quoi il déshabille son maître</b> » dit le <b>didascalie</b> de la ligne 17.</p> <p>En enlevant les masques du maître et de l’esclave, et en <b>reprenant chacun ses habits</b>, on voit qu’on revient à la situation initiale de la pièce, mais que les personnages ont changé : chacun s’est amélioré, chacun retrouve son existence première, mais en étant devenu meilleurs !</p> <p>La scène se conclue par un <b>éloge de la liberté</b>, puisqu’Iphicrate dit à Arlequin : « <b>fais ce que tu voudras !</b> » (l. 20), en lui donnant une <b>forme de liberté</b> dans ses mouvements et dans ses gestes. Il redevient le maître, mais en étant bien plus agréable, et plus permissif avec son esclave. Tout s’améliore !</p> <p><b>CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : LES 2 ÉTAPES</b></p> <p>On voit donc qu’à l’issue de la pièce, il y a une forme d’émancipation pour les deux personnages, car l’expérience du naufrage a renforcé en eux la conscience de soi, la connaissance qu’ils avaient d’eux-mêmes et de leur interlocuteur. Arlequin est celui qui fait changer la situation, en étant « bon » moralement vis-à-vis de son maître ! Même si « tout revient comme avant », et que la pièce n’est donc pas tout à fait révolutionnaire (il y a un côté conservateur : les esclaves redeviennent esclaves !), Arlequin et Iphicrate sont sur la voie de l’émancipation, de la libération. En ce sens, Marivaux va très loin dans sa critique du pouvoir parce qu’il donne à son propos la forme d’une <b>utopie</b> et donc d’une <b>généralisation, en sauvant la société telle qu’elle est au dernier moment, en comptant sur la bonne volonté des uns et des autres</b>. Cette situation montre que les rapports de force peuvent donc évoluer, être réfléchis pour mieux être transformés : ce sera une situation que ne connaîtra jamais, par exemple, Hilda, domestique de madame Lemarchand qui, dans la pièce de Marie Ndiaye, en 1999, va définitivement absorber, vampiriser, la femme qui est à son service. En 1999, l’utopie de Marivaux semble loin derrière nous...</p>
--	---	---

<p>et la <b>cause</b> (« par amitié », l. 4-5), ce qui montre l'absurdité de la chose. En vérité, Arlequin est tout à fait lucide sur la tyrannie de son ancien maître : il avait tout compris ! Iphicrate tapait Arlequin pour se défouler.</p> <p>Arlequin n'utilise, pour sa part, que de la <b>violence verbale</b> : « je t'ai raillé par bonne humeur » (l. 5) = sans ironie, marque de son caractère, pas d'atteinte physique, pas de grand décalage entre la <b>conséquence</b> (« raillé » l. 10) et la <b>cause</b> (« bonne humeur » l. 10). Il y a donc une inégalité entre le traitement qu'Arlequin réservait à Iphicrate (= humour) et celui de son maître sur lui (= le frappait).</p> <p>= <b>Supériorité morale</b> d'Arlequin : il servira d'exemple, non pas aux autres esclaves de l'île, mais à son maître (« prends-le en bonne part, et fais-en ton profit » l. 5-6).</p> <p>= <b>Utilisation de deux impératifs</b>, leçon d'Arlequin à son maître (« prends-le / fais-en », l. 5-6).</p> <p>« Je parlerai en ta faveur à mes camarades ; je les prierai de te renvoyer, et s'ils ne le veulent pas, je te garderai comme mon ami » (l. 6-7)</p> <p>= <b>engagement au futur de l'indicatif</b> (valeur de certitude). Arlequin va protéger Iphicrate auprès des autres esclaves devenus maîtres !</p> <p>« Je ne te ressemble pas, moi, je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens » (l. 7-8) : ici, Arlequin conclue en marquant sa différence (voire sa supériorité sur le plan de la bonté, sur le plan moral) avec Iphicrate. Il y a d'ailleurs le mot « courage », qui reprend le mot « cœur » (l. 3), qui sont deux mots qui <b>ont la même origine</b>. On parle donc ici d'un sentiment profond qui pousse à la bonté et à l'action (« courage »).</p> <p>Tout cette tiradae va réussir à émouvoir Iphicrate et à faire basculer toute la pièce : on est ici face à un <b>retournement de situation</b> ! La situation se dénoue...</p>	<p>On voit donc que tout ce qui s'était passé avant cette scène 9 semble donc remis dans le passé, pour mieux aller de l'avant : nous sommes ici dans un passage de pleine réconciliation, où chacun confesse ses fautes, et assume d'avoir mal agi !</p>	
---	---	--

PROBLEMATIQUE : <b>Comment ce texte de Marie Ndiaye représente-t-il une scène de conflit tragique et moderne autour des relations « maîtres-valets » ?</b>	
<p><b>I. Les sentiments et l'intériorité d'Hilda : un enjeu de discussion violente entre Franck et Madame Lemarchand</b></p> <p style="text-align: right;"><i>Lignes 1 à 14</i></p>	<p><b>II. Madame Lemarchand : une femme toute-puissante, inquiétante et qui commande à tout ce qui l'entoure</b></p> <p style="text-align: right;"><i>Lignes 15 à 26</i></p>
<p><b>Exemple d'introduction pour votre explication de texte à l'oral : les 4 étapes</b></p> <p>Marie Ndiaye est une des autrices contemporaines de langue française les plus lues dans le monde. Connue pour ses récits et son théâtre, elle a reçu de nombreux prix littéraires prestigieux et notamment le Prix Goncourt en 2009 pour son roman <i>Trois femmes puissantes</i>. Sa première pièce, composée en 1999, porte le titre <i>Hilda</i> et explore la relation ambiguë et de plus en plus violente, stricte, entre une maîtresse appartenant à la bourgeoisie française « de gauche », madame Lemarchand, et sa domestique Hilda, que la pièce ne montrera pas et ne fera jamais parler. La pièce se structure ainsi autour des dialogues entre Lemarchand et Franck, le mari d'Hilda, qui (peu à peu) est en train d'être dépossédé de sa propre femme. Nous allons analyser ici un extrait de l'acte III de la pièce, dans lequel madame Lemarchand referme son emprise sur la jeune femme : Franck, qui lui fait face, a la main blessée à cause d'un accident à son usine, et paraît dans une situation de faiblesse de plus en plus grande. Il « perd la main » devant la maîtresse de celle qui a été sa femme : peu à peu, il ne saura plus quoi répondre à cette patronne qui monopolise le dialogue. Cette scène se construit donc en deux temps : on voit d'abord, de la ligne 1 à la ligne 14, comment Hilda est un enjeu de parole entre Franck et Lemarchand, alors qu'on ne l'entend ni ne la voit sur scène : on évoque ses sentiments, ce qu'il y a à l'intérieur d'elle, alors qu'elle ne parle pas, qu'elle a <i>disparu</i>. Puis, dans un deuxième temps, des lignes 15 à 26, on assiste à ce qui semble être le triomphe, et surtout l'ultraviolence de madame Lemarchand : elle cherche à dominer, à diriger tout ce qui l'entoure, en commençant par Franck, qu'elle va finir par chasser à la fin de l'acte III. Nous verrons donc comment le texte de Marie Ndiaye représente une scène de conflit tragique et moderne autour de cette relation « maître-valet ».</p>	<p>Dans un deuxième temps, on voit, à partir de la ligne 15, que Madame Lemarchand va gagner en puissance, et jusqu'à la fin du texte.</p> <p>En effet, elle est celle qui a le pouvoir de l'argent, et va presque le jeter aux yeux de Franck, comme on le voit avec les <b>verbes à l'impératif</b> : « prenez cet argent, prenez-le » (répété plusieurs fois, l. 15-18-19-25). Madame Lemarchand devient celle qui ordonne au mari d'Hilda : son pouvoir s'agrandit, et elle montre que l'argent n'a pas beaucoup d'importance pour elle (<b>négation restrictive</b> : « ce n'est jamais qu'une avance », l. 18). Elle parle avec des <b>mots de plus en plus brefs</b> : « vite » (l. 19), « et après ? » (l. 21-22), « rentrez », (l.26). La scène monte donc en intensité dramatique, et la patronne ne peut plus tenir de <b>discours construit, argumenté</b> : elle devient de plus en plus <b>menaçante avec ses ordres</b>. Franck n'a plus que des <b>répliques très brèves</b> (l. 17-20-23), qui ne sont plus que des <b>didascalies internes</b> (il décrit ce que fait sa femme, Hilda, au loin : « Hilda nous regarde, elle vient vers nous », l. 20-23). Alors qu'Hilda semble, soi-disant, se rapprocher, madame Lemarchand veut définitivement se débarrasser de Franck, et elle y parvient : la fin de l'extrait est marquée par le départ du mari, et la clôture de l'acte III.</p> <p>La deuxième partie du texte est donc marquée par une <b>escalade de tensions</b>, qui sont progressives, à l'image de l'ensemble de la pièce Hilda de Marie Ndiaye : la <b>violence</b> monte ainsi peu à peu entre Franck et Madame Lemarchand.</p>
<p>Tout d'abord, il faut voir comment le début du texte, des lignes 1 à 14, est dominé par l'enjeu des émotions d'Hilda : elle est en effet au cœur du <b>violent débat</b> opposant Franck à madame Lemarchand, alors qu'elle n'est paradoxalement pas présente sur la scène.</p> <p>Les émotions sont très présentes dans ce texte, puisqu'il s'agit d'un <b>dialogue antagoniste, violent, agonistique</b> (c'est-à-dire qui a les apparences d'une lutte, d'une compétition), sur ce que ressent ou non Hilda : ce qui est problématique puisqu'elle échappe à tout le monde, et même au spectateur. Le <b>champ lexical des émotions</b> est ainsi très représenté : « peinée » (l. 5), « peur, triste » (l. 6), « très gaie, froide, taciturne, joyeusement froide » (l. 7-9), « peur » (l. 10-12), « gentille » (l. 13). On se demande donc qui est exactement Hilda, et ce qu'elle ressent de la situation : en est-elle heureuse, satisfaite, ou s'y oppose-t-elle ?</p> <p>Madame Lemarchand emploie d'ailleurs beaucoup d'interrogations dans ce début de texte : « Comment aurait-elle peur de moi ? » (l. 12-13), « De quoi Hilda aurait-elle peur ? » (l. 9). <b>Peu à peu, c'est donc autour de la répétition du mot « peur », répété à 5 reprises, que tourne l'ensemble de l'extrait, ce qui rend paradoxalement l'extrait angoissant.</b></p>	<p>Cette dernière change d'ailleurs brutalement de sujet, ce qui montre bien la <b>coupure du texte en deux parties bien distinctes</b> : puisque la première était centrée autour d'Hilda et de ses émotions (« Hilda a peur », l. 6, par exemple), tandis que la deuxième est davantage resserrée autour des ordres de madame Lemarchand, qui souhaite faire partir Franck : « rentrez maintenant » (l. 19), « montez, Franck » (l. 22), « allez au diable » (l. 26).</p> <p>En quelque sorte, la conversation est <b>alors en train de se vider de sa substance</b> : il n'y a plus d'échange de point de vue ou d'informations entre Lemarchand et Franck (il n'y a plus débat, ou <b>tension agonistique</b> entre deux opinions, deux personnalités), mais simplement une lutte de présence sur scène : madame Lemarchand fera tout pour que Franck, comme Hilda, disparaisse ici.</p> <p>La maîtresse convoque en effet le pouvoir de l'argent (« prenez cet argent », l. 15 – argent qui semble ne rien valoir pour elle, comme on le voit avec la <b>négation restrictive</b> : « ce n'est jamais qu'une avance », l. 18), la faiblesse psychologique et physique de Franck (« vous êtes blessé et anxieux », l. 16) ainsi que la question du transport (« voilà le taxi », l. 19) : ce ne seront plus que <b>les trois sujets de discussion</b> de madame Lemarchand, puisqu'Hilda est désormais minimisée par elle (« Hilda nous regarde / Oui, et après ? », l. 22). D'ailleurs, la dernière réplique de madame Lemarchand mêle ces trois sujets : « Prenez garde à l'argent. Rentrez chez vous, allez au diable,</p>

Le début du texte montre donc une maîtresse proprement effrayante, qui sait manier les mots, et retourner toute situation à son avantage. La manière dont elle s'exprime **marque cette toute-puissance (omnipotence)** : « c'est moi qui douche Hilda » (l. 1, où le pronom « moi » est mis en valeur dans la phrase clivée : « c'est moi qui... »). Le vocabulaire du pouvoir (avec « ordre », l. 2) va s'opposer **rapidement aux mots de l'égalité** (« forme accomplie de démocratie », l. 3) : il y a un **paradoxe** car madame Lemarchand, sous l'apparence de la tolérance, se comporte comme une **femme autoritaire qui viole l'intimité** d'Hilda. Cela perturbe le lecteur, mais aussi Franck qui s'exprime à l'aide de **courtes phrases**, comme s'il avait le **souffle coupé (énumération et rythme ternaire, l. 6 ; répétition du terme « peur »)**. Madame Lemarchand va peu à peu l'**humilier** par les **mots qu'elle utilise** (« vous ne savez pas », **répété deux fois, l. 4** ou encore « ce que vous dites ne signifie rien », l. 12 : elle le néantise). D'ailleurs, Franck finira, dans cette partie du texte, par ne **plus savoir quoi dire** : « je ne sais pas » (l. 14). La négation grammaticale montre qu'il est limité dans les mots qu'il dit.

La **négation** montre également que Madame Lemarchand vise à « néantiser », à rendre à néant, le personnage de Franck et tout ce qu'il raconte : « vous ne savez pas... » (l. 4), « mais non ! » (l. 7) ou encore « ce que vous dites ne signifie rien, Franck » (l. 12), lui dit madame Lemarchand, qui est en train de prendre de l'ascendant, de la force sur lui.

Madame Lemarchand utilise ici énormément de phrases avec **des tournures négatives** car elle souhaite rabaisser Franck, et le rendre inexistant, comme elle le fait avec Hilda, qui n'existe presque plus (à ce moment de la pièce, elle est au loin, dans le jardin, en train de faire les corvées de madame Lemarchand : elle occupe alors une position symbolique, puisqu'on ne la distingue déjà presque plus !).

On voit donc que madame Lemarchand semble avoir réponse à tout ici, et **parle bien plus que Franck**, comme si elle en savait plus sur Hilda que son propre mari (« Hilda me trouve gentille », l. 12), à qui elle **commence d'ailleurs à donner des ordres**, comme on le voit avec les **verbes à l'impératif** : « ne vous tracassez pas » (l. 8-9).

Madame Lemarchand a donc ici une **discussion de plus en plus violente** avec Franck, et elle commence à « prendre la main » sur cet homme. Elle domine la situation.

**vous et votre main » (l. 25-26)**. Il s'agit donc bel et bien, pour elle, de chasser définitivement du plateau (= la scène où les acteurs jouent) Franck, avec ses interrogations sur Hilda et son existence.

Madame Lemarchand évoque Hilda simplement pour la **décrire, de manière neutre**, sans plus **évoquer ses sentiments** : « Sa main est en visière pour se protéger du soleil et le bas de ma petite robe danse sur ses genoux » (l. 21-22). En utilisant le **présent descriptif**, elle n'agit ici que comme une indicatrice, une **didascalie externe** qui est censée éclairer le spectateur / lecteur sur l'existence d'Hilda, mais donne cependant une **information importante**. Hilda est habillée des mêmes vêtements que sa maîtresse (« ma petite robe danse sur ses genoux », l. 22 : les **déterminants possessifs** ici sont importants), ce qui montre qu'Hilda est en train de disparaître même physiquement, sous les **déguisements** de sa maîtresse.

En utilisant la tournure interrogative indirecte, avec des interrogations partielles, madame Lemarchand **s'exprime dorénavant à la place de sa domestique** : « Hilda veut savoir ce qu'elle doit faire à présent, quelles tâches il lui reste avant ce soir » (l. 24-25), ce qui montre qu'elle prend donc toute la place de celle qui est sa servante. Hilda semble déjà ne plus exister.

A l'inverse, madame Lemarchand est **dans sa pleine puissance** : elle semble devenir presque robotique, mécanique, une machine près de la surcharge, et on le voit sur le plan du style avec toutes ces phrases courtes, qui s'enchaînent sans mot de liaison, mais avec de simples points : « Au revoir, Franck. Prenez garde à l'argent. Rentrez (...) » (l. 26).

Peu à peu, madame Lemarchand devient donc une **force surhumaine**, qui écrase tout ce qui l'entoure.

#### CONCLUSION DE VOTRE ANALYSE DE TEXTE : LES 2 ÉTAPES

Cette scène de *Hilda* est donc bien une **scène tragique**, car elle montre une situation désespérée dans laquelle un personnage (en l'occurrence, ici, Hilda) est victime d'une forme de fatalité, et est voué à la mort, à la destruction. Des forces pèsent sur elle (en l'occurrence, l'esprit et la parole toute puissante de Madame Lemarchand, qui est en train de la dévorer), la dévorent – ce qui va susciter la compassion, la pitié du spectateur ! Hilda est en train de disparaître sous nos yeux : en effet, c'est sa maîtresse, madame Lemarchand, qui est en train de prendre le pouvoir sur tout ce qui l'entoure, et même sur le personnage de Franck, qui peu à peu, ne peut plus rien opposer à la parole de Lemarchand... Marie Ndiaye réfléchit donc aux rapports de force qui existent dans les relations modernes qui peuvent exister entre une maîtresse et sa domestique. **On est donc ici au complet opposé de ce que Marivaux imaginait dans *L'île des esclaves, en 1725*, dans le rapport liant Arlequin à Iphicrate : le domestique, en échangeant de rôle, devenait meilleur et pardonnait à son ancien maître, et ainsi tout s'arrangeait. Ici, tout semble au contraire se déformer, et exploser sous nos yeux. Hilda est en train de disparaître, et Lemarchand domine tout ce qui l'entoure.**