Université de l'**O**uest de **T**imişoara
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de Français

Agapes francophones 2012

Études de lettres francophones

Études réunies par
Andreea GHEORGHIU
Ramona MALITA
Ioana MARCU
Mariana PITAR
Dana UNGUREANU

UNIVERSITÉ DE L'**O**UEST DE **T**IMIŞOARA
Chaire de français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES
2012

Volume publié avec le soutien financier de l'Institut Français de Timişoara

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

Agapes francophones 2012 / études de lettres francophones réunies par Andreea Gheorghiu, Ramona Maliţa, Ioana Marcu, Mariana Pitar, Dana Ungureanu. – Timişoara : Editura Universităţii de Vest, 2013
Bibliogr.
ISBN 978-973-125-386-2

I. Gheorghiu, Andreea (coord.)
II. Maliţa, Ramona (coord.)
III. Marcu, Ioana (coord.)
IV. Pitar, Mariana (coord.)
V. Ungureanu, Dana (coord.)

821.133.1.09

© Copyright, 2013, Editura Universităţii de Vest

Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parţială, pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Editura Universităţii de Vest
300003 – Timişoara, Str. Paris nr. 1
Tel./fax : 0256 592 681
Email : editura@rectorat.uvt.ro
www.editura.uvt.ro

UNIVERSITÉ DE L'**O**UEST DE **T**IMIŞOARA
Chaire de français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES
2012

Actes du IX^e^ Colloque international d'études francophones,
***Passeurs de mots*,**
tenu à l'Université de Timişoara les 16 et 17 mars 2012

Études réunies par :

Andreea Gheorghiu (responsable du volume), Ramona Maliţa, Ioana Marcu,
Mariana Pitar, Dana Ungureanu

Editura Universității de Vest
Timişoara, 2013

Comité scientifique international

Eugenia ARJOCA IEREMIA, Professeur des Universités, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Sanda BADESCU, Professeur agrégé, Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Canada
Francis CLAUDON, Professeur des Universités, HDR, Université Paris-Est (Paris XII), France/Universität zu Wien, Autriche
Cecilia CONDEI, Maître de Conférences, Université de Craiova, Roumanie
Mohamed DAOUD, Professeur des Universités, CRASC, Oran, Algérie
Elena GHIŢĂ, Maître de Conférences, Université de Timişoara, Roumanie
Jan GOES, Professeur des Universités, directeur du groupe de recherche Grammatica, Université d'Artois, Arras, France
Snežana GUDURIĆ, Professeur des Universités, HDR, Université de Novi Sad, Serbie
Peter G. KLAUS, Professeur des Universités, Freie Universität Berlin, Allemagne
Carlo LAVOIE, Professeur agrégé et Coordonnateur du programme d'Études acadiennes, Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Canada
Georgiana LUNGU-BADEA, Professeur des Universités, HDR, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Florica MATEOC, Maître de Conférences, Université d'Oradea, Roumanie
Mircea MORARIU, Professeur des Universités, Université d'Oradea, Roumanie
Vasile POPOVICI, Maître de Conférences, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Trond Kruke SALBERG, Professeur des Universités, Université d'Oslo, Norvège
Maria ŢENCHEA, Professeur des Universités, Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Estelle VARIOT, Maître de Conférences, Université d'Aix-Marseille, France

Comité de rédaction

Andreea GHEORGHIU, responsable du volume et du Colloque 2012
Ramona MALIŢA
Ioana MARCU
Mariana PITAR
Dana UNGUREANU

Révision des textes en anglais : **Monica GAROIU**, Kenyon College, États-Unis

Éditeur scientifique : Centre d'Études Francophones / Chaire de français
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Université de l'Ouest de Timişoara

Adresse : Bd. Vasile Pârvan nr. 4, 300223 Timişoara, ROUMANIE
e-mail: agapes_francophones@yahoo.fr
website : http://www.litere.uvt.ro/publicatii/CIEFT/index.htm

Discipline(s) : Études littéraires françaises et francophones. – Linguistique. – Traduction. – Communication. – Didactique FLE/FOS.

Tous les articles publiés dans le présent volume sont sélectionnés et évalués en double aveugle (peer-review) par les membres du comité scientifique international.

Éditeur : Adrian Bodnaru **Maquette et mise en page** : Dragoş Croitoru

Les études rassemblées dans ce volume représentent le résultat des communications présentées au colloque « Passeurs de mots » de mars 2012 et se veulent par leur variété et leur complémentarité un hommage au professeur ***Eugenia Arjoca Ieremia****, à son empreinte de mentor, d'enseignant et de chercheur reconnu de l'Université de l'Ouest de Timişoara.*

Table des matières

Argument / 11

Thierry SÈTE (Directeur de l'Institut Français de Timişoara), Allocution d'ouverture du CIEFT 2012 /13

Littérature

Sanda BADESCU (Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Canada), "Je suis presque infirme" : Catherine Pozzi ou comment passer la maladie dans l'écriture /17-28

Anna BÁLINT (Université Eötvös Loránd de Budapest, Hongrie), À travers le désert : le nomadisme d'Edmond Jabès /29-38

Adina BALINT-BABOS (Université de Winnipeg, Canada), Dans le laboratoire de la création littéraire : l'héritage du pastiche de Marcel Proust /39-47

Claudia BIANCO (Université de Messine, Italie), Pour "surfer" dans le virtuel d'une pièce de théâtre : voies et ... voix du silence dans *Le Mirage* de Georges Rodenbach /49-62

Nicoleta COJOCARIU (Université "Alexandru-Ioan Cuza" de Iaşi, Roumanie/ Université Paris Est Créteil, France), La dynamique de la transmission culturelle dans quelques poèmes d'Anna de Noailles /63-72

Cecilia CONDEI (Université de Craiova, Roumanie), Les écrivains roumains d'expression française – "passeurs culturels" et gardiens de la mémoire /73-86

Mahomed DAOUD (Université d'Oran, Algérie), Littérature et communication interculturelle en Algérie / 87-97

Andreea GHEORGHIU (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Passeurs de mots : faussaires ou forgeurs de sens ? Sur quelques lectures critiques de Diderot au XIX^{e} siècle /99-122

Elena GHIŢĂ (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Cinéma et art d'écrire dans une métafiction postmoderne : *Timisoara mon amour* de Tudor Eliad / 123-130

Peter KLAUS (Freie Universität Berlin, Allemagne), Le Montréal transculturel : ville postcoloniale, polyethnique et plurilingue /131-140

Carlo LAVOIE (Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Canada), Maurice Richard : du hockey au roman des origines /141-152

Cosmina Simona LUNGOCI (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Francophonie et francophilie dans les récits de voyage de la littérature roumaine du XIX^{e} siècle /153-159

Ioana MARCU (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), La problématique de "l'entre-deux" chez les "intrangères"/161-174

Floarea MATEOC (Université d'Oradea, Roumanie), L'ailleurs chez Le Clézio : les Mascareignes /175-186

Veronica NTOUMOS (Université Libre de Bruxelles, Belgique), "Les yeux déchirés devant ton âme en miettes…" : Dewé Gorodé, de la déconstruction des codes littéraires à l'écriture /187-197

Mihaela PASAT (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Au-delà du discours, en deçà de la parole. La force du mot, le pouvoir du symbole chez Vintilă Horia /199-215

Fatos RAMA (Université de Lorraine, Nancy, France), La complexité albanaise à l'épreuve de l'imaginaire français, du XVI^{e} au XIX^{e} siècle / 217-235

Trond Kruke SALBERG (Université de Oslo, Norvège), Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (BNF fr. 1583). VI : L'assonance problématique *e* nasal/ *a* nasal dans les laisses à assonance féminine de *la Chanson de Roland* / 237-247

Isabelle SIMÕES MARQUES (Université de Coimbra, Portugal), À la découverte de l'autre: Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux écrivains en exil / 249-262

Mariana-Simona TOMESCU (Université de Bucarest, Roumanie), L'anomie mortuaire : une lecture du théâtre de Matéi Visniec / 263-274

Dana UNGUREANU (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Témoignage et récit chez Henri Thomas / 275-292

Bogdan VECHE (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Rencontres et mots de passage dans les romans de Sylvie Germain / 293-302

Linguistique

Eugenia ARJOCA-IEREMIA (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Au carrefour de la syntaxe et de la sémantique : le cas de certains dérivés verbaux à base adjectivale en français et en roumain / 305-314

Dragana DROBNJAK et Snežana GUDURIĆ (Université de Novi Sad, Serbie), Termes culinaires d'origine française en serbe / 315-324

Dragana DROBNJAK et Ksenija ŠULOVIĆ (Université de Novi Sad, Serbie), La mer dans les phraséologies française et espagnole / 325-334

Snežana GUDURIĆ (Université de Novi Sad, Serbie), Les mots à travers les langues. Quelques dilemmes sur leur forme et leur contenu en français, en anglais et en serbe / 335-350

Mariana PITAR (Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie), Niveaux et codes communicationnels dans les modes d'emploi / 351-361

Selena STANKOVIĆ et Ivan JOVANOVIĆ (Université de Niš, Serbie), L'emploi des pronoms dans les proverbes français avec les noms d'animaux domestiques et dans leurs équivalents/correspondants en serbe / 363-374

Ana TOPOLJSKI (Université de Novi Sad, Serbie), Est-ce qu'on "rêve" de la même façon en français, en serbe et en slovaque ? / 375-385

Maria ŢENCHEA (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), *De* - préposition « autonome » vs « intégrée ». La traduction en roumain des structures N1 + *de* / *des* + N2 pl. / 387-406

Estelle VARIOT (Université d'Aix-Marseille, France), Remarques sur quelques outils et médiateurs de la circulation des mots en contexte plurilingue et francophone/ 407-419

Ivana VILIĆ (Université de Novi Sad, Serbie), Les situations verbales d'état en français et en serbe, ressemblances et différences / 421-433

Traduction

Eva Franziska PEMMERL (Humboldt-Universität zu Berlin, Allemagne), Le problème de la traduction dans l'opéra à travers la « Habanera » de *Carmen* / 437-443

Anda-Irina RĂDULESCU (Université de Craiova, Roumanie), Le traducteur face à l'hybridité du texte traduit / 445-457

Valentina RĂDULESCU (Université de Craiova, Roumanie), La trace de l'autre : aspects de la traduction de la bilangue dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun / 459-471

Deliana VASILIU (Académie d'Études Économiques de Bucarest, Roumanie), Traduire l'Autre. Réflexions en marge de la traduction en roumain de l'acquis communautaire / 473-489

Communication

Ruxandra CONSTANTINESCU-STEFANEL (Académie d'Études Économiques de Bucarest, Roumanie), Le discours de la publicité dans les magazines français de la première décennie du XXIe siècle. L'exemple de *Elle* / 493-508

Nina IVANCIU (Académie d'Études Économiques de Bucarest, Roumanie), L'empathie comme élément clé de la médiation (inter)culturelle / 509-522

Didactique du FLE

Vanja MANIĆ-MATIĆ (Université de Novi Sad, Serbie), Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE / 525-537

Lila MEDJAHED (Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, Algérie), Humour et enseignement des langues en contact : le cas de la littérature “beur” / 539-553

Maria Ana OPRESCU et Rodica STANCIU-CAPOTA (Académie d’Études Économiques de Bucarest, Roumanie), Création et analyse du texte publicitaire en classe de FLE/ 555-560

Notes de lecture

Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe, textes réunis par Brigitte Bercoff et Florence Fix, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007. (Ramona Maliţa) / 563-564

Mohamed Daoud, Faouzia Bendjellid, Christine Detrez (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Éditions du CRASC, 2010. (Ioana Marcu) / 565-567

Notices bio-bibliographiques / 569-581

Publications des centres d’études francophones

Centre d’Études Francophones

Agapes francophones 2011. Études de lettres francophones. Actes du Colloque « Temps. Espace. Temps-Espace », des 18 et 19 mars 2011 / 583-584

Dialogues francophones N° 18/2012, « De l’(im)pudeur en Francophonie » / 585-586

Centre d’études ISTTRAROM-Translationes

Translationes N° 5/2012, « (Im)pudeur dans la traduction » / 587-588

Argument

Le présent volume réunit des contributions émanant des travaux présentés lors du IX[e] Colloque international d'études francophones, *Passeurs de mots*, tenu à l'Université de Timişoara les 16 et 17 mars 2012.

Ce colloque, organisé dans le cadre des activités scientifiques et culturelles consacrées à la francophonie, propose de s'interroger, à partir d'un croisement d'approches scientifiques et méthodologiques, sur la dynamique de la transmission culturelle, littéraire et linguistique dans la francophonie en contexte plurilingue postmoderne.

À l'aune des paradigmes de leurs champs d'investigation respectifs, les chercheurs sont invités à identifier les acteurs de cette transmission, leurs modalités d'expression, leur situation dans l'entre-deux langues, générations, espaces géographiques, héritages culturels.

Les figurations possibles du passeur de mots (guide, messager, intermédiaire, éclaireur, médiateur, traducteur, interprète, communicateur) sont illustrées suivant différents axes d'étude :

- par des lectures d'œuvres représentatives du vaste corpus littéraire d'expression française. La découverte de l'Autre (géographique, ethnique, religieux, etc.), que nous devons aux écrivains voyageurs ou exotes des siècles passés, est approfondie, contextualisée, investie par l'imaginaire des écrivains contemporains. La profusion littéraire francophone fait entendre des sonorités et des vocables étrangers, donne droit à la parole à des communautés méconnues, aide à franchir les frontières symboliques entre des espaces proches ou lointains. Entre l'enracinement et la mobilité, entre le recentrement identitaire et la poussée multiculturelle, entre la « métropole » et les « périphéries », entre les littératures « du terroir » et la « littérature-monde », l'écrivain francophone fait œuvre de (mé)tissage culturel : il transpose, translate, acclimate, « traduit » la différence. Il nous semble intéressant d'appréhender, par exemple, les retombées stylistiques et thématiques ; les questionnements identitaires ; les barrières à défier ; l'héritage transmis ou contesté ; le jeu des intertextualités, en synchronie et en diachronie.
- par des recherches lexicologiques ou terminologiques sur la circulation des mots, avec l'enrichissement mutuel des langues en contact et les éventuelles variations codiques qui en découlent.
- par des réflexions sur les stratégies didactiques en classe de langues (en tant que micro-contexte interculturel) permettant d'identifier les spécificités françaises (francophones) et d'en intérioriser les critères de norme/écart de nature culturelle.

Andreea GHEORGHIU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Responsable du volume et du Colloque 2012

Allocution d'ouverture du CIEFT 2012

Thierry SÈTE
Directeur de l'Institut Français de Timişoara, Roumanie

En tant que Directeur de l'Institut français de Timisoara, je suis particulièrement honoré et très heureux de pouvoir vous saluer aujourd'hui, tout au début de cet important IX^e^ Colloque International d'Études Francophones et je remercie à cette occasion le comité d'organisation de son invitation.

L'intitulé même du colloque, « Passeurs de mots », est évocateur à plusieurs titres.

Un passeur, c'est d'abord quelqu'un qui est en chemin, qui est en route, qui n'est pas immobile et enfermé dans un territoire clos. Car il se rend d'un territoire à un autre et franchit les frontières, souvent de façon clandestine, en bravant les interdits.

Dans l'imaginaire français des XX^e^ et XXI^e^ siècles, on trouve les passeurs de la Résistance, qui ont permis à des personnes persécutées et qui voulaient continuer la lutte contre le nazisme à passer dans des pays tiers. Beaucoup plus près de nous, les passeurs aident les candidats à l'immigration à se rendre dans de supposés Eldorados, souvent au péril de leur vie… Le passeur possède ainsi une aura (positive ou négative) de clandestinité, et en termes de spatialité, décloisonne les espaces nationaux. Vous travaillez et témoignez de ce décloisonnement, terme-clé d'une francophonie en mouvement.

En lisant le programme très varié de ces deux jours de colloque, je glane les termes par exemple de « circulation des mots », de « passeur d'horizon-frontière et de cultures », de « mots de passage », de « passeurs de mots, faussaires de sens », de ville « postcoloniale et polyethnique », de « nomadisme », d'« entre-deux », d'« empathie », de « merveilles du voyage ». Ces termes suggèrent à eux seuls une francophonie dynamique, polycentrique, ouverte, en route vers l'ailleurs et vers l'autre.

Je vous souhaite à toutes et à tous des échanges, des rencontres et des traversées riches et fructueuses.

Timişoara, le 16 mars 2012

LITTÉRATURE

“Je suis presque infirme”: Catherine Pozzi ou comment passer la maladie dans l’écriture

Sanda BADESCU
Université de l’Île-du-Prince-Édouard
Canada

Résumé. L’article analyse les façons dont Catherine Pozzi (1882-1934) - poète, diariste et écrivaine - transpose l’intime de sa vie dans son journal. Une attention particulière est portée à sa relation avec le poète Paul Valéry, son amant pendant huit ans, et à la description minutieuse qu’elle fait de sa maladie chronique et fatale, la tuberculose, ainsi des remèdes disponibles à l’époque.

Abstract. The article explores the ways that Catherine Pozzi (1882-1934) - poet, diarist and writer - transfers her private life in her journal. The focus of the analysis is on Pozzi’s relationship with the poet Paul Valéry, her eight year long lover, on the minute description she makes of her chronicle and incurable illness, tuberculosis, and on the remedies available to her at that time.

Mots-clés : journal intime, maladie, autobiographie, Catherine Pozzi, Paul Valéry
Keywords: diary, illness, autobiography, Catherine Pozzi, Paul Valéry

Contemporaine de Marcel Proust, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, poète et auteur d’une nouvelle autobiographique, d’un essai philosophique et d’une vaste correspondance, Catherine Pozzi est connue surtout comme diariste[1]. Comme c’est souvent le cas pour les diaristes, l’auteure a choisi de ne pas faire connaître son journal pendant sa vie. Ses deux journaux intimes[2] ont été légués à la Bibliothèque Nationale et publiés ainsi cinquante ans après la mort de l’auteure sous le titre de *Journal de jeunesse 1893-1906* et de *Journal 1913-1934*. Ce qui nous intéresse dans l’œuvre de Catherine Pozzi c’est le rapport entre la manière dont elle transpose sa vie personnelle et ses aspirations artistiques dans un journal et la manière dont sa maladie chronique, la tuberculose, agit sur son écriture.

Femme très douée pour l’étude des sciences et de la philosophie, Catherine Pozzi connaît ses qualités et son ambition. Après avoir suivi des cours à l’université d’Oxford en 1907 où elle prouve d’épatantes capacités intellectuelles, la jeune étudiante est autorisée à y revenir l’automne suivant (Joseph 2005, 15). Elle confie dans son *Journal* :

---

[1] Pour une étude du genre autobiographique nous envoyons à l’ouvrage fondamental de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1996).
[2] Une analyse minutieuse du genre diariste nous est offerte par Françoise Simonet-Tenant dans *Le Journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire* (1998).

> Je fus reconnue «bonne à servir» par mes maîtres, passai d'amateur toléré à élève sérieux, louai un petit *flat*, regardais déjà vers l'étonnant avenir… quand, aux premières vacances, Maman que j'étais allée revoir fondit en pleurs et fit tant qu'elle m'empêcha de repartir.
> Parfois, j'ai daté tous mes malheurs de ce retour en France qui me rendit aux routes de tout le monde. (199)[3]

Elle ne retournera plus à l'université et cette capitulation devant un important défi intellectuel demeure dans son esprit un échec amer dans son essai d'accéder à la vie intellectuelle de la plus haute tenue. En dépit de cette interruption des études à Oxford, Catherine Pozzi continue son travail solitaire pendant toute sa vie, entreprend des lectures approfondies à la bibliothèque et à côté de sa riche correspondance et de ses nombreuses pages de journal, elle rédige un essai philosophique, *Peau d'âme*, publié un an après sa mort. En vrai autodidacte, elle prend des notes élaborées sur la philosophie hindoue et bouddhiste, avec l'intention d'écrire sur ces sujets, et elle étudie la nouvelle psychologie allemande et le rapport corps-esprit, tel que nous le voyons dans sa nouvelle autobiographique *Agnès* (Joseph 1988, 52).

Parler de soi à qui?

Beaucoup d'études tournent autour de la question de la présence ou absence du destinataire de ses écrits personnels. Nous commençons par croire qu'au début un premier lecteur était un ami idéal (et idéalisé), André Fernet, le seul digne de lire une partie (car elle lui envoie des extraits, de façon extrêmement sélective) de la vie cachée de la jeune femme. Malgré le fait que son lecteur parfait meurt à la guerre en juin 1916 pendant un duel aérien, l'absence d'«interlocuteur» ne signifie pas que l'écrivaine abandonne son journal. Une grande partie de ses cahiers sera destinée à ce qu'elle considère le plus grand échec de sa vie amoureuse et sociale, son mariage qu'elle fera avec Édouard Bourdet, dramaturge connu et ami de famille.

> J'avais "un bon mari" suivant la monnaie extérieure, au cours des maris sur le marché probablement, et qui m'aimait, avec une profonde, invisible, insondable indifférence de mon être vrai, - peut-être n'est ce pas exagéré de dire –, de mon être tel qu'il fut, en tant qu'être séparé, inutilisé par lui. (28)

Dotée d'une forte personnalité et convaincue de ses qualités intellectuelles, l'auteure ne peut ni se soumettre aux règles du mariage, ni à un mari qui, malgré l'approbation générale de la société pour laquelle il est

[3] Sauf indication contraire, les citations de Catherine Pozzi sont extraites du *Journal 1913-1934* (Éditions Phébus, 2005).

tout à fait conforme aux normes, reste vain, égoïste et superficiel : «Édouard, supportant mal ma personnalité enflée, dans mon corps mince dont il n'avait jamais assez; exaspéré de ce que j'avais lu, pensé, espéré, voulu, exaspéré des barrières contre lesquelles il se cassait le nez dans ma belle âme» (26). Elle ne peut pas se voir nier ses qualités et se prouve incapable de vivre dans l'ombre d'un Édouard qui connaît un succès mondain majeur avec ses pièces de théâtre et qui se voit fort courtisé dans les salons artistiques :

> Je n'existe plus, qu'à peine. Puis-je dire *je*? S'il entre et que je lise, je laisse mon livre. S'il m'appelle, je viens. S'il veut sortir, je prends l'air. Si quelque chose m'intéresse et ne l'intéresse pas, je le lâche. Ses amis, qui m'embêtent, deviennent mes amis, et je les embête. Son travail, qui m'est étranger, devient mon travail. (27-28)

Le tourment du mariage atteint le point culminant dans la trahison d'Édouard qui trouve dans l'actrice principale de sa pièce la maîtresse rêvée, et qui va continuer avec d'autres conquêtes, car « Édouard Bourdet [...] va bourdonner vers les fleurs connues » (110), constate avec une amertume ironique Catherine Pozzi. L'histoire de son mariage est reprise, selon un registre tragique (Simonet, 1998, 32) dans une partie du journal conçue comme une lettre adressée à son fils. C'est le seul endroit où l'écrivaine a un destinataire ciblé et exprimé, signe qu'elle veut transmettre cette histoire, la communiquer de manière que Claude la reçoive après la mort de sa mère.

Une deuxième histoire de souffrance qui marque profondément la vie sentimentale de Catherine Pozzi vient de sa liaison avec le poète Paul Valéry. Le 29 mars 1922, deux ans après leur première rencontre, elle constate déjà une répétition malheureuse dans ses tentatives de se trouver un amant : « Je me réveille comme en état de *shock* opératoire, tout à fait indolore. Observer que je "réagis" toujours de même au désastre amoureux. Bien curieux. Trois hommes : même expérience. Mon mari, André, celui-ci... » (259).

Il est indiscutable qu'un grand poète et philosophe comme Paul Valéry peut partager la passion de Catherine Pozzi pour la littérature, pour la philosophie et pour l'art. Cependant, Valéry est un homme marié, père de trois enfants, très absorbé par son travail, et qui, donc, a peu de temps à consacrer à sa maîtresse. Elle écrit : «P. venait toujours de même. Il entrait quand la crise n'était pas aiguë. Il s'asseyait, commençait à parler de lui. Presque habituellement de l'Académie. Il s'en faisait un grand tourment» (343). Les surnoms *Desum* (« Je manque ») ainsi que *Absum* (« Je suis absent ») qu'elle donne à Paul Valéry dans le journal témoigne de ses absences fréquentes et prolongées. Quatre ans plus tard, lors de sa longue maladie provoquée par une infection grave, Catherine Pozzi se rend compte combien le célèbre homme de lettres est concentré sur sa propre personne

et sur sa carrière : « P.V. venait, entrait, reparlait de soi. Je n'écoutais pas. Je luttais de toutes mes forces si faibles, pour respirer. Il reparlait de l'Académie» (359). L'intérêt accru que Valéry voue à l'Académie, dont il devient membre comme il le voulait, nuit davantage à leur amitié déjà fragile. Finalement, la jalousie artistique, liée à la nouvelle *Agnès*, donne le coup de grâce à leur histoire d'amour. Toujours hésitante quant à la publication en général, elle prend la décision de faire paraître sa nouvelle *Agnès*, le seul ouvrage (à l'exception de quelques articles et un poème) qu'elle fasse publier pendant sa vie, à cause de – ou peut-être grâce à – Paul Valéry :

> J'ai terminé *Agnès* ce printemps de l'an passé, ayant retrouvé l'amour. *Agnès* datait de 1922. J'ai décidé brusquement de la publier, pour avoir lu, sur un cahier de Valéry, une version "arrangée" de mon travail qu'il allait publier un jour, comme je vis imprimées dans *Eurêka*, des pages de mes pages, ou *Rhumbs*, des passages.
> V. pensait qu'*Agnès* parue, il pourrait sans me peiner (car il savait chaque fois me peiner en refaisant pour l'impression les choses que je faisais par exercice ou par essai) publier son journal de la même moi. Publier *Agnès* et me déblayer... (395)

L'influence négative et positive de son amant est essentielle : négative, puisque Catherine Pozzi se sent menacée par un « vol » littéraire éventuel, et positive, parce que cette possible appropriation de son travail par un poète d'une telle réputation lui confirme son talent à elle et renforce sa faible confiance dans ses qualités d'écrivaine. *Agnès* continue à augmenter la tension dans leur rapport amical et amoureux. Bien que ce soit Paul Valéry qui envoie à Jean Paulhan la nouvelle pour qu'elle soit publiée dans la *Nouvelle Revue Française*, une potentielle célébrité de son auteure l'agace : « P. Valéry arrête la presse, écrit à Lefèvre qui demande une interview de l'auteur, une lettre grossière...Il a bien voulu qu'*Agnès* parût, non qu'elle fît du bruit.» (395)

Après cette expérience, Catherine Pozzi constate que, malgré les affinités intellectuelles qui ont favorisé leur amitié, elle ne pourra pas vraiment écrire, ni exercer son petit talent à l'ombre du grand talent connu et confirmé de Valéry :

> Les salles de rédaction cherchent le nom de C.K.[4] On découvre que P.V. le sait. On voit qu'il veut le taire. On remarque qu'il ne dit jamais aucun bien de cette œuvre dont il connaît l'auteur: modestie ...Lui.
> Et d'ailleurs, quelle que soit l'œuvre que je publie, ce sera toujours lui, puisque l'on croit que nous "travaillons ensemble" et que l'on n'attribue pas, en général, à l'influence de la lune, l'éclat du soleil. (396-397)

[4] C.K., le pseudonyme qui signifie Catherine - Karin, deux versions du même prénom.

La dialectique complexe qui apparaît chez Catherine Pozzi, de l'être et du paraître, influence pendant les huit ans de fréquentation son sentiment pour Paul Valéry. Au début de la relation, Valéry paraît «véritable», «supérieur», puis elle se rend compte que cette apparence révèle un être plus médiocre: très égocentriste et assez jaloux. « De fait, [précise Hélène M. Julien], à la fiction du personnage idéal que Catherine Pozzi avait créée dans son *Journal* elle fait répondre une autre fiction, qu'elle attribue alors à Paul Valéry, fiction d'une vaine image» (48). Cette image fluctuante et décevante joue son rôle dans la rédaction du journal : plus Valéry s'estompe comme lecteur des cahiers, plus de liberté la diariste prend à parler de lui et de son espace privé.

On constate que la question du genre diariste et du destinataire du journal non publié pendant la vie de l'auteur n'est pas tout à fait élucidée. Elle essaye d'imaginer certains lecteurs en chair et en os : tout d'abord son fils Claude, puis son ami-amour André Fernet, son amant Paul Valéry, mais parce que chacun la déçoit d'une façon ou d'une autre et graduellement, elle abandonne toute idée de lecteur connu. En fin de compte, selon Duriez, ce journal n'est adressé à personne : « Personne d'autre qu'elle-même, dédoublée, que cette imaginaire amie, qu'elle-même dans quelques temps relisant ces lignes. » (Duriez 2001, 85)

Liée à la question de destinataire potentiel, la question du genre littéraire choisi se pose. Pourquoi Catherine Pozzi choisit-elle d'écrire un journal? Rainer Maria Rilke, dans une lettre adressée à la diariste, est d'avis qu'écrire en dehors du travail, ce qui signifie pour lui les poèmes, donc l'œuvre d'art, est une tâche difficile. «L'écriture de travail», si on l'appelle ainsi, fatigue et ne laisse pas trop d'espace pour la rédaction des lettres, par exemple, qui ont, tout d'abord, une fonction communicative précise :

> Je suis un peu en froideur avec ma plume et tellement fatigué de me servir d'elle en dehors du travail. Il me semble que ce double emploi, si nuisible déjà à la parole, la rend tout à fait incertaine parfois: car ce que l'on exprime immédiatement, pour être compris, est tellement différent de la durable expression de l'art qui tient à être saisie et acceptée pour se faire comprendre plus tard. Et la plume, entre ces deux devoirs, vacille et hésite. (*Correspondance* 65)

Rilke préfère la poésie, tout comme Catherine Pozzi préfère le journal, cette manière intime et personnelle, comme domaine d'écriture principal. En analysant son rapport proche avec Paul Valéry, on comprend mieux pourquoi la diariste écrit très peu dans d'autres genres, comme la nouvelle, le poème ou l'essai. La présence de Valéry, comme nous avons compris, lui offre un dialogue intellectuel riche et stimulant, mais il est certain que, tout en se concentrant sur son travail et sa carrière, le poète ne veut pas considérer Catherine Pozzi comme une rivale, une concurrente ou une écrivaine de valeur. Elle réfléchit sur ce point : « À quel point l'amour

prime l'ambition, je ne le sentirai jamais mieux. Car je sens seulement, glacée, isolée, que j'ai probablement du talent, qu'il faut écrire, et que Valéry ne me l'a jamais dit. » (412)

Son manque de confiance lui fait craindre les critiques possibles une fois ses textes publiés, d'où sa tentation de se cacher sous le pseudonyme C.K. (avec lequel elle signe *Agnès*) et d'où sa peur quand sa vieille connaissance, l'écrivaine Anna de Noailles, soupçonne la vraie identité de C.K. :

> "Chère Catherine, vous ne répondrez pas si je suis indiscrète, mais il faut que vous me disiez si une chose si délicieuse que j'ai lue dernièrement, est de vous…
> — De quoi s'agit-il, Madame? (Ô encore)…
> — *Nouvelle Revue Française… Agnès…*
> — Non, Madame, ce n'est pas de moi."
> Elle m'a interrogée pendant une demi-heure, sans me faire céder. (405)

La diariste ne peut pas se divulguer comme auteur de la nouvelle publiée parce qu'elle manque de confiance dans son talent à la différence d'un Marcel Proust qui, bien que malade[5] (comme elle) est capable d'un chef d'œuvre: «Je crois que je [dirai] que ma vie et mon corps, du moins sont comme furent ceux de Proust, menés par le mal. (Mais Proust avait du talent, et le plaisir de son talent, et puis les problèmes qu'il se posait à propos de son talent étaient simples).»(387)

Éprouvant une mélancolie profonde à cause de sa solitude, la question d'écrire pour quelqu'un préoccupe l'auteure. Dans son journal de jeunesse, elle note déjà que personne ne sait, en fait, combien une jeune fille peut être mortellement seule. À sa solitude légendaire, s'ajoute la maladie qui l'isole davantage du monde. Sa raison d'écrire pourrait s'éclaircir. Il est certain qu'on écrit un journal pour soi-même. Mais on écrit aussi à quelqu'un d'autre, soit-il indéfini, vague, absent. Elle confesse à son ami, René Schwob, que, inconsciemment, elle cherche en écrivant une âme amie, un ami abstrait, un rêve :

> Pourquoi je les ai [les cahiers] légués ? Je ne sais, non certes pour la gloire et beaucoup moins pour la curiosité, Schwob, je les ai légués à l'AMITIÉ.
> J'ai cru que, moi qui ai si vivement et mortement souffert de solitude, ces cahiers me donneraient des amis. Je ne serai pas vivante pour leur amitié –

[5] Marcel Proust a souffert de l'asthme, maladie potentiellement fatale à l'époque, comme Walter Benjamin le mentionne en citant Jacques Rivière : « Marcel Proust est mort de l'inexpérience qui lui a permis d'écrire son œuvre. Il est mort d'être étranger au monde et de n'avoir pas su changer des conditions de vie qui pour lui étaient devenues destructrices. Il est mort de ne pas savoir comment on allume un feu, comment on ouvre une fenêtre. Et, bien sûr, de son asthme nerveux. » (Benjamin 2000, 152-153)

> peut-être leur tendresse –, mais c'est de l'amitié pour mon cœur d'aujourd'hui. En vérité longtemps et maintenant encore, je n'ai qu'eux. (568)

Le journal qu'elle écrit est la cause et le but de sa vie tourmentée par la maladie. Il est la réponse à la question « pourquoi vivre encore ? » lorsqu'elle sent la mort très proche :

> Ce livre est ma réponse de Dieu. Je ne sais que cela. Il me force à vivre. Je savais aujourd'hui que je meurs. Je ne mange plus, j'ai horriblement maigri: les pommettes se montrent sur les joues creuses. Je ne peux plus rien [...] Et la force est dans mon esprit et *je ne suis plus seule*, quoiqu'à bout. (689)

L'intime de la maladie

L'échec le plus incontournable de Catherine Pozzi se doit à sa maladie. Si elle peut croire pouvoir trouver une âme sœur et choisir ses amis dans la vraie vie, le mauvais état de sa santé lui fait croire dans une fatalité qui la hante. Souffrant d'asthme, une maladie chronique qui cause l'inflammation des voies respiratoires menant périodiquement à l'impossibilité d'inspirer/expirer (Olendorf, Jeryan et Boyden 1999, 347), rendue, par conséquent, sensible à l'air froid et à l'anxiété, à trente ans, Catherine Pozzi est frappée par la tuberculose (Joseph 17).

Du point de vue historique, la forte présence de la tuberculose reçoit, sur un plan artistique, une connotation positive et romantique au XIX[e] siècle, où des personnages de romans et de théâtre affectés par cette maladie ont une mort tragique impressionnante. On retrouve une nouvelle esthétique pour les silhouettes frêles et les visages pâles des souffrants : Emily Brontë décrit son personnage principal féminin des *Hauts de Hurelevent* comme maigre mais ayant un beau teint et des yeux brillants; Frédéric Chopin est un ange pâle à l'air mélancolique pour sa maîtresse Georges Sand[6]; Marguerite de *La Dame aux camélias* impressionne le lecteur par sa noblesse de caractère fusionnée à sa souffrance de la tuberculeuse. Selon Spoiden, la construction médicale et littéraire du personnage tuberculeux « repose, au dix-neuvième siècle, sur le principe que la maladie est une expression de soi. Le tuberculeux est volontiers perçu et représenté comme un personnage aux émotions vives et déprimantes chez qui règnent délicatesse et sensibilité. » (Spoiden 19) Sur un plan général et médical, cette maladie reste une présence inquiétante,

[6] Au XIX[e] siècle, la tuberculose laisse supposer un certain prestige chez les auteurs malades comme John Keats, Robert Louis Stevenson et les sœurs Brontë (voir Theresa Shaw, « Tuberculosis : the History of Incidence and Treatment», 27).

car bien qu'on puisse la traiter ou la prévenir dans certaines situations, les scientifiques, même aujourd'hui, ne peuvent pas l'éradiquer complètement.

La première crise de tuberculose se déclenche chez Catherine Pozzi à l'âge de 31 ans, après un grave rhume dont elle blâme partiellement son mari, Édouard Bourdet :

> J'ai pris froid à Baden-Baden. (Pris froid parce qu'en état de dépression physique extraordinaire pour avoir pris 1,5 g de quinine et causé une hémorragie volontaire ainsi, Édouard me défendant d'avoir un enfant. J'avais peur de lui. Je cédai.) Une douleur au sommet du poumon et au-dessous du cœur que je croyais du rhumatisme, fit son chemin dans mon petit squelette, d'août à novembre. Je maigrissais, je pâlissais, tout m'excédait, sauf travailler. (29)

La tuberculose est une maladie qui prend son temps, elle peut s'apaiser et même avoir l'air de disparaître. Cependant, huit ans plus tard, en 1921, la diariste souffre de nouvelles crises, encore pires qu'au début :

> Hier il est arrivé une chose étonnante. Je venais de me coucher. La gorge me faisait mal. J'avais envie de tousser. Je me suis levée, et comme je toussais, un flot de sang est venu. Rien n'est venu plus soudain, plus propre. Ce n'était pas une matière laide à voir, à subir, comme certains autrefois. C'était du sang écarlate, fluide, sans défaut. Le très beau, très noble…la liqueur de vie venant, tout aérée d'oxygène du poumon. Idiote, stupéfaite, je regardais. Puis, j'ai compris. Je me suis recouchée. Je n'ai pas besoin de marcher pour trouver mon terme, à quelques pas. Je me suis rendormie presque tout de suite. Je suis donc phtisique de nouveau. (176-177)

La phtisie, qui à côté de la scrofule représente une des deux formes de tuberculose connues est une affection grave, répandue, potentiellement fatale et inguérissable (Benedek 2004, 52). Affectant principalement les poumons de la personne atteinte, le bacille du tubercule, identifié par Robert Koch (1843-1910)[7] en 1882, tue une personne sur sept en Europe et ne peut être vaincu par aucun médicament connu (Daniel 2006, 55). L'histoire de la médecine nous montre les efforts soutenus des chercheurs pour trouver un médicament efficace. Le début du XX^{e} siècle est marqué par l'emploi des composants de l'or, une tentative désespérée devant la réalité clinique dévastatrice et un exemple de la contradiction entre la réception des résultats de recherche et l'expérience clinique (Benedek 2004, 50). Introduite en 1810 par Jean-André Chrestien de Montpellier, cette thérapie s'exerce pendant des années, en passant par plusieurs

[7] Voir sa présentation, "Die Aetiolgie der Tuberculose", traduction en anglais de Berna Pinner et Max Pinner dans *American Review of Tuberculosis* vol. 23, 1932. Koch a reçu le prix Nobel de médecine en 1905.

médicaments dérivés, pour démontrer des effets secondaires dangereux ainsi que son inefficacité vers 1938 (Benedek 2004, 53). Puisque les antibiotiques allaient être découverts plus tard, dont le premier serait la streptomycine[8], le seul moyen disponible est d'isoler les patients. L'air frais, la bonne nourriture et les stations thermales font partie intégrante du traitement connu et pratiqué depuis la Grèce antique - par exemple, Clarissmus Galen, médecin de l'empereur Marcus Aurelius, recommandait du lait, de l'air frais et des voyages sur mer (Daniel 2006, 1863) - et continuent d'être la conclusion naturelle de toute analyse des remèdes contre la tuberculose jusqu'au XX^{e} siècle[9].

Catherine Pozzi passe donc de nombreuses cures en Allemagne et en Suisse, passe les étés à Paris et les hivers à Vence dans sa villa La Colinette où elle peut se réjouir d'une tranquillité plus complète et d'un climat doux propice à ses affections pulmonaires. En 1924, comme réponse à une lettre de son ami lointain Rainer Maria Rilke qui lui écrit: «Quant à vous, madame, je me suis promis de vous prendre pour une personne extrêmement existante et de ne jamais vous écrire un mot qui pourrait s'adresser à un rêve» (*Correspondance* 38), Catherine Pozzi explique pourquoi elle pourrait être envisagée comme un rêve, plutôt qu'une femme réelle :

> Lieber Freunde que je ne connais pas, c'est moi, au contraire de tout ce que vous me promettez, qui vous prie de me considérer comme un rêve. Et vous priant ainsi, je ne fais même pas de la littérature: car je suis si peu vivante que je suis à mi-chemin vraiment, entre le réel et la fantaisie. Pour que vous sachiez tout de suite le peu que je représente, j'aime mieux vous avouer que je suis presque infirme, une de ces personnes dont on dit en Angleterre: «*she's a great invalid*», ce qui signifie qu'elle n'a plus part à rien. Après une pleurésie et deux pneumonies, j'ai été condamnée à mort par bien des médecins, et si les lésions qu'ils croyaient irréparables se sont réparées, je n'en suis pas moins restée si mince, si fragile et si faible, que le prochain coup de vent un peu fort, sera le plus fort. Je vis l'hiver dans le Midi à cause de cela. (*Correspondance* 39)

Le journal de Catherine Pozzi est une indication des tous les remèdes et des médicaments pour apaiser la souffrance: le laudanum, le Sédol (un médicament à effet sédatif), la morphine, les somnifères, l'aspirine, sans vraiment guérir la malade, lui permettent de dormir, bien qu'il s'agisse de ce «sommeil inquiet, lourd et coupé» (612). Le laudanum, remède connu depuis longtemps et introduit par le « Luther de la

---

[8] En 1947 que la streptomycine s'établit comme thérapie moderne contre la tuberculose (Benedek 86).

[9] Selon A.O. Kelly, la partie la plus importante du traitement de la tuberculose serait une abondance d'air frais et beaucoup de bonne nourriture (cité par Benedek 2004, 87). Voir aussi Thomas M. Daniel 2006, 1865.

médecine », Paracelse,[10] célèbre médecin suisse du XVI[e] siècle, était un médicament-drogue à effet calmant capable de transporter le malade en dehors du monde réel et, donc, de la douleur :

> Je me couche, je mange je ne sais quoi trempé de larmes, et puis je lutte longtemps avec ces douleurs de mon corps d'alors, avant de dormir. Est-ce que je m'endors ? Enveloppée de serviettes avec du laudanum, je glisse dans l'état second cher aux esprits. (98)

Le Sédol administré le soir sous forme d'injection lui permet de passer chaque nuit « quatre heures dehors de l'enfer ». (342) L'huile de foie de morue, favorisée par les médecins dans le traitement depuis 1849, et l'arsenic (arsénite de potassium) qu'on apprécie comme un tonique des plus satisfaisants[11], sont deux autres remèdes que Catherine Pozzi essaye « pour acheter quelque semaines de Paris » (353). La morphine s'avère efficace pour une période de temps :

> Vers la Pentecôte, le temps devient enfin beau, et la fièvre a diminué. On m'a emportée le 29 mai ici. Emportée, portée. Ici [à Vence], je croyais guérir immédiatement, comme en 1925, après le martyre des dix mois bras-asthme.[12] Mais alors, j'étais entière, je ne m'étais pas abandonnée. Et alors, je prenais de la morphine tous les jours, ce qui tout de même permet que la machine ait dix heures de repos. À présent, c'est un chiffon, un voile de l'âme flottant autour de moi comme un chiffon. Et à présent, je n'ai plus la morphine. Si, aujourd'hui, et si peu. Tout de même, c'est grâce à ce peu que j'écris. (617)

Tous ces remèdes décrits par la diariste ne peuvent point rétablir la malade, ni enlever les symptômes, mais ils sont censés rendre la vie plus tolérable, plus vivable. Catherine Pozzi s'accroche aux médicaments qui l'aident tant soit peu à survivre, à vivre du jour au jour et qui lui permettent d'écrire son livre**.**

Les pensées sombres liées à une mort proche hantent tout le journal de Catherine Pozzi depuis 1913, lors de sa première crise de tuberculose :

---

[10] Theophrastus Phlippus Aurelous Bombatus von Hohenheim, connu sous le nom de Paracelsus (1493-1541), initialement médecin et professeur à Basle, pratiqua en dehors de l'institution à cause de ses idées non-conformistes. Il fit connaître plusieurs médicaments dans la thérapeutique européenne, comme par exemple le laudanum, le sulfure et le mercure (Walton, Barondess et Lock 1994, 723).

[11] C.T. Williams (1838-1912), un phtisiologue de Londres, note en 1887 que le traitement le plus prophylactique et anti-phtisique est l'huile de foie de morue et William Osler (1849-1919) note que l'arsénite de potassium est approprié dans les cas de tuberculose (Benedek 2004, 52-53).

[12] En 1924 Catherine Pozzi a un abcès au bras et les médecins qui la soignent ne font qu'empirer l'infection par leurs traitements. L'agonie dure presque une année, période dans laquelle elle n'écrit pas de journal.

> 39,5… 39,7… 39,9… 40… 40,1… 40,2…
> Mourir, mourir…Je vais mourir. Comme je suis contente. J'ai écrit sur une petite feuille où je voudrais être enterrée : c'est pas loin. On entend d'ici la cloche de la petite église. Comme je vais dormir dans ce minuscule cimetière où je me suis assise le mois dernier! (32-33)

Plus la diariste vieillit, plus la maladie s'aggrave, plus elle veut continuer ou au moins finir d'écrire ce qu'elle a commencé : « J'ai repris *De libertate* parce que mon poumon droit est sensible, est peut-être touché, qu'il faut laisser des papiers en ordre. Et je m'aperçois que, de relire le *De libertate*, de le reprendre, m'amuse. » (442) L'idée de la mort la projette dans l'espace d'un futur qui ne sera pas à elle mais où elle espère que ses cahiers survivront :

> Ce livre et ma vie sont tels qu'il ne m'est plus possible de les séparer.
> Quand j'ai écrit toutes les idées, ou du moins l'idée directrice, en 1915, celle du corps et de l'âme (et alors, je ne voyais aucun chemin qui menât à l'Esprit), je pouvais encore me séparer de ce livre, et vivre à part. (Dieu sait, dieu, ce que j'ai vécu à part.) Maintenant, le livre me conduit. Peut-être mourrai-je le soir du jour où je l'aurai fini ? Mourrai, laissant un fruit fait de toutes mes forces que personne ne mangera. Et l'important est-il que les forces aient été exprimées ? (590)

Le livre dont elle parle, qui porte le titre provisoire *De libertate* et qui devient plus tard *Peau d'âme*, reste son centre d'intérêt pour la dernière partie de sa vie et devrait être achevé le jour de sa mort. Dans un sens elle a raison. L'essai sera publié vite après sa mort sous la forme dans laquelle elle l'a laissé juste avant sa mort. En ce qui concerne son journal, il est clair qu'il finit une fois la vie terminée. Les dernières phrases notées dans son journal témoignent de cette volonté d'étendre l'écriture jusqu'à la limite ultime de la vie :

> Méchanceté de Claude…Peau d'Âme, fais-le écrire Peau Peauuu Peeealrrrr Pearl par le frère de l'Éditeur…Claude n'a pas voulu lui-même que je téléphone, que je mange du bouillon et des épinards…Claude n'a pas voulu lui-même téléphoner pour que je mange du bouillon de légumes et des épinards… (702)

L'incohérence des dernières phrases de ses cahiers devient l'emblème de la maladie qui allait emporter l'auteure trois jours plus tard, le 3 décembre 1934.

Vu comme une œuvre presque contemporaine et suscitant un intérêt accru depuis son apparition à la fin du fin du XX^{e} siècle, le journal de Catherine Pozzi témoigne d'une profonde connaissance de soi. La manière dont elle dépeint sa vie impliquerait un mouvement double: sa maladie incurable passe dans l'écriture en lui imprimant le pessimisme et la mélancolie; en même temps, l'écriture fait partie intégrante de sa condition,

elle constitue le siège où on décrit cette souffrance et on vit en symbiose avec elle, et aussi l'endroit où elle se communique dans un genre littéraire défini comme «intime», capable d'offrir une liberté de se dire et se dire ainsi qu'un droit à l'anonymat. Le journal représente ainsi sa tentative d'écrire à quelqu'un, que ce soit un ami présent ou réel, un ami virtuel ou possible, ainsi que son effort de créer un espace en dehors d'un mari et d'un amant célèbres ou d'une vie publique potentiellement menaçante et risquée, un espace littéraire exclusif et créatif.

Références bibliographiques

Benedek, Thomas G. « The History of Gold Therapy for Tuberculosis » [L'histoire de la thérapie par l'or contre la tuberculose], *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 59, nº 1, 2004, 50-89.

Benjamin, Walter, *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, 2000.

Daniel, Thomas M. « The History of Tuberculosis » [L'Histoire de la tuberculose], *Respiratory Medicine* vol.100, 2006, 1862-1870.

Duriez, Marie, «Écrire pour cacher, écrire pour être là: deux fonctions du journal chez Catherine Pozzi », *Révue générale,* vol. 136, nº 4, 2001, 79-85.

Joseph, Lawrence A., «Catherine Pozzi's *Agnès*: Writing as Self-Construction» [*Agnès* de Catherine Pozzi: l'écriture comme auto-construction]*, MLA International Bibliography,* vol.11, nº 1, 1988, 47-59.

---, « Préface », Catherine Pozzi, *Journal 1913-1934,* Paris, Éditions Phébus, 2005.

Julien, Hélène, «Catherine Pozzi: lecture du journal, écriture de la fiction», *Bulletin des Études Valéryennes* vol. 29, nº 87, 2001, 43-54.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

Olendorf, Donna, Christine Jeryan, Karen Boyden (dir.), *The Gale Encyclopedia of Medicine*, Detroit, Detroit Gale, 1999.

Simonet-Tenant, Françoise. «Le journal, genre paradoxal: un modèle du genre; les écrits intimes de Catherine Pozzi (1882-1934). *Women in French Studies* vol.6, 1998, 30-38.

---, *Le Journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.

Shaw, Theresa. « Tuberculosis : the History of Incidence and Treatment. » [La Tuberculose: l'histoire de l'impact et du triatement] *Nursing Times* vol. 91, nº 38, 1995, 27-30.

Spoiden, Stéphane, «Catherine Pozzi à corps perdu», *Bulletin des Études Valéryennes*, vol. 25 nº 80, 1998, p.17-34.

Pozzi, Catherine, *Journal. 1913-1934.* Paris, Éditions Phébus, 2005.

---, *Agnès : nouvelle,* Paris, Éditions de la Différence, 1991.

Pozzi, Catherine et Rainer Maria Rilke, *Correspondance 1924-1925*, Paris, Éditions de La Différence, 1990.

Walton, John, Jeremiah A. Barondess et Stephen Lock (dir.), *The Oxford Medical Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

À travers le désert - Le nomadisme d'Edmond Jabès

Anna BÁLINT
Université Eötvös Loránd de Budapest
Hongrie

Résumé. Pour Edmond Jabès le désert n'est pas simplement la source du langage poétique mise en valeur par les segments de la religion juive, mais d'autant plus une terre complexe de transfert : d'où exactement jaillit la mémoire se trouve l'infini qui sépare la Terre natale (le Caire d'où il était expellé) de la Terre sainte, lieu vers lequel le poète s'avançait tout au long de sa vie. C'est dans l'exil qu'il est devenu un messager involontaire, un passeur des mots de ce monde perdu de la culture levantine. Cet article s'ambitionne à dévoiler cette vaste structure d'un double exode, un chemin poétique où chaque pas est à la fois un plongement dans le passé et un avancement vers une future découverte de l'Autre. Ce geste devient, d'après la théorie d'Emmanuel Levinas, l'essence de cette poésie – en effet de toutes les poésies écrites après la Shoah et *comptant* avec elle.

Abstract. For Edmond Jabès, the desert is not simply the source of a poetic language diversified by segments of Judaism, but a multifarious transfer area: where memory originates one can find the infinity that separates the homeland (Cairo, from where he was expelled) from the Holy Land – the place the poet always seeks to reach. It is in the exile that he became an involuntary messenger, passing over words and reminiscences of the lost world of the Levantine culture. This article aims to reveal the immense structure of a double exodus, a poetic itinerary where every step is concurrently a plunging in the past and advancement towards a future exploration of the Other. Emmanuel Levinas claims that this gesture is the essence of Jabès' poetry – or of all poetry conceived after the Holocaust, his poetry included.

Mots-clés : nomadisme, poésie, Égypte, judaïsme, Edmond Jabès
Keywords: nomadism, poetry, Egypt, Judaism, Edmond Jabès

« D'un livre à livre, il y a l'infini peuplé du désert ; peuplé de pensées, d'espoirs messianiques, de rêves, de remords, de prières, d'appels de détresse ou d'amour ; peuplé de lettres mortes » (Jabès, *Le Livre des ressemblances*, 16). Cette citation nous introduit immédiatement dans un monde caractérisé et déterminé à la fois par un désert réel, topographique, et par des états personnels intrinsèques. Edmond Jabès, comme on le verra, est perpétuellement à la recherche du Livre, et son terrain est justement ce

double désert. L'écriture du Livre (cette fois avec un « l » majuscule[1]) est ce que le poète a cherché à accomplir pendant tout son parcours à travers son désert imaginaire, le Livre étant l'essence même du geste d'écrire.

Edmond Jabès est un penseur exceptionnel, marquant le vingtième siècle de son écriture extrêmement tangible. C'est aussi un véritable passeur de la lettre. Pourquoi justement préfère-t-on la lettre? Le poète fait infiniment attention au plus petit, soit qu'il parle d'un grain de sable, soit d'un détail le plus minuscule d'un texte. Tout au long de sa vie, tout ce qu'il écrit se fonde sur la sollicitude du dehors et comment celui-ci frappe le dedans. C'est leur mélange ce que je tente à approfondir dans ce qui suit.

Né en Égypte, Edmond Jabès a vécu dans un espace – le Caire des années 1910 – culturellement très hétérogène. Aucun conflit, aucune discorde ne se crée, pendant que les Jabès – par leur appartenance à la colonie francophone (avec de plus – par sa famille – la nationalité italienne), à la communauté juive (ayant des rabbins comme prédécesseurs) et à la haute bourgeoisie sont eux-mêmes un exemple de cette culture diverse. Les lettrés chrétiens, arabes, ou bien juifs locaux s'inspirent mutuellement, dans un même milieu et du même environnement : le Nil, les décombres anciens, et plus particulièrement, le désert. Je ne nommerais pas alors l'écriture jabésienne spécialement juive – c'est plutôt une écriture appartenant à la culture levantine. Le terme *levantin* est d'autre part d'usage usé et historique et s'applique à celui qui est originaire des côtes de la Méditerranée. Avec ce terme on désigne plus récemment la culture particulière qui s'y est développée, perçue comme étant influencée par le Proche Orient[2].

Revenons à Jabès. Il quitte la ville chérie pour faire ses études universitaires à Paris. Il ne sait pas encore que 25 ans plus tard il sera obligé d'y retourner. Le régime de Nasser, qui a mis fin au Royaume d'Égypte au début des années 1950, n'a pas particulièrement toléré les Juifs. Alors, avec le temps, Jabès préfère s'installer en France, dont la culture exerce sur lui un rôle déterminant. Il aurait pu souscrire aux fameux mots d'Emil Cioran : « On n'habite pas un pays, on habite une langue. » (*Aveux et anathèmes*, 21). Néanmoins, il affirme que cette deuxième demeure lui est restée étrangère jusqu'à la fin. Et ce ressentiment ne sera qu'approfondi par les expériences antisémitiques qu'il a eu l'occasion d'y vivre. Cela n'a pu non plus être totalement remédié par tout ce qu'il y vit, les rencontres

[1] Notons cependant que de nombreux recueils de Jabès sont intitulés *Livres*… En outre de ceux mentionnés dans l'article, *Le Livre du partage, Le Livre du dialogue, Le Livre de l'hospitalité,* etc.

[2] Dans l'Égypte plus particulièrement le terme *levantin* s'appliquait aux résidents syriens, grecs, arméniens et autres, ni autochtones, ni turcs, ni européens, ni esclaves. Leur proportion dans la société égyptienne était donc en général minime, mais qui ne valait pas pour le Caire, la ville la plus cosmopolite du pays.

importantes qu'il a faites (entre autres avec Maurice Blanchot, Paul Celan ou Max Jacob, qui est devenu son véritable ami) ou bien une certaine renommée dont il commence à jouir en France avec le temps. Il ne retourne plus en Égypte. Mais ce sont la ville natale et le désert qu'il réclame tout au long de sa vie. Israël ne valait pour lui cependant ni comme pays de transit, ni comme pays de refuge. Dans un certain sens il était plus lié à la France qu'à Israël par son judaïsme, car c'est à la France qu'il s'était attaché très fortement au niveau de la culture francophone.

Le poète comme passeur

Comme Gary D. Mole le distingue dans son livre, Jabès est un personnage *déplacé*. Ce qui modifie légèrement le sens de *passeur*, le diversifie littéralement au niveau qu'il met en valeur son côté contradictoire, il ne s'agit pas d'un contrainte personnelle du déplacement, associée à l'idée du *juif errant,* mais, comme Jabès le souligne, d'un *déplacement universel,* dont il retient pour lui sa dimension particulière. Une pareille tension se dévoile dans sa poésie que lui-même caractérise comme une écriture de la recherche constante.

Soit qu'on pense au conducteur d'un bac, soit à quelqu'un qui fait passer clandestinement une frontière, soit finalement au transmetteur d'un contenu culturel, c'est à chaque fois une personne nulle part chez soi, nullement engagée pour une seule idée de son existence. Le passeur est à jamais condamné au rôle de l'étranger, un rôle visiblement (mais pas négativement) empli de solitude qui est en même temps une mission de nouer avec l'autre, avec un nouveau (con)texte devenant ainsi une correspondance consolatrice, et beaucoup plus, un abri qui réconforte et restitue l'inspiration. Pour Jabès il est crucial de s'appuyer sur la voix de l'autre, des autres. Cela s'exprime dans maints textes comme par exemple dans son œuvre majeur, *Le Livres des questions,* où il fait parler plusieurs dizaines de rabbins, de sages juifs imaginaires. Ces textes se manifestent comme un renfermement de la pensée jabésienne dans une suite d'idées formulées laconiquement. Ces trouvailles, qu'on pourrait aussi bien nommer des métatextes, se comportent également comme des éléments de distanciation, contribuent à l'impression que ces textes sont totalement déchirés. Elles favorisent en revanche une analyse de « couche par couche » de ces textes.

Selon Jacques Derrida « l'écrivain est un passeur, destiné à un sens imaginaire » (*L'écriture et la différence*, 107). L'écrivain fait donc passer une expérience émouvante, soumise à un travail mental et linguistique de transfiguration. Cette distinction-là nous indique au premier regard l'idée commune que le terrain de l'écrivain est celui de l'abstraction, alors que Derrida fait la distinction : l'écrivain y est assigné en tant que passeur, mais on ignore s'il y accède en effet.

On constate que Jabès a passé sa vie comme un véritable passeur en tant que vagabond, en tant que traducteur d,ans le sens large du mot, et finalement en tant qu'étranger. On a déjà eu l'occasion d'observer comment, dans ses deux patries, voire à deux niveaux très opposés, il s'est senti aliéné – voilà un phénomène, notamment le fait de se sentir étranger, qu'il ne cesse pas de retracer. Ce chemin, il ne le conduit pas loin et en même temps vers le commencement de l'histoire des Juifs.

Certainement l'étranger, c'est-à-dire le non-Juif, est présent dès le tout début de l'Ancien Testament. À travers l'expérience du déplacement, de l'errance, de l'exode, être étranger peut signifier d'un côté : « je suis perçu comme l'étranger » - à qui de plus a été assigné un sort singulier, une mission comme par exemple celle de participer aux diverses « épreuves » ; pensons à Tsipora de Midian, femme de Moïse, ou à Ruth, la Moabite à qui même un livre de l'Ancien Testament est attribué. Curieusement, ces femmes participent toutes, à leur propre gré ou non, aux divers exodes que le peuple juif doit envisager au cours de son histoire, et la signification de l'expression *hébreux*, qui est d'ailleurs d'origine égyptienne, est justement étrange.

En même temps rappelons-nous aussi les dialogues de Platon, où c'est l'étranger qui porte et pose des questions, où donc l'étranger s'identifie avec son statut. C'est cet aliéné qui immobilise le dogmatisme massif du Père : il est celui qui ne sait rien, c'est-à-dire qu'il ne connaît personne, mais en même temps il a obtenu un savoir différent – à la fois plus global et plus particulier. Ensuite Socrate *joue* le rôle de l'étranger qui lui permet de cerner l'environnement avec une certaine distance. De plus, dans l'*Apologie de Socrate,* le protagoniste affirme méconnaître la langue juridique – ce qui signifie qu'il ignore la rhétorique de la défense. De cette façon il sera condamné à mort par lui-même.

Ces deux cas où la notion de l'étrangéité se rapproche de celle de l'existence sont entre autres les questions inspiratrices pour Jabès. Cette question ontologique nous impose de considérer *la troisième personne* entrant à ce point-là dans la situation en tant qu'une personne impersonnelle. On s'approche finalement de l'Autre (cette fois avec un « a » majuscule), qui est l'un des achèvements (non pas spécialement téléologiques) de cette errance. L'écriture pour Jabès est identique au geste de la rencontre – dans ce sens-là la rencontre est la délibération du mot, qui est commandé par la nécessité de se mettre en relation avec cet Autre. Non seulement le sujet jabésien erre dans l'espace désertique, mais l'Autre erre simultanément en lui. Ou bien: « L'autre, en tant qu'il me reconnaît, m'enseigne à me reconnaître moi-même. » (*Un étranger, avec, sous les bras, un livre du petit format*, 115)

Le désert comme lieu poétique

Comment caractériser l'endroit primordial de cette errance ? Il est convenable de peindre avec quelques traits l'arrière-plan de l'image du désert qui possède une tradition littéraire française répandue. Soit on consulte le poème célèbre de Victor Hugo ou celui de Leconte de Lisle, soit les récits relatifs de Saint-Exupéry, soit les multiples perles de la poésie arabe chantant le désert, on décèle à chaque fois un éloge du vide, de l'étendue immense, de l'infini qui cache cependant une multitude de passages romantiques et pleins de couleur. Les poètes qui n'ont pas vécu l'expérience du désert dès leur tout premier âge propagent une image exotique fabriquée même quand elle est sublime ou majestueuse[3]. Mais dans un extrait de Victor Hugo, nous retrouvons le commencement d'un chemin qui aboutit au désert jabésien.

Les vers « À l'heure où le jour naît/Seul dans ces vastes lieux où Dieu parle et se montre… » (*Orientale Trente-Quatrième,* 166), et le poème tout entier transmettent l'idée que le désert n'est pas seulement un passage, mais aussi dans certains cas un lieu de rencontre.

Cet endroit du néant se dévoile comme lieu d'excès qui donne l'impression d'être à la fois traversable et dédaleux. Comme un point de repère sans contexte, tout semble posséder corrélativement les deux caractères, ou bien tout se mêle dans l'infini de l'horizon. Le désert demeure pareillement ambigu concernant la Bible : *la morne plaine,* comme Victor Hugo l'appelle, cette terre infiniment sablonneuse est d'un côté, dans l'histoire légendaire du peuple juif, le terrain primordial de l'errance de quarante ans, pleine de miracles et d'amertume, entre le pays d'esclavage et la future patrie. Avec le temps le désert à travers la Torah devient une métaphore – celle d'un roman d'éducation du peuple juif. Cette vue sera beaucoup plus proche de la perception jabésienne au nom de laquelle le désert devient *non-lieu*.

Non-lieu dans le sens qu'en lisant la Bible, à travers un héritage probablement païen, on perçoit maintes fois le désert comme la résidence maudite des âmes impropres et des mauvais esprits. Ce terrain sera donc apte à s'y exiler comme Moïse l'a fait après avoir tué par hasard un Égyptien, ou bien à y chasser ceux qui s'attirent un châtiment, étant coupable. Tels sont les lépreux ou notamment la sœur de Moïse, Miriam, et Hagar. La domestique d'Abraham, cet ancêtre qui a dû aussi faire son chemin à travers ces plaines, est aussi la mère d'Ismaël, qui sera à son tour le supposé ancêtre de l'islam. Leur parcours à travers le désert, menant d'une phase de vie symbolique à une autre, s'avère être encore plus décisif.

---

[3] J'ajoute entre parenthèses que j'ignore cette fois toutes les interprétations abstraites pour me limiter aux motifs basés sur une véritable expérience du désert.

Cette histoire s'attache au chapitre respectif du roman d'apprentissage de Jacob, petit-fils d'Abraham. La scène dans une version « dramatisée » réapparaît dans le roman *Joseph et ses frères* de Thomas Mann. Au moment où Jacob parvient à sortir du désert, c'est-à-dire qu'il aperçoit enfin les cabanes de son futur beau-père Laban, il n'est plus le même. Il a vécu et il continue à vivre la vie nomade de son frère Ésaü qu'il a trompé, et on aurait pu également penser que Dieu prend sa vengeance par condamner Jacob à cet exil désertique.

N'oublions pas cependant qu'on erre toujours dans le même désert qui est le lieu de transfert pour Edmond Jabès et que lui-même semble constamment y revivre ces expériences bibliques. Les lieux désertiques emblématiques de l'Ancien Testament sont innombrables, j'ai tiré des exemples plutôt arbitrairement. Toutefois, ces paradigmes-là se concentrent sur toute une série de passages, de passeurs dont le chemin mène à travers ce pays rempli de dualités. Comme Jabès affirme, et notamment dans son livre intitulé *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format,* le désert n'est pas un paysage, car si divers qu'il soit, il est justement l'absence du paysage. Il n'est pas lieu, mais non-lieu. On ne peut non plus prétendre que le désert est une distance, car il est justement la non-distance. Ses frontières sont les quatre points cardinaux, il est l'ouverture de l'espace même. D'après lui on ne peut non plus dire que le désert est le rien, car il est aussi bien le commencement que la fin. Il est en outre aussi bien un lieu du silence, qu'un lieu de la parole. Entre autres le vide peut acquérir une extension de dimension : « Le désert, c'est le vide avec sa poussière. Au cœur de cet univers pulvérisé, dans son absence intolérable, seul le vide conserve sa présence ; non plus comme vide, mais comme respiration du ciel et du sable. » (*Entretiens avec Le Monde*, 102)

C'est pareil pour le silence dont nulle manifestation ne pourrait être plus pesante que celle qui est propre au désert. Quand celui-ci se met à parler, c'est la voix divine qui s'exprime « de la profondeur » du lieu. Sans avoir à nouveau recours à ce qui s'est passé dans le désert biblique, on aime penser à la distinction que Bernard Blanc a fait, à savoir que le désert en hébreux – *bamidbar* – est plus que proche au mot *medaber* qui veut dire *parole,* ou *il parle.*

C'est à ce point-là qu'on parvient à comprendre la relation des deux motifs essentiels, *le désert* et *l'exil.* L'exil fut, peut-être, la première question, car l'exil fut la première parole : l'avant-exil est l'avant-parole. Question de la créature mortelle à l'immortelle créature déchue. « L'univers, en écho, reprit à son compte la persistante et vaine interrogation », écrivait reb Amiel (*Le Livre des questions*, 247).

Ne pensons pourtant pas que de revivre et de reformuler constamment le destin, les propres motifs, résulte une écriture essentiellement autobiographique, se repliant continuellement sur soi-

même sans cependant se renfermer. L'écriture de Jabès se replie sur soi-même pour se déplier en même temps par et pour l'interrogation, qui est une des voies de sa poésie s'ouvrant vers l'autre. Notons que cette écriture ne favorise pas exclusivement la première personne du monologue, mais utilise aussi souvent la deuxième, qui marque la volonté de se mettre en conversation.

Je considère corrélativement que c'est justement ce type d'écriture qui opte pour engager le lecteur en tant que l'Autre dans sa mission de passage ; elle l'engage, le rend son compagnon… alors que cet exil peut avoir une double signification : au-delà de son sens primaire et ordinaire, il est à interpréter à un niveau ontologique. Jabès le dit dans *Le livre des questions* plus explicitement : « Nous nous déplaçons en nous-mêmes, comme la lune dans l'or de sa peau fine, comme le cours d'eau dans le rire de la rivière. Emmêles, nous sommes notre univers. Je ne pensais jamais que nos corps fussent si vastes, si profonds ». (154)

L'écrivain passe donc, tient à cet exil qui signifie l'essence, l'élan vital. La ville du Caire où il a passé les années les plus heureuses est elle-même entourée du désert, des grains de sable portant le message de la Terre de promesse – terre à laquelle il s'attache infiniment, alors que de ce rattachement, il ne s'en aperçoit qu'après être parti de sa proximité. Notons cependant que la fouille jabésienne n'est guère une hantise fanatique du désert que Michel Foucault aimerait interpréter comme partie d'une hétérotopie. À l'intérieur de ces régions de dunes il cherche constamment le solide, la demeure à bâtir. C'est cette construction qui rend possible la rencontre avec l'Autre.

Pour aboutir où ? Retrouver l'Autre est après tout le but final. Ainsi en ce qui concerne le rôle du passeur, vu jusqu'ici comme isolement, il se parfait par l'altérité. Le passeur est aussi un bâtisseur, un bâtisseur de la demeure. Ce foyer est l'un des mots-clés de la poésie jabésienne. *Je bâtis ma demeure* est l'unique recueil de poèmes et d'aphorismes, rédigé en Égypte de 1943 à 1957. Le fait qu'il s'agit de la période avant l'exil rend la désignation d'autant plus paradoxale. Quasiment aucun poème, aucune partie de cette section ne répète pas le titre du recueil, et n'y renvoie pas non plus à l'exception d'une seule strophe[4]. Bâtir la demeure, c'est *L'absence de lieu, Le milieu de l'ombre,* et pourtant c'est où *Les mots tracent,* et c'est aussi *Bâtir sur le marbre imaginaire* pour n'en citer que quelques exemples de titres des divers poèmes. Cette poésie à la fois s'engouffre dans le passé et vise le futur, bref, elle s'apparente à une écriture en déconstruction. Cette idée-là, c'est Jacques Derrida qui peut l'appuyer : « Le poète – ou le Juif – protège le désert qui protège sa parole qui ne peut

[4] Qui est d'autant plus contradictoire: « Je bâtis ma demeure/avec des pelures de vent/rose au matin au crépuscule vert-de-grisées. » (*Le seuil, le sable*, 102)

parler que dans le désert ; qui protège son écriture qui ne peut sillonner que le désert. » (*L'écriture et la différence* 1967, 107)

Le désert se transforme ainsi non seulement en la demeure du langage poétique, mais aussi en celle des symboles de la foi juive. Il reflète en même temps une duplicité de ce qu'on retrouve dans cette écriture. En principe, ce n'est pas son côté paradoxal que nous voulons mettre en valeur mais plutôt rendre compte de la conscience jabésienne particulièrement stricte.

Mais qui est le nomade, qui le passeur du désert ? Mise à l'écart, distinguée par son caractère, devant nos yeux se dévoile la figure d'un passeur qui est l'une des manifestations de l'étranger, *de l'hébreux,* où nous avons affaire à une image assez complexe du moi qui écrit.

L'ensemble des textes se présente comme un genre hybride : méditations, sentences et poèmes infusés d'un infra-texte. L'émetteur de la parole se diversifie et se comporte comme porte-parole de l'écrivain racontant cependant ce qu'il n'aurait pas osé faire à la première personne : il parle par exemple de l'autre, où ce dernier, c'est la femme jusqu'aux moments très corporels, ou, dans le cas du *Livre de Yukel,* on lit le déracinement total :

> — Yukel, dis-nous l'histoire de ton pays.
> — Je n'ai pas de pays. Je suis Yukel Serafi dont la vie est l'histoire. (76)

Ce nomade donc, bien qu'il paraisse s'identifier à ces personnages comme Yukel, ou encore Äely, Yäel, ou Ilyä[5], c'est *l'incognito* qui lui est propre, les autres jouant le rôle du locuteur. En effet, plus ils nous parlent, plus on se rend compte de la difficulté de les connaître entièrement. Ils nous restent à jamais obscures et étrangers.

Passeur du désert

Pour diversifier en fin du compte la substance du passeur, il convient de retourner au désert, à ce Lieu du silence par excellence, ou chaque grain de sable porte le passé. Or, pour préciser, il s'agit de quelque chose de plus conscient : « Toute la mémoire du monde est dans un grain de sable » (*Le seuil, le sable*, 327). Comme le texte jabésien qui se divise aisément en fragments tout en gardant à l'intérieur à une certaine intégralité. Un grain de sable figurera ainsi l'ambition totalisante de l'auteur.

Le sable sert aussi à désigner la vanité de cette ambition : « Ramasse un peu de sable, écrivait Reb Ivri, puis laisse-le glisser entre tes doigts ; tu

[5] Qui ont chacun d'ailleurs un livre intitulé à chaque fois d'après eux. Elyä et Äely sont d'ailleurs les transpositions anagrammatiques de Yäel, prénom israélien très répandu signifiant *chamois*, *gazelle*.

connaîtras, alors, la vanité du verbe » (*Le Livre des questions*, 126). Voilà une scène classique de méditation sur la futilité de la vie. Elle nous suggère cependant un nouvel aspect : celui de la relation entre la décomposition *verbale* et celle du désert, naturelle. C'est ainsi que le poète, à partir des éléments minimes, bâtit tout un monde. Cette préoccupation est par ailleurs également marquée par le fait que les éditions à l'orientation surréaliste que Jabès a fondées avec Georges Henein, sont nommées par Jabès *La Part du sable*. Afin d'éviter d'être confus : l'effet d'aliénation, le soi-disant sort juif, ne peut être reconnu qu'au terrain de l'expérience poétique. Il ne s'agit pas d'une identité, de plus, l'identité comme telle reste inidentifiable dans le cas d'Edmond Jabès. Tout ce rôle du Juif étranger-écrivain n'est pas à interpréter à partir du *topos occidental* du Juif errant et chantant sa douleur.

Pour conclure et à la fois revenir au début je renvoie encore une fois à Jacques Derrida. Cet admirateur d'Edmond Jabès donne d'un côté valeur et sens au motif pictural du désert, et de l'autre il qualifie cette écriture par un seul mot qui est celui d'*ellipse*[6]. L'ellipse, c'est une courbature, cela s'approprie à la forme ovale au sens primaire, géométrique. Ensuite, c'est une figure de style qui nous rend très vigilants, éveillant la réflexion, suscitant l'imagination, car, principalement, il s'agit d'une omission syntaxique ou bien stylistique où l'absence comme effet rhétorique porte un sens plus profond qu'on n'y penserait. Briser le texte, y intercaler des « pauses », interrompre des syntaxes, c'est le fond du tissage de ces textes, et parallèlement son déchirement. L'écriture, selon Jacques Derrida, est aussi l'absence. Ou même : « Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais dans son écriture même » (« Edmond Jabès et la question du livre », 106). L'écriture est par conséquent un abri, mais un abri qui est, à mon avis, à partager. Jabès nous a fait cependant preuve de la certitude qu'on ne peut écrire qu'en écrivant à quelqu'un et que cette écriture devient une pratique incitant l'Autre à y répondre. Le fameux exergue qui exprime la mutualité : « Tu es celui qui écrit et qui est écrit » (*Le Livre des questions*, 13) indique plus que la dialogicité, que ce besoin de parler à l'autre et d'attendre sa réponse.

Il serait absurde maintenant de séparer, de distinguer l'écrivain du lecteur. Tandis qu'en tant que lecteur, où se retirer ? Pas uniquement dans le livre ou dans le désert, mais, comme Jabès nous propose : « Ne cherche pas à lire le désert. Tu y trouveras tous les livres ensevelis dans la poussière de leurs mots. » (*Le Livre des ressemblances,* 43)

Ainsi devons-nous, si nous désirons suivre Jabès au cours de son chemin plein de questions à travers le désert, y vadrouiller avec lui

[6] Cette formule est d'ailleurs le titre d'un des textes de *L'écriture et la différence* dans lequel Derrida développe ses pensées relatives majoritairement à l'écriture jabésienne.

éternellement. Ne pensons pas cependant que ce sera la clôture parce que ce sera simultanément un re-commencement éternel. Il suffit de se rappeler les paroles de reb Amiel citées ci-dessus. On entend des questions. Des questions aussi du *Livre des questions*. Il ne faut pourtant pas qu'elles nous affligent, surtout pas, sauf que le nomade, le passeur ne s'approchera jamais de l'accompli. Pour commenter ces pensées, et pour conclure, je cite une très dernière fois l'écrivain et notamment ses mots reconnaissant son propre « gré » et déclarant son *art poétique* très conscient :

> Aucune clôture n'a de sens dans le désert, dans le vide ; aucune pensée, aucun livre qui est clôture de toute pensée. Parler du livre du désert est aussi ridicule que de parler du livre du rien. Et pourtant, c'est sur ce rien que j'ai édifié mes livres. Du sable, du sable, du sable à l'infini. (*Un étranger, avec, sous les bras, un livre du petit format*, 144)

Références bibliographiques

Blanc, Bernard, *Citations et poésies sur le désert libyque*. [En ligne]. URL : http://www.edengardentours.com/citations.htm#poetes. (Page consultée le 12 mars 2012)

Cioran, Emil, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1987.

Derrida, Jacques, « Edmond Jabès et la question du livre », in *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, 1967.

Jabès, Edmond, *Un étranger, avec, sous les bras, un livre du petit format,* Gallimard, Paris, 1989.

---, *Le Livre des ressemblances,* Paris, Gallimard, 1978.

---, *Le Livre des questions,* Paris, Gallimard, 2006 [1988].

---, *Le seuil, le sable,* Paris, Gallimard, 2003. [1990].

Mole, Gary D., *Levinas, Blanchot, Jabès, figures of estrangement,* Florida, University Press of Florida, 1997.

Platon, *Apologie de Socrate*, in *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1985.

Hugo, Victor, « Orientale Trente-Quatrième : Mazeppa», in *Les Orientales*, Paris, Editions Elzevirienne, 1869.

Dans le laboratoire de la création littéraire : l'héritage du pastiche de Marcel Proust

Adina BALINT-BABOS
Université de Winnipeg
Canada

Résumé. Cet article se proposer de réfléchir à la pratique du pastiche comme une étape essentielle du devenir-écrivain. L'exemple des pastiches de *L'Affaire Lemoine* nous conduisent à mieux comprendre le laboratoire de la création de Marcel Proust et son héritage littéraire.

Abstract. In this article, I will analyze the art of the pastiche as a pathway to becoming an original writer. The pastiches on *L'Affaire Lemoine* will lead us to better understand the process of literary creation in Marcel Proust's work, as well as his literary heritage.

Mots-clés : création littéraire, pastiche, métalepse, littérature moderne, Marcel Proust, acte d'écrire
Keywords: literary creation, pastiche, metalepsis, modern literature, Marcel Proust, writing

Selon *Le Petit Robert*, le pastiche est « un ouvrage où l'on imite les idées et le style d'un grand écrivain, et qui ne vise ni le plagiat ni la caricature » (978). Ce terme de la rhétorique qui remplit une fonction d'hommage plus ou moins respectueux, nous conduit aussi à réfléchir au laboratoire de la création littéraire, particulièrement aux exercices de style d'un écrivain. Une question surgit alors : comment le pastiche problématise-t-il le devenir-original d'un écrivain ? Ou encore, quel cheminement de la création ?

D'entrée de jeu, précisons que si le pastiche suppose une imitation, il s'agit surtout d'un rapport privilégié à un maître, donc à un modèle de réflexion et d'écriture. Ce rapport se traduit par le rapprochement et la distanciation entre deux écrivains, par le croisement des idées et d'éventuelles transgressions stylistiques, ce qui appelle à faire la distinction nette entre le pastiche et le plagiat. Il est connu que le plagiat est une faute morale consistant à copier un créateur sans le mentionner, ou s'inspirer d'un modèle que l'on omet délibérément ou par négligence de désigner. L'acte de plagier est souvent assimilé à un vol immatériel, puisque le plagiaire s'approprie frauduleusement le tout ou une partie d'une œuvre littéraire, son style, ses idées, faits, événements, sans préciser la source. Cela n'est pas le cas du pastiche où l'auteur est reconnu et d'une certaine manière, honoré. Une poétique du pastiche se met ainsi en place : elle se

tisse autour d'une œuvre établie, tout en forgeant un style nouveau. Ce paradoxe même fait que le pastiche a des affinités avec une autre figure de rhétorique, la métalepse en littérature. Les deux figures travaillent la transgression de différents seuils de la représentation : style, narration, registre fictionnel ou non-fictionnel, *quiproquos*.

L'Affaire Lemoine. Fait divers et pastiche

La métalepse de l'auteur, telle qu'elle apparaît chez Gérard Genette est une forme d'intrusion, de « manipulation », qui vise à mettre en question « le caractère fictionnel de la fiction » (*Métalepse* 23) et qui entame un va-et-vient fécond entre le vécu de l'écrivain et son univers fictionnel. Cette définition nous permettra de décrypter la tension entre les niveaux extradiégétique et intradiégétique d'un récit. Ainsi, à partir des pastiches de *L'Affaire Lemoine* de Marcel Proust, nous réfléchirons aux métamorphoses qu'opère l'écrivain pour transformer un fait divers en littérature. Une question plus large surgit ici : quel est pouvoir de la littérature quand il s'agit de s'approprier un fait divers et le transformer en fiction ?

Lorsque paraît dans le journal *Le Figaro*, de février 1908 à mars 1909, la série des pastiches inspirés par l'Affaire Lemoine, Proust ne se découvre pas un talent nouveau, il ne fait que cristalliser un penchant que ses proches qui reconnaissent depuis un moment : son habilité à imiter des contemporains. C'est sans doute dans le devenir écrivain de Proust que l'on peut le mieux retracer la place décisive qu'a occupée la production des pastiches des grands auteurs, tels Balzac, Faguet, Edmond de Goncourt, Flaubert et Sainte-Beuve, comme cheminement et recherche d'une écriture propre. Alors que le style de Proust, comme en témoigne *Jean Santeuil,* était jusqu'alors imprégné de celui d'un Anatole France ou d'un Flaubert, après l'exercice des pastiches, l'écrivain trouve sa voix et commence *Contre Sainte-Beuve,* la première version de *La Recherche*.

Sans doute faut-il faire la part du temps et de la mode qui, à la Belle-Epoque, était précisément aux pastiches. Proust, qui s'y était exercé par deux fois, dans « Mondanités et mélomanie de Bouvard et Pécuchet » - Flaubert déjà - et puis dans « Fête chez Montesquiou à Neuilly », n'a eu qu'à se mettre du côté d'*À la manière de…* qui avait valu au cours de l'hiver 1907-1908 un vif succès à ses deux auteurs, Charles Muller et Paul Reboux, éditeurs de la revue *Les Lettres*. Imitant les imitateurs, Proust va donc à son tour se lancer dans la course au succès, en passant d'abord par les pastiches. De fait, l'art du pastiche permet à Proust de prendre conscience de l'accent particulier d'un auteur, de la musicalité de son style. Il imite presque inconsciemment, mais à la fin, il parvient à se débarrasser de cette « obsession » d'imiter et devient créateur original.

Dans *Contre Sainte-Beuve*, ce processus est décrit avec justesse :

> Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou le ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot. (301)

Heureux ceux qui sentent ce rythme obsessionnel, mais il faudrait certes parvenir à s'en libérer. C'est la règle du parcours qui conduit du pastiche à la création originale.

Il est connu qu'en décembre 1907, Charles Muller et Paul Reboux publient le célèbre recueil *À la manière de…*, contenant quinze imitations d'écrivains illustres et contemporains, parmi lesquels Maurice Barrès, J.-K. Huysmans, La Rochefoucauld. Ce n'est peut-être pas un hasard qu'à cette époque-là, Proust réfléchissait aux questions de style : après l'abandon de ses études sur Ruskin et une année de silence qui suivit la mort de sa mère, il reprend l'écriture et naturellement, cherche sa voix. Dans une lettre adressée à Madame Strauss en janvier 1908, il fait un véritable plaidoyer de l'originalité du style, favorisant l'idée que chaque écrivain doit « faire sa langue comme chaque violoniste est obligé de faire son *son* » (*Lettres* 92-93).

L'Affaire Lemoine éclate dans la presse le 10 janvier 1908. Lemoine est un escroc doublé d'un faussaire, qui prétend avoir inventé un procédé pour fabriquer des diamants et, qui s'est ainsi prémuni d'une fortune par le président de la société de Beers en le trompant et lui promettant de révéler le secret de son invention. Proust se décide et travaille assez rapidement sur ce fait divers. Son *Affaire Lemoine* contient treize pastiches, dont neuf seulement furent publiés de son vivant, les quatre autres ayant été retrouvés après sa mort à l'état d'ébauches dans les manuscrits. Ces quatre derniers sont : le Ruskin, le Maeterlinck, le Chateaubriand et le second Sainte-Beuve. Le 22 février 1908, dans le supplément littéraire du *Figaro*, paraissent les pastiches de Balzac, Faguet, Michelet et Goncourt. Trois semaines plus tard, le 14 mars, paraissent le Flaubert et le Sainte-Beuve. Le Renan paraît le 21 mars, sous la rubrique « Pastiches, suite et fin ». Quelques jours auparavant, Proust écrivait à Robert Dreyfus lui annonçant cette « fin » et sa prochaine préoccupation :

> Quant aux pastiches, Dieu merci, il n'y en a qu'un. C'était par paresse de faire de la critique littéraire, amusement de faire de la critique littéraire "en action". Mais cela va peut-être au contraire m'y forcer, pour les expliquer à ceux qui ne les comprennent pas. (*Lettres* 227)

Proust imagine donc en 1908 qu'un certain nombre d'écrivains évoquent, chacun à sa manière, l'Affaire Lemoine. Ces écrivains ne sont pas pris au hasard, il s'agit pour la plupart d'auteurs dont l'œuvre est prolifique et connue, ce qui veut dire aussi qu'envisager de les pasticher suppose de vastes lectures. Dès le début de la première partie de *L'Affaire Lemoine*, intitulée « Dans un roman de Balzac », Proust « réussit » merveilleusement le style balzacien, dont les descriptions minutieuses, étoffées de patronymes et toponymes, sont désormais mémorables :

> Dans un des derniers mois de l'année 1907, à un des ces « routs » de la marquise d'Espard où se pressait alors l'élite de l'aristocratie parisienne (la plus élégante de l'Europe, au dire de M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale, qui fut évêque et prince de Bénévent), de Marsay et Rastignac, le compte Félix de Vandenesse, les ducs de Rhétoré et de Grandlieu, le compte Adam Laginski, M^e^ Octave de Camps, lord Dudley, faisant cercle autour de Mme la princesse de Cadignan, sans exciter pourtant la jalousie de la marquise. (11-12)

Un peu plus loin, au début de la deuxième partie, « L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert », Proust imite avec succès la plume de Flaubert, grâce notamment à l'usage du passé simple et à la maîtrise de l'art du portrait :

> La chaleur devenait étouffante, une cloche tinta, des tourelles s'envolèrent, et, les fenêtres ayant été fermées sur l'ordre du président, une odeur de poussière se répandit. Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit ; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. (19)

Pour Proust, le pastiche correspond à ses idées sur la lecture d'un tel ou tel écrivain ; c'est même un divertissement. Mais par-delà l'exercice de style, celui-ci reste vigilent face au danger que constitue l'imitation perpétuelle, son but ultime étant de « trouver » sa voix propre, tout en passant par la pratique de pasticheur.

Méthodes du pasticheur

Quelle est donc la méthode du pasticheur ? Le paradoxe – apparent – du pastiche est celui que rencontre le psychanalyste dans son investigation : qu'est-ce qu'une identité, comment se dégage-t-elle ou non des identifications traversées par un sujet ? Ici on voit Proust ne parvenant à écrire comme Proust qu'après avoir délibérément fait l'effort d'écrire comme Balzac ou Flaubert. Dans ce détour, Proust va enfin rencontrer Proust, le pastiche s'avérant un raccourci qui le ramène à la vraie demeure de son style. Bien sûr, les grands écrivains écrivent rarement des pastiches au-delà de leurs années de formation, et une fois surmontés les exercices

féconds des devoirs imposés en classe de rhétorique. Le cas de Proust est donc singulier. Il a derrière lui sinon une œuvre, du moins des publications qui comptent : deux romans, un recueil d'essais (*Les Plaisirs et les jours*) et de beaux textes de préfaces pour les livres de Ruskin. Il y a pour lui une certaine urgence à entrer même tardivement dans l'écriture « à la manière de… ». Comme il est déjà un écrivain de talent, il donne, en passant, aux auteurs pastichés plus qu'il ne leur prend. Il choisit exclusivement des auteurs de première importance, comme si leur emprise était telle qu'il ne voyait d'autre moyen de s'en défaire qu'à la contrefaire. Mais l'exercice du pastiche sera fécond, car grâce à ce pont jeté par-dessus des styles d'emprunt, Proust parviendra à faire jaillir la singularité de sa voix. Dans *À la recherche du temps perdu*, on ne se trompe pas sur son style.

Par la suite, arrêtons-nous un instant sur la question du déguisement, puisque à partir du texte-source, le pasticheur se donne la liberté de dissimuler à des degrés différents les liens à l'œuvre originaire. Ce pasticheur « prête » pour un moment la personnalité et les modes de pensée de son modèle, et à la fois, inconsciemment, il est en train de les tordre pour s'en détacher. À travers ces écarts visibles et invisibles, le pastiche et la métalepse se répondent en écho : ils forgent une façon originale de raconter des histoires où il n'est pas simplement question de repérer le style d'un auteur mais de le transposer dans un texte nouveau. Dans cette transposition, s'inscrit une transgression lexicale, rhétorique et thématique susceptible de poser des questions inédites au lecteur, autant au niveau de la construction du texte, qu'au niveau du sujet du récit - soit-il autobiographique, social ou historique.

Il est intéressant de noter que dans son travail de pasticheur, Proust ne reconstruit pas seulement d'après des connaissances globales sur les écrivains choisis. Il se reporte à un ou plusieurs passages précis qui lui fournissent l'impulsion première et le conduisent à retrouver le ton juste. Autour de cet élément, les allusions sont variées. Ainsi, le Balzac repose sur *Les Secrets de la Princesse de Cardigan*, avec des références à une vingtaine d'autres romans, le Michelet sur les préfaces aux œuvres historiques, le Goncourt sur les dernières années du *Journal*, le Ruskin sur *La Bible d'Amiens* et *Les Pierres de Venise*, lorsque le Flaubert présente un *patchwork* de divers aspects de l'œuvre du romancier. Ce ne sont que quelques exemples. Dans sa démarche, Proust utilise habilement la double référence du pastiche. D'un côté, l'Affaire Lemoine lui fournit l'anecdote commune, le référent direct, ce qui donne à l'ensemble des pastiches une unité commune. De l'autre côté, la référence indirecte, l'œuvre-modèle permet la mise en lumière d'aspects formels et idéologiques complexes, et la transfiguration aussi fidèle que possible de la vision artistique de l'auteur imité, comme dans cet exemple où Proust emprunte la plume à Flaubert :

> […] un réactionnaire soupira : « Pauvre France ! » En tirant de sa poche une orange, un nègre s'acquit de la considération, et, par amour de la popularité, en offrit les quartiers à ses voisins, en s'excusant, sur un journal : d'abord à un ecclésiastique, qui affirma « n'en avoir jamais mangé d'aussi bonne ; c'est un excellent fruit, rafraîchissant » ; mais une douanière prit un air offensé, défendit à ses filles de rien accepter « de quelqu'un qu'elles ne connaissent pas » […]. (*L'Affaire Lemoine*, 19)

Quant à l'effet recherché, c'est un certain comique, de l'ironie en filigrane. Proust s'adonne à un jeu d'écriture ludique, pas à des critiques acides. C'est « la voie de milieu », chère à Deleuze, qu'il recherche dans ces va-et-vient entre le style d'emprunt et sa voix singulière. Or, à revenir une fois encore à l'écriture de *La Recherche*, il est évident que l'exercice de style des pastiches constitue un moment-clé dans le laboratoire proustien de la création.

De l'art d'imiter à l'art d'écrire

L'art d'imiter encadre l'art d'écrire. Imiter conduit à la naissance de l'écrivain, et Proust illustre bel et bien ce cheminement. Rappelons que dans *Le Temps retrouvé*, il existe un pastiche « pur » : celui des Goncourt. Le Narrateur emprunte un soir à son hôtesse un volume du « Journal inédit » des Goncourt. Cette séquence de *La Recherche* est la preuve même que l'écriture rassemble et met à part, le pastiche étant un moyen de transgression des frontières. Pasticher devient un prétexte pour déposséder un texte de ses sources pour que dans la métamorphose naisse quelque chose de neuf. Voici comment chez Proust, le *Journal* des Goncourt se retrouve doublement fictionnalisé : une fois par sa transposition dans un pastiche et une deuxième fois, par son insertion dans *La Recherche*.

Par ailleurs, tout au long de sa vie, Proust a affectionné la lecture, et à partir de ses écrivains de cœur, le pastiche. Depuis toujours, il a manifesté un penchant particulier à décortiquer des mots dans des journaux et chez des auteurs contemporains – d'où peut-être le travail minutieux de ses épreuves, les fameuses *paperoles*, dont la plus longue, on le sait, dépasse deux mètres. Le pastiche délivre la vérité profonde de la lecture : on a vraiment lu un livre quand on ne peut plus s'en défaire, qu'on ne peut plus que le contrefaire, ce qui rejoint le lieu commun que c'est le lecteur qui fait le livre. À la fin de la chaîne, l'écriture littéraire renverse l'ordre des sources et des images et fait entendre la voix du livre comme source de sa source, point de départ inouï d'un cheminement dont elle est pourtant l'ultime réverbération. « L'art est trop supérieur à la vie pour se contenter de la contrefaire », dit Proust dans une lettre de 16 mai 1908. (278).

Sous un autre angle, le pastiche donne accès plus profondément, et en dépit des apparences, au soi. Proust ne semble pas reculer devant cet aspect thérapeutique, puisque sa méthode le délivre de l'angoisse d'être

influencé : « Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt, en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans ». (*Lettres* 279) Sans doute cette justification surestime-t-elle les vertus purgatives du pastiche. Lorsque Proust affirme : « ne prenant jamais même inconsciemment le bien d'autrui, je ne fais jamais de pastiches plus ou moins volontaires dans mes œuvres, cela me donne plus de plénitude et de gaîté quand j'en fais ouvertement » (*ibidem*), il se trompe sans doute sur les voies de sa propre création. Mais il n'en reste pas moins que le pastiche lui a permis d'échapper aux dangers de l'admiration excessive envers certains auteurs qu'il lisait avec fidélité, comme si en multipliant les masques jusqu'au vertige, il allait enfin trouver son vrai visage.

Afin de poursuivre, il convient désormais d'évoquer la triade auteur-texte-lecteur, car le pastiche met d'emblée au centre de la réflexion un écrivain-modèle, et à la fois, interroge le pouvoir de la littérature. Le lecteur et l'auteur du pastiche partagent quelque chose de précieux : la même culture par rapport au modèle, lecteur et auteur étant du même côté, complices. Il leur est même permis d'entendre ensemble et de… s'entendre. Grâce à cette complicité, le pastiche peut rassurer autant que plaire.

Plus loin, la reconnaissance du modèle par le lecteur est facilitée par des expressions appartenant à ce que Jean Milly, dans son édition critique des *Pastiches*, nomme « la langue d'auteur » (29), c'est-à-dire le vocabulaire, les traits récurrents du style : l'usage des noms propres et des « superlatifs » de Balzac, l'usage des temps verbaux, du rythme saccadé de Flaubert, des clichés et mots familiers de Sainte-Beuve, par exemple. Le pastiche de Balzac épingle souvent le snobisme vulgaire et l'excitation devant la supériorité des « gens du monde ». À propos des thèmes balzaciens, Proust reprend des mots hyper-usités, comme : « élite », « aristocratie parisienne », « élégant », « illustre », « sublime », « connaisseur ». D'autres procédés font naître des personnages insolites, comme le nègre de Flaubert, ou des anachronismes. Proust semble préférer ce dernier moyen et se plaît à mettre en scène ses amis ou à se représenter lui-même. Ainsi, il est cité par les Goncourt qui relatent sa prétendue querelle et le duel avec Zola ; il est cité encore par Renan pour ses traductions de Ruskin, « d'une platitude pitoyable ». Ce n'est pas la superposition pure et simple qui donne la force comique et l'expressivité du style du pastiche, le lecteur perçoit successivement une ressemblance et une dissonance avec le modèle.

Cet écart de conformisme peut se présenter au niveau thématique ou par une accumulation d'expressions soulignant des tics ou des tendances

hilarantes, du comique de situation, surtout dans le pastiche de Balzac. Imaginez de nombreux personnages qui se pressent dans une réception mondaine. Ils sont non seulement nommés, mais caractérisés chacun par une incise : « [...] la maîtresse de la maison – *cette carmélite de la réussite mondaine* » (71). Ainsi le non-conformisme du pastiche peut résider dans une discordance entre la forme et le contenu, ce qui pourrait constituer l'objet d'une étude sur « la poétique de la discordance narrative », telle que l'entend Raphaël Baroni dans son essai *L'œuvre du temps*. Selon Baroni, le pastiche est essentiel, car il nous conduit à accéder à des œuvres qui risquent de tomber dans l'oubli (prenons Renan, Maeterlinck, même Ruskin). Après tout, le pastiche permet d'entamer des études comparatives, de réfléchir à des événements extra-littéraires, de la société ou de l'histoire. Il est désormais évident que *L'Affaire Lemoine* nous confronte à des crises de la Belle-Époque.

Conclusion

Prise entre le texte et le contexte, la frontière entre pastiche et métalepse de l'écrivain est poreuse. Le pastiche, ainsi que la métalepse entraînent une manipulation littéraire, un déguisement, et donc une subversion des dichotomies classiques : fiction et réalité, auteur et narrateur, récit du réel et récit fictionnel. Dans ce processus, il y a du nœud et du dénouement, ce qui fait le paradoxe de l'identité scripturale. Par le biais de l'Autre, ici du texte de l'autre – soit-il Balzac, Flaubert ou Goncourt – ou par l'intrusion d'un autre, l'écrivain parvient petit à petit à donner voix à ce qui parle à l'intérieur, il se projette au-delà de l'identification, de l'autre côté du modèle initial. Écrire, poser sa propre voix, s'autoriser à parler en langues (la métaphore connue de Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* : « les plus beaux textes sont écrits dans une langue étrangère »), inventer des mondes pour les habiter, voici quelques manières de forger de nouveaux « moi », de nouveaux visages de l'écrivain.

Finalement, grâce à sa capacité de s'affiner dans le temps, le pastiche et la métalepse de l'auteur renouvellent les moyens de la représentation littéraire. Il faut certes que l'écrivain se défasse de l'obsession de l'écriture imitative, comme de l'anxiété d'influence. La seule question qui semble valable ici est celle de l'écriture originelle, celle qui, quels qu'en soient les modèles et les contraintes, se singularise en reprenant, repensant et réinventant l'acte d'écrire. Sans doute faut-il rompre avec l'idée des influences, des « sources » entre-tissées d'un auteur à l'autre et ne considérer que les liens se nouant de livre à livre, les œuvres étant des mondes clos obéissant à une nécessité intérieure et échappant à la volonté de l'auteur. L'œuvre « finie » cesse d'appartenir à celui qui pourtant l'a faite de son travail. Dans son dernier essai sur le plagiat, *Rapport de*

police, Marie Darrieusessecq souligne avec justesse à quel point « écrire suppose un lâcher-prise, une acceptation de la porosité du moi [...]. Écrire... inventer des voix. [...]. La bouteille est jetée à la mer. J'écris.» (310) C'est en termes d'un *tress-passing* fructueux, d'une transgression-invention qu'on peut entendre le travail du pastiche et de la métalepse dans *L'Affaire Lemoine* de Proust. Et l'acte d'écrire en général. Une quête du possible, une progression. Après tout, qu'est-ce que la fiction, sinon le lieu de toute écriture possible ?

Références bibliographiques

Baroni, Raphël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
Darrieussecq, Marie, *Rapport de police,* Paris, P.O.L., 2010.
Dictionnaire Le Petit Robert, Paris, Le Robert, 2011.
Genette, Gérard, *La Métalepse. De la figure à fiction,* Paris, Seuil, 2004.
Milly, Jean, *L'Affaire Lemoine. Pastiches. Édition génétique et critique*, Genève, Slatkine Reprints, 1994.
---, *Proust et le style*, Genève Slatkine Reprints, 1991.
Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. I-IV, sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
---, *Lettres,* Paris, Plon, 2004.
---, *Pastiches et mélanges*. Paris, Gallimard, 1992.
Schneider, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.

Voies et …voix du silence dans *Le Mirage*[1] de Georges Rodenbach

Claudia BIANCO
Université de Messine
Italie

Résumé. L'étude qui suit est consacrée à *Le Mirage (1901)*, drame en quatre actes que Georges Rodenbach (1858-1898) a tiré de son célèbre roman *Bruges-la-Morte* (1892). En prenant comme point de départ la « dramaturgie du silence », qui fait son apparition avec la conception esthétique du théâtre de Zola, pour connaître son aboutissement naturel dans l'aphasie des pièces de Maurice Maeterlinck (voir Rykner 1996), il nous a semblé que le travail de Rodenbach, tout en assumant le rôle de « pivot » à l'intérieur de ces deux typologies spectaculaires – l'une penchant vers le réel, l'autre vers le surnaturel et le mystique – (voir Lilar 1952), s'insère parfaitement dans la tradition du cliché de l'esprit flamand. Nous allons analyser de quelle manière le drame répond à ces instances épistémologiques en démêlant la signification du non-dit du texte, notamment s'il y a un croisement générique à l'intérieur du texte, car il nous a paru possible que le roman fût destiné à la scène.

---

[1] *Le Mirage*, drame en quatre actes, a été publié de façon posthume à Paris par les Éditions Ollendorf en 1901. Dans «Le monde artiste» du 1er janvier 1899, on peut lire que la pièce « avait été récemment reçue au Théâtre Français », mais elle n'a pas été jouée (cité par Licari et Soncini-Fratta 1994, 50). *Le Mirage* est une réduction théâtrale que Rodenbach a tirée de *Bruges-la-Morte* peu avant son décès prématuré, le 25 décembre 1898. Par rapport au récit en prose, le texte scénique – dont la *fabula* ne subit pas de changements – voit la présence d'un autre personnage masculin, Joris Borluut, peintre flamand et *alter ego* du protagoniste, le veuf Hugo Viane. Il y a aussi sur scène l'apparition inquiétante de l'épouse morte qui se prénomme Geneviève. Si on lit la notice sur la pièce dans le dictionnaire de R. Frickx et R. Trousson (1989, 157-158), on apprend qu'elle fut jouée pour la première fois à Berlin en 1903, dans une traduction de Siegfried Trebitsch. De cette traduction, et avec le livret de Paul Schott, le compositeur allemand Erich Korngold tira une partition musicale, *Die Tote Stadt (La Ville Morte*), représentée, en même temps à Cologne et à Hambourg en décembre 1920 . Elle a joui d'un très grand succès lorsque, en 1983, on en a réalisé un enregistrement télévisé en direct du Deutshe Oper de Berlin sous l'excellent 'parrainage' de Götz Friedrich (sur You Toube, le 26 mars 2008, par Arsace 86, une vidéo de 8 minutes a été mise en ligne). Pour plus d'approfondissements, nous conseillons la lecture de Detemmerman, 1983. et de Claudon, 1987. Sous le Label Arthaus Musik -Catalogue n° 1000432, 2001-, une version en DVD est disponible. L'enregistrement a été fait à l'Opéra national du Rhin par l'Orchestre Philarmonique de Strasbourg, dirigée par Jan Latham-Koenig. Nous rappelons que Rodenbach avait également écrit le drame en vers, en un acte, *Le Voile* (Paris, Ollendorff, 1897*)*, joué à la *Comédie Française* en 1894. Selon Claude de Grève, « c'était la première pièce jouée dans cette illustre maison. » (1987, 35). Si nous avions pu élargir ici notre étude de la pièce de Rodenbach, nous aurions, sans doute, eu recours à une comparaison avec la tragédie de D'Annunzio, *La ville Morte* (1896). En tout cas nous renvoyons à la version numérique du texte qu'on peut lire en pdf sur le site www.liberliber.it ainsi qu'à l'article de F.Claudon (1987).

Abstract. The following study is dedicated to *Le Mirage* (1901), a four-act drama that Georges Rodenbach (1855-1898) took out from his famous novel, *Bruges-la-Morte* (1892). "The theater of silence", which makes its first appearance with Zola's aesthetic concept of the theater and then finds its natural outcome in the quasi-aphasia of the works of Maurice Maeterlinck, is taken as a starting point. Thus, it occurs to us that Rodenbach's work is the lynchpin of two spectacular typologies — one, leaning toward the real, and the other, toward the mysterious and supernatural (see S. Lilar 1952). They insert themselves perfectly into the *cliché* tradition of the Flemish spirit. We will analyze the manner in which this work responds to these epistemological instances, clarifying the significance of what is hidden and not said in the text, notably if there is a generic intersection between the two typologies previously explained, since it seems possible that the novel was intended to be played out on stage.

Mots clés: théâtre, Flandre, silence, mélange de genres, sensualité
Keywords: theater, Flanders, silence, mix of genres, sensuality

> Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer.
>
> (M. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles,* 1986, 15)

« Est-il vrai que les mots perdent un grand nombre de leurs forces dans le ténèbres ? » Question intrigante et inquiétante à la fois que celle de Maurice Maeterlinck (*Menu propos* … 1985, 55). Mais pour peu que l'on connaisse son théâtre, il faudrait répondre par la négative[2]. Il est évident que l'un des écrivains majeurs du Symbolisme exige que l'on réfléchisse sur l'importance et la valeur du silence :

> […] Le Silence nous embrasse […]. Qui de nous n'a connu ces minutes muettes qui séparent les lèvres pour réunir les âmes ? Il faut les rechercher sans cesse. Il n'y a pas de silence plus docile que le silence de l'amour : et c'est vraiment le seul qui ne soit qu'à nous seuls. (*Le Trésor des Humbles* 18 et 22)

[2] Le théâtre en question est celui de ses premières pièces en un acte, en particulier *L'Intruse* et *Les Aveugles*, drames du silence, de l'attente et de la mort, récemment republiés dans la *Petite trilogie de la mort* (2012), dont l'édition critique est établie par Fabrice van de Kerckhove et à laquelle nous renvoyons pour et par son incontestable exhaustivité. Il serait trop long, dans l'espace qui nous est réservé ici, d'indiquer en détail les œuvres critiques de et sur Maeterlinck. Nous nous limitons à signaler la « Préface » à son *Théâtre* en trois volumes (Slatkine, 1979), l'*Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886/1896* (Labor, 1985), volume riche en commentaires et en essais concernant son esthétique et sa conception du théâtre et, enfin, son livre capital, à savoir *Le Trésor des Humbles*, de 1896 (Labor, 1986). C'est dans ce dernier qu'on peut lire « Le tragique quotidien », l'essai le plus emblématique de l'auteur du *Pelléas*.

C'est ainsi que Hugues Viane, dans le silence de la ville de Bruges et à l'intérieur de *son antique hôtel*, dans l'atmosphère tamisée et ouatée de *son vieux salon* et de ses chambres vastes et ombrageuses[3] se love et se délecte[4] dans le souvenir de son épouse morte, au milieu de tous les bibelots, les portraits et les tableaux qui la lui rappellent[5].

Dans la pièce dont il est question et qui constitue le sujet de l'étude qui va suivre, le Silence de 'saveur' maeterlinckienne joue un rôle fondamental à l'intérieur de la partition textuelle. Comme nous le dit, de manière convaincante, Arnaud Rykner, nous sommes catapultés dans une action théâtrale où « le centre de gravité se déplace quittant le huis clos de la scène et du dialogue pour se stabiliser dans un espace de l'entre-deux où se rejoignent le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le en-scène et le hors-scène. Le silence ne se contente plus, dès lors, d'être l'autre moitié du théâtre [et] finit par être [...] intégré à une forme qui pourtant la nie catégoriquement ».

En prenant comme point de départ cette « dramaturgie du silence », qui, comme Rykner l'a bien démontré (1996, 257 et 329), fait son apparition avec la conception esthétique du théâtre zolien pour connaître son aboutissement naturel dans la quasi aphasie des pièces maeterlinckiennes il nous a semblé que, dans ce contexte, *Le Mirage*, en tant que pièce métissée[6], aurait pu assumer le rôle de 'pivot' à l'intérieur de ces deux dramaturgies, l'une penchant davantage vers le réel, l'autre vers le surnaturel et le mystique.

Si cela est vrai, il est loisible d'affirmer, en même temps, que Rodenbach s'insère parfaitement dans la tradition du cliché de l'esprit flamand auquel on accorde deux pôles opposé mais incroyablement complémentaires: réalisme et mystique et, même, sensualité et mystique :

---

[3] « Elles n'ont pas, ces chambres, une vie séparée et distante de notre vie ; elles nous comprennent et sentent notre présence, de même qu'elles s'affligent de notre départ. Quel accueil au retour ! Et comme nous éprouvons le contact de l'âme des choses avec notre âme ! ». (Saisset 1923, 176)

[4] «Garantie d'une protection contre l'extériorité aliénante, retirée en soi-même, l'âme se délecte de sa propre substance et atteint une plus haute conscience d'elle-même». (Laude, 1990, 48).

[5] L'italique reprend ce qu'on peut lire dans les didascalies. Nous avons utilisé la première édition (Paris, Ollendorff, 1901). Toutes nos citations concernant la pièce vont se reporter à celle-ci.

[6] Puisque Janine Paque voit dans *Bruges-la-Morte* « une hybridation du genre » et, par conséquent, « une dissolution des frontières génériques » (1990, 106), nous avons 'beau jeu' d'avancer que le drame, comme le récit en prose, doit avoir un statut 'bancal'. D'ailleurs, Claude de Grève (1987, 6) et Christian Berg (1989, 112) affirment, eux-aussi, que le récit est incontournable et ambigu au niveau générique. Si le premier parle de « roman, nouvelle, et de long poème en prose », le second va un peu plus loin en ajoutant une éclairante adjectivation : il parle de « roman psychologique et de nouvelle fantastique ». Nous verrons que ces 'ajouts' servent, à bien des égards, notre discours.

«[On y aperçoit] la coexistence des besoins spirituels et [l'] aptitude à la vie positive ; une double vocation, l'une pour le surnaturel, l'autre pour le réel [et] une singulière aisance à vivre sur deux plans différents ». (Lilar 1952, 19-20).

Il s'ensuit que le 'travail' de Rodenbach, tout en assumant la dramaturgie du silence, intègre dans sa conception et dans sa 'structure' des modalités qui prennent leur source dans les Pays du Nord[7]; en ce sens *Le Mirage* ne fait qu'annoncer des thématiques qui seront celles des pièces de Crommelynck et de Ghelderode[8].

Pour toutes les raisons que l'on vient d'énumérer, nous ne sommes pas d'accord avec Jacques Detemmerman (1983, 174*) qui considère la pièce comme « décevante » ; nous n'acceptons pas non* plus l'opinion d'Anna Soncini-Fratta selon laquelle « Rodenbach dit le théâtre inadéquat à la poétique symboliste [car] l'anti-idéal se voit forcément parlé sur les planches »(1999, 229)[9]. Disons plutôt que non seulement la dramatisation de *Bruges-la-Morte*, « révèle un auteur qui a réfléchi aux exigences d'effet immédiat de l'art dramatique» (de Grève 36), mais que, de manière silencieuse, *Le Mirage* était déjà annoncé dans le récit en prose. En ce sens c'est l'*Avertissement* qui, vient 'à notre aide' pour nous fournir la possibilité de 'lancer' le type d'analyse que nous voulons conduire.

Nous allons essayer de 'démêler' le sens et la signification du non dit et du caché du texte: c'est le travail qu'accomplit non seulement le chercheur, mais aussi tout destinataire de n'importe quel produit littéraire, d'autant plus s'il s'agit d'une partition spectaculaire à l'intérieur de laquelle on est censé remplir les trous[10] pour en décoder le message ultime et multiple .

S'il est vrai, comme Janine Paque l'a bien affirmé (1990, 108) que l'*Avertissement* annonce « le double discours qui parcourt le roman » et le accomplissement de « deux programmes, le poétique et le romanesque » qui sont en concurrence, nous nous permettons d'en ajouter un autre, pour nous indéniable, à savoir un programme théâtral qui n'est pas tellement caché si l'on remarque, à l'intérieur du 'Seuil' en question, la présence de six

---

[7] À ce propos pourrait se révéler utile la lecture de l'article de Pierre Gorceix « De la spécificité du Symbolisme belge » (1978).

[8] « Il serait possible de montrer que quatre des grandes œuvres de l'entre-deux guerres, celles d'Hellens, de Boschère, Ghelderode et Crommelynck, proviennent en droite ligne du Symbolisme. Tout ce que ces auteurs publient, d'ailleurs, avant 1914, pourrait être considéré comme symboliste. » (Otten 1990, 28).

[9] D'ailleurs Soncini-Fratta semble se contredire, lorsque, en faisant allusion aux deux 'produits' scéniques de notre écrivain, elle affirme : « Ces textes semblent être le *summum* de la pensée de Rodenbach ; une sorte de palimpseste de son génie poétique. Ils sont, de par ce fait, incontournables dans l'analyse de la pensée de l'écrivain. » (1999, 222)

[10] « Comme tout texte littéraire, mais plus encore le texte théâtral est *troué*.» (Ubersfeld 1982, 23 ; en italiques dans le texte).

lexèmes qui renvoient au micro-langage du monde des planches. N'avons-nous pas l'impression de nous trouver à l'intérieur d'une véritable salle lorsque nous lisons les mots *personnage, action, toiles de fond, événement, décors, péripéties* ?[11]

On peut donc considérer l''ouverture' de *Bruges-la-Morte* comme une série de conseils réservés à un réalisateur éventuel. Cela veut-il dire que le Roman était pour autant destiné au feu de la rampe? Nous pouvons avoir quelques raisons de le croire.

En effet en épousant les théories théâtrales de Maeterlinck, Rodenbach nous offre un drame 'idéoréaliste' à l'intérieur duquel l'aventure individuelle des personnages sous-tend une vérité universelle. Au-delà des données d'un drame humain, apparaissent les mystères d'un conflit métaphysique (Lioure 1973, 156-157)[12].

En assumant complètement la parole échangée comme un dialogue « de second degré »[13], Rodenbach réalise dans sa pièce la grande isotopie du silence qui, si l'on vise le produit littéraire dont il est question, s'approprie – si l'on nous passe l'expression – deux grandes métaphores filées, l'une se fondant sur un constant déchiffrement du signifié à travers le signifiant (cf. Lioure 1973, 156), l'autre, corollaire de la première, où il nous est présenté un type d'actant qui devient « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie » (Maeterlinck, *Menus propos*, 86).

Dans notre cas il s'agit moins de la Ville de Bruges – décor abondamment pris en compte dans le récit et dont on connaît trop l'importance[14] – que de la femme morte laquelle, par la médiation de sa tresse de cheveux, agit en se taisant[15] ! On va donc voir de quelle manière ce qu'on vient de dire se réalise concrètement dans la trame du texte.

Le drame, qui se compose de quatre actes, chacun centré sur une grande scène où les conflits se sont déjà aiguisés au maximum, 'met sur le tapis' une tension émotive qui atteint son *climax* à la fin du dernier acte,

---

[11] Cf. *Bruges-la-Morte,* « Avertissement », 1989, 15). Il faut rappeler que « L'Avertissement » ne figure pas dans le manuscrit (voir la note n° 1 de la même édition).

[12] Nous apprenons de Lioure que c'est Saint-Paul Roux qui crée le terme d'idéoréalisme ; celui-ci « vise un théâtre multiple exprimant l'idée sous la fable et propre à satisfaire le profane et le penseur. » 1973, 157.

[13] « Il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu ». Il s'agit du dialogue «de second degré». (Maeterlinck, « À Propos de Solness le Constructeur (Le Tragique Quotidien) », dans *Introduction à une psychologie des songes*, 1987, 101-102).

[14] On connaît trop bien l'équation qui lie Bruges à la Morte : « Bruges était sa morte et sa morte était Bruges». Elle est devenue un *topos* de la littérature. (*Bruges-la-Morte,* 1989, 26)

[15] « Ce qui agit n'est plus *ce* qui parle, ma *ce* qui se tait. » (Ryckner 1996, 280 ; c'est nous qui soulignons).

lorsque Hugues Viane, qui a étranglé Jane (le 'double' de sa femme morte), sombre dans la folie.

Celui-ci, à travers son attitude de neurasthénique qui est «l'effet d'une activité psychique dévorante, génératrice de souffrance et parvenue à la limite du tolérable (de Grève 1987, 66) ne fait qu'accroître l'univers cauchemardesque de la pièce qui baigne dans le fantastique et presque dans la terreur[16]. L'oppression dont il est victime, on la repère souvent dans le texte lorsque les répliques du personnage sont brèves et presque saccadées. Les points de suspension qui caractérisent son discours, explicitent, au niveau scriptural, son malaise profond lié à la peur de profaner le souvenir de sa Morte :

> HUGUES : Ah! Vous voilà.
> JORIS : Oui, je vous attendais…
> HUGUES : Je suis en retard?
> JORIS : Un peu. Mais les jours allongent. Nous aurons le temps encore d'arriver à l'atelier avant qu'il fasse soir… je voudrais vous montrer mon tableau qui a beaucoup avancé.
> HUGUES : Vos *Peseurs d'or* ?
> JORIS : Oui ! J'ai travaillé
> HUGUES : Ce sera pour un autre jour.
> JORIS : Qu'avez-vous ? Vous paraissez tout agité, ce soir…
> (Acte 1, sc. V, 18-19)[17]

Non seulement il s'agit là d'un dialogue somnambulique où l'on perçoit un manque de promptitude à entendre et à répondre[18], mais nous sommes du coup transportés dans un espace dialogique qui appartient au hors-scène, à savoir la rencontre bouleversante de Jane, la danseuse qui est l'égale de la Morte ressuscitée.

La dramaturgie du silence, que notre discours sous-tend, veut que l'action se noue en dehors du dialogue, donc dans un autre temps et dans un autre lieu qui sont… muets mais qui possèdent une vie cachée ; ils peuvent donc s'animer. C'est ce qui arrive surtout aux objets.

Quand le manteau d'arlequin s'ouvre, la scène – qui n'est pas sans rappeler certaines atmosphères des récits 'en noir et blanc' à la manière de Poe, montre sur le plateau Barbe, la fidèle servante de Viane et sa parente Rosalie qui vit au Béguinage.

---

[16] « En tout drame il faut en arriver à pouvoir produire de la terreur avec n'importe quoi. » (M. Maeterlinck, « Le cahier bleu (Extraits) » dans *Introduction…*, 1985, 52).

[17] L'interlocuteur de Hugues est son seul ami brugeois. Il est peintre et, en tant que personnage, il avait fait son apparition dans un autre roman de Rodenbach, *Le Carillonneur* (1897).

[18] Cf. M. Maeterlinck, « Préface » à *Théâtre* (1979, II).

L'action, qui débute *in medias res,* est d'emblée 'vectorialisée' sur la rupture d'une vitre; l'accident qui vient de se passer non seulement est « de mauvais présage » (Barbe, acte 1, sc. I, 8) mais il annonce, en prolepse, la rupture entre le veuf et sa Morte :

> [...] cette vitre brisée... mauvais présage... il y a comme un air de malheur entrée dans la maison !... (Barbe, Acte I sc. VI, 34)

Mais il y a plus. Le verre renvoie à l'élément aquatique dans lequel baigne toute l'œuvre de Rodenbach[19]; en tant que symbole de l'intimité la plus inviolable, il est l'âme de la maison ainsi que le cercueil de verre qui abrite les cheveux de la morte :

> HUGUES, *montrant [à Barbe] le coffret de cristal où repose la chevelure* :
> Et ceci surtout, Barbe... prenez-y bien garde ! Ses cheveux ! Ses cheveux je les ai mis dans ce cercueil de verre, car cela est mort quand même, puisque c'est d'un mort...et il faut n'y jamais toucher.
> BARBE : Oh !jamais je n'y toucherai, monsieur. C'est sacré... et ils me font peur.
> HUGHES : Vous avez raison, Barbe, ils sont quelque chose de la morte qui se continue ici... Pour les choses qui vivent autour, dites-vous bien que cette chevelure est liée à leur existence, qu'elle est l'âme de la maison et que d'elle dépend peut-être la vie de la maison !... (Acte 1, sc. V, 31-32)

Or, cette intimité, cette tranquillité a été troublée et le « tragique quotidien » s'insinue dans le texte[20]. En effet, le verre qui s'est cassé couvrait le beau visage du portrait de la défunte, qui, délaissée par Hugues (il a déjà entamé la relation avec Jane), semble exprimer de la sorte out son mécontentement :

> [...] Avec cette vitre fendue, il semble qu'elle ait mal d'un côté du visage : on dirait une blessure, et qu'elle s'efforce de sourire (Barbe, acte 1, sc. I , 9)
>
> Comme elle à l'air triste, en ce portrait ! (Joris, acte 1, sc. IV, 28)
>
> [...] elle a l'air plus triste aujourd'hui... Elle a comme un air de reproche. Peut-être que c'est mal, ce que je voulais faire... (Hugues, acte 1, sc. IV, 28)

Comme la tapisserie mouvante de Gautier[21] ou comme la chevelure du conte homonyme de Maupassant[22], il semble que les objets ont une âme, ils

---

[19] « L'eau est partout dans la vie de Rodenbach. Mouvante, elle s'insinue, s'infiltre, envahit le poème; fluide, elle épouse les méandres de la vie intérieure et du rêve». (Gorceix, 1978, 98).
[20] « N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ? » (M. Maeterlinck, « *Le tragique quotidien* », dans *Le Trésor des Humbles,* 102).
[21] Cf. Th. Gautier, *Omphale*, dans *La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, *Préface* de Jean Gaudon, Paris, Gallimard, 1981, 61-73.
[22] Cf. G. de Maupassant, *La Chevelure*, dans *Boule de suif, la Maison Tellier*, Paris, Gallimard, 1973, 348-356.

deviennent de véritables actants, comme les cheveux dont Barbe a peur ou la cloche de cristal les abritant (qui n'est pas sans rappeler le cercueil où reposait Blanche- Neige[23]). Mais si au 'contenant' de la célèbre fable on attribue une valeur positive, on ne peut pas dire de même pour la blonde tresse qui deviendra «*l'instrument de mort* [24]» dans le récit et la 'coupable' chevelure dans le drame. Nous percevons, dès lors, la « présence obsédante d'un univers extérieur qui menace la tranquillité de l'univers scénique» (*TO* 264).

Au deuxième acte nous assistons à l'angoisse montante de Viane. Son désir maladif d'évoquer son passé se focalise sur une idée fixe : il veut faire 'coïncider' les deux femmes – l'épouse disparue et la vivante – en faisant habiller cette dernière avec les mêmes robes de la Morte. La vision renouvelée est voulue et attendue de manière spasmodique et presque morbide :

> [...] J'ai des minutes. Et c'est le miracle ! C'est une pitié divine. Et j'attends comme un mort, mes minutes de résurrection ; je ne pense qu'à ces minutes-là, à les exaspérer, à y trouver le paroxysme de l'oubli ! (acte 2, sc. II, 44)

Mais comme Anna Soncini-Fratta l'a bien remarqué, « Seule l'attente donne du sel à la réalité, toujours décevante ... » (1999, 226)[25]. En effet Jane habillée en Geneviève n'est pas simplement ridicule, elle est grotesque parce qu'elle profane un désir sacré : réel et surnaturel, en ce cas, ne fusionnent pas ! La réaction de Viane, qui cache une forte irritation, n'est peut être, d'abord, que violente :

> Jane... rhabille-toi !... Je ne peux plus te voir ainsi. Dépêche-toi !... Rhabille-toi... Va-t'en... Va-t'en !... (Acte 2, sc. III, 66)

et de repliement sur soi après :

> Moi je sors un moment. Je ne peux plus te voir... j'ai besoin d'être seul... je ne peux plus te voir ainsi... (Acte 2, sc. II, 67).

Puisque la 'convergence' est seulement idéalisée, le personnage central s'isole en voulant essayer encore de rattraper les bribes d'un passé qui, dans le processus interlocutoire *in fieri* intervient comme une force rebelle menaçant le présent : « Le dialogue va dès lors se trouver lesté d'un poids du silence, qui *sous* et *entre* chaque mot prononcé ouvre des abîmes

---

[23] À ce propos, il faudrait lire le passionnant article de Geneviève Sicotte, « D'un coffret de verre, sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* » (1990).

[24] G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte* 1989, 105 (en italiques dans le texte).

[25] «È la lusinga del mistero ad essere considerata di gran lunga più eccitante della realtà palesata. » [Le charme du mystère est beaucoup plus intrigant que la fade réalité]. (Modenesi, 1996, 127 ; c'est nous qui traduisons).

qu'aucune autre parole ne peut plus venir combler. » (Rykner 1996, 272 ; en italique dans le texte).

Au troisième acte nous assistons à la pleine réalisation de la dramaturgie du silence par l'intervention du « personnage sublime », ou du troisième personnage[26], à savoir Geneviève, qui fait son apparition fantomatique en débouchant des ténèbres.

L'intervention de la Morte dans l'espace dialogique est comme une résurrection du silence, une sorte de silence parlant. En ce sens son discours s'épanche et s'éparpille dans les creux du dialogue, un moment 'paralysé', puisqu' il se déroule dans le cerveau et dans l'imagination de Viane[27]. Dialogue en abyme, si l'on veut, qui, comme Maeterlinck l'a dit, « donne à l'œuvre une portée plus grande, un je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté» (« Préface », XVI). La présence silencieuse de Geneviève est annoncée par Viane lui-même :

> Elle est près de moi, elle m'accompagne, elle me suit, toute en larmes. Elle me parle; j'entends sa voix… C'est une présence presque physique… dans le soir je la sens, elle flotte au loin, le brouillard se déplie… c'est son linceul. Elle va en sortir. Et tout à coup elle se retrouve près de moi, elle-même, très réellement… (Acte 3, sc. I, 91)

En ayant recours à l'analepse, donc encore de manière elliptique, Viane évoque sa femme comme s'il avait le pouvoir de faire ressusciter les morts . Au milieu de la nuit, illuminée par la lumière de la lune, Geneviève, femme angélique, se matérialise, pour consoler Hugues, pour le rassurer et pour…. participer au dialogue, qui des lors est 'conditionné' ou mieux, conduit par ce troisième personnage.

C'est elle qui, dès lors, oriente l'interlocution ainsi que l'enchaînement du drame. Après avoir rappelé à son mari les beaux moments passés ensemble, en l'amadouant par des mots 'proprets' : « je t'ai vu triste. Ne sois pas triste ! Souviens-toi de nous… Notre amour est plus fort que la mort… » (Acte 3, sc. II, 97), elle va utiliser un langage ostensiblement sensuel qui, paradoxalement, pourrait être pris en compte aussi par la vivante, femme mondaine et plutôt coquette, qui ne connaît pas, toutefois, la poésie des mots :

> Ah! Nous avons été des amants frénétiques. La mariée blanche devint l'épouse de feu… nos baisers ! Certains soirs, tu disais qu'ils avaient un goût de fruit, que toute ma chair exhalait une odeur d'ananas. Nos baisers! Nos

---

[26] Cf. M .Maeterlinck, « Préface » à *Théâtre*, XVI.

[27] Madame Rachilde (1860-1953) avait écrit pour la scène un drame cérébral, *Madame la Mort* représenté au *Théâtre d'Art* de Paul Fort en 1891. Dans ce type de drame «c'est l'idée qui mène tout et qui cause la catastrophe». (Knowles, 1972, 179). À ce sujet on peut aussi consulter M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, 1978.

> baisers ! Ce sont eux, il me semble, qui maintenant, habillent mon âme. (Acte 3, sc. II, 98)

Toujours pour le plaisir de jouer sur un même refrain, et pour se rapprocher de son 'double ressuscité,' Geneviève fait allusion à ses cheveux :

> Notre amour !... Parlons de nous... Te rappelles-tu mes cheveux ? Tu les aimais tant ! Tu les dénouais, tu les maniais, tu les déroulais en méandres. Tu y plongeais la tête comme dans une eau tiède pleine de soleil (acte 3, sc. II, 99)

Par des sons, des images et des couleurs d'ascendance baudelairienne, les objets – en ce cas les cheveux – continuent à 'parler'. Une fois encore la métaphore filée va conduire l'action à son dénouement.

Anticipant ce qui va arriver, Geneviève se fait 'voyante', en dépassant la « couche de silence qu'il faut traverser pour accéder au sens » (Rykner, 1996, 302) Quel merveilleux contrepoint au quatrième acte ! Les trois dernières scènes surtout, mériteraient d'être retranscrites en entier. Dans une tension qui monte de manière vertigineuse et paroxystique, l'action est dédoublée.

Comme dans les Comices Agricoles de *Madame Bovary*, deux actions se déroulent en même temps: à l'extérieur la joie, la procession bruyante mais sacrée du Saint-Sang[28], à l'intérieur le drame, les pleurs, le silence, la tragédie... Tout se joue jusqu'à l'arrivée du cortège près de la maison de Hugues. Celui-ci ne veut pas que Jane s'approche des fenêtres pour mieux voir car il craint le jugement des gens de la ville (il a trahi sa femme et sa relation avec une danseuse n'est pas très catholique) :

> Tu sais comment ils sont. Te voir chez moi, et pour la procession !... Un scandale... ils seraient capables de nous huer. (Acte 4, sc. X, 155)

Jane se fâche et la 'brouille' entre les deux amants va commencer, bien que, dans un premier temps, Hugues se montre 'câlin' et conciliant :

> HUGUES : *(allant vers elle)* Voyons, ne boude pas, ne te fâche pas. Cela ne vaut pas la peine. Reviens... *(il veut l'entraîner)*
> JANE : Laisse-moi !
> HUGUES : Tu es vraiment d'une susceptibilité.
> JANE : Tu m'embêtes !
> HUGUES ; Nous allons encore nous faire du mal.
> JANE : C'est toi !... Tu es stupide avec ta peur des gens !... Je m'en moque, des gens !...

[28] « Jane : Qu'est ce que c'est que cette fameuse procession du Saint-Sang ?; Hugues : Elle ne sort qu'une fois l'an, depuis les croisades, en souvenir du sang du Christ rapporté de Terre Sainte par Thierry d'Alsace... C'est très beau. » (Acte 4, sc. X, 153-154).

HUGUES : Allons ! Une nouvelle scène ! Et pour rien ! Pour rien ! [...] Combien déjà de scènes pareilles !... Et pour des motifs puérils... Ah ! Je suis bien malheureux !
JANE : Tant mieux !... Je suis contente. Je voudrais te voir pleurer... pour que tu fusses tout à fait ridicule...
HUGUES : Oh ! Jane ! Jane !
JANE : C'est ta faute.
HUGUES : *(s'approchant, radouci)* Voyons, faisons la paix... C'est encore une heure noire... N'y pensons plus... Reviens voir la procession... Nous regarderons ensemble... Nous oublierons...
JANE : Non, laisse-moi ; va-t'en. (Acte 4, sc. X, 157-159).

Agaçante et hargneuse à la fois, l'attitude de Jane, irritant de plus en plus son partenaire, l'exaspère complètement lorsqu' elle va toucher au coffret de cristal et à la relique. Le passage du tutoiement au vouvoiement, tout en respectant les règles de politesse devant la présence d'un objet considéré comme sacré, marque, à notre avis, au niveau morphologique, la présence textuelle du troisième personnage (Geneviève) qui agit par la médiation de Hugues[29]:

HUGUES : Laissez cela. [...]
JANE : Non !
HUGUES : Je ne veux pas que vous touchiez à mes reliques...
JANE : *(se dirigeant vers le coffret de cristal où repose la chevelure)* Tiens ! Qu'est-ce que c'est ? *(elle a ouvert le coffret et en retire la longue natte blonde qu'elle déroule.*
HUGUES : *(livide, se précipite)* Oh ! cela, c'est sacré ! N'y touchez pas...
JANE : *(ricanante, provocante* [...], *agite la chevelure devant elle)* Je compare... mes cheveux sont plus roux... *(elle pose les cheveux de la morte en chignon sur les siens).*
HUGUES : *(exaspéré, affolé, cherche à lui reprendre la chevelure qu'elle continue à manier par bravade ; il court à sa poursuite).* Rendez-moi ! C'est un sacrilège...
JANE : Les miens sont bien plus fins...
HUGUES : Prenez-garde ! C'est la chose d'une morte... la morte se vengera...
JANE : *(narguant)* Fais-m'en cadeau, de cette chevelure.
HUGUES : *(à mots coupés, haletants)* Inviolable... la morte l'a dit... *(il atteint Jane et met la main à la chevelure qu'elle a enroulée autour de son cou, par dernier jeu, pour ne pas la rendre. Il reprend d'un ton décisif)* Voulez-vous ?
JANE : *(riant, essoufflée)* Non !
HUGUES : Prenez garde !... Chevelure... vindicative... elle-même instrument de mort... Rendez-la-moi. Vous voyez bien que vous allez tout expier !
JANE : *(renversée à terre, se débattant)* Non ! *(d'une voix rauque)* Mais tu me fais mal !... tu es fou !

[29] Comme on va le voir, ce n'est que lui qui change le mode de l'interlocution.

> HUGUES : *(tirant, serrant la natte autour du cou comme une corde)* Je vous tiens maintenant… je vais vous tuer… je vais tuer mon péché… […].
> JANE : *(cri étranglé)* Ah !… *(Elle tombe morte)*. (Acte 4, sc. X, 162-165).

Dans un crescendo de tension, de mouvement et de suspens, très bien décrit par les didascalies, le conflit va atteindre son acmé : le double retourne à sa singularité.

Néanmoins, Viane, écartelé entre le rêve de pouvoir adhérer a ses principes et la soumission au monde, se retrouve complètement désorienté. Devenu presque aphasique – les mots qu'il arrive à articuler nous révèlent son état d'âme –, finit par vivre en dehors de lui-même. Il tue sa maîtresse comme s'il était poussé par une force étrangère. Tragiquement dépossédé, il perçoit, donc, que ce n'est plus sa main qui agit , c'est la Chevelure réifiée, *alias* la Morte, qui, de manière cruellement ironique et… silencieuse, s'est jouée de lui et de ses illusions : « Ce n'est pas moi… c'est la chevelure! » (Acte 4, sc. XI, 168)

Prêt, peut-être, à rentrer de nouveau dans le ventre maternel en fusionnant avec l'espace de la maison et des objets qui l'entourent[30] : Viane va se ré-approprier son silence pour en re-faire son ultime refuge. Toutefois nous ne voulons pas croire qu'il veuille accomplir, 'jusqu'à la lie', un acte de refus et d'abandon du monde[31]. Le Poète nous a laissé un monument de son art, ou mieux, comme le dit Frédéric Soisset, le rêve de son d'art : « Il [nous] donne à songer sur un sens à la fois précis et multiple ; [sa] loi du poème -et donc, pour nous, celle du théâtre-, doit offrir plusieurs sens superposés pour laisser à l'esprit des prolongements» *(Georges Rodenbach*, dans «La Nervie» 1923, 178).

Et si, sans doute, Maurice Maeterlinck a dialogué narrativement et idéologiquement avec l'auteur du *Carillonneur*, nous avons aussi des raisons de croire que l'écho de sa pensée et de son écriture a résonné souvent à l'esprit de Crommelynck et de Ghelderode.

Si ces deux grands dramaturges ont-ils prolongé les sentiments de leur Prédécesseur, pourquoi pas ne pas dévoiler la source d'une esthétique commune en représentant, finalement, une pièce qui attend [encore] son metteur en scène ?»[32].

---

[30] « La maison rappelle l'espace maternel du ventre. » (Soncini-Fratta 1990, 226)

[31] De toute façon nous nous rendons à ce que Patrick Laude a affirmé en faisant allusion à sa poésie : « Les structures imaginaires de la poésie de Rodenbach sont essentiellement 'conservatrices'; elles ne projettent pas une réalité visionnaire dans un futur transfiguré par le chant poétique, mais visent plutôt à conserver et à restaurer un essentialisme du monde constamment brouillé par le mouvement, la diversité, le bruit». (Laude 1990, 47-48)

[32] La citation est de Claude de Grave (1887, p. 158).

Textes de références

Maeterlinck, Maurice, « Menus propos » [1], in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886/1896*, Bruxelles, Labor, 1985.
---, « Préface », in *Théâtre*, Genève, Slatkine, 1979.
---, *Le Trésor des Humbles*, Bruxelles, Labor, 1986 [1896].
---, *Petite trilogie de la mort. L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Espaces Nord , 2012.
Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1989 [1892].
---, *Le Voile*, un acte en vers, Paris, Ollendorff, 1894.
---, *Le Carillonneur*, Bruxelles, Le Cri 2000 [1897].
---, *Le Mirage*, drame en 4 actes, Paris, Ollendorff, 1901.
---, *Le voile et le Mirage*, édition préparée par Richard Bales, University of Exeter Press, Coll. « Textes littéraires », n° CVI, 1999.

Références bibliographiques

Berg Christian, *Lecture de Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1989.
Claudon Francis, « Die Tote Stadt : quelques questions comparatistes à propos d'une Opéra », *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, 1987 (Littérature et Musique), 375-387.
Detemmerman Jacques, « De Bruges-la-Morte à Brugge-die-Stille ou les avatars scéniques et cinématographiques d'un thème », in *Théâtre de toujours d'Aristote à Kalisky* (Hommages à Paul Delsemme), Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1983, 171-182.
Frickx, Robert; Trousson, Raymond (éd.), *Lettres françaises de Belgique, Dictionnaire des œuvres*, III, Le Théâtre, Paris, Duculot, 1989.
Gorceix, Paul, « De la spécificité du Symbolisme belge », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, Tome LVI, n°1, 1978, 76-106.
Grève, Claude de, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1987.
Knowles, Doroty, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève, Slatkine, 1972.
Laude, Patrick, *Rodenbach. Les décors du silence*, Bruxelles, Labor, 1990.
Le Monde de Rodenbach, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor/Archives et Musée de la Littérature, coll. «Archives du Futur», 1999.
Le mouvement symboliste en Belgique, Atti del Convegno di Lucca, Novembre 1990, a cura di Anna Soncini-Fratta, Bologna, Clueb, 1990.
Lilar, Susanne, *Soixante ans de théâtre belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.
Lioure, Michel, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Colin, 1973.
Mazzocchi Doglio, Mariangela, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Abete, 1978.
Modenesi, Marco, *Il malinconico incantesimo, la narrativa di Georges Rodenbach*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
Otten, Michel « Originalité du Symbolisme belge », in *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Clueb, 1990, 15-36.

Paque, Janine, « Bruges-la Morte ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste » in *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Clueb, 1990, 103-113.
Rykner, Arnaud, *L'envers du théâtre, Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996.
Sicotte, Geneviève, « D'un coffret de verre, sur quelques sources intertextuelles de Bruges-la-Morte », in *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, 119-134.
Saisset, Frédéric, « Georges Rodenbach », in *La Nervie*, Numéro spécial consacré à Georges Rodenbach, juillet-août, 1923, 175-178.
Soncini-Fratta, Anna, « Le "Voile" sur la vie et sur le théâtre de Georges Rodenbach », in *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, 219-229.
Soncini-Fratta, Anna; Licari, Carmen, *André Fontainas et ses amis belges avec des lettres inédites 1889-1948*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1994, « Quaderni di Francofonia ».
Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Messidor/Editions sociales, 1982.

La dynamique de la transmission culturelle dans quelques poèmes d'Anna de Noailles

Nicoleta COJOCARIU
Université "Alexandru Ioan Cuza" de Iaşi, Roumanie
Université Paris Est Créteil, France

Résumé. Les quelques poèmes d'Anna de Noailles révèlent, d'une part, une certaine dynamique de son génie créateur et, d'autre part, soulignent le fait que son cosmopolitisme fait d'elle un passeur de mots. Cette dynamique culturelle reflète les principaux problèmes de sa génération : une recherche d'identité et de solidarité qui hésite entre patriotisme et cosmopolitisme, entre tradition et révolution, une exigence spirituelle qui rejette les anciennes croyances. Son cosmopolitisme rend possible chez Anna de Noailles l'expression du besoin de se plier aux influences, de les accepter et de les quêter comme un fardeau voulu, attendu et désiré. Française d'adoption elle revendiquait ce titre, que certains lui contestaient. Dans *Souvenir des aïeux*, *Constantinople* et *Le Pays*, poèmes qu'on a choisis pour notre analyse de la transmission d'une certaine dynamique culturelle, Anna de Noailles peint *le désir* de se retrouver, un désir qui apparaît sous la forme d'une fièvre multiple, indéfinie et plus vaste que l'amour. Il semble que ses nerfs trop délicats soient liés à toutes les choses de l'univers vivant, tout son être la déchire et tout son organisme palpite dans une multiplicité des cultures.

Abstract. The few poems of Anna de Noailles reveal, first of all, a certain dynamic of her creative genius. Secondly, they emphasize the fact that her cosmopolitanism makes her "un passeur des mots". These cultural dynamics reflect the main issues of her generation: a search for identity and solidarity at the crossroad between patriotism and cosmopolitanism, between tradition and revolution, a requirement that rejects the old spiritual beliefs. Her cosmopolitanism led her to the need to comply with influences and accept them, to search for them as for a wanted, expected, and desired burden. French by naturalization rather than origin, she nevertheless claimed her French origin despite everything. In *Souvenir des aïeux*, *Constantinople* and *Le Pays*, poems that we chose for our analysis of the transmission of a certain cultural dynamics, Anna de Noailles depicts the desire to find her inner self; a desire that appears as an intense fever, indefinite and much deeper than love. It seems that her nerves were too sensitive to all things related to the living universe, her own individuality torns her apart and her body pulsates in a multiplicity of cultures.

Mots-clés : identité, dynamique, cosmopolitisme, multiplicité, patriotisme
Keywords: identity, dynamics, cosmopolitanism, multiplicity, patriotism

Qui a été Anna de Noailles ?

Pour bien des pays européens les produits culturels véhiculent des valeurs et du sens, car la culture représente un support dynamique de l'identité. Lorsqu'on parle de l'identité culturelle il faut imaginer ce que la juxtaposition des deux mots peut apporter comme signifiance. Si l'accent tombe sur le mot *identité*, le syntagme devient « une réplique mimétique de son double modèle, définie par une clôture homologue, et par conséquent, par une proximité thématique » (Caussat 1989, 157) et alors le culturel se rabattra sur un contenu ethnique. Si on fait l'option inverse, accordant la priorité au mot *culture* on accentue « l'écart pour mieux assurer la différence » (157), en modérant l'identité au profit du culturel. On distingue ainsi un certain jeu de l'identité. L'identité culturelle repère un ailleurs, ayant le droit à la différence.

Nous nous proposons d'examiner quelques poèmes d'Anna de Noailles dans le but de révéler, d'une part, une certaine dynamique de son génie créateur et, d'autre part, de souligner que son cosmopolitisme la transforme en un passeur de mots dans la mesure où sa création poétique allie différentes réminiscences culturelles.

Mais qui a été Anna de Noailles ? Son nom est quasi inconnu aux lecteurs contemporains, qu'ils soient des Roumains ou des Français, ils voient en elle plutôt un personnage mondain que littéraire. Quand elle ne faisait figure de grand poète, elle était une dame du grand monde.

Dans un article d'histoire littéraire (1922, 5), Georges Armand Masson précise que de Noailles était née à Paris, boulevard de Latour-Maubourg. Mais pour son entourage, bien qu'elle soit venue au monde dans le VII[e] arrondissement, sous le triste ciel parisien, la comtesse était née dans ces pays ensoleillés et brûlants, blessés de passion, dominés par de jeunes instincts (Gillouin 1913, 11). Fille du prince Grégoire Bassaraba de Brancovan, prince régnant de Valachie, et de Ralouka Musurus, Anna de Noailles provient d'une famille noble de la Grèce, où la haute culture est une tradition :

> [...] le mélange des sangs des Bibesco, des Musurus et des Mavrocordato peut expliquer, ou au moins symboliser, la diversité de son génie âpre et viril, mol, pliant et passionné, amoureux pourtant de raison et de mesure. (Gillouin 1913, 12)

Elle a toujours su le fait que ses aïeux paternels étaient de lignage princier. Dans ses mémoires elle parle d'un père qui avait de grandes manières mais qui lui semblait austère, un père qui la promenait devant les portraits des aïeux qui se trouvaient dans le salon de la maison de l'avenue Hoche. La voix au timbre autoritaire du prince Grégoire de Brancovan qui récitait souvent des poèmes classiques produisait, dans le cœur du futur poète, des émotions profondes. Il semble que pour elle « la lignée danubienne, c'était

la toute puissance royale mystérieusement incarnée par son père». (Borely 1939, 14) De son père, la comtesse de Noailles tenait le goût de la grandeur, l'amour de la parole et le besoin de se situer toujours dans la haute société.

C'était la musique de la princesse de Brancovan qui « a enfanté la poésie de sa fille » (Borely 1939, 26), mais aussi le culte de la littérature qui prédominait dans la famille, culte qui s'explique par une double hérédité d'érudits, d'humanistes, d'écrivains politiques.

L'inspiration fut d'abord pour elle une musique qui jaillissait de son corps, grâce à laquelle elle avait vécu « au son de sa voix » (Noailles, *Le livre de ma vie*, 1932, 206). Car elle soulignait dans ses mémoires la présence d'une imprégnation subtile qui va plus loin que la musicalité des strophes et des phrases et lorsqu'elle a affirmé qu'elle était issue tout entière du bois du piano de sa mère, cette expression peut apparaître comme une approbation de l'espace par le langage des sons.

Dans *L'émouvante destinée d'Anna de Noailles*, peu après la mort de la poétesse, Marthe Borely notait :

> Française de naissance, mais Grecque par sa mère – née à Constantinople d'une famille crétoise – et par toute l'ascendance maternelle de son père, et que la goutte de sang valaque qui lui venait des Bibesco lui paraissait si négligeable, qu'elle ne se réclama jamais que de deux patries, la France et la Grèce. (Borely 1939, 17)

Anna de Noailles se réclame de la Crète, l'île qui représente la patrie de ses aïeux maternels. Bien qu'elle l'appelle familièrement *la turquerie*, elle « resta très attachée à cette famille maternelle qui lui transmit, avec l'amour de Paris, l'admiration pour la splendeur ottomane et l'élégance britannique » (Mignot-Ogliastri 1986, 21). Elle peint dans ses poèmes l'image des deux « poétiques grand-mères » (apud Mignot- Ogliastri, 1986, 21) qu'elle n'eut pas la chance de connaître. Tandis que sa grand- mère maternelle, Anna Vogoridy était « une Grecque aux yeux allongés » qui lui avait transmis « les pleurs de la poésie », l'autre grand-mère, du côté paternel, Zoe Mavrocordato, était « une reine au front distant » qui a puisé dans son âme « l'animation solitaire » (Noailles, *Forces éternelles*, 1921, 99).

Ce qui frappe dans cet héritage c'est l'apport de l'intelligence, de la diversité tout comme l'ouverture au monde, tout cela se situant sous le signe de la contradiction :

> Grèce et Turquie, démocratie et culte des héros, pacifisme et honneur militaire, cosmopolitisme et patriotisme, Orient et Occident, classicisme et romantisme, joie et détresse de vivre». (Mignot-Ogliastri 1986, 21)

La comtesse de Noailles a affirmé que, dès l'enfance elle a connu les origines de ses parents, et une telle connaissance n'a pas été raisonnée,

mais toujours rêvée. Et comme le rêve nous construit, le final du poème *Souvenir des aïeux* souligne cette idée :

> Les rêveries de nos aïeux,
> Leurs souvenirs, leurs promenades
> Nous hèlent. On est sous les cieux
> D'éternels et penchants nomades ! (9)

Comme tout le monde parlait français autour d'elle, Anna de Noailles avait inféré rapidement que «la France seule était une nation et comptait dans le monde. » (Noailles, *Le livre de ma vie*, 1932, 23) La comtesse sent appartenir à tout ce qui est français :

> [...] l'air et les aliments font le corps à la longue, le climat, son degré et ses contrastes produisent les sensations habituelles, et à la fin la sensibilité définitive : c'est là tout l'homme, esprit et corps, en sorte que le ciel et le sol marquent tout l'homme à leur empreinte. (*Idem*, 81)

Une cosmopolite

Lorsque la fille aînée des Brancovan vint au monde, Paris était encore la capitale spirituelle de l'Occident. Les célébrités mondiales, les hommes d'État tombés en disgrâce, les nobles exilés, les artistes incompris, tous ceux qui aspiraient aux douceurs de la liberté, aux plaisirs de la vie ou de l'esprit, trouvaient dans cette Athènes moderne une patrie adoptive. Dans les années de son enfance se ressentent des problèmes de sa génération : une recherche d'identité et de solidarité qui hésite entre patriotisme et cosmopolitisme, entre tradition et révolution, une exigence spirituelle qui rejette les anciennes croyances mais qui discrédite le scientisme.

Pour nous, Anna de Noailles, en dépit de son nom français, fait figure de cosmopolite au sein de la société de son temps :

> [...] ses goûts et ses premières expériences nous révèlent une formation où les images enregistrées viennent se combattre, en se confrontant les unes aux autres». (Flat 1909, 25)

Anna de Noailles ordonne ses sensations suivant une méthode qui n'est pas celle des Français. De cette manière, tous les Français de souche peuvent reconnaître chez cette « Française d'adoption des éléments inassimilables ». (Flat 1909, 29) Dans une France hautement nationale qui manifeste une individualité à soi constituée sans doute par la race, la langue, l'histoire, la religion, être différent représente une raison suffisante d'attirer l'attention. On constate dans ce type de nationalisme que les personnes qui vivent entre deux chaises culturelles apparaissent comme des personnes déracinées et sans patrie.

Parmi ses critiques, Paul Flat note que la poétesse, lorsqu'elle a fait la dédicace à son premier volume de poèmes, elle a voulu se rattacher à la terre elle-même :

> Aux paysages de l'Ile de France, ardents et limpides, pour qu'ils le protègent de leurs ombrages». (Noailles, *Coeur Innombrable*, 1901, première de couverture)

Ce geste apparaît comme un mouvement « plein de grâce, en tout digne du sexe qui d'instinct sait trouver les altitudes et camper son personnage » (Flat 1909, 22). C'était comme une flatterie et une caresse de la femme qui reparaissait sous l'image du poète qui savait que sur la douce terre de France il y avait des bras ouverts pour accueillir ceux qui venaient de loin. (Beck 2006,12). La publication de son premier livre a été vue par la critique comme une assurance à double titre à la bienveillance d'un accueil qui, dans les circonstances de sa génération, avait pu rencontrer plus de froideur, vu que l'auteur était une femme et en plus, une femme d'origine étrangère.

Au milieu du XIX^{e} siècle on opposait les exigences cosmopolites aux valeurs bénéfiques de la patrie. Le cosmopolitisme ne représentait que le support pour une idée superbe, s'agissant ici d'une idée qui entraînerait dans la vie d'un homme seulement le déchirement intérieur. Il est bien connu que dans de nombreux pays européens et notamment en France, les cosmopolites étaient vus comme une « espèce située à mi-chemin entre les déracinés, les ennemis et les insectes » (Beck 2006, 12), des personnes qu'on devait oublier.

Dans la modernité nationale de la Belle Époque le cosmopolitisme ne pouvait régner que dans les esprits ; la société ne pouvait pas le comprendre, ni même le vivre, car le nationalisme faisait battre les cœurs. Anna de Noailles fait la preuve d'un cosmopolitisme inconscient car toute sa vie est devenue une partie d'un autre monde, d'une autre culture, d'une autre religion et des histoires étrangères sans qu'elle soit consciente ni qu'elle le veuille expressément. C'était à cause de son cosmopolitisme qu'elle avait besoin le plus souvent besoin de sortir de soi même :

> Chercher l'excitant nécessaire à la production, de suppléer aux défaillances d'un tempérament qui ne saurait, par sa seule vigueur étreindre son sujet : à une époque où l'originalité véritable tend à se faire de plus en plus rare quelle meilleure marque de plasticité littéraire ? Nul doute qu'il faille attribuer à cette double cause : origine étrangère et cosmopolitisme, la plasticité de notre auteur. (Flat 1909, 26)

Cette faculté commune à tant de femmes, la plasticité, a rendu possible l'expression du besoin de se plier aux influences, de les accepter et de les quêter comme un fardeau voulu, attendu et désiré. Française d'adoption elle revendiquait ce titre, que certains lui contestaient.

C'est pour cette raison que, dans son cas, les Parisiens voyaient en elle une personne qui ne correspondait pas à leur optique d'attente mono culturelle. Dans la société parisienne, dans le salon de Mme Montebello, les deux petites Brancovan, Mme de Noailles et Mme de Chimay, en faisant les Dreyfusistes, se retrouvent rapidement dans le cosmopolitisme :

> Vous, des Françaises ?...De quel droit ?...Allons donc, vous êtes des gavroches de Byzance... (Barrès 1930, 88)

Même Barrès, dans ses *Cahiers* affirme l'opposition de la race orientale où il situe la comtesse de Noailles à la race occidentale, car elle « a un sentiment de la nature bien plus vif, émotif et fort, que nous, autres Français n'en avons », « un instinct qui s'étonne et s'inquiète, une émotion devant la mystérieuse nature et si l'on pousse on va au panthéisme». (Barrès 1930, 88)

Insistant d'une manière nette dans toute sa création sur le fait qu'elle était Française, la comtesse de Noailles a dévoilé qu'elle croyait quand même à l'hérédité. Elle chantait ses aïeux dans *Constantinople* et *Paganisme*. Cette affirmation d'appartenance à la terre française qu'elle a prononcée souvent dans sa vie ne fait que souligner que, « fruit d'une double lignée de déracinés » (Broche 1989, 18), Anna voulait se sentir profondément enracinée.

La dynamique culturelle en quelques poèmes d'Anna de Noailles

À un âge très tendre la comtesse de Noailles fit un voyage à Bucarest et à Constantinople, voyage révélateur de tout cet Orient qui représente le secret de son âme ardente, inquiète, enchantée et douloureuse.

Dans *Souvenir des aïeux*, *Constantinople* et *Le Pays* Anna de Noailles peint *le désir*, l'unique désir de se retrouver, un désir qui apparaît sous la forme d'une fièvre indéfinie et plus vaste que l'amour. Il semble que ses nerfs trop délicats soient liés à toutes les choses de l'univers vivant.

Il est important de souligner le rôle des images dans son inspiration littéraire qui est si imprégnée par une riche tradition familiale ouverte aux expressions de l'art universel. C'est avec les représentations de l'Orient que se tissent ses textes, « représentations inspirées d'abord par l'image qu'Anna renvoie d'elle-même et que son milieu entretient». (Peltre 2008, 61) Il s'agit d'une sorte de transposition qui ne se fonde qu'en apparence sur un événement réel ; en réalité sa passion vise quelque chose de beaucoup plus profond qui se retrouve dans son amour qui s'adresse aux paysages, aux cités inconnues. Cette passion dit la nostalgie de son esprit oriental en quête de ses propres racines, secrètes, multiples et convergentes.

L'arrivée à Bucarest est présentée dans des images qui décrivent l'atmosphère d'une ville colorée :

Puis un jour j'entendis d'étranges violons
Dont Paris acclamait les phrases déchirantes
J'écoutais ces appels vers les routes errantes
Où mon œil enfonçait son vœu brûlant et long

L'un des musiciens, dans la troupe enivrée
Jouait farouchement de la flûte de Pan.
Peut-être que ma vie, à jamais altérée
De ce chant frénétique et nomade dépend
(*Souvenir des aïeux*, 1929, 9)

Ces tziganes ont été présents à tous les actes de ce séjour bucarestois de la comtesse de Noailles et ont imprégné de leurs mélodies populaires son âme. C'est l'image d'un Bucarest d'été « où le grand Pan, déguisé en tzigane, joue en personne sur le syrinx». (Morand 1935, 127) Elle a associé les tziganes à sa première image de Bucarest, ville qui « ressemble à Constantinople dans un état très mince ». (Morand 1935, 66) À Bucarest l'horizon délicat des images ne fait qu'impressionner la comtesse par les inscriptions mystérieuses des bâtiments :

Je me souviens des jours sans fin, couleur d'aurore
Des enfants nus, des bœufs, des murs blancs et des ifs.
Là j'ai vu des palais, des églises, des tombes,
Tout ce dont mon esprit ignorant était né (*Ibidem*)

Dans ses *Souvenirs des aïeux*, Anna de Noailles présente les liens qu'elle entretient à ses origines:

Une enfant qui naquit sur la terre latine,
Et dont le rêve fut chantant et pastoral,
Est puissamment liée au secret ancestral
Qui du bord d'un pays vers d'autres bords l'incline (*Ibidem*)

Elle avait une âme « faite pour la joie, presque inconsciente, des pays de Soleil et qui a bu le poison de la philosophie occidentale ». (Gourmont 1910, 42) Emprisonnée sous le ciel gris de Paris, la poétesse, pour s'épanouir, a dû créer autour d'elle une atmosphère faite de belles images, de lumières, de parfums où s'exprime jusqu'au délire l'amour de la vie et du soleil créant une atmosphère lumineuse :

Climat spirituel, France au soleil d'argent,
Quand mon âme au sang vif fut par ses soins nourrie,
Je sus qu'une lointaine et rêveuse Patrie
Avait formé mon sort d'un fuseau diligent. (*Ibidem*)

Ce pays lointain, univers des ancêtres paternels, prend contour grâce à une sensibilité où viennent converger différentes images typiques pour la Roumanie :

> Mon père me parlait de rives bucoliques,
> Des espaces brillants de maïs et de blés,
> J'imaginais debout, dans les sillons comblés,
> Le paysan rieur, au cœur mélancolique. (*Ibidem*)

Constantinople livre les pulsions d'un certain orientalisme. On peut y remarquer aisément l'interférence de l'événement biographique avec l'apport imaginaire ; la poétesse signale le croisement entre la réalité et l'émergence du moment poétique, où le vécu est modelé selon les principes de l'art :

> La beauté du ciel turc, des cyprès, des murailles,
> Nul ne peut l'enfermer,
> Mais le bel univers se répand et tressaille
> Dans des regards pâmés. (*Constantinople*, 1907)

Le poème vient traduire les images d'un monde que la poétesse a connu dans sa première enfance et on y décèle une dynamique matérialisée par les symboles d'une géographie réelle :

> Une barque passa, pleine de friandises,
> O parfums balancés !
> Des marchands nous tendaient des pâtes de cerises
> Et des cédrats glacés.
>
> Une vieille faisait cuire des aubergines
> Sur l'herbe, sous un toit,
> Le ciel du soir était plus beau qu'on n'imagine,
> J'avais pitié de moi. (*Ibidem*)

C'est dans le psychisme profond que l'auteure retrouve les moments de ce voyage d'enfance sur les bords des eaux douces d'Asie :

> J'ai vu Constantinople étant petite fille,
> Je m'en souviens un peu,
> Je me souviens d'un vase où la myrrhe grésille
> Et d'un minaret bleu.
>
> Je me souviens d'un soir aux Eaux Douces d'Asie,
> Soir si traînant, si mou,
> Que déjà, comme un chaud serpent, la Poésie
> S'enroulait à mon cou. (*Idem*, 33)

Et pour regagner l'univers français, elle soutient que tout ce qui est français dans son esprit est bâti sur les formes et les couleurs qui l'entourent, les rêves qui lui offrent la sérénité du soir, les émotions sourdes

semblables aux bruissements innombrables et imperceptibles qui forment le ton habituel d'un caractère. Mais elle n'a pas un regard assez profond sur sa construction mentale pour se rendre compte qu'en fait, tout ce qui se retrouve dans ce caractère pourrait être prêté à son origine étrangère. C'est vrai qu'elle emprunte ingénieusement aux Français l'arrangement de la parole peinte, le langage frais et joli, tout comme l'élégance et le charme le plus aimable, mais elle reste l'image d'une autre culture.

Le poème *Le Pays* nous invite à contempler les paysages français et vient nous montrer l'extraordinaire habilité de la poétesse d'adapter son art à la manière de la culture qu'elle admire et seule la différence de structure mentale pourra nous offrir la solution d'une énigme qui n'est qu'apparente :

> Quand votre nom, miroir de toute vérité,
> Émeut comme un visage,
> Alors on a conclu avec votre beauté
> Un si fort mariage (*Le Pays,* 1901, 3)

Le paysage de la ville qui l'a vu naître apparaît dans des images qui peignent un espace artistique qui correspond sur le plan dynamique au principe d'une apparente stabilité :

> Quand on a bien aimé vos forêts et vos eaux,
> L'odeur de vos feuillages,
> La couleur de vos jours, le chant de vos oiseaux,
> Dès l'aube de son âge.
>
> Quand amoureux du goût de vos bonnes saisons
> Chaudes comme la laine,
> On a fixé son âme et bâti sa maison
> Au bord de votre Seine. (*Idem*)

Mais en réalité, sous cette apparente stabilité, le poète nous dévoile le principe de sa multiplicité, la mobilité étant primordiale dans sa création lyrique :

> Que l'on ne sait plus bien, quand l'azur de votre œil
> Sur le monde flamboie,
> Si c'est dans sa tendresse ou bien dans son orgueil
> Qu'on a le plus de joie… (*Ibidem*, 5)

L'analyse de ces quelques poèmes d'Anna de Noailles nous a permis de constater que la poétesse appartient, comme le note A. Bargenda, à *un monde idéal*. Elle apparaît comme une nomade sur les routes terrestres, sa situation symbolisant en fait son dépaysement physique et moral. En perpétuelle quête de la terre promise, Anna de Noailles vivifie d'une manière exceptionnelle ses errements de l'esprit pour nous offrir une

inquiétude constitutive de son psychisme. Comme le remarque elle-même, « c'est toujours soi qu'on cherche en croyant qu'on s'évade » (Noailles, *Mon Dieu, je ne sais rien*, 1913, 271). La quête du pays idéal se conjugue donc avec une quête d'identité d'un Moi fortement agité. Et cette mobilité de la poétesse révèle aussi une mobilité phrastique qui augmente les diverses images allusives qui constituent une sorte d'arrière-fond dynamique de sa poésie.

En guise de conclusion, on peut remarquer le fait que la poétesse d'origine roumaine, mais née à Paris, s'avère être à jamais apatride, une citoyenne du monde idéal, propulsée sur les chemins de l'errance éternelle et que ses poèmes nous dévoilent une dynamique interculturelle intense.

Textes de références

Noailles, Anna de, *Forces éternelles*, Paris, Fayard, 1921.
---, *Le livre de ma vie*, Paris, Hachette, 1932.
---, « Souvenir des aïeux », dans *La Grande Roumanie*. Album édité à l'occasion des fêtes de l'Union, Paris, édité par l'*Illustration*, 1929.
---, *Cœur Innombrable*, Paris, Calmann-Lévy, 1901.
---, « Constantinople » dans *Les Éblouissements*, Paris, Calmann-Lévy, 1907.
---, « Mon Dieu, je ne sais rien », In : *Les Vivants et les Morts*, Paris, A. Fayard, 1913.

Références bibliographiques

Bargenda, Angela, *La poésie d'Anna de Noailles*, Paris, L'Harmattan, 1995.
Barrès, Maurice, *Mes Cahiers*, Tome II Février 1898-Mai 1902, publié par Mme Maurice Barrès, M. Philippe Barrès, Raymonde Robert et Roger Sorg, Paris, Librairie Plon, 1930.
Beck, Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, trad. de l'allemand par Aurélie Duthoo, Paris, Flammarion, 2006.
Borely, Marthe, *L'Émouvante destine d'Anna de Noailles*, Paris, Éditions Albert, 1939.
Broche, François, *Anna de Noailles. Un mystère en pleine lumière*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989.
Caussat,Pierre, *De l'identité culturelle. Mythe ou réalité*, Paris, Éclats-Desclée de Brower, 1989.
Flat, Paul, *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin, 1909.
Gillouin, René, *Essais de critique littéraire et philosophique*, Paris, Grasset, 1913.
Gourmont, Jean de, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910.
Mignot-Ogliastri, Claude, *Anna de Noailles, une amie de la Princesse Edmond de Polignac*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
Morand, Paul, *Bucarest*, Paris, Librairie Plon, 1935.
Peltre, Christine, « Du Bain turc au Gulistân : Anna de Noailles et le voyage à Constantinople », In : Nicolas Bourguinat (dir.), *Le voyage au féminin. Perspectives historiques et littéraires (XVIII^e^-XX^e^ siècles)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, 61-75.

Les écrivains roumains d'expression française, "passeurs culturels" et gardiens de mémoire

Cecilia CONDEI
Université de Craiova
Roumanie

Résumé. L'étude présente un cas spécifique, le repositionnement du discours des écrivains étrangers de langue française dans la quête identitaire pour montrer le rôle de la mémoire textuelle dans la construction de l'œuvre et pour montrer comment sert-elle celui qui s'avère un passeur culturel. Les deux niveaux concernés, intra et interdiscursifs permettent la construction d'une grille d'analyse basée sur trois verbes : répéter, refuser, transformer.

Abstract. This study presents a specific case, the repositioning of the discourse of the foreign writers of French expression in their search for identity in order to show, on one hand, the role of the textual memory in the construction of the work, and, on the other hand, how it serves the one who turns out a 'passeur culturel'. Both concerned levels, intra- and inter-discursive, allow the construction of an analysis table based on three verbs: to repeat, to refuse, and to transform.

Mots-clés : repositionnement, mémoire textuelle, passeur culturel
Keywords : repositioning, textual memory , 'passeur culturel'

L'analyse du discours des écrivains d'expression française met en évidence quelques régularités qui nous permettent d'invoquer, forçant peut-être un peu les barrières théoriques, un certain positionnement dans le champ littéraire et de dégager certaines tendances à valeur identitaire. « Positionnement » a le sens que lui donne l'analyse du discours et se trouve en relation avec le concept de « genre ».

Notre propos concerne la zone francophone et les écrivains qui se déplacent, les écrivains migrants, selon l'expression de P. Nepveu. Si mouvement existe, alors il est provoqué par l'exil (Dumitru Tsepeneag, Oana Orlea, Maria Mailat et encore d'autres) ou par le désir de vivre en Occident. Imposé ou désiré, ce mouvement provoque des face-à-face qui impliquent deux cultures (roumaine et autre) et de multiples confrontations des langues ou des représentations (individuelles et collectives). Tout déplacement pose des problèmes identitaires. Nous y distinguons deux situations : a) renforcement de l'identité personnelle occasionnée par cette confrontation et b) quête de l'identité personnelle occasionnée par cette confrontation. Ces processus supposent de re-positionnements permanents et génèrent des écritures re-positionnées elles-mêmes, comme le fait Maria Mailat.

Pour ce qui est du renforcement de l'identité personnelle, Panait Istrati en est un des cas. Autodidacte, désireux de connaître le monde et de

parler plusieurs langues, attiré par la France, berceau de civilisation aux yeux des contemporains et aspiration permanente des Roumains, Istrati s'élance dans une véritable aventure (décrite dans *Mes départs*) pour atteindre le territoire français. La conviction des amis est ferme ; un d'eux, Aloman, voit juste: « Tu dois connaître l'Occident! Tu dois apprendre une grande langue occidentale » (Istrati 1984, 592).

Les œuvres qui nous intéressent sont en même temps des gardiens de mémoire, inéluctablement liées à un retour en arrière. Plusieurs types entrent en jeu: la mémoire intratextuelle, sorte de mémoire textuelle basée sur la cohérence de structure, la mémoire intertextuelle et la mémoire du vécu de l'écrivain. L'étude que nous proposons utilise les instruments de l'analyse du discours et distingue les inscriptions textuelles et discursives de l'énonciation littéraire produite dans une zone marginalisée ou minorée, celle de la littérature française venant du dehors. Le côté textuel privilégiera les spécificités de l'écriture. Nous allons voir si les écrivains de ce type manifestent la « volonté d'échapper à l'appartenance générique codifiée préalablement » comme l'affirme Dominique Maingueneau (2004, 135).

On est d'accord que les œuvres « s'élaborent dans l'ombre des légendes de l'archive littéraire » (*Idem*, 113), l'écrivain étant entraîné dans un processus permanent pour « gérer la mémoire interne de ses textes et de ses activités passées et les réorienter en fonction d'un avenir » (*Ibidem*.)

Revenir sur son parcours de vie pour évoquer des activités passées est une spécificité thématique des textes autobiographiques, ceux qui exploitent la mémoire du vécu, (mais la mémoire psychologique n'intéresse pas dans une analyse discursive, elle intéresse une analyse du contenu thématique). Nous observons la formation discursive que représentent les textes traitant l'entre deux langues, sachant que nous avons à faire avec un discours que des auteurs bilingues adressent à des destinataires qui ne le sont pas. D'ailleurs, toute « formation discursive se voit associer une mémoire discursive constituée des formulations qui en répètent, en refuse, en transforment d'autres » (Maingueneau 1991 : 161). Ces trois verbes constituent les pilons de notre grille d'analyse et permettent la prise en compte de deux niveaux : inter et intra-discursif.

Le niveau interdiscursif

Qu'est-ce qu'on répète?

Pour ce qui est des répétitions, la citation est privilégiée pour sa propriété de renforcer l'authenticité. Maingueneau souligne « l'illusoire sécurité que provoque la vérification de l'"exactitude" des citations » (1991, 134). Un bref regard permet de distinguer : a) fragments de journaux ou de revues insérés dans le texte b) proverbes et dictons, c) fragments de discours célèbres, fragments d'autres œuvres, personnelles ou non.

La répétition concerne également les formules introductives des chapitres, des paragraphes ou toute sorte de petites histoires.

A) Insérer des morceaux d' « actualité », tels les articles des journaux, les titres, les fragments d'un discours politique, etc. signifie chercher l'air du réel pour des effets stylistiques. Sorte de citations-preuves, le fragment qui se donne pour un extrait du « Journal du Parti communiste roumain », *Scînteia* (L'étincelle), de 21 août 1970, exploite deux territoires : celui du réel et celui du récit de vie qu'est le roman. Victor Luca, le personnage principal, devenu criminel suite au comportement agressif de son père et par la force du destin, est recherché plusieurs jours, sans résultat, par les militaires et les gendarmes. Il se cache dans les eaux de la Fosse aux Lions.

> Or, Victor resta caché là plusieurs jours, car il s'y savait en sécurité. [...] Après deux jours de calme plat, comme à son habitude, il alla chercher les deux gros pains cachés dans la cavité de l'arbre, mais cette fois-ci, il découvrit une coupure de presse à la place des miches. Victor lut l'article avec stupéfaction :
>
> **L'assassin présumé d'une jeune Moldave serait mort en cavale**
>
> Activement recherché par la police pour l'assassinat d'Anita Vulpescu, seize ans, Victor Luca, dix-sept ans, du village de Slobozia, a été pris en chasse hier par les gendarmes au sud du pays, tout près des Portes de Fer. Le fugitif a été formellement identifié par les gardes-frontières comme correspondant au signalement du criminel moldave en fuite depuis plusieurs jours. L'homme s'est accidentellement noyé dans le Danube, alors qu'il tentait de gagner à la nage la Yougoslavie. Les militaires ont fait feu sur le fugitif sans l'atteindre. De l'avis du commandant de garnison, l'homme, ne pouvant lutter contre la force du courant, a coulé à pic. Malgré les recherches, le corps de Victor Luca n'est pas remonté à la surface. Il a probablement disparu dans les méandres du fleuve. (Lazar 2009, 48-49)

Une telle insertion feint le réel et permet une lecture simple, qui se borne à sa forme détachée du texte par des espaces et par le changement des caractères typographiques, ou une lecture plus complexe, basée sur des allusions. L'acte de fiction se place à la frontière. Le journal évoqué a bel et bien été le principal quotidien du Parti Communiste alors au pouvoir en Roumanie et l'histoire des jeunes qui essayaient de franchir la frontière vers la Yougoslavie voisine, à l'endroit nommé Portes de Fer, était une réalité des années 1970. Les sous-entendus du texte (soient-ils fictifs ou non) s'insèrent dans la même réalité : toute personne voulant quitter le pays et son système ne pouvait être que « criminel », « assassin », « fugitif », personne à condamner et à éviter, dont le destin ne préoccupait pas beaucoup, puisque elle se plaçait en dehors de la société, des normes « saines », communistes. Invariablement, elle devait disparaître quelque

part et cette disparition elle aussi était traitée comme peu importante. Une notice de journal l'annonçait comme un fait divers.

B) La structure énonciative du proverbe l'impose comme un « énoncé limite, le 'locuteur' autorise qui le valide au lieu de n'être reconnu que par telle ou telle collectivité, tend à coïncider avec l'ensemble des sujets parlants de la langue, y compris l'individu qui le profère » (Maingueneau 1987, 73). L'œuvre d'Istrati donne souvent des indications sur la source de l'énonciation. S'il s'agit des Roumains, on cite avec fierté « L'Homme est fait pour les tourments, dit le paysan de l'Embouchure » (Istrati 1997a, 134), «– Oh ! Ça…*c'est une autre vie, dans une autre besace*, comme dit le Roumain » (*idem*, 366).

> Mais cet homme était élu par son Destin pour connaitre toute l'horreur que renferme la parole roumaine qui dit : *Le bon Dieu ne jette pas sur les épaules d'un homme autant qu'il peut porter !* Et que de malheurs un homme fort ne peut-il pas porter sur ses épaules ! (Istrati 1992, 44)

Rarement on se tait sur l'énonciateur, comme dans « Il est certain que l'avenir me donnera raison, en dépit du proverbe qui dit : "Pierre qui roule n'amasse pas mousse"» (Istrati 1984, 425), ou « Quoi que nous fussions, selon le mot : "besace sur le dos" » (Istrati, 1997b, 23)

En toute situation le proverbe fonctionne comme un exemple, un modèle pour telle ou telle situation. L'énonciateur semble parfois être submergé par le contexte, incapable de trouver par lui-même un enchaînement correct des phrases et alors il délègue à un autre la tâche d'être explicite. Le proverbe comme représentation de l'expérience du groupe montre sa vérité dans tous les cas : « - Mais, dit-il, vous allez voir que le proverbe a raison de dire que lorsqu'on se fourre dans l'auge d'une porcherie, on est dévoré par les cochons » (Istrati 1997b, 162).

C) Parmi les fragments d'œuvres, celles reconnues comme exemples pour une situation ou un domaine sont fréquemment évoquées :

> Cette remontée d'aigreur m'empêche de lire. Ce n'est pas bien ce que je fais. Le renard qui n'arrive pas aux raisins trop hauts pour son museau fait la grimace ; au fond, se dit-il, malade d'envie, il n'en veut pas de ces raisins, ils sont trop petits, pas mûrs, acides, et avant de s'en aller, il dépose ses crottes autour du pied de vigne. Non, ce n'est pas bien de faire comme le renard. (Orlea 2007, 10)

La ressemblance des situations, qui soutient le recourt à la citation d'un auteur, est explicite et renforce l'argumentation créée par la narration :

> Il m'embrassait en me disant *mon joli comptoir, mon Pondichéry*, comme dans une chanson de Guy Béart […] Je souffrais d'anémie. En réalité, mon sang réagissait comme une chambre d'écho où s'engouffraient des phrases gonflées de ressentiments et surtout d'une adoration de soi sans limite. *Je*

> *suis ivre de haine et de moi*, martelait Cioran dans la lecture d'Alkolius. Le flot de ces déclarations faussement humanistes me rendait malade. (Mailat 2003, 70).

La « citation-culture » représente pour Dominique Maingueneau (1991, 133-134) une formule « très maniable, fonctionnant comme signe de connivence, signe de 'culture' ». Nous constatons, chez Maria Mailat, que la citation-culture peut être interprétée comme un signe de connivence par rapport au lecteur français, mais également comme un dépositaire de mémoire, pour l'écrivain réfugié. Entre ces deux parcours, le texte ondule et se crée une identité inter/textuelle :

> Elle [Madame Tobias, la Française qui a insufflé à l'auteur-narrateur l'amour pour la langue française] me préparait du chocolat chaud, puis elle lisait à haute voix, selon ses humeurs du moment : Proust, Flaubert, Stendhal, Rimbaud, Baudelaire, Eluard. Un jour, pendant qu'elle me lisait du Paul Celan, les larmes baignaient sa voix : *Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit/te buvons à midi et le matin/un homme habite la maison/il joue avec les serpents/il crie jouez plus douce la mort/la mort est un maître d'Allemagne*. L'enchaînement des mots s'ouvrait sur un monde incompréhensible pour moi. Les larmes de madame Tobias constituaient la plus fidèle traduction, inégalable. (Mailat 2003, 98-99)

On répète également des schémas discursifs dans des situations de communication tout aussi schématiques, telles celles des incipits. Un groupe réuni occasionnellement est la formule textuelle préférée par Panait Istrati pour introduire une histoire :

> Dans le taillis où la charrette des trois forains s'était arrêtée pour le déjeuner de midi, Stavro se faisait tirer l'oreille par les deux compagnons qui, depuis une heure lui demandaient l'histoire de son enfance et celle de sa sœur, qu'il avait évoquée au commencement de son récit dans le grenier. Non pas qu'il n'aurait pas eu l'envie de raconter [...]. (Istrati 1924, 77)

Mais l'histoire peut être annoncée simplement, avec des formules introductives, types « voici, voilà », qui se répètent :

> En rentrant en Roumanie, je venais pour le demander à ceux dont les meurs sont plus conformes à la vérité sensuelle. Ils me l'ont donné, mais tout juste pour me faire connaitre un moment cet appui, et ils me l'ont retiré promptement, honteusement, pour me rejeter dans le vice. Voici comment :
> Sitôt arrivé, j'ai repris mon métier de salepgdi, en battant les marchés et les foires. (Istrati 1924, 45)

Ou encore :

> Voici maintenant la fin de l'histoire de Moussa et de notre courte, mais bien émouvante vie commune sous e soleil de la Méditerranée. (Istrati 1984, 457)
>
> Cet homme était "Capitaine" Mavromati, dont voici l'histoire : [...] (Istrati 1997b, 324)
>
> Ce qui importe, pour l'homme aux désirs démesurés, c'est la lutte, la bataille qu'il livre à son sort pendant que ces désirs persistent : voilà toute la vie, la vie de rêveur.
> Je suis un de ces rêveurs. Et j'ai voulu jadis, entre tant d'autres désirs, atteindre aussi la terre française. Voici une de mes tentatives échouées, la plus belle. (Istrati, 1997b, 351-352)

Au Caire, Adrien rencontre par hasard son ami, Stavro. Peu après, dans la chambre d'Adrien, Stavro intervient promptement : « seule la tristesse de mon état t'empêche de me demander la suite de Kyra, ou, mieux dit, l'histoire du petit Dragomir d'alors » (Istrati 1924, 147). Et l'histoire de Dragomir, devenu Stavro, commence à se dérouler. Mais le schéma situationnel le plus utilisé est celui de la réunion de plusieurs personnes. Réunions dans un bistrot, sur une terrasse, dans un atelier où les ouvriers discutent et se souviennent les péripéties vécues ou réunions à l'occasion d'une fête ou d'une cérémonie, comme celle de la noce de Tincoutsa, où Stavro raconte l'histoire du pope orthodoxe et du cocher qui enchaînait des jurons.

> – Ah ; nous ne pouvons pas jurer : c'est un péché.
> – Oui, c'est un péché, évidemment, approuvai-je, mais il a été absous par l'archevêque de Bucarest pour toute circonstance où l'on ne peut pas faire autrement.
> Le pope prit un air sceptique, mais les assistants crièrent : Comment ? Dites, comment ? Racontez !
> – Eh bien, voici comment : un jour, l'archevêque de Bucarest devait se rendre dans une ville [...]. (Istrati 1924, 59)

Du point de vue discursif, ces schémas établissent des relations complexes avec le public. Placer l'acte de raconter en pleine réunion a comme conséquence de ménager une place du lecteur à côté des personnages. Toute réorganisation discursive ultérieure tient compte de cette place. Autres contextes envisagent une relation avec le lecteur qui se trouve dans un autre espace, au delà du livre. La relation communicationnelle se réalise différemment. Le lecteur est entraîné dans un dialogue soutenu, comme celui qu'Istrati met entre deux larges parenthèses discursives: («"Est-ce à si peu de chose que vous me préparez depuis un moment ?" dira tel lecteur. – Oui, mon ami. C'est pour en arriver là que je vous prépare. Mais quand cela n'est pas une fiction littéraire, quand c'est la vie même – vie belle, vie laide,

vie féroce –, croyez-vous que c'est peu de chose ? [...] ») (Istrati 1997b, 143). Plusieurs répliques imaginaires interrompent la narration pour un commentaire d'auteur.

Qu'est-ce qu'on refuse?

Premièrement, on cultive peu les genres poétiques, le narratif est privilégié. Le choix fait sens. La prédilection pour l'autobiographie oriente plus de ce côté. *Le cycle d'Adrien Zograffi* (Panait Istrati) a de forts liens avec la biographie de son auteur, même situation dans *La cuisse de Kafka* (Maria Mailat), ou *Cuvântul Nisiparniţă, Le Mot Sablier* (Dumitru Tsepeneag). Si pour les deux premiers le filon autobiographique concerne le personnage, le dernier se focalise sur le parcours linguistique de la langue maternelle vers la langue d'accueil, la langue de création litéraire, le français. Alors, le statut des sujets énonçants est étroitement lié à une activité d'auto-investigation et d'explication. Leurs textes apparaissent comme des témoignages d'un devenir (devenir de l'être humain – Maria Mailat, *La cuisse de Kafka,* ou de l'œuvre –*Cuvântul Nisiparniţă, Le Mot Sablier,* Dumitru Tsepeneag), le genre discursif prépondérant est le récit de vie. Le rituel et les conditions génériques apriori de ce genre impliquent une énonciation d'habitude à la première personne.

Deuxièmement, nous constatons qu'on refuse toutes sortes de règles.

1) D'abord on refuse les normes orthographiques, comme le fait Dumitru Tsepeneag, dont le texte compose une calligraphie de la page :

> il y a de bons passages dit d'une voix timide Anne Faure juste au moment où Paul fait sa réapparition
> de bons passages il y en a certainement : ce n'est pas le talent qui manque à notre auteur
> mais quoi donc demande Alain désespérément
> une conception esthétique solide je veux dire cohérente. prenons le nouveau roman
> quel roman
> dans le cas du nouveau roman on peut parler d'une esthétique comment dire claire : discutable mais formulable (Tsepeneag 1994, 63-64)

Au-delà de l'organisation de la mise en page conforme aux intentions il y a une sollicitation permanente du lecteur, beaucoup plus engagé et plus coopérant que pour un autre type de texte.

2) Ensuite, on s'éloigne des contraintes imposées par le genre. Par exemple, Dumitru Tsepeneag propose un genre auctorial « roman de gare » et construit ainsi une identité discursive qui garde en mémoire un schéma qu'il transforme ensuite et exploite.

> Il a beau dire : si je n'avais pas eu l'argent, j'aurais écrit un roman. Tu parles !...Dans quelle langue, s'il vous plaît ? Toujours en traduction ? Et pour qui ? Pour quel public ? Et qui aurait édité son roman ? P.O.L. ? La littérature, c'est fini, mon cher, personne ne lit plus rien ou alors seulement des romans de plage. Ou de gare, dans le train... Les gens ont d'autres soucis, ils n'ont pas le temps. (Tsepeneag 1985 ,101)

Mais le « roman de gare » de Tsepeneag (le genre devient titre) est une œuvre sur le faire, comme *Cuvântul Nisiparniţă, Le Mot Sablier*. La trame textuelle de ces deux œuvres réunit des traits qui instaurent un type d'écriture, une écriture pliée sur elle-même, qui parle de son devenir en tant que texte :

> Donc la figure du livre est le sablier. Ce qui exigerait une structure en écho : c'est-à-dire retrouver tous les grains de sable (thèmes, éléments épiques, personnages, etc.) qui s'écoulent doucement du vase supérieur dans le vase inférieur. Ştii că habar n-am cum se zice sablier pe româneşte : poate nisiparniţă ?! (Tsepeneag 1994,73)

Parler de ses textes, expliquer le titre ou un motif vivement utilisé se fait souvent dans les œuvres à vocation autobiographique : « Chaque fiction cache un personnage bienveillant, moitié lumière, moitié ombre. Il veille sur les mots de l'auteur. La figure tutélaire dissimulée dans la *Cuisse de Kafka* est Ionesco. Eugène Ionesco au bras de la Cantatrice chauve traverse cette page. » (Mailat 2003, 139)

Oana Orlea organise d'une autre manière son texte : sous forme de « rencontres ». Les 47 « courts récits», comme l'annonce le sous titre, sont autant de contacts avec un monde étrange, brutal, rigide ou rigidifié par manque d'exercice de souplesse, dur et méchant. On y perd tout repère et toute dynamique logique. Le discours, par contre, par sa concision rend visible cette dureté.

Le positionnement dans un champ littéraire représente pour Dominique Maingueneau (1993, 63) un investissement en rapport avec le genre. La catégorie du genre suppose l'étude des formes de la régularité, placées par Gérard Genette (2004, 75) en relation avec l'historicité : « j'admets en effet, l'existence, au moins relative, de constantes 'anhistoriques', ou plutôt transhistoriques, non seulement du côté des modes d'énonciation, mais aussi de quelques grandes catégories thématiques telles que l'héroïque, le sentimental, le comique, etc. ». Les régularités qui soutiennent la notion de genre sont, d'après Gérard Genette, de trois types : « thématiques, modales et formelles » (*Idem,* 76). L'existence même d'une multitude de règles fait intervenir la mémoire, le texte et l'hypertextualité, autrement dit, « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai, bien sûr, hypertexte) à un texte antérieur (que j'appellerai bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, *Palimpseste* 1982, 7, cité par Maingueneau

1991, 155). Toujours selon Gérard Genette (cité par Maingueneau 1991, 155), la transformation, comme pratique hypertextuelle, déforme l'hypotexte, pendant que l'imitation, autre pratique, se place du côté du pastiche et du faux. Ce qui est, chez Genette, transformation, devient chez Maingueneau réinvestissement (1991, 155). Sans trop insister sur le résultat du réinvestissement (captation ou subversion, Maingueneau 1991, 155) nous nous arrêtons au processus même, aux pratiques textuelles qu'il met en fonction.

Si les textes de Panait Istrati (nommés « récits ») sont programmés comme pièces d'un cycle, cela prouve que l'auteur a dans la mémoire l'image des règles d'un cycle d'œuvres avec des personnages qui réapparaissent, des histoires qui se croisent, une durée chronologique importante et un ample déplacement spatial. *Les récits d'Adrien Zograffi,* sous titre annoncé sur la couverture, doivent suivre un plan, forme d'aide mémoire textuel, annoncé dans la préface de *Kyra-Kyralina*.

> Adrien Zograffi n'est, pour le moment, qu'un jeune homme qui aime l'Orient. C'est un autodidacte qui trouve la Sorbonne où il peut. Il vit, il rêve, il désire bien des choses. Plus tard, il osera dire que bien des choses sont mal faites par les hommes et par le créateur. [...]En attendant son histoire il ne fait en ce moment qu'écouter les histoires des autres. Écoutons avec lui, si vous le voulez bien. (Istrati, 1924, préface)

> L'histoire de la vie d'Adrien Zograffi, en un demi-douzaine de volumes, aurait dû constituer, à l'origine, toute mon œuvre. Une œuvre littéraire doublée d'un témoignage d'homme mûr. (Istrati, 1984, préface)

Mais le plan échoue :

> [...] je laissai échapper de mes mains mon fil d'Ariane et je m'égarai dans un labyrinthe d'histoires merveilleuses.
>
> Quand je voulus revenir à mon Adrien Zograffi, à son existence véridique ou vraisemblable, je m'aperçus que la flûte était fêlée : mon *Mikhaïl* plaida mal sa grande cause, l'amitié. J'embrouillais la réalité et le rêve. Manquais-je de souffle ? Je tâchais de m'en convaincre : je chantais *Nerrantsoula* et *Les Chardons de Baragan*, et j'en fus applaudi. (Istrati 1984, 7-8).

Oana Orlea propose un genre court, comme nous l'avons déjà dit, à disposition énonciative efficace, la « rencontre ». *Rencontres sur le fil du rasoir* construit le schéma discursif et textuel de ce genre.

3) On refuse également les barrières « classiques » imposées par certaines dispositions énonciatives, par exemple celles créées dans l'espace du théâtre, comme le fait *Le spectateur condamné à mort* (Matéi Visniec) qui a comme indication pour le metteur en scène de veiller à ce qu'un spectateur prenne, par hasard, la place du « spectateur condamné à mort ».

Qu'est-ce qu'on transforme?

Tout d'abord les schémas discursifs. D'une manière générale, les fins de paragraphes ou de chapitres annoncent les débuts d'autres grandes unités textuelles. Cette structure circulaire sert en même temps la cohérence textuelle et la stylistique, puisqu'elle devient figure du discours, comme chez Oana Orlea (*Rencontres sur le fil du rasoir*).

On transforme aussi les mythes et les légendes pour qu'ils soutiennent l'argumentation narrative, comme c'est le cas de *Kyra-Kyralina*, de *Terre des affranchis* ou de *La cuisse de Kafka*.

Nous avons remarqué les manifestations de la mémoire au niveau macrotextuel, ce qui correspond à un niveau interdiscursif et aux phénomènes déjà mentionnés. Mais l'observation peut prendre en compte le niveau micro-textuel, ce qui correspond à l'inscription de la mémoire dans le texte. Macro et micro prend en compte la quantité tout aussi bien que le phénomène observé. Pour ce qui est des concepts d'intertexte et interdiscours, ceux-ci sont à discuter. L'intertexte est rapproché de la mémoire dans le sens d'une relation que Dominique Maingueneau considère essentielle (2004, 127, note de bas de page). Dans le même endroit il est mentionné le contenu sémantique des deux concepts, « intertexte » et « interdiscours ». Le premier réfère à un « ensemble des textes avec lesquels un texte particulier entre en relation », le deuxième à un « ensemble des genres et des types de discours qui interagissent dans une conjoncture donnée ». D'habitude, « intertexte » réfère à d'autres textes littéraires (Maingueneau 2004, 129), mais si « les œuvres se nourrissent d'autres œuvres, elles se nourrissent aussi des relations avec les énoncés qui, dans une conjoncture donnée ne relèvent pas de la littérature » (*Idem*)

« Le rapport au "non littéraire" est sans cesse redéfini, la délimitation de ce qui peut ou non alimenter la littérature, mais aussi relever de la littérature ne fait qu'un avec chaque positionnement et avec chaque genre à l'intérieur d'un certain régime de la production littéraire » (Maingueneau 2004, 129). Ce rapport au non-littéraire pose, pour toute œuvre autobiographique, le problème de délimitation, la frontière étant toujours instable, négociée sans cesse. Une fonction nouvelle apparaît, celle de réglage, elle vise à « mettre les œuvres en conformité avec les normes » (Maingueneau 2004, 113). En fait, « pour se positionner, pour se construire une identité, le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte » (*Idem*, 127).

Le niveau intradiscursif

Quelques phénomènes sont à observer : tout d'abord le *ce mémoriel* et le fonctionnement des *anaphores* en rapport direct avec la cohésion textuelle.

Le *ce* mémoriel est un « démonstratif d'ouverture » (Maingueneau 2010, 247). Le *ce sans antécédent* implique l'obligation du lecteur de « trouver un centre déictique » (*Idem*).

> Ma mère n'a jamais voulu s'endetter d'un sou chez l'épicier, ni emprunter ces ' brassées de bois', ou ces "tamis de farine de maïs" qu'on oublie toujours de rendre. (Istrati 1997b, 23)

> Au fait, elle [Nerrantsoula, personnage du récit homonyme, une adolescente orpheline, porteuse d'eau] paraissait tranquille. Sa démarche nonchalante ; le calme de ce bon visage de vierge : les bras (ces bras fermes comme deux serpents forts, ces bras durcis par les lourds seaux), qui pendaient dans un repos complet et tout ce corps pétri par une peine ingrate, tout cela m'effrayait et m'attirait. (Istrati 1997a, 34-35)

Dominique Maingueneau considère que l'effet imposé par cette structure est la création de « l'empathie du lecteur à l'égard de ce centre déictique » (*Idem*.). Associé à l'histoire de Nerrantsoula, le *ce* mémoriel (« ce bon visage », « ces bras fermes ») réussit à accentuer cette caractéristique - le « partage d'une expérience familière » (Maingueneau 2010, 248). Dans le premier exemple (« ces "brassées de bois", ou ces "tamis de farine de maïs" ») il s'agit plutôt d'une empathie qui est « une preuve de connivence culturelle » (*Idem*). Cette connivence est encore plus accentuée dans le portrait suivant, qui mélange deux langues :

> [...] à le voir affublé de cette *caciula* criblée, qui laisse passer les mèches coléreuses de son abondante chevelure ; de cet *ibirbok* en lambeaux, qui tient à peine sur son buste ;de ces *nadragi* aux multiples pièces, aux trous nombreux, offrant le spectacle de ses cuisses poilues, de ses genoux osseux et de son derrière peu convenable ; de ces *obiélé* qui lui font les jambes pareilles à des tronc d'arbres ; de ces *opinci*, enfin, qui ne lui protègent plus les pieds, parce qu'ils sont en loques. (Istrati 1997a, 138)

Les phénomènes anaphoriques

Ces phénomènes comprennent toute sorte de reprises, de simples reprises, sans valeur anaphorique ou des anaphoriques véritables:

Les répétitions se font d'après le schéma 'x.....x' comme dans : « La Rosa Rosen me raconter comment elle avait caché une poule dans leur baraquement d'Auschwitz. Le baraquement se situait sur une autre planète. À vrai dire, la Rosa Rosen ne le situait nulle part » (Mailat 2003, 79). La reprise construit une anaphore fidèle, comme dans 'x.....elle', qui est une

forme de pronominalisation. De multiples combinaisons discursives en usent :

> Un sculpteur m'hébergea quelques jours dans son atelier de banlieue, au bord de la Marne. J'avais un matelas posé entre des racines desséchées, des pierres énormes, des roues tordues, et différentes figures d'animaux et de femmes, fantômes tantôt minuscules, tantôt gigantesques, pris dans l'argile, le bronze, le marbre. Le sculpteur était né dans le même village que ma mère. Ils étaient issus d'une petite communauté, une tribu, dont personne n'avait jamais entendu parler à Paris. (Mailat 2003, 101)

La structure « un sculpteur… le sculpteur » n'est pas une anaphore, mais une simple répétition, ce qui n'est pas valable pour « ils », dont le fonctionnement correct nécessite la présence d'un « élément anaphorisant », un groupe nominal antérieur, comme l'affirme Dominique Maingueneau (1991, 223). Cette fois-ci, l'anaphore renvoie à deux groupes mis en relation, une unité proche, « ma mère » et une autre un peu plus éloignée, « le sculpteur ».

Une autre forme, la substitution lexicale – l'anaphore infidèle– fait avancer l'histoire en pleine cohérence ; c'est un « emploi où l'anaphorisant indique une propriété essentielle de l'anaphorisé, une propriété qui fait en quelque sorte partie du savoir lexical » (*Idem*). Mais la situation peut découvrir que « la coréférence entre les deux termes est accidentelle, [elle] résulte d'un savoir encyclopédique » (*Ibidem*).

> Sous les yeux, nullement émus, de Zamfir, le paysan fixa une corde à la branche d'un cerisier, fit un nœud coulant et, par terre ramassant le petit poulain, tout fumant encore du sans de sa mère, il lui passa le nœud autour du cou. La tendre bête ne se débattit même pas. (Istrati 1997a, 144)

Par rapport au « poulain », « la petite bête » est un hyperonyme, la relation lexicale de synonymie étant facile à établir.

On peut encore ranger dans cette catégorie l'anaphore associative, situation où les deux termes n'ont pas entièrement le même référant.
À Japsha Rouge, au bord du Sereth, en Roumanie, deux hommes, père et fils, se sont installés et ont construit une chaumière :

> La chaumière, - deux pièces exiguës, - est toute de boue et de jonc. Dans l'une se dresse, imposant comme son maître, un fort métier vertical pour le tissage des nattes et un fourneau de terre, ou poêle, que nous appelons *soba*. Ordre et propreté irréprochables. Tout est rude, rêche, ascétique. Les murs sont badigeonnés à la chaux. (Istrati 1997a, 163)

Le vécu commun détermine des liaisons implicites : toute chaumière a des murs, ce qui explique la présence du défini.

En guise de conclusion, nous soulignons que les schémas discursifs présentés sont utilisés notamment par les écrivains migrants, sans

minimiser le rôle et l'utilisation qui en font les écrivains français de l'intérieur de l'Hexagone. Mais pour les venus d'ailleurs, le recourt à la mémoire discursive a deux grandes implications : d'abord ce procédé assiste de près l'acte de raconter, d'écrire, et maintient la fonction de rappel qui soutient cet acte, ensuite, le besoin de se faire comprendre, plutôt l'angoisse de ne pas rater le sens, sollicite vivement la mémoire discursive et crée des liens subtiles entre l'inter et l'intra-discours. De ces re-positionnements permanents est issue l'identité, sous ses différentes formes.

Corpus

Istrati, Panait, *Kyra-Kyralina*, Paris, Reider, 1924.
---, *Domnitza de Snagov*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983.
---, *La maison Thüringer. Le bureau de placement. Méditerranée*, Paris, Gallimard, 1984.
---, *Oncle Anghel*, Paris, Gallimard, 1992.
---**,** *Kyra-Kyralina, Chira-Chiralina,* Brăila, Istros-Muzeul Brăilei, édition bilingue, 1994.
---, *Nerrantsoula. Tsatsa Minnka. La famille Perlmutter. Pour avoir aimé la terre,* Paris, Gallimard, 1997a.
---, *Codine. Mikhaïl. Mes départs. Le pêcheur d'éponges,* Paris**,** Gallimard, 1997b.
Lazar, Liliana, *Terre des affranchis*, Montfors-en-Chalosse, Gaïa Editions, 2009.
Maïlat, Maria, *La cuisse de Kafka*, Paris, Fayard, 2003.
Orlea, Oana, Rencontres sur le fil du rasoir, Paris, L'Arpenteur, 2007.
Tsepeneag, Dumitru, *Roman de gare*, Paris, P.O.L., 1985.
---, *Cuvântul Nisiparniţă, Le mot Sablier*, Bucureşti, Univers, 1994.
Visniec, Matéi, *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle. Textes pour un spectacle-dialogue de monologues,* Paris, l'Harmattan, 1996.

Références bibliographiques

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, Poétique, 1980.
Charaudeau, Patrick et Dominique, Maingueneau, (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
Condei, Cecilia, « Auto/bio/graphie et rites légitimes illustrés dans les œuvres des écrivains roumains d'expression française » in *Cahiers de linguistique. Revue de sociolinguistique et de sociologie de la langue française*, thème traité *La littérature française au carrefour des langues et des cultures*, Delbart, Anne-Rosine et Sophie Croiset, (dir.) 2009 [2010]-35/1, Cordil-Wodon, E.M.E., 55-67.
Delbart, Anne-Rosine, *Les exilés du langage*, Limoges, PULIM, 2005.
Gennette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
Maingueneau, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.

---, *L'analyse du discours. Introductions aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.
---, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
---, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
---, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.

La littérature algérienne et la communication interculturelle

Mohamed DAOUD
Université d'Oran, CRASC
Algérie

Résumé : Le statut du français s'est posé au fil du temps et continue à le faire avec acuité, dans les pays du Maghreb en général et en Algérie en particulier. Adulé ou rejeté, selon les uns ou les autres, le français a acquis un statut ambigu : celui d'un moyen de lutte anticolonialiste dans les années 1950, et comme « butin de guerre », expression érigée en axiome par les auteurs francophones. Par contre, les auteurs arabophones ont toujours considéré cette langue comme rivale à la langue arabe, donc à évincer. Cette situation paradoxale du français n'a pas empêché les auteurs algériens de continuer à l'utiliser. Accentuée par la crise politique des années 1990-2000, cette tendance s'est renforcée par l'émergence d'un nombre impressionnant d'auteurs de langue française et de langue arabe qui ont investi le champ éditorial français, en se faisant traduire ou en écrivant directement en français. Comment expliquer cette tendance ? Enrichissement au regard de la mondialisation ? Ou simple positionnement dans un champ littéraire d'un certain nombre d'auteurs « inconnus » ? Ou bien il est question du rapport de l'identité et de l'altérité dans le texte littéraire francophone ?

Abstract: The status of French language arose over time and strongly continues to do so in the Maghreb, in general, and Algeria, in particular. Revered or rejected, the French language acquired an ambiguous status: that of a means of anti-colonial struggle in the 1950s, and of "spoil of war", a term made axiomatic by French authors. On the other hand, Arabophone authors have always viewed French as a rival to Arabic, thus to be eliminated. This paradoxical situation of the French language has not prevented Algerian authors to continue to use it. Emphasized by the 1990-2000 political crisis, this trend is reinforced by the emergence of an impressive number of authors writing in French and Arabic who took over the French publishing field by being translated or writing directly in French. How can one explain this trend? Enrichment relative to globalization? Or simply the positioning of a number of "unknown" authors in a literary field? Or is it about the relationship between identity and otherness in the Francophone literary text?

Mots-clés : Algérie, langue française, communication, identité, altérité
Keywords: Algeria, French language, communication, identity

Le texte littéraire, de par sa mise en œuvre d'un imaginaire, d'un discours et d'une vision du monde, s'inscrit incontestablement, dans un processus de communication interculturelle. Il est le lieu privilégié du questionnement de Soi et de l'Autre, et de l'échange entre ces deux entités.

Aborder ces questions, c'est tenter une aventure pleine d'écueils sur le plan conceptuel, qui peut relever d'une posture, dont la finalité reste incertaine.

Actuellement, la communication a pris une ampleur considérable dont on ne peut occulter les dimensions tentaculaires. Avec la mondialisation des échanges commerciaux et la dynamique de la production des biens symboliques, elle est devenue, pour tous les acteurs sociaux, un enjeu géostratégique, car « désormais, les échanges marchands sont planétaires, et aucun pays ne leur échappe. La mondialisation s'effectue par une globalisation des marchés, y compris dans le domaine des biens culturels. » (Warnier, 1999, 41) Ce dernier aspect de la production implique nécessairement l'approche de l'interculturel, qui est au carrefour de la communication et des échanges symboliques. L'interculturel s'applique à « la reconnaissance de la culture de l'autre, en dehors d'un ethnocentrisme réducteur. »(Serghini, 2*)* Dans ce mouvement d'échanges, les codes culturels, les langues et les littératures s'enchevêtrent, tissent des liens et établissent des réseaux. Par ces contacts, ils permettent des arrangements ou des compromis, mais ils subissent également des tensions et des mutations qui débouchent sur des situations conflictuelles génératrices de malentendus ou de déchirures traumatisantes.

Littérature : Identité/Altérité

Il serait impensable de poser la problématique de l'altérité en littérature, sans référence à la question de l'identité. Seulement, cette dernière question qui suppose plusieurs approches (philosophique, psychologique et anthropologique) exige un examen approfondi. Mais tout d'abord quel est l'apport de l'approche interculturelle dans la question de l'identité ? Ce qui est sûr, qu'on ne peut répondre à cette interrogation qu'en prenant en compte le contexte actuel qui est régi par un foisonnement vertigineux des formes d'expressions, très différentes et très diversifiées, et par la circulation effrayante des systèmes symboliques.

Les cultures, dont les littératures font partie sans aucun doute, étant par définition singulières, les unes par rapport aux autres, elles oscillent entre l'ouverture sur ce qu'elles admettent, comprennent et partagent, et la fermeture envers ce qui leur échappe.

Les deux attitudes sont modulées par l'Histoire, l'actualité et les idéologies dominantes dans chaque pays, voire dans chaque culture. Mais dans tout contact interculturel, il y a une recherche de la reconnaissance, celle-ci est l'élément clé dans tout débat autour de cette question, car « toute reconnaissance suppose l'Autre dans ses dimensions coopératives ou conflictuelles, voire dans sa diversité. »(Affaya, 143)

Il serait plus juste, dans cette démarche, d'aborder l'interculturel dans un contexte d'échanges inégaux entre les différentes cultures, et également à l'ombre d'une identité fluctuante, voire en quête de soi. Dans

cet esprit, la perspective interculturelle « ne peut, en aucune manière escamoter l'enjeu identitaire, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'un contexte où l'échange fonctionne selon les termes du tragique beaucoup plus que suivant les voix du communicationnel. » (Affaya, 145) Ceci nous amène à adopter une approche critique de l'interculturel, qui favorisera, sans doute, le discernement et la nuance. Mettant en œuvre les représentations culturelles et la cohérence du raisonnement, l'interculturel est un acte de générosité qui essaie de transcender les malentendus générés par des conflits et des situations traumatisantes.

L'interculturalité littéraire dans l'espace maghrébin

S'agissant de l'interculturalité littéraire dans l'espace maghrébin et plus particulièrement en Algérie, un retour succinct sur l'Histoire nous est imposé.

Par rapport aux autres pays colonisés par la France, l'Algérie a subi un colonialisme de peuplement qui a favorisé l'occupation des terres, acte qui a permis la déstructuration de la base sociale et économique de la société autochtone. Mais l'action colonisatrice ne s'est pas arrêtée à cet aspect, elle a poursuivi ses activités expansionnistes en s'attaquant au système symbolique de la population locale par le biais d'une assimilation sélective, favorisant l'apprentissage de la langue française pour une certaine élite qui devait servir de médiateur entre l'administration coloniale et les colonisés. Cette démarche ne s'est nullement faite dans la négociation ou le consentement, c'est par la contrainte et la violence que les tentatives d'assimiler les autochtones se sont mises en branle. L'école était un instrument structurant incontournable de cette politique d'assimilation, qui a eu pour résultat l'apprentissage de la langue française et la production d'œuvres littéraires par les autochtones.

Du point de vue de la présence de la langue française en Algérie, de la production littéraire dans cette langue et des enjeux identitaires qui en découlent, on peut proposer quatre moments importants qui peuvent nous éclairer sur l'évolution de l'interculturalité littéraire dans l'espace algérien. Cette classification veut simplement donner des points de repères ou d'indiquer des tendances générales, comme elle ne peut éluder le mouvement problématique des œuvres littéraires. La langue n'est pas simplement un outil de communication, elle est également un outil de structuration de l'imaginaire et de construction des représentations identitaires.

1. Les années 1920-1962
2. Les années 1962-1970
3. Les années 1970- 1990
4. Les années 1990-2000.

Les années 1920-1962 : De l'identité troublée à l'identité militante

En instituant l'apprentissage de la langue française par le biais de l'école républicaine à partir des années 1880, l'administration coloniale a permis à une catégorie d'autochtones privilégiés d'acquérir un moyen nouveau d'expression et de communication. Après un long processus d'acculturation, un certain nombre, très limité d'ailleurs, de romanciers a pu voir le jour durant la période indiquée. Et à la faveur de ce contexte, des romanciers autochtones (Chukri Khodja, Ould Cheikh, Hadj Hamou et Bencherif) s'aventurent dans l'écriture en langue française, ils produisent des romans où ils essaient de raconter à leur manière le vécu des Algériens, tout en introduisant un ensemble de représentations partagées ou dédaignées par leurs compatriotes.

L'objectif de ces derniers était de s'exprimer dans la langue du colonisateur pour « adhérer le plus à l'autre pour qu'il puisse faire entendre leur propre parole, car, pour ces romanciers, le public espéré est la France, une France idéale, construite à partir de l'image que l'Etat français donne de lui-même par le canal du système scolaire, mais aussi partiellement reconstruite par les romanciers eux-mêmes pour que soient fondées les conditions de leur possible lisibilité.» (Djeghloul 2004, 111) La posture intellectuelle de ces romanciers traduit un contexte sociopolitique et culturel où la domination du modèle littéraire français était prégnante. À cette période (les années 1920-1950), la France avait totalement soumis le peuple algérien et réalisé l'occupation intégrale du pays, malgré les résistances et l'émergence du mouvement indépendantiste. La littérature coloniale produite par les colons sur la société autochtone et les canons textuels de l'École d'Alger dominaient. La possession des terres étant réalisée par les armes, pour les auteurs coloniaux, il s'agissait d'occuper l'espace imaginaire par le discours écrit. Ainsi la production littéraire coloniale (Louis Bertrand, Ferdinand Duchêne, Louis Lecoq, Robert Randau, etc.) va servir d'appoint pour attribuer une légitimité à la mission « civilisatrice » de la France. C'est dans ce contexte qu'ont émergé ces auteurs algériens d'expression française. Ils ne pouvaient alors occulter leur situation d'auteurs écrivant dans la marginalité du pouvoir colonial. Leur inscription dans ce champ littéraire était conditionnée par la souscription aux actions de ce pouvoir et par l'adhésion à son système de représentations. À ce moment-là le projet assimilationniste avait l'ambition d'engager une multitude d'actions pour en faire de ces autochtones, des Français complètement intégrés à la culture française. Une telle tâche n'était pas facile, pour la simple raison que les rapports entre les européens et les Algériens étaient dominés à cette époque-là par des représentations stéréotypées, et donnaient une image dégradante des indigènes. S'adresser au lecteur français, dans sa langue, va passer pour ces derniers, par la

nécessité d'accepter « le deal » qui consiste dans l'affirmation « du non-être du soi collectif pour accéder à une assimilation individuelle à l'autre. » (Djeghloul 112) Terrible marché, où l'on ne peut souscrire sans souffrances et renoncements traumatisants. Ces romans nés dans la tourmente coloniale ont été sanctionnés par le discours nationaliste, évacués par le discours critique et jetés dans l'oubli, pendant longtemps. Des relectures récentes[1] ont révélé leur signification profonde, en réaffirmant leur pertinence politique et identitaire. La littérature de l'époque était telle que chaque auteur essayait de réfuter les thèses du roman colonial, en adoptant une stratégie d'écriture originale, « pour faire apparaître, sous diverses modalités, l'affirmation de la permanence irréductible de l'identité algérienne » (Djeghloul 113). Le discours romanesque dévoilait un rapport de forces plutôt inégal, où l'altérité dominait, où le moi devait se conformer aux injonctions du colonisateur, car la « dans la position de domination-répression dans laquelle elle vit, la société colonisée-acculturée ne peut rejeter simplement et ouvertement la société colonisatrice-acculturante » (Achour 1985, 64). Et c'est dans le discours littéraire que s'opèrent les transferts de l'affirmation identitaire, devant l'avilissement du colonisé imagé par le roman colonial qui « rendait donc l'homme non seulement étranger à lui-même, mais hostile à lui-même » (Depestre apud Achour 1985, 92). Cette situation ne pouvait pas durer ; après avoir refusé d'apprendre la langue française par le biais de l'école, plusieurs Algériens optent pour s'inscrire dans l'école française et s'approprier la langue du colonisateur. À cette époque-là les partis nationalistes menaient leur combat pour faire valoir leurs droits politiques, et la revendication citoyenne prenait plusieurs formes : participation aux élections organisées en Algérie et à la guerre aux cotés de l'armée française pendant la seconde guerre mondiale. Mais au lendemain de la victoire sur le nazisme, au lieu de répondre favorablement aux revendications des Algériens qui l'ont soutenu dans sa guerre contre le nazisme, la France répond par les massacres de plusieurs milliers de manifestants. Ainsi la rupture devenait inévitable entre les deux camps. D'autres écrivains, dont Mohamed Dib, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine s'aventurent sur le terrain de l'écriture. En effet, avec ces derniers, le discours identitaire prend une nouvelle dimension, le rapport ambigu entre l'identité et l'altérité n'est plus de mise.

Au malaise identitaire énoncé par les premiers romanciers, où le discours prend des voies mornes, subissant le regard réducteur de l'autre, survient un discours qui inaugure un nouveau rapport avec l'autre, celui de l'affirmation identitaire et de la contestation des représentations faites aux

[1] Voir également Ahmed Lanasri.

autochtones, et ceci, dans tous les discours coloniaux (histoire, anthropologie, littérature). Ce discours romanesque donne la parole aux autochtones, tout en décrivant leur quotidien et leurs traditions constantes. *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun (1950), *La grande maison* de Mohamed Dib (1952), *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri (1952), vont jouer un rôle fondateur dans la construction de la représentation identitaire de soi et de l'autre. Ce n'est plus une communication à sens unique, où l'autre domine, c'est une nouvelle approche de l'identité, et dont le contenu est reçu « comme « une prise de parole, à la fonction souvent libératrice » (Bonn 1985, 7). Cela va s'accentuer avec *L'incendie* (1954) de Mohamed Dib, où la rupture est totale avec le discours colonial. Au lendemain de la seconde guerre mondiale et à la veille du début de la lutte armée, le dialogue n'est plus à l'ordre du jour, seule la révolte est permise. Pour exprimer sa condition humaine, le témoignage et la description étaient les combinaisons les plus usitées. Les éditeurs français dont on peut citer (Seuil, Julliard, Plon, Denoël) avaient déjà jeté leur dévolu sur cette littérature qui a commencé à s'affirmer. Elle dénotait, déjà à l'époque, l'intérêt particulier que portaient certains milieux intellectuels français à cette littérature. Lue en France, cette littérature se trouve doublement légitimée, en tant que discours littéraire et en tant que texte écrit en français, car ce dernier, «offre en effet le seul moyen de se faire entendre de l'opinion publique du pays colonisateur : il est donc une arme efficace au service de la libération nationale » (Bonn 1996, 11). Le destin de cette littérature est ainsi tracé. Il s'agit d'affirmer son identité et « prendre la parole » en s'adressant aux Français que beaucoup d'injustices se faisaient en leur nom.

Les années 1962-1970 : De la « récupération identitaire » à l'implosion du même

Une fois, l'indépendance acquise, les romanciers algériens sont entrainés dans une autre aventure, celle d'exalter la guerre de libération, ce fût avec les romans *Les alouettes naïves* d'Assia Djebbar, *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri. « Récupérer » son identité bafouée par le colonisateur était une priorité pour tous les acteurs sociaux et politiques. Les nationalistes au pouvoir, avait comme programme politique et culturel, le remplacement de la langue française par l'arabisation de toutes les institutions. Mais paradoxalement le français s'est propagé, grâce à la généralisation de l'enseignement, et il prédominait dans tous les secteurs socioéconomique et médiatique.

Après un petit recul de la production romanesque, suite à l'indépendance, le rythme de la production en langue française a augmenté en nombre, malgré les tentatives de bouleverser la situation linguistique héritée. Cependant la littérature de langue arabe ne commence à émerger

qu'à partir des années 1970 et ne peut s'imposer dans le champ littéraire qu'à partir des années 1980. Durant cette période, la littérature romanesque de langue française est minorisée, elle entre en dissidence avec le discours politique dominant ; *Le Muezzin* de Mourad Bourboune (1968) et *La répudiation* de Rachid Boudjedra (1969) sont des exemples de la contestation politico-idéologique qui prenait le pas sur l'exaltation de la révolution nationale. L'altérité n'est plus portée ailleurs, elle prend la forme d'un débat interne. Elle met en cause celui qui a confisqué la révolution, le pouvoir, et privé le peuple de sa liberté. Les œuvres qui se succèdent reprennent, à leur tour, cette thématique, qui est en fait l'expression d'une blessure, d'un malaise de l'écrivain francophone dans son milieu. Son statut ne peut que prêter à débat, son discours aussi. À qui s'adresser ? Et par quel moyen d'expression? Et que dire ? Les enjeux de l'écriture prennent une nouvelle dimension, celle de subvertir le présent en revisitant la mémoire. Dans ce sens, la littérature peut «déjouer les falsifications de l'Histoire et les prétentions unificatrices des discours d'identité » (Bonn 18).

Cette littérature, dont le prétexte originel était de dénoncer la violence de l'Autre, le déni colonial, en instrumentalisant la langue du colon, opère une implosion de la dialectique circulaire du Même et de l'Autre, « en réorientant sur l'exploitation du Même qui, d'un coup, perd sa belle apparence d'unité transparente pour devenir un monde opaque et multiple dont la fin de sa confrontation avec l'Autre enlève tous ses sens univoques et préétablis. » (Djeghloul 182). Cette littérature dont certains prédisaient la disparition, une fois l'indépendance acquise et le processus de l'arabisation mis en œuvre, fleurissait et prenait de plus en plus une consistance jamais démentie.

Elle poursuivra son chemin, en fustigeant le discours officiel, et en dénonçant les tares de la société, qui tend de plus en plus vers le conformisme. Elle prendra plus d'épaisseur pour dire le malaise dans les années 1980, au moment où les discours idéologiques et politiques commençaient à s'effriter, et le désenchantement moral devient patent. Seulement les pressions idéologiques se raffermissaient, l'écrivain francophone se trouvait, de ce fait, suspecté par certains milieux, de connivence avec l'ancien colonisateur.

En accélérant le rythme de sa production à partir des années 1980, cette littérature devient un lieu d'expression politique, qui remet en cause le système politique de développement mis en œuvre depuis les années 1970. Elle en signale les contradictions et les dysfonctionnements, mais en même temps, elle se marginalise. Un nouveau discours littéraire va naître, il essaie de dépasser la dialectique du même et de l'autre, pour s'introduire dans un débat, celui d'une nouvelle contradiction opposant le peuple au pouvoir politique. Poursuivant une trajectoire analogue à celle inaugurée par Mohamed Dib dans son roman *La danse du roi* (1968) et par Rachid

Boudjedra dans son roman *La répudiation* (1969), une autre génération d'écrivains voit le jour, elle se projette d'emblée dans un contre-discours au débat sur la dialectique du même et de l'autre. *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni (1982) et *Les chercheurs d'os* de Tahar Djaout (1984), dénoncent l'imposture des officiels qui ont confisqué la révolution, et dévoilent les déviations de l'Histoire qui consistent à légitimer le pouvoir et ses pratiques, par des rites mémoriels douteux. Ces deux textes, à côté d'autres publiés dans la même période « répondent à la violence symbolique que constitue sa minorisation et sa délégitimation par une entreprise de contestation des catégories fondatrices de l'auto-légitimation de l'idéologie officielle » (Djeghloul 184). Ils énoncent la mauvaise vie et le trouble qui entourent l'entreprise de la construction de l'État national au seuil d'une décolonisation violente. L'humour, l'ironie et la virulence du discours littéraire prennent de la consistance, elles pénètrent le réel en l'investissant d'un sens nouveau, celui d'un non-dit sur les différents tourments et frustrations de la société. La quête du sens prend une autre tournure dans cette période postcoloniale, elle s'expose « dans la vie quotidienne, dans le rapport intersexuel et dans la relation pouvoir politique-peuple qui amène la littérature algérienne de ces dernières années à travailler l'implosion du Même non seulement au présent, mais aussi au passé proche, à rectifier la vision spontanée de la dialectique du Même et de l'Autre » (Djeghloul 190). Ces textes ont donné l'alerte avec une audace indéniable, aux conjurations qui vont suivre, et qui ont débouché sur octobre 1988. Cette date va fonder un nouveau rapport au politique, c'est l'ère de la diversité et des affirmations identitaires multiples, mais en même temps, elle donnera l'occasion à tous les radicalismes de se dévoiler dans l'espace public. C'est la rupture avec un discours monolithique, qui apparaît comme un leitmotiv, le consensus national est pulvérisé par des discours politiques émergents qui gisaient auparavant dans l'ombre. C'est l'heure de l'affrontement franc entre ces multiples discours. L'explosion ne tardera pas à venir.

Les années 1990-2000 : De l'ère du soupçon à l'identité éclatée

L'Algérie connaîtra dès le début des années 1990, une explosion de la violence qui dépasse les limites de l'entendement. Elle exprime une réaction offensive des militants islamistes, frustrés de leur victoire aux élections législatives de décembre 1991. Les forces de l'ordre (policiers, gendarmes et militaires) constituaient les premières cibles de leurs attaques armées, avant qu'ils n'élargissent la sphère de leurs victimes, et de s'attaquer aux civils. Parmi ces derniers, désarmés et sans protection, aucune catégorie sociale n'est épargnée. Les journalistes, les hommes de lettres (dont le martyr de Tahar Djaout en est devenu l'emblème), les universitaires, les commis de l'État, les militants démocrates, les

syndicalistes sont devenus les objectifs inscrits dans le programme d'extermination. Aux assassinats individuels ou groupés, les massacres collectifs ont pris la place. La société est divisée et les pouvoirs publics sont dépassés, la population, surtout rurale, s'organise de son mieux pour qu'elle puisse y faire face. Paradoxalement, c'est à ce moment que la littérature s'engage à rendre compte de ces convulsions tragiques qui traversent la société.

Une littérature nommée hâtivement « littérature d'urgence » est née. Elle s'est fixée comme mission de raconter les atrocités faites aux populations et à leurs élites, c'est une « graphie de l'horreur »[2], disait Rachid Mokhtari. Pour cette littérature, l'objectif était d'apporter des témoignages sur ce qui se passe en Algérie, narrer des situations, explorer les tenants et les aboutissements de cette guerre civile qui ne dit pas son nom. Écrire pour recoller les morceaux d'une identité déchirée, écrire pour se dire, écrire pour informer l'Autre, tous les autres. Ce génocide n'a de pareil que dans les pratiques de l'ordre colonial conquérant, et dans les barbaries commises sous d'autres cieux et d'autres temps.

Cette littérature est le produit d'un certain nombre d'hommes de lettres ou de journalistes qui étaient contraints à l'exil dès le début des hostilités. La publication de leurs textes romanesques s'était faite, principalement, en France. Elle a attiré les maisons d'édition françaises, mais pas seulement, « les circuits d'édition européens et américains sont très attentifs à l'évolution de l'actualité algérienne et à la situation au Maghreb en général » (Bonn 257). La prédilection pour la langue française, comme option d'écriture et pour Paris, comme « capitale de la République Mondiale des lettres » (Casanova apud Horvath 2010, 211-222) deviennent pour beaucoup d'entre eux, le moyen et le lieu par excellence de s'exprimer, de dire l'innommable et de rencontrer l'Autre. Ils ont permis (la langue et le lieu) à un certain nombre de « nouveaux venus » à la littérature de se faire connaître et de gagner en visibilité, en adoptant différentes stratégies. Accusés par l'idéologie islamiste d'avoir renié l'identité arabo-islamique en s'exprimant en français, et d'avoir « soutenu » les tyrans au pouvoir, ces auteurs ont quitté l'Algérie pour éviter les risques grandissants. Contrairement à leur pays d'origine, où l'absence totale des instances de valorisation littéraire est évidente, ils ont trouvé une institution littéraire performante qui leur permet de valoriser leurs écrits, par des médiations importantes (ventes-dédicaces, rencontres avec les lecteurs, les journaux, etc.). Il est à souligner que, malgré cette nouvelle situation à laquelle est soumis l'auteur algérien, le renouveau de l'écriture était au rendez-vous, plusieurs textes publiés sont d'une valeur littéraire inestimable. Comme le

[2] Le terme appartient à Rachid Mokhtari qui l'a détaillé dans l'ouvrage *La graphie de l'horreur*, 2002.

disait Charles Bonn : « il ne s'agit plus ni d'anticolonialisme ni de contestation des États en place, mais d'une sorte de prise en charge directe de la lourdeur du réel » (Bonn 1999, 4). Le texte communique la profondeur de ce réel au lecteur qui ne peut être ici que lecteur qui maîtrise la langue française et le désigner comme témoin de « l'envahissement de l'écriture par l'horreur. » (Bonn 1999, 5)

L'édition française va accompagner cette littérature, et la mise en place de la revue mensuelle « Algérie Littérature/Action » sera d'un apport indicible. Avec la maison d'éditions Marsa fondée par Aïssa Khelladi et Marie Virolle, cette revue va attirer l'attention des éditeurs français sur nombre d'écrivains algériens débutants ou en cours de consécration (Aïssa Khelladi, Maïssa Bey, Aziz Chouaki, ainsi que sur la traduction des auteurs écrivant en arabe). Le rôle de cette littérature n'est plus confiné à décrire le réel traumatisant, mais également de contribuer efficacement à faire connaître des écrivains délocalisés ou en cours de délocalisation. « Le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligatoire pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France, parmi lesquels on ne découvre que dans un deuxième temps quelques auteurs pour leurs qualités littéraires.» (Bonn 1999, 8) Il faut dire qu'à ce moment, le contexte politique et tout le tapage médiatique qui l'accompagnait, favorisait cet intérêt pour cette littérature (récits d'hommes et de femmes traqués par les terroristes, écrits journalistiques sur la situation en Algérie, analyses académiques et tous genres de publications autour de cette actualité brûlante). On relève des convergences entre ces nombreux textes en disant que malgré une extrême diversité des écrits, on assiste à une certaine similitude dans la dénonciation de l'idéologie totalitaire des islamistes. Cette littérature retrace les grands bouleversements qui touchent aux identités individuelles et collectives des Algériens et dans leur rapport à l'autre. L'utilisation du français renforce le statut de cette littérature et l'inscrit dans un champ littéraire plus vaste, les traductions vers d'autres langues européennes ne tarde pas à venir. La langue française est perçue autrement par beaucoup d'écrivains et de lecteurs algériens, elle devient également un moyen de combat pour défier la tragédie. Même des auteurs algériens de langue arabe se mettent de la partie, soit en écrivant dans cette langue (Amin Zaoui), soit en se faisant traduire dans cette langue (Laredj Ouassini, Marzek Bagtache et bien d'autres).

L'organisation de l'année de l'Algérie en France en 2003 a permis la découverte de plusieurs écrivains de langue arabe. En dépit du débat passionnel qui s'est installé dans le pays autour des langues au début des années 1980 et de la prise idéologique d'une rare violence dans les années 1990, la langue française est devenue de fait une langue d'écriture et de communication sociale consentie et tolérée pour la plupart des acteurs

sociaux. Elle est désormais admise dans le champ culturel algérien, sans aucun sentiment de culpabilité. Cette expérience, qui est tout à fait nouvelle pour une génération d'écrivains émergents, ne se pose pas en termes d'adversité envers une langue, considérée jadis comme langue du colonisateur, mais comme un espace d'expression qui permet l'hybridation et le dialogue avec l'altérité. Écrire dans cette langue c'est d'être en situation de communication interculturelle et d'échapper à l'emprise des pesanteurs sociopolitiques et culturelles de la vie quotidienne locale.

Références bibliographiques

Achour, Christiane, *Abécédaires en devenir*, Alger, Éditions ENAP, 1985.

Affaya, Mohamed Nour Eddine, *L'interculturel ou le piège de l'identité*, 143. [En ligne]www.raco.cat/index.php/revistacidob/article/viewFile/28029/27863

Bonn, Charles et alii, *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, 1996.

Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

---, *Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?* Paris, L'Harmattan, 1999 et [En ligne] LiMag12 avril 2000.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Djeghloul, Abdelkader, *De Hamdan Khodja à Kateb Yacine. Essais algériens d'histoire sociale et culturelle*, Oran, Editions Dar El Gharb, 2004.

Horvath, Christina, « Londres et Paris dans la République mondiale des lettres », In : *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n° 3, 2010, 211-222.

Lanasri, Ahmed, [en ligne] www.limag.refer.org/Textes/Iti/Ahmed Lanasri.htm.

Mokhtari, Rachid, *La graphie de l'horreur*, Alger, Éditions CHIHAB, 2002.

Serghini, Jaouad, *Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération*, 2. [En ligne] www.llcd.auf.org/IMG/pdf/SERGHINI.pdf.

Warnier, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Alger, CASBAH Éditions, 1999.

Passeurs de mots : faussaires ou forgeurs de sens ? Sur quelques lectures critiques de Diderot au XIX^e siècle

Andreea GHEORGHIU
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Au XIX^e siècle, les lectures des écrivains contribuent à la découverte, à la réhabilitation, et au « sacre » de Diderot. Objet d'adoration, brûlé en effigie, couronné roi des fantaisistes ou révéré en maître à penser des révolutions qu'il n'a pas vu venir, le Philosophe a droit parfois à des versions revues et corrigées de sa bio/bibliographie. Son œuvre, continuée, rectifiée, mélue ou surinterprétée, sert de banc d'essai à des écrivains en herbe ou de matière à réflexion pour des auteurs consacrés. Les romantiques se reconnaissent dans l'effervescence créative de leur prédécesseur, apprécient la verve, l'énergie et l'esprit de liberté qu'il incarne. Vers la fin du siècle interviennent un effet de saturation, la contestation du romantisme et, implicitement, des repères littéraires qu'il avait défendus. Qui sont ceux qui mêlent leurs voix/voies à cet étonnant concert (bruyantes allégeances, affinités discrètes, présomptueuses mélectures, diatribes paradoxalement valorisantes, qui valent pour une consécration) ? La boutade « Dis-moi qui tu hantes, je te dirais qui tu es » serait-elle vérifiable ? L'histoire des commentaires à la manière de (sinon au nom de) Diderot mérite d'en suivre la ligne serpentine.

Abstract. The readings by 19th century writers contribute to the discovery, rehabilitation, and "sacralization" of the Diderot. Adored, vilified, crowned as the fool's king, or revered as intellectual beacon for revolutions he never foresaw, the Philosopher sometimes meets with revised editions of his own bio/bibliography. During the 19th his work was continued, misread, over-interpreted, used as manual for young writers or as landmark for established writers. The Romantics identify with the creative effervescence of their predecessor, appreciate the verve, energy and spirit of freedom that he embodies. Towards the end of the century a saturation effect is felt, questioning Romanticism and implicitly the literary landmarks that it had defended. Who are all these voices projected into this astonishing concert (noisy allegiances, discreet affinities, presumptuous misreadings, paradoxically appreciative diatribes)? Could this verify the pun "tell me your cohereabouts to tell you who you are"? Following the meandered history of critical readings *à la manière de* (if not instead of) Diderot deserves attention.

Mots-clés : postérité littéraire, lecture critique, lecture d'écrivain, Diderot
Keywords: literary posterity, critical reading, writer's reading, Diderot

1. La figure de Diderot au XIX^e siècle

Dans les deux siècles qui suivent la mort de Diderot, la découverte d'inédits se poursuit et réserve parfois des surprises. Cette longue instabilité matérielle du corpus d'œuvres fait que les générations successives de lecteurs, écrivains et critiques, n'ont pas envisagé le « même » Diderot, comme le remarque judicieusement Jacques Proust : « L'œuvre de Diderot ne préexiste

pas à l'histoire de son interprétation. Elle s'est constituée en grande partie après sa mort, et elle s'accroît encore. […] L'histoire même de l'interprétation de Diderot – constitutive de son œuvre – n'en est pas une. Ce sont en fait *plusieurs histoires* […] » (1974, 7 et 8, nous soulignons).

Grâce aux éditions Brière (1821-1823) et Paulin (1830-1831), les romantiques découvrent le pan caché de l'œuvre diderotienne : l'homme passionné de la correspondance, le critique d'art perspicace et subtile des *Salons*, le dialogiste endiablé du *Neveu* et du *Rêve de d'Alembert*, le conteur astucieux. Les premiers comptes rendus à l'édition Paulin marquent les affinités des romantiques pour l'esprit du XVIII^e^ dont Diderot est promu en figure tutélaire. Les écrivains de la première génération romantique reconnaissent en Diderot un prédécesseur incontournable, auquel ils vont se comparer, qu'ils vont imiter, continuer ou contredire. Tout au long du XIX^e^ siècle, Diderot va être plusieurs fois découvert et redécouvert, inventé et réinventé par les écrivains. L'image de Diderot est déclinée sur au moins trois tonalités : si dans le premier tiers du siècle c'est l'attrait de l'homme original qui l'emporte, dans le second tiers se dessine une approche érudite et herméneutique, pour que la fin du siècle révèle des réactions de saturation ou de rejet. En bref, tout en suivant des options esthétiques individuelles ou de groupe, l'attitude des écrivains varie selon les étapes de l'intégration de Diderot au patrimoine culturel : d'abord, la découverte enthousiaste d'un écrivain résolument « moderne », en phase avec le romantisme, ensuite le souci d'adéquation à une œuvre que l'on estime complexe st subtile, enfin, le défi d'une génération qui l'assimile à ses premiers admirateurs et promoteurs, les romantiques.

Afin d'illustrer ce processus, qui n'est ni monocorde, ni linéaire, nous avons choisi des articles et ouvrages d'écrivains, publiés en 1830, autour de 1850, et vers la fin du XIX^e^ siècle. Les deux premiers (de Sainte-Beuve et de Nodier) sont des critiques d'accueil aux éditions posthumes des œuvres de Diderot. Deux autres (de Janin et des frères Goncourt) sont des chroniques sur le vaudeville *Le roi des drôles* de Duvert et Lauzanne (1852), considéré une manipulation malencontreuse du texte du *Neveu*. Le dernier c'est l'ouvrage critique de Barbey d'Aurevilly, publié en 1880, mais qui fait état d'une longue fréquentation de Diderot, mêlée d'admiration et de répugnance. Il faut dire dès maintenant que les commentaires sont concordants sur certains points, et que les différences notables découlent du degré d'implication des auteurs : empathie chez Sainte-Beuve ; implication viscérale, passionnelle, chez Janin et Barbey ; distance analytique chez Nodier et les Goncourt.

Dans la mesure où les lectures ne sont pas loin de la réflexion sur la propre création des auteurs, ces textes sont aussi redevables à la « figure du commentaire d'écrivain » qui, selon Clément Bruno institue un rapport « non pas de texte à texte, ni même en fait de sujet à objet, mais […] de personne à

personne » (2004, § 21)[1]. Le commentaire, explique le poéticien, est une relation métatextuelle complexe, où l'expérience de l'altérité (du texte premier) met à défi l'identité du commentateur. Nous n'avons pas l'ambition d'approfondir cette piste herméneutique, notre objectif étant de passer en revue les propos des écrivains, à forte coloration subjective, qui ont contribué à la consécration littéraire de Diderot. Nous nous contenterons de noter que le propre des lectures d'écrivain c'est d'engager un dialogue complice ou tendu entre deux *personnes*, le commentateur et Diderot en l'occurrence, par texte interposé. Nous allons constater qu'il n'est pas impossible que le texte premier (de Diderot) disparaisse dans cette opération, pour que ne subsiste que l'image de soi du commentateur. Ainsi, par exemple, les articles de Jules Janin, abondants et encomiastiques, ne servent que de faire-valoir pour un écrivain qui se perçoit en successeur désigné de Diderot et, donc, autorisé de parler à sa place.

2. Un cas de réception décalée

L'œuvre de Diderot est un exemple de « réception décalée » : à l'exception des *Bijoux indiscrets*, publiés en 1748, ses contes, les grands romans, tout comme les écrits sur l'art et certains textes philosophiques importants, restent inconnus au public du XVIII[e] siècle. Seuls les abonnés princiers de la *Correspondance littéraire*[2], des amis proches et de rares lecteurs de manuscrits ou de copies manuscrites découvrent du vivant du philosophe la richesse, la verve et la force d'invention de ses écrits. Les contemporains auraient pu le connaître surtout en tant qu'éditeur de l'*Encyclopédie*, auteur ou traducteur de quelques ouvrages philosophiques, apologiste du roman richardsonien, et théoricien d'un nouveau genre théâtral, le drame bourgeois, illustré par deux pièces (« comédies ») qui ont eu un succès mitigé. Avant l'édition Naigeon, posthume, peu nombreux sont, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, les lecteurs des contes, de *La Religieuse* et de *Jacques*, du *Paradoxe sur le comédien* et des *Salons*, du *Rêve de d'Alembert* ou du *Supplément au voyage de Bougainville*. L'ouvrage au destin le plus paradoxal est *Le Neveu de Rameau*[3], dont Diderot

---

[1] Voir aussi Clément Bruno, *Le Lecteur et son modèle*, Paris, PUF, 1999.

[2] Ce journal, dirigé successivement par l'Abbé Raynal, Grimm et Meister, était distribué exclusivement à l'étranger, sous forme manuscrite. Les ajouts, en copies manuscrites, de différents ouvrages étaient communiqués sous la promesse formelle de ne pas les laisser circuler librement. Des informations exhaustives sur l'état actuel des connaissances concernant la dynamique du corpus diderotien sont dispensées dans le *Dictionnaire Diderot* paru sous la direction de Roland Mortier et Raymond Trousson (Champion, 1999) et les notices d'accompagnement des différentes éditions complètes, dont celle que nous avons consultée, procurée par Laurent Versini (Robert Laffont, 1994-1997). Une nouvelle édition d'œuvres complètes, dans la collection La Pléiade, est en cours, sous la direction de Michel Delon.

[3] En 1784, la « Satire seconde » reste en plusieurs copies manuscrites, dans le fonds Vandeul et à la Bibliothèque Saltykov-Chtchédrine de Saint-Pétersbourg. Le texte est publié d'abord

ne parle jamais et qu'il ne confie pas pour publication, même fragmentaire, dans la *Correspondance littéraire*.

On a beaucoup débattu sur les raisons de ce refus de publier les œuvres majeures : crainte de représailles éventuelles pour des propos trop osés (sur la religion, la morale ou la sexualité) ; mauvais souvenir de l'emprisonnement à Vincennes (1749) et de la saisie d'une partie de ses manuscrits par la police ; lassitude et méfiance après vingt années de labeur au projet encyclopédique, avec les innombrables difficultés liées à l'obtention du privilège et au travail avec des libraires onéreux, prêts à caviarder le texte de leur propre chef. Sinon, s'agissait-il de l'attitude d'un auteur redoutant le mauvais accueil du public ? ou d'un auteur peu enclin à reconnaître des écrits « frivoles », incompatibles avec sa réputation de philosophe ? ou bien était-ce l'inquiétude, très humaine, de froisser la sensibilité de ceux qu'il avait portraituré de manière caricaturale ?

Herbert Dieckmann (1959, 17-39), parmi les premiers, en donne une explication convaincante. Diderot *aurait pu* déjouer la censure soit en atténuant ses propos, soit en choisissant pour les ouvrages sensibles la publication anonyme ou dans des pays plus permissifs, comme la Hollande. Or, il refuse la clandestinité, que tant d'autres utilisent comme outil de la propagande philosophique. Moins facile à résoudre était la question des allusions corrosives, ridicules ou embarrassantes à des contemporains, amis ou ennemis dans la vie réelle. Diderot note sur le vif des anecdotes et des ragots, observe des comportements et des gestes, continue le dialogue avec ses interlocuteurs de prédilection, se venge des cabales des antiphilosophes et leurs comparses. Ses soliloques par écrit sont traversés par des figures et des voix reconnaissables dans son entourage, ce qui explique en partie l'hésitation à les rendre publiques.

Mais au-delà des réserves et des précautions, Diderot consacre du temps dans ses dernières années pour rassembler, réviser et mettre au propre, avec l'aide de plusieurs copistes, les manuscrits entassés dans ses portefeuilles, en vue d'une édition complète des ses ouvrages. Avant son départ en Russie, craignant que le voyage éprouvant ne lui soit fatal, il confie tous ses manuscrits au fidèle Naigeon. De retour en France, Diderot discute avec le libraire genevois Marc-Michel Rey, établi à Amsterdam, le projet de publier une version corrigée de l'*Encyclopédie* et ses œuvres complètes :

---

dans la traduction allemande de Goethe (Leipzig, 1805), d'après un manuscrit provenu de Russie et perdu par la suite. La retraduction en français, avec des ajouts, par Saur et Saint-Geniès (1821) est en fait une supercherie littéraire. La première édition française d'après un manuscrit, expurgé par la fille de Diderot, date de 1823 (éd. Brière). Assézat (1875), Isambert (1883), et Tourneux (1884) en donnent des éditions mieux constituées d'après des copies manuscrites ; enfin, c'est en 1890 que Georges Monval découvre par hasard, chez un bouquiniste de Paris, un manuscrit autographe de Diderot. Au XX^{e} siècle, la première grande édition scientifique est celle de Jean Fabre (1950), suivie par des recherches passionnantes, génétiques et herméneutiques.

> Je travaille à la collection complète de mes ouvrages. […] Je vis à la campagne, seul et dans la retraite la plus profonde ; je travaille depuis le matin jusqu'au soir. Je serais fâché de mourir sans avoir fait deux choses ; l'une, c'est ordonné la bibliothèque des inconvaincus ; l'autre, sans avoir publié mon propre recueil. (lettre du 14 avril 1777, in OD, V, 1290)

> J'ai trouvé moyen de jouir de tout mon temps, et ce sera, je l'espère, avec quelque avantage pour vous. Outre la bible ou la bibliothèque en question, certainement je vous porterai moi-même l'édition complète de tous les ouvrages que j'ai publiés, et d'un plus grand nombre qui se sont entassés successivement dans mes portefeuilles. (lettre du 12 mai 1777, OD, V, 1291)

« La bible » ou « la bibliothèque des inconvaincus » sera l'*Encyclopédie méthodique* à laquelle Naigeon collaborera après le décès du philosophe. La publication des œuvres complètes, par contre, allait être un véritable « roman bibliographique », en raison de la dispersion des copies manuscrites entre la France et la Russie, du droit de regard d'Angélique Vandeul, la fille du philosophe, sur les premières éditions de Naigeon (1798 et 1800) et de Brière (1821-1823), auxquels s'ajoute la circulation de variantes invérifiées, faussement attribués à Diderot, et même apocryphes. Les lacunes et les erreurs d'attribution vont perdurer tout au long du XIX^e^ siècle, y compris dans l'édition monumentale Assézat-Tourneux, et ce n'est que l'ouverture aux chercheurs, dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle, du fonds Vandeul et du fonds de Leningrad, qui aboutira aux premières éditions scientifiques.

3. Lectures d'écrivains

3.1. Une lecture en enthousiaste : Sainte-Beuve

Sainte-Beuve est parmi les premiers critiques du XIX^e^ siècle qui essaient de comprendre l'homme Diderot et de mesurer l'importance de son œuvre. Les comptes rendus (1830 et 1831)[4] à l'édition Paulin, qui venait de paraître, témoignent de l'enthousiasme d'approcher l'homme passionné, doué dans tant de domaines, qui anima et inspira son temps.

Le ton du commentaire est donné dès la première phrase : véritable force de la nature, l'homme exceptionnel que fut Diderot est à placer sous le sceaux du *grandiose*. Sainte-Beuve lui associe la métaphore wertherienne de l'homme de génie supérieur, qui, pareil à un fleuve intarissable, énergique et imprévisible, inonde et nourrit ce qui l'approche :

> […] un *fleuve abondant, rapide, aux crues inégales, aux ondes parfois débordées* ; sur chaque rive se trouvent d'honnêtes propriétaires, gens de prudence et de bon sens, qui, soigneux de leurs jardins potagers ou de leurs plates-bandes de tulipes, craignent toujours que le fleuve ne déborde au temps

[4] Parus dans *Le Globe* (20 septembre et 3 octobre 1830) et dans la *Revue de Paris* (juin 1831), ces comptes rendus seront publiés dans les *Premiers lundis*, repris partiellement et complétés dans les *Portraits littéraires* (1862). Nos citations renvoient à *Premiers lundis*, (1886, 372-393) et à *Portraits littéraires* (1862, 239-264).

> des grandes eaux et ne détruise leur petit bien-être; ils s'entendent donc pour lui pratiquer des saignées à droite et à gauche, pour lui creuser des fossés, des rigoles ; et les plus habiles profitent même de ces eaux détournées pour arroser leur héritage, et s'en font des viviers et des étangs à leur fantaisie. (*Premiers lundis*, I, 372, nous soulignons)

Les « gens de prudence et de bon sens » pratiquant des « saignées » au grand fleuve nourricier sont les contemporains de Diderot, auxquels cet homme immensément doué et tout autant prodigue s'est donné tout entier, « tout à tous », « content de produire des idées et se souciant peu de leur usage » (374). N'ayant pas la tournure d'esprit critique de Voltaire, ni la force de s'isoler comme Buffon et Rousseau, il « demeura presque toute sa vie dans une position fausse, dans une distraction permanente, et dispersa ses immenses facultés sous toutes les formes et par tous les pores » (373). Bien qu'il fût « l'esprit le plus synthétique de son siècle », Diderot ne laissa de monument que par fragments épars, que seul le lecteur attentif, selon Sainte-Beuve, saura comprendre comme il convient, c'est-à-dire « avec sympathie, amour et admiration » (375).

Une clé de lecture est livrée par cette édition Paulin des œuvres diderotiennes, intitulée *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot publiés d'après des manuscrits confiés en mourant, par l'auteur, à Grimm*, qui révélait, entre autres, les lettres à Sophie Volland et à Falconet. Ces « lettres délicieuses » fournissaient au critique biographiste de précieux documents génuines sur la manière de vivre et de penser du Philosophe : « C'est un plaisir singulier de l'entendre librement discourir sur tout ce qu'il voit et ce qu'il sent, avec abandon, naïveté, complaisance, et quelquefois, s'il en a le temps, et si le caprice lui vient, avec art et curiosité » (375). La musique mineure des causeries avec ses amis ou son amoureuse, qui mélangent frivolités et ne craignent quelque « agréable souillure », redevient tout d'un coup majestueuse et sublime lorsqu'il est question d'art et philosophie, du cœur humain et ses abîmes, de l'espace et le temps, de la mort et la vie, de la nature et ce que peut être Dieu. (376) Tel était l'homme, chaleureux et inspiré, curieux de tout et dispendieux de ses idées et de sa personne.

Sous le désordre apparent, Sainte-Beuve saisit une « figure forte, bienveillante et hardie, colorée par le sourire, abstraite par le front, aux vastes tempes, au cœur chaud » ; le portrait pictural glisse vers l'abstraction idéalisante : « *la plus allemande de toutes nos têtes*, et dans laquelle il entre du Gœthe, du Kant et du Schiller tout ensemble » (375). Associer Diderot aux grands noms de la culture allemande était sans doute excessif, et la formule « la

plus allemande de toutes nos têtes »[5] ne manquerait pas d'être drastiquement sanctionnée par d'autres commentateurs français.

En tout état de cause, les pages de Sainte-Beuve placent Diderot au premier plan de la réflexion littéraire. Le Philosophe sera désormais perçu par maints commentateurs comme un géant aux faiblesses très humaines, dispersion, éclectisme, inachèvement, comme un « composé », pour reprendre son propre mot, de traits sublimes et d'égarements d'humeur ou de tempérament.

Sainte-Beuve enrichira son commentaire dans les *Portraits littéraires* (1862). La métaphore du fleuve nourricier est reprise et modulée avec un élément d'incandescence. L'image du débordant fleuve werherien, qui fertilisait tout sur son passage, devient ici un fleuve de flamme jailli d'un vaste moule bouillonnant, dont l'irrésistible combustion peut brûler et dévorer ou féconder, vivifier, ce qu'il touche :

> Diderot, riche et fertile nature, ouverte à tous les germes, et les fécondant en son sein, les transformant presque au hasard par une force spontanée et confuse; *moule vaste et bouillonnant* où tout se fond, où tout se broie, où tout fermente ; capacité la plus encyclopédique qui fût alors, mais capacité active, dévorante à la fois et *vivifiante, animant, embrasant* tout ce qui y tombe, et le renvoyant au dehors dans des *torrents de flamme* et aussi de fumée […]. (*Portraits littéraires*, I, 244, nous soulignons)

Cette énergie surhumaine explique, selon Sainte-Beuve, pourquoi Diderot devint « le centre mobile, le pivot du tourbillon » philosophique de son siècle (245). Et à lui d'esquisser de nouveau dans des touches picturales la figure de son héros, corrigeant, à travers sa lecture distante de plus de trois-quarts de siècle, les portraits faits par un peintre et un sculpteur qui avaient eu sous les yeux l'homme réel :

> La tête haute et un peu chauve, le front vaste, les tempes découvertes, l'œil en feu ou humide d'une grosse larme, le cou nu et, comme il l'a dit, *débraillé, le dos bon et rond*, les bras tendus vers l'avenir ; mélange de grandeur et de trivialité, d'emphase et de naturel, d'emportement fougueux et d'humaine sympathie ; tel qu'il était, et non tel que l'avaient gâté Falconet et Vanloo […]. (245, souligné dans le texte)

Après l'habituel détour biographique, l'article est complété cette fois-ci par des considérations sur l'art narratif de Diderot. Hormis la « pièce monumentale, l'*Encyclopédie* », Sainte-Beuve évoque « les *petits-papiers*, comme [Diderot] les appelait, c'est-à-dire les petits chefs-d'œuvre », contes (*Madame de la Carlière*) et romans (*Jacques* et *La Religieuse*). Le temps était venu d'accorder de l'importance littéraire aux nombreuses productions où se

[5] « […] la formule fameuse "La plus allemande de nos têtes", inspirée par un enthousiasme sincère, allait longtemps desservir l'auteur du *Neveu de Rameau* », note Roland Mortier dans « Charles Nodier lecteur de Diderot » (1990, 75).

manifeste le talent de Diderot comme artiste : « les fantaisies humoristes, les boutades d'une saillie incomparable, les chaudes esquisses, les riches prêts à fonds perdu dans les ouvrages et sous le nom de ses amis, le don des romans, des lettres, des causeries, des contes » (251-253).

Sainte-Beuve touche des points essentiels qui seront abondamment analysés dans l'exégèse diderotienne. C'est que, d'abord, Diderot est pareillement conteur intelligent et spirituel, dans ses écrits intimes (lettres et causeries), dans les œuvres de fiction (romans, contes), dans ses essais philosophiques ou dans les articles de l'*Encyclopédie*. Ensuite, qu'en homme de son siècle, il emprunte à d'autres et prête volontiers sa plume (« les riches prêts à fond perdu dans les ouvrages [...] de ses amis », « sous le nom de ses amis »). Enfin, que son écriture, où qu'elle se manifeste, est sa marque de reconnaissance : elle est alerte, simple et naturelle, apte aussi bien à saisir le réel qu'à vaguer dans la fantaisie (« les fantaisies humoristes »), tantôt sentimentale, tantôt poétique : « Les moindres récits courent alors sous sa plume, rapides, entraînants, simples, loin d'aucun système, empreints, sans affectation, des circonstances les plus familières, et comme venant d'un homme qui a de bonne heure vécu de la vie de tous les jours, et qui a senti l'âme et la poésie dessous » (262).

3.2. Une lecture en écrivain : Charles Nodier

Revenons à l'année 1830. Charles Nodier contribue lui aussi à la réhabilitation de Diderot, « un auteur jusque-là méconnu en France, suspect pour ses idées morales, politiques, philosophiques, et dénigré comme écrivain » (Mortier 1990,75). Son article « De la prose françoise et de Diderot »[6], paru avant les comptes rendus de Sainte-Beuve sur l'édition Paulin, est beaucoup plus élaboré. Il s'agissait, comme l'explique Roland Mortier (76-77), d'une réévaluation du statut de la prose française : l'écrivain admire la qualité littéraire des œuvres de Montagne, Rabelais, Pascal, Molière ou La Bruyère, et jauge la production littéraire du XVIII^e^ siècle pour y trouver l'écrivain qui puisse incarner la nouveauté. Nodier n'apprécie guère « l'atticisme élégant » de Montesquieu, le « tissu trop lâche » des *Confessions* et « l'esprit faux » de *La Nouvelle Héloïse*. Diderot, en échange, qu'il connaît surtout des *Salons*, des contes et du travail encyclopédique, lui semble être l'homme qui exprime le mieux l'effervescence novatrice du siècle précédent. Son argument de nature sociologique, « Au dix-huitième siècle se préparait une révolution immense dans la société ; il arriva ce qui arrive toujours, une révolution immense dans le langage » (76), va contribuer à la figuration de Diderot en « prophète » inspiré d'une parole de liberté :

---

[6] Paru en juin 1830 dans la *Revue de Paris* et réédité dans le *Bulletin du Bibliophile*, Paris, Techener, 1861. Nos citations renvoient aux fragments reproduits dans l'article de Roland Mortier (1990). L'orthographe « anachronique » est celui pratiqué par Nodier.

> […] ses idées tombent éparses, disséminées, confuses, sur des pages qui n'ont rien de simultané que l'aspect matériel et la date de l'impression. Ce sont d'autres feuilles de la Sibylle, qui ne sont ni moins vagues, ni moins obscures, ni moins rebutantes à l'analyse ; mais qui se recrutent comme elles d'une inspiration tumultueuse et désordonnée, de la frénésie du génie et de la solennité du trépied. (78)

L'éclectisme, les tours obscurs ou contradictoires, les enfreintes à la rhétorique sont ainsi valorisés en tant que signes d'une force naturelle, que ce fils de coutelier puise aux racines d'une culture populaire pérenne et indestructible : « Dans les lettres comme dans les institutions, c'est le peuple qui renouvelle tout, parce qu'il ne vieillit pas. » (*Ibid.*) Cette image du brassage des énergies vivifiantes, à travers les mots proférés par un inspiré (« Sybille » sur son trépied), qui peut tout aussi bien sembler un génie ou un fou, est à rapprocher de la logique du carnaval comme force motrice de la dynamique sociale et littéraire[7].

Pour Nodier, Diderot est l'homme d'un siècle cynique et effronté, « où tout le monde s'empressoit à démolir la société pièce à pièce, pour faire je ne sais quoi de ses débris ». (79) Ainsi, les licences « effrénées » qu'il prend à l'égard du langage sont-elle le symptôme d'une société prête à se désagréger sous l'emprise insupportable du despotisme.

Suivant un raisonnement analogue, quelques décennies plus tard Octave Delepierre[8] va mettre en rapport de causalité la floraison des œuvres parodiques et les périodes d'oppression politique, que ce soit la fin de l'Ancien Régime, ou le trouble XIX^{e} siècle. Nodier, quant à lui, fait appel à un exemple antique et considère que *Les Bijoux indiscrets* sont l'équivalent du *Festin de Trimalcion* de Pétrone, « par une grande sympathie de position » (*Ibid.*), c'est-à-dire par analogie des contingences.

Les réflexions de Nodier font état de la crise que traverse la première génération romantique autour de 1830. Pour des écrivains qui remettent en question le sens de la création artistique, la parole de Diderot surgit « comme un éclair entre les ténèbres d'une civilisation qui finit, et les ténèbres d'une civilisation qui commence ». (78)

Ce que Nodier apprécie avant tout chez son prédécesseur c'est la force d'un style personnel. Diderot n'est pas à suivre pour une œuvre achevée, car « jamais homme ne fut moins l'homme d'un livre, et ne s'appliqua moins à en faire » (*Ibid.*) ; par voie de conséquence, ce serait « trop exigeant qui en demanderoit un livre ; trop sévère qui lui arracheroit une page […] et [il] n'en

---

[7] Voir Jean Starobinski sur le *Neveu* (1976) ; Mikhaïl Bakhtine (1982) et Anthony Wall, (1994).

[8] « La Parodie, cette portion de la littérature populaire […] prend son caractère des circonstances morales et politiques de l'époque, et du pays ou elle se développe. Elle se modifie en conséquence, et trouve le plus d'encouragement au milieu des la turbulence des dissensions civiles et religieuses. » (Delepierre 1870, 180-181).

recommande aucune en particulier sous le rapport de la composition » (79). Et à Nodier de s'exclamer :

> Quel style que celui-là ! un style spontané comme l'imagination, indépendant et infini comme l'âme, un style qui vit de lui-même et où la pensée s'est incarnée dans le verbe. C'est tout ce qui reste d'une société prête à finir ; mais c'est encore son génie : c'est le cygne qui chante à sa mort, c'est le phénix qui s'allume un tombeau régénérateur. (78)

Quoique Diderot l'écrivain semble maîtriser si mal l'art de la composition, son style vivifiant est à même d'exprimer une variation infinie d'idées, de croyances et d'affects : « Donnez tout ce que vous voudrez à l'écrivain, le *lituus* de l'augure, la houlette du pasteur, le thyrse de la bacchante, et ne craignez pas de le trouver en défaut ». (*Ibid.*) Pour expliquer ce paradoxe, Nodier recourt lui aussi à une métaphore. Sainte-Beuve avait associé l'homme de génie et son art à l'écoulement vigoureux d'un fleuve ou d'un brasier incandescent. Chez Nodier, le comparant c'est l'écoulement refroidi de la lave vésuvienne, ennobli par le travail des artisans :

> Ce qu'il y a de magnifique dans la lave du Vésuve taillée en tablettes, en ustensiles, en ornements, c'est le poli du lapidaire et le travail de l'ouvrier ; ce qu'il y a de merveilleux dans le style de Diderot, *c'est moins la matière que la forme*, la valeur des pièces que leur agencement, l'entente et l'harmonie du sujet que le savoir-faire de l'exécution. (*Ibid.*, nous soulignons)

Les exemples mentionnés dans l'article sont l'*Entretien d'un père avec ses enfants* et les *Deux Amis de Bourbonne*, « compositions *extemporaines*, [écrites] dans une de ces inspirations subites, où sa plume se jouoit avec liberté » (80, nous soulignons). L'une est admirable par la simplicité et la vérité du dialogue et l'efficace d'une mise en scène comme au théâtre. L'autre, pour la flexibilité et la variété de style qui en font

> [un] *caprice* d'un harmoniste, l'*arpégement* d'une main exercée, la riche gamme d'un chromatiste au doigté facile ; ce n'est que le *clavecin oculaire du père Castel*, avec toutes ses couleurs, dans toutes leurs nuances et dans toutes leurs dégradations ; ce n'est ni Raphaël ni Mozart : c'est une *harpe éolienne*, c'est *un prisme*. (*Ibid.*, nous soulignons)

La rapidité d'exécution (caprice, arpégement), l'impression d'improvisé et de naturel, le jeux subtil des miroitements (clavecin oculaire, prisme) et la captation des moindres nuances sonores (harpe éolienne), en un mot, c'est l'art jubilatoire de l'écrivain-illusionniste que Nodier apprécie dans ces petits textes, écrits comme par hasard : « son récit paroît à vos yeux vif, rapide, éblouissant, comme ces mosaïques de soie bigarrée que les opticiens de la foire font rouler devant un flambeau » (*Ibid.*).

De cette lecture en écrivain, nous comprenons que le grand mérite de Diderot est à chercher dans son travail sur la matière linguistique : d'une part dans l'usage désinhibé des vocables (« il ne dédaigne rien dans les rebuts de vos

timides vocabulaires ; il revêt le mot avec une confiance assurée, sans s'informer de son origine et de son prix », 79) ; d'autre part, dans sa capacité quasi-prométhéenne de leur insuffler une nouvelle vie (« il s'est saisi de la parole, il l'a pétrie, il l'a modelée, il a soufflé dessus, il lui a donné une âme », 81). Mais Nodier prend soin de préciser qu'il est impossible de localiser la propriété spéciale du style de Diderot : « *Ce n'est ni là, ni là ; c'est partout.* » (79, nous soulignons)

En cette année 1830, l'approche de Sainte-Beuve était rétrospective : pour lui, Diderot est une figure du passé, un génie, indubitablement, mais homme de son temps. La lecture de Nodier, en échange, est prospective, ce qui importe étant le caractère résolument moderne de l'écriture diderotienne. L'écrivain voit en Diderot un fondateur de la modernité littéraire, par le brassage des ressources populaires, la percée réaliste de sa prose, et surtout par le travail linguistique. Quand il le figure en prophète inspiré du changement, Nodier l'assimile à la sensibilité romantique, sans toutefois espérer le bon accueil du public de son siècle : « s'il plaît à un cuistre d'imprimer quelque part officiellement, de par la police ou de par l'Université, que Diderot étoit un détestable écrivain, il faudra bien en passer par là. [...] Il y a certainement chez nous quelque chose d'immuable, d'indélébile, d'éternel, c'est l'anathème du pédant. » (81)

3.3. Une lecture en épigone : Jules Janin

En 1852, les célèbres Duvert et Lauzanne[9], adaptent pour le théâtre de vaudeville le *Neveu de Rameau*, sous le titre *Le Roi des drôles*. Comme nous n'avons pas eu la possibilité de lire la pièce, ce sont des chroniques contemporaines (des frères Goncourt et de Janin[10]) qui nous ont permis de comprendre ce que les vaudevillistes avaient fait du texte diderotien, ou du moins ce dont ils ont été accusés d'avoir fait. Les commentaires portent moins sur le spectacle proprement dit que sur l'impertinence, dans les deux sens du mot, de la réécriture du roman.

Jules Janin, qui vouait un véritable culte à Diderot, lui consacra des pages enfiévrées dans les feuilletons du *Journal des Débats*, publiés ultérieurement dans son *Histoire de la littérature dramatique*[11]. À propos du *Roi des drôles*, le chroniqueur crie au scandale, il y voit une attaque infâme à

---

[9] Félix-Auguste Duvert (1795-1870) et Lauzanne (Augustin-Théodore de Vaux-Roussel dit), 1805-1877, ont écrit ensemble des centaines de vaudevilles. Lauzanne est célèbre pour sa parodie d'*Hernani*, intitulée *Harnali ou la contrainte par cor*.

[10] Personnage célèbre en son temps, Jules Janin (1804-1874), polygraphe, chroniqueur dramatique au *Journal des Débats*, romancier, essayiste et traducteur, était surnommé "le Prince de la Critique". Ironie du sort, il occupera la place de Sainte-Beuve à l'Académie française.

[11] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, 6 tomes, Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858. Les citations du commentaire sur le *Roi des drôles* renvoient au 4e volume, de 1854.

l'œuvre du Philosophe Il dénonce vigoureusement Duvert et Lauzanne, qui osent « détrôner » Diderot : « ces faiseurs de vaudevilles » il les voit se faufiler à la faveur de la nuit comme des ladres, à pas furtifs, armés d'une lanterne sourde, et approcher « à ce terrible et cruel morceau, à cet exorcisme tout d'une pièce, à cette bacchanale immense, à cette furie, à ce délire, à cette déclamation, à cette chanson, à ce catéchisme immonde, à ce morceau plein d'éloquence et de nerf, d'atticisme et d'impudeur, de barbarie et d'élégance : *le Neveu de Rameau* ! » (31). L'offense suprême, étant, selon Janin, de se prétendre à l'égale de l'œuvre immense du Philosophe : « O maraudeurs trop hardis, qu'allez-vous faire ? et comment, diable ! avez-vous pu croire que vous pouviez entamer, de vos petites griffes innocentes, ce monument antédiluvien du mépris. » (32) Mesurés à la « production la plus étonnante du siècle passé » (33), les deux « conspirateurs » sont réduits à leur condition d'êtres insignifiants et malhonnêtes. Janin leur reproche la faiblesse d'esprit et de caractère : incapables de bien lire ce terrible pamphlet diderotien, c'est-à-dire « avec soin et de façon à bien comprendre » (*Ibid.*), Duvert et Lauzanne font preuve d'une précipitation d'autant plus coupable (« ce n'est pas au hasard et au pied levé que l'on s'attaque à ces terribles compositions qui signalent la fin ou le commencement des empires »), qu'ils ne sont pas à la hauteur de la tache (« Comment donc, vous voudriez prendre une baleine avec l'hameçon qui vous sert à prendre une ablette ! *Piscis non hic est omnium.* » 41).

L'espèce vaudevilliste, cette guilde de maraudeurs aux petites griffes et de pêcheurs d'ablette, malgré son insignifiance apparente, est criminelle en puissance parce qu'elle fausse, détourne, et rabaisse l'œuvre des grands hommes du passé :

> Ainsi, bonsoir à Sedaine et bonsoir à Diderot ! Ils sont morts, le vaudeville les a tués et les remplace. — Ce que *nos inventeurs ont dégradé, effacé, perdu, ruiné, restauré, repris, entrepris, sophistiqué, fait et refait, anéanti et confisqué*, ne saurait se croire, en vérité. (67, nous soulignons)

L'avalanche énumérative désigne en fait le travail de tous ces faussaires irrespectueux, parodistes et pasticheurs, qui connaissent de si belles réussites à l'époque. Janin déplore non seulement la malhonnêteté des coupables, mais aussi l'approbation éphémère de leur public stupide :

> Vous avez vu souvent, chez les marchands de meubles à l'usage des parvenus de la Bourse, des filles entretenues et autres imbéciles, de faux meubles de Boule et de prétendues armures de François Ier. […] Messieurs les poètes du XIXe siècle *ont fait du Sedaine et du Diderot* comme les fabricants du faubourg Saint-Antoine ont fait du Boule et du Riesener, aussi contents ceux-ci, que ceux-là, d'avoir attrapé quelques idiots également incapables de retrouver, dans un poème et dans un meuble, les grâces, les souvenirs, le charme et les parfums d'autrefois. (*Ibid.*, nous soulignons)

Les grandes œuvres du passé semblent sans défense à une époque dominée par la superficialité, l'ignorance et l'imposture sociale et culturelle. Et Janin ne peut ne pas accompagner de quelques réflexions ce constat dépité de la dégradation d'une création immense, pour l'amusement superficiel de la populace. Ce que les maraudeurs Duvert et Lauzanne n'avaient pas vu c'était la grandeur tragique du personnage et son côté poétique :

> Oui, l'homme-Rameau est abominable ; chacune de ses pustules peut donner la peste à un monde. Il a retrouvé l'éléphantiasis et la pituite vitrée des anciens ; mais entre les excoriations de ce bandit, s'épanouissent, de temps à autre, les grandeurs et les inspirations de l'artiste. (34)

Janin lit entre les lignes de la satire et en dit plus que Diderot lui-même : « Il a voulu prouver, *j'en suis sûr*, qu'au fond même de sa dégradation la plus complète, sous l'infamie et dans l'abîme, un homme aussi naturellement corrompu que Rameau, […] a conservé par bonheur quelques parcelles du feu sacré qui fait les poètes » (*Ibid*., nous soulignons). Le chroniqueur ne trouve pas étonnant que l'œuvre géniale suscite des envies de réécriture, bien que l'entreprise lui paraisse presque impossible : celui qui s'y aventurerait devrait avoir des qualités exceptionnelles, « un talent sincère » et l'aptitude d'emprunter la « grande façon du maître », pour peu qu'il fasse preuve d'« une grande audace mêlée à beaucoup de sang-froid » (41) On voit que le commentaire tourne au plaidoyer *pro domo*, Janin se voyant autant en défenseur de l'intégrité de l'œuvre diderotienne qu'en successeur et continuateur compétent.

À un détail près (le personnage inspiré du Neveu apparaît seul, sans l'équivalent du *Moi* philosophe), nous avons appris fort peu sur la pièce de Lauzanne et Duvert ; en échange, nous avons eu la preuve éclatante d'un attachement viscéral et exclusiviste à Diderot. Janin fréquente le Philosophe depuis longtemps, et en toute occasion il exalte le caractère exceptionnel de l'artiste : « Un poète, un rêveur, un philosophe ; l'esprit le plus ferme et le cœur le plus tendre, la gaîté et la folie en personne ». Il s'imagine la fougue de l'homme vivant : « un homme d'honneur, éloquent, intrépide, hardi, sans reproche et sans peur, qui s'abandonnait librement à l'inspiration de l'heure présente, entre le positif et l'idéal, de l'abîme et du ciel ». Il est séduit par la grandeur d'âme et les inconséquences de l'homme passionné : « Âme forte dans une forte machine, avare aux petites choses, prodigue aux grandes, doux quoique vif, ingénieux et passionné ». Il l'imagine même, sous l'emportement de la douleur, de l'enthousiasme ou de l'indignation, se lancer « tout d'une haleine » et s'attaquer « à grands coups de massue, et frappant comme un sourd à droite, à gauche, et sur les têtes les plus hautes. En somme, imaginez un *sauve qui peut* général ! » (2, souligné dans le texte)

Les métaphores de la grandeur viennent compléter ce portrait : « Il était le *fleuve* inépuisable où l'on puise à pleines mains ! Il était la *montagne ardente*

au milieu ; ses sommets sont chargés de neiges, elle a des pâquerettes à ses pieds » (3, nous soulignons). Une force de la nature, Diderot, tout comme un inspiré et un prophète : « C'était vraiment un inspiré, et *la sibylle sur son trépied* n'a jamais respiré de plus violentes et ravissantes vapeurs » ; « il avait la parole au milieu du silence universel » (5, nous soulignons)

Le fleuve, le volcan, la sibylle et le prophète dont la parole traverse les ténèbres : nous reconnaissons les tours de style des portraits livrés par Sainte-Beuve et Nodier, en 1830. Janin serait-il allé « marauder » chez ses aînés ou ces métaphores et épithètes étaient devenues des poncifs chez les diderotistes ? Nous serions tentée d'opter pour la première variante. Ailleurs dans ses chroniques dramatiques, Janin est de nouveau saintebeuvien quand il dit que Diderot doit être approché avec déférence et amour : « Il faut l'aimer quand on veut écrire, et l'honorer de toutes ses forces, cet énergique et immense Diderot. » ; et nodiériste, quand il fait des remarques sur le style : « Il aimait le point d'interrogation, le point d'interjection, tous les points qui n'arrêtent pas la phrase, lancée au galop. »[12]

Mais plus que tout, la fascination pour Diderot et sa longue fréquentation poussent Janin à l'imiter. Dans le quatrième tome de son *Histoire*, il cite une boutade de Lamothe-Houdard adressée à son auditoire : « Pardon Messieurs ! je m'aperçois que j'imite un peu trop Pindare ! », pour ajouter : « Il me semble, à moi, que j'imite un peu trop Diderot ». (IV, 7)

3.4. Une lecture en esthètes : les Goncourt

L'accueil réservé par les frères Goncourt[13] au vaudeville de Duvert et Lauzanne est tout aussi critique que celui de Janin. Les auteurs avertissent les lecteurs de bon goût, familiers de la satire de Diderot, c'est-à-dire tous ceux qui gardent le souvenir de « cette figure surprenante » [du *Neveu*], de ce « monstrueux risible, ce misérable qui marche dans ses hontes comme dans une comédie, entre les rhéteurs et les faiseurs de sauces », tous ceux qui se sont attendris par moment « à voir presqu'un homme, ce valet-né, vivant dans le bourbier », en un mot, tous ceux qui ont lu les « pages d'abîme » de Denis Diderot : « n'allez pas aux Variétés ! » (323)

C'est donc au nom de la fidélité à l'auteur génial et à sa créature paradoxale que les spectateurs devraient s'abstenir d'assister au spectacle de vaudeville. Le principal reproche que les Goncourt font aux dramaturges c'est d'avoir « braconné » sur un drame psychologique. On se souvient que Janin parlait de maraudage et de pêche à l'ablette ; les Goncourt qualifient eux aussi l'infraction comme étant de seconde classe. L'erreur des vaudevillistes c'est

---

[12] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Tome 2, Paris, Michel Lévy frères, 1853, 253.

[13] Toutes les citations renvoient à la chronique « *Le Roi des drôles*, Vaudeville en trois actes, par MM. Duvert et Lauzanne » publié dans Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt et Cornélius Holff, *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853, 323-329.

d'avoir visé plus haut que leurs moyens. Quoique les « muses inférieures », du genre léger qu'ils pratiquent, leur aient souri par le passé, et que leurs habiletés aient été confirmées (« Vous étiez les roi du vaudeville. […] Vous aviez le coq-à-l'âne, vous aviez le *vis comica*, vous aviez l'esprit, vous aviez la mémoire, vous aviez lu Henri Heine. […] vous étiez applaudis », *Ibid*, souligné dans le texte), ce « Panurge doctrinaire » de Diderot leur échappe complètement.

Avant de parler du spectacle, les Goncourt préfèrent donner un commentaire pénétrant du dialogue diderotien. Plutôt que de corriger l'erreur des vaudevillistes, ils font ces réflexions pour leur pur plaisir d'évoquer un livre saisissant d'intelligence artistique.

Les quelques notations sur *Le Roi des drôles*, la pièce et le spectacle, sont reléguées à la dernière page de la chronique. Nous y ferons rapidement référence, parce qu'elles nous permettent de comprendre en quoi consistait l'incongruité tant décriée du vaudeville. Tout d'abord, Duvert et Lauzanne ont rajouté des personnages et modifié radicalement la trame. Rameau s'est marié à une femme et l'a quittée ; celle-ci se venge, en le faisant croire qu'il a épousé en vraies noces une autre femme, après une nuit de beuveries dont il n'a que de vagues souvenirs. Rameau se croit bigame, il désespère et craint d'être pendu, mais, après des péripéties vaudevillesques, il apprend la vérité, se repentit, et retourne, assagi, chez sa femme légitime. S'il y a là quelque inspiration diderotienne, nous dirions que l'intrigue du vaudeville reprend, assez grossièrement, plutôt l'historie de Madame de La Pommeraye, en variante bouffonne et avec un dénouement heureux. Les Goncourt expliquent aussi dans leur chronique l'échec du spectacle. Celui qui incarne Rameau a un jeu terne et inadéquat : au lieu de « mordre et attendrir », le comédien scande ses phrases comme des sentences, rate les effets comiques et joue dogmatiquement (328).

Selon les Goncourt, le grand absent le la pièce de Duvert et Lauzanne est justement le Neveu, ce « cynique gourmand », ce « Diogène à genoux », vivant exclusivement l'instant présent, « cet homme qui n'a jamais *sentinellé* l'avenir, roulant de fange en fange, d'entreteneur en entreteneur, mangeant le présent, attablé à la vie » (324-325, souligné dans le texte). L'extraordinaire personnage de Diderot est « l'homme-appétit »[14] (325), goinfre et pique-assiettes, prêt à tout pour apaiser le cri des boyaux. Pour ce comédien crève-la-faim, automate flatteur, fourbe et scatologique, la délivrance n'est pas reléguée aux portes du paradis, mais à la garde-robe quotidienne, sa philosophie de vie se résumant au fameux *stercus pretiosum*.

« Il n'y a peut-être pas dans toutes les littératures, disent les Goncourt, un étalage plus disparate de sentiments, un heurt plus effrayant de passions, des transfigurations plus soudaines, une plus extravagante mimique, l'illuminisme, le syllogisme, brutal, l'ordurier, le pathétique » (328). Et ils évoquent en deux pages éblouissantes le mimétisme du personnage, son

[14] Voir le commentare de Marc Buffat qui développe ce thème (1991, 37-57).

aptitude à prendre toutes les positions (« vous le voyez entrer dans la peau de tout le monde », 327), du flatteur, de l'entremetteur, de la femme à l'éventail, de l'abbé lisant son bréviaire, du pauvre diable embarqué dans les cabales des musiciens, et enfin, en homme-clavecin, en homme-violon, ou faisant la pantomime de tout un orchestre tonitruant :

> [...] vous le voyez se rengorger, approuver, sourire, dédaigner, mépriser, chasser, rappeler, pleurer, rire, se désoler, roucouler, grimacer, rêver, ricaner, crier, tousser, se prosterner, s'égosiller, minauder, hausser, baisser les épaules, d'éplafourdir, sangloter, siffler, lever les yeux au ciel, rire de la tête, du nez, du front, admirer du dos, imiter la basse, contrefaire le fausset [...]. (326-327)

Les Goncourt dessinent ce croquis du personnage, afin de combler le vide de la pièce de Duvert et Lauzanne, tout en incitant le lecteur de les suivre au spectacle de l'imagination déchaînée du Philosophe. Et comme Diderot, ils invitent le lecteur de participer au jeu illusionniste, avec des « voici » et des « vous voyez ». Les Goncourt défendent l'œuvre diderotienne de la manière la plus directe que soit, en forgeant une miniature scintillante, si admirable de justesse et si finement ciselée qu'il faudrait la citer intégralement. Sans prétendre de faire autant ou plus que le créateur du personnage, comme Janin, sans biaiser la lecture par des conjectures biographiques, comme Sainte-Beuve, ils captent le mouvement endiablé du texte et, dans la foulée, dessinent en marge des arabesques d'admiration, des volutes de complicité artiste, qui rejouent dans la tonalité qui leur est propre la gaie folie du plus secret des écrits diderotiens.

3.5. Une lecture en exaspéré : Barbey d'Aurevilly

L'essai de Barbey d'Aurevilly, *Goethe et Diderot*[15] paraît au moment où s'achève la publication de l'édition monumentale des *Œuvres complètes* Assézat-Tourneux : « les volumes, en ce moment, se succèdent et tombent sur nous comme les lourds blocs d'une avalanche » (78). L'auteur se propose d'interroger l'ensemble de l'œuvre diderotienne et de scruter jusqu'aux moindres recoins une tête qu'il aimerait trancher et brandir comme une tête de Gorgone. Nous verrons dans les pages suivantes s'il s'agit véritablement d'un anathème ou si l'attitude, trop passionnée, de Barbey ne cache quelque ambivalence secrète à l'égard de Diderot.

Depuis 1830, les romantiques s'étaient affolés de Diderot et l'avaient proclamé « presque le premier homme du XVIII^e^ siècle » (80), et la contagion ne cesse d'intriguer Barbey d'Aurevilly : ceux qui admirent ce détestable personnage, ont emprunté sa façon de parler, exagérée et naturelle (141). Les premiers responsables de cette exagération avaient été, de toute évidence, Sainte-Beuve et Janin. Il aura fallu de l'enthousiasme niais et pleurnichard du premier qui dit un jour, « avec un sentiment mouillé, que "Diderot était le seul

[15] Publication en 1880. Toutes les citations renvoient à l'édition à part *Contre Diderot*, Préface de Hubert Juin, Paris, Éditions Complexe, 1986.

homme du XVIII[e] siècle avec lequel il eut aimé à vivre", et qu'est-ce que cela pouvait nous faire ? » (26) et de son obstination à le regarder de trop près, pour le blanchir, et asseoir une réputation surfaite : « Il n'était guères qu'un Sainte-Beuve desséché, à l'analyse microscopique, qui l'appliquait à l'homme le moins fait pour être regardé au microscope, et qui se contentait de fendre en quatre les cheveux de la perruque ébouriffée de Diderot pour nous prouver que ce n'étaient pas des serpents… » (134)

L'engouement de suiveur fit Janin, tout aussi bavard que son idole, l'exalter et l'imiter. Il produisit une continuation du *Neveu de Rameau*, que Barbey qualifie d'« éructation de Diderot assez retentissante ! » (27).

Si Janin s'était attaché à Diderot dans un élan de sympathie viscérale, allant jusqu'à l'identification, l'attitude de Barbey d'Aurevilly est ambivalente : d'une part, il déteste viscéralement le contempteur de Dieu, d'autre part il ne peut résister au magnétisme d'un artiste doué, quoique profus et débraillé. Il se demande si Diderot est des auteurs qui méritent de durer dans la mémoire collective : « Lu une fois, Diderot mérite-t-il d'être relu ? Vaut-il la peine d'être rangé fastueusement sur les rayons d'une bibliothèque, souvent pour y rester comme une momie, relié en veau ou dans sa propre peau ?… » (28), pour ajouter, sardoniquement, que si les livres de Diderot sont faits pour rester, c'est « comme une espèce de mausolée dans le cimetière d'une bibliothèque ; car toute bibliothèque est un cimetière. Ils ne sont pas faits pour être relus. » (46)

Comme tant d'autres commentateurs, l'essayiste voit Diderot en géant, mais pour lui la démesure du personnage prend des allures grotesques. En voici quelques exemples :

> Diderot est un gros personnage, enflé comme une *bulle de savon* par la Critique moderne, et même à l'état du *ballon* pour l'énormité… (25)

> Tout fut exagéré en lui, même sa gloire. […] cette *omelette soufflée* du nom de Diderot […] (46)

> Cet homme, qui bavardait ses livres bien plus qu'il ne les écrivait, cet esprit exubérant, qui lâchait toujours tout, *en style de ballon*, — et, au fait, ses livres gonflés et tendus étaient des *ballons*, crevés à présent presque tous […] (76-77)

La gloire du personnage et celle de ses livres furent enflées, gonflées, exagérées, surfaites. Mais comme les ballons et les omelettes finissent par se tasser, la gloire factice se fera oublier (« ce nom gonflé se dégonflera », 46), et les livres fourre-tout perdront de leur intérêt.

Une autre série d'images attribuent à Diderot une grandeur animale et sauvage, avec de la lourdeur et de l'indélébile grossièreté, tant dans l'image qu'il donne de soi, que dans la manière de réfléchir, s'exprimer ou composer ses livres :

> Diderot a touché à beaucoup de sujets [mais] d'une *main plus lourde*… (37)

> [son *Jacques*] c'est du Sterne, mais *quelle patte* à la place de cette main ! Ce *gourd et lourd* Diderot. […] Il a touché à tout comme Voltaire, mais il n'avait pas plus la main ailée de Voltaire qu'il n'avait la main fine et languissante de Sterne. (71 et 72)

> C'était *un pataud* brillant, mais c'était un pataud, qui, dans sa *lourdeur déclamatoire*, brillait plus par le mouvement que par l'éclat de sa pensée […] (74)

Impressionnant par la taille et la force, l' « animal » Diderot sort ruisselant du bourbier de toutes ses indélébiles turpitudes philosophiques. Les arguments de ses défenseurs ne sauraient le blanchir, la fange de son athéisme l'ayant pénétré en profondeur :

> Tous avaient pris Diderot avec ces deux taches ; ils l'avaient pris ruisselant de la boue dans laquelle il s'était vautré, et ils l'avaient admiré, nonobstant, comme un *magnifique animal* auquel la fange dont il est couvert n'enlève ni les belles proportions ni la vigueur des attitudes. […] On ne bouchonne pas *un hippopotame*, sortant de sa vase, avec quelques grêles brins de paille […] (240-241)

Comme Sainte-Beuve, Nodier ou Janin l'avaient fait auparavant, Barbey d'Aurevilly associe « l'homme emporté de tempérament et de phrase » (37) au feu et à l'eau. On a tantôt la combustion ravageuse et inféconde de sa tête enflammée qui se répand dans tous ses écrits (nous soulignons) :

> *La salamandre* qui s'appelait Diderot, et qui vivait dans le feu de l'esprit, dans le feu du cœur, dans le feu des sens, dans le feu de l'enthousiasme, dans le feu de la gaîté et dans le feu des larmes […] (144) ;

> « cet homme, qui fut l'*Ixion* de toutes les nuées » (85) ;

> *Tête de feu* plus que de lumière (59) ;

> *Esprit ardent plus que fécond*, – et il ne faut pas être trop ardent pour être fécond –, il porte dans tout ce qu'il écrit, philosophie, romans, critique, histoire, le tempérament vineux et fumeux de son pays […] (49),

tantôt les torrents de paroles, intarissables, impétueux, qui s'épandent, inondent et engorgent l'esprit de tous :

> Jamais bavarderie ne fut plus robuste, plus impétueuse et plus continue que la sienne. Il *ressemblait à ces fontaines* qui dégorgent incessamment et puissamment une eau violente par la bouche de quelque figure de lion rugissante, et toute oreille était pour lui une vasque qu'il inondait et qu'il remplissait, ce déclamateur, improvisateur, prédicateur (70) ;

> […] ce moi bouillonnant et retentissant de Diderot, cette nappe enflée d'un bavardage immense, cette inondation, ce déluge qui passe par-dessus tous les personnages de ses drames ! (85) ;

sinon l'union du liquide et de l'incandescent, puisque c'est d'un esprit fiévreux que jaillissent des flots de paroles, aussi brûlants que les écoulements de lave, évoqués jadis par Nodier ou Janin :

> En effet, Diderot, c'était la discussion faite homme. C'était le *haut bavardage incontinent, le ruissellement de la parole* tombant incessamment du sommet d'une *tête fumante*. Il fermait les yeux et ouvrait la bouche, et cela partait, et ruisselait à noyer cinquante petits Sainte-Beuve là-dedans ! (27)

L'image du bouillonnement appelle d'autres, relatives au culbutage d'idées contradictoires, à la dispersion, à l'extériorité. D'une part, il s'agit du tournoiement incontrôlable de pensées et de sentiments, pour lequel Barbey d'Aurevilly trouve un syntagme qui allie l'inspiration, l'extase, l'état second : « Diderot, ce *derviche tourneur*, qui tourne dans tous les sens pour revenir sur lui-même » (138, nous soulignons). Les écrivains-commentateurs, on se souvient, avaient déjà parlé d'un esprit prophétique, s'adressant aux générations futures. Le derviche de Barbey, en échange, s'est abstrait des autres, et tourne, et tourne sur lui-même, jusqu'au vertige. Ensuite, explique l'essayiste, cette irrépressible envie de se disperser, de se répandre tient d'un « talent essentiellement extérieur » (69). Enfin, dans son irrépressible jactance Diderot ne fait que se répéter, car il lui est impossible de se contenir, comme il lui est difficile de s'oublier (« Cet esprit turgescent n'était pas capable de l'effort de s'oublier », 90). L'incapacité de s'abstraire, de s'objectiver, transforme les écrits diderotiens en une mise en scène pour un immense ressassement, exposition et reflet de l'auteur à l'infini. De plus, l'auteur impose sa présence aux lecteurs, constamment et sans ménagements :

> Dans ses romans, comme dans ses autres livres, il ne s'oublie jamais, ni lui ni sa prêcherie... Peintre qui *crevait sa peinture pour passer sa tête par le trou de sa toile*, afin qu'on le vît bien et qu'on l'entendît bien toujours. (70-71, nous soulignons)

La remarque de Nodier sur le style de Diderot, « Ce n'est ni là, ni là ; c'est partout », concorde avec cette image de l'éparpillement infini d'un seul et même « géniteur » qui se démultiplie dans ses textes, toujours pareil à lui-même, à l'instar du polype dont le Philosophe avait parlé. L'auteur invasif, ou mieux dit, « extensif », sera nommé par les poéticiens l'auteur métaleptiquement présent dans son texte, mais plus tard, lorsque ce ne sera plus une « infraction » à l'objectivité littéraire[16].

Si Diderot est un auteur tellement personnel dans ses écrits, il est aussi homme de son époque. À la différence des romantiques et autres zélateurs du siècle précédent, Barbey déteste le XVIII[e] siècle, « cynique » (71), « superficiel »

[16] Sur l'ubicuité diderotienne, l'extériorité, le choix déroutant de l'entre-deux, la hantise claustrophobique, etc., voir le livre éclairant de Jack Undank, *Diderot.Outside & In-Between* (1979).

(70), « mélange d'épicuréisme et de vertu, de volupté et de sagesse » (94), siècle « coupable » (135), d'où viennent tous les maux incarnés par Diderot : une philosophie matérialiste monstrueuse (« ce monstrueux perce-oreille qui perça tout, doctrines et mœurs », 48) qui fausse tout – morale, vertu, sagesse, langage (85). La grande erreur de Diderot fut de se prétendre philosophe, lui qui jouait à la philosophie plus qu'aux échecs au café Procope, et qui « s'y obstina, il s'y acharna, il s'y exaspéra, il s'y échevela, il s'y *ensangmêla* » (60).

La philosophie matérialiste est donc selon l'essayiste l'instrument du dévoiement d'un esprit qui avait d'autres dispositions naturelles. Mais mettre les choses ainsi équivaut à un compliment, et nous voyons Barbey d'Aurevilly reconnaître, presque malgré lui, quelques mérites à son souffre-douleur d'écrivain-philosophe.

Les chapitres de l'essai voulaient démontrer méthodiquement, domaine par domaine, depuis la philosophie jusqu'à la correspondance, à quel point l'œuvre de Diderot, « l'homme qui a le plus roulé de fatras dans le fracas de ses œuvres » (28), avait été survalorisée. L'*Encyclopédie* est un épouvantable fatras d'ordures, dans lequel l'infatigable « confectionneur », a entassé « la vidange de toutes les erreurs du XVIII^e^ siècle » (47). Le dramaturge n'a rien inventé non plus. Quant aux romans, ils sont détestables par essence : *Les Bijoux* et *La Religieuse*, des « porcheries », (147), des « polissonnerie[s] sans esprit » (68) ; *Le Neveu*, rien d'autre qu'un autoportrait en charge (32) ; *Jacques*, « une lapalissade philosophique relevée de grivoiseries » (73).

Barbey considère que l'échec du romancier est celui de tout un siècle où le roman était à ses premiers balbutiements, et de loin inférieur à la littérature anglaise, qui avait déjà ses écrivains capables d'observer et, surtout, de s'abstraire de leurs livres. D'un revers de la main, le pamphlétaire annule toute la littérature romanesque du siècle précédent : en France, dit-il, il y avait tout au plus « des larves de romanciers, – les têtards du genre » (69).

Ce qui empêchait également Diderot d'être un vrai artiste c'étaient sa dispersion (« [il] ne fut qu'un grand cerveau anarchique. Il eut même les deux anarchies, celle du cerveau et celle du cœur. », 138) et son bavardage, tant apprécié outre-Rhin. Lorsque Barbey reprend la boutade de *la plus allemande des têtes françaises*, mais sur la négative, il lui importe peu que Diderot lui-même n'avait rien fait pour s'imposer à l'attention des écrivains. La ire aurévillyenne y voit ni plus ni moins qu'une forme de trahison de l'esprit français, vu que « [par] la déclamation, l'enflure, la prêcherie, le pédantisme, l'ouverture et la pesanteur des mâchoires, Diderot a dénationalisé le génie français.» (36). Nous sommes en 1880, après la honte de la défaite en guerre, et l'attitude envers l'Allemagne ne pouvait ne pas être connotée idéologiquement. N'oublions pas non plus que l'essai sur Diderot est accompagné de celui sur Gœthe ; or, le « glaçon », « la gélatine figée » (145) allemand(e) va servir de repoussoir au Français. Presque malgré lui, l'essayiste reconnaît quelques mérites à sa tête de turc (ou de Gorgone, si l'on veut) bien que, sur l'ensemble,

l'œuvre de Diderot lui semble avoir si peu de choses qui vaillent. Sous le martèlement obstiné des griefs, on trouve ici et là de véritables compliments. Contrairement à Gœthe, le « charlatan froid », Diderot, ce « charlatan chaud, qui avait des abandons, des oublis de rôle, des imprudences, d'une grande beauté et d'une grande bêtise » (144), vaut mieux par la passion et le frisson de la vie qu'il transmet à ses lecteurs. Diderot est de ces esprits « nerveux jusqu'à la danse de Saint-Guy » (68), mais avant tout :

> [il] a du tempérament. Il a du sang dans les veines, et il l'a rouge. Il est souvent apoplectiquement déclamatoire, mais il n'est pas inerte; il n'est ni vague, ni vide, ni glacé, comme la grande idole allemande. (37)

Le tempérament emporté et brouillon se manifeste dans ce qu'il a de mieux : « la faculté du paradoxe, ce kaléidoscope de l'esprit, qui, remué et secoué, a des combinaisons et des rencontres de couleurs inattendues. (74), la verve, la vivacité et le mouvement de ses contes (77). Cette verve « qui peut être parfois une exagération de la vie, mais qui, en fin de compte, est la vie « (37). Barbey d'Aurevilly a beau répéter que Diderot est définitivement mort pour la littérature, il se contredit de manière éclatante : « C'est par l'art, en effet, que le génie de Diderot reprend des ailes ; c'est par l'art, par la forme spontanée, l'accent, la chaleur de l'accent, que Diderot a devancé son siècle et qu'il sort de la boue de ce matérialisme. » (61). La « salamandre » Diderot renaît de ses cendres. Les notations aurevillyennes sur l'art de Diderot prouvent que l'écrivain a gain de cause sur le pamphlétaire. C'est ce que note par ailleurs Hubert Juin, dans la préface de l'édition 1986 : la grande ambiguïté de Barbey d'Aurevilly est qu'il ne peut se dégager ni d'un écrivain passionné, « étant toute passion lui-même » (12), ni du XVIII[e] siècle, où il trouve « ses raisons, ses ennemis et ses modèles les plus secrets » (21).

Conclusions

Nous avons vu que des auteurs importants du XIX[e] siècle ont contribué de manière décisive à l'intégration de l'œuvre de Diderot au Panthéon des lettres françaises. Sainte-Beuve et les Goncourt admirent l'homme d'un siècle sur lequel ils reviennent dans leurs écrits. Barbey d'Aurevilly reconnaît en Diderot un adversaire redoutable, qu'il s'emploie à vitupérer, à rabaisser, à caricaturer, pour mieux s'empêcher de l'admirer.

Nodier et Janin se situent en émules, sinon en imitateurs. Janin prend la défense d'un auteur auquel il va se mesurer dans le roman qu'il considéra l'œuvre de sa vie, *La Fin d'un siècle et du Neveu de Rameau* (publication en 1861). Cette continuation-contamination[17], richement documentée, pastiche le

[17] *Jacques le Fataliste* et *Le Neveu de Rameau* ont eu part de quelques continuations (pastiches et parodies). Le *Second Voyage de Jacques le fataliste et de son maître de Diderot* (1804), par Paul-Louis Courier, est une suite assez bien écrite à la manière de Diderot, mais qui, à force de multiplier artificiellement les incidents de route des deux

style diderotien ; en même temps, elle détourne les significations du texte premier, en transformant la satire cinglante de l'original en un mélodrame édifiant dans le goût du XIX[e] siècle.

Quant à Nodier, sa lecture prouve une compréhension approfondie de Diderot et des affinités indiscutables. Mais dans sa propre création, Diderot est le « chaînon » absent (lapsus, omission délibérée ?). Le petit roman *Moi-même* (écrit vers 1800) est un exercice de jeune écrivain, dans la manière paradoxale de *Jacques*. Si chez Diderot le roman refusait de s'achever, chez Nodier il refuse de commencer. Mais l' « auteur » y est tout aussi intrusif et capricieux, jouant sur les attentes du lecteur. En échange, le lien de parenté avec l'écriture capricante, sinueuse et déceptive de *Jacques* est de l'ordre de l'évidence dans l'étonnant livre-objet publié en 1830, l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), bien que Diderot n'y soit pas mentionné dans la célèbre liste de « plagiats » assumés. L'omission du nom de Diderot n'est qu'une manière pour attirer l'attention sur la place qui lui est due. En nous rappelant une réflexion de Jacques Proust, nous dirions que *L'Histoire du Roi de Bohême* est un cas d'œuvre qui consacre véritablement l'héritage diderotien, car ce sont les lecteurs-artistes, moins soucieux d'*orthodoxie,* qui arrivent à restituer *l'esprit* du prédécesseur, justement en contournant la lettre du texte. Contrairement aux universitaires ou du moins à ceux qui en parlent « ostensiblement et surtout professionnellement », les *lecteurs-artistes* ne servent si bien Diderot que lorsqu'ils le « trahissent ». Mais si tant est que tout commentaire véritablement critique est recréation, ceux-ci sont à même de faire la lecture « la plus historique qu'on puisse imaginer, en "oubliant" ce qui est devenu caduc, et en assimilant à leur propre substance ce qui est réellement assimilable, ce qui, de Diderot, vit encore, *pour eux* et *grâce à eux*. » (Proust, 1974, 228, souligné dans le texte)

Les cinq écrivains qui ont retenu notre attention dressent, dans leur désir/refus d'hériter autant de portraits du Philosophe, qui seront repris, complétés, corrigés, contredits par des lectures suivantes. Diderot est pour chacun des écrivains-artistes une *présence* impossible à ignorer, un « extemporain »[18] qui incite au dialogue. Les générations suivantes reconnaîtront la voix de Diderot, et lui associeront une allure, un visage, un

---

protagonistes, devient fastidieux. Une autre suite, *Sir Jack, ou le Nouveau fataliste* (1825), de L.T.Gilbert, a très peu à voir avec l'original, hormis l'allusion du titre. Beaucoup plus astucieux est le petit texte de Louis Ménard, « Le diable au café » (publié dans les *Rêveries d'un païen mystique*, 1876), une mystification si bien écrite, qu'elle faillit être attribué à Diderot. Nous avons trouvé des informations bibliographiques sur ces textes dans le très riche *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX[e] et XX[e] siècles* (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009) procuré par Paul Aron et Jacques Espagnon.

[18] Ce mot de Nodier correspond à ce que la pensée allemande des années 1920-1930 a appellé « la simultanéité des non-contemporains » qui intervient dans la mémoire culturelle. (v. Schlanger 2008, 137).

regard pétillant, une fougue et une audace que les « portraitistes » écrivains avaient décrits. Aux portraits littéraires s'ajoutent les portraits des peintres que l'on connaît. Ou que nous croyons connaître.

Textes de références

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Contre Diderot*, Préface de Hubert Juin, Paris, Éditions Complexe, 1986 [1880].

Diderot, *Œuvres*, Tome V, *Correspondance*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1997.

Goncourt, Edmond de ; Goncourt, Jules de; Holff, Cornélius, « *Le Roi des drôles*, Vaudeville en trois actes, par MM. Duvert et Lauzanne », In : *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853, 323-329. [En ligne]. URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k28304h.

Janin, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, 6 tomes, Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858. [En ligne]. URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/ cb30645178n.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Premiers lundis* [1830], Tome premier, Paris, Calmann Lévy, 1886, 372-393. [En ligne]. URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/ cb388270348.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Portraits littéraires*, Tome 1, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Garnier frères, 1862, 239-264. [En ligne]. URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/ 12148/cb31279797m.

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982.

Bruno, Clément, « La figure dans le miroir », *Cahiers de Narratologie* 11, 2004. [En ligne], mis en ligne le 05 janvier 2011. URL : http://narratologie. revues.org/9?lang=en. (Consulté le 5 mars 2012).

Buffat, Marc, « La loi de l'appétit », In *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, Études réunies par Anne-Marie Chouillet, Genève, Slatkine, 1991, 37-57.

Delepierre, Octave, *Essai sur la parodie. La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*, Londres, N.Trübner & Cie, 1870.

Dieckmann, Herbert, *Cinq leçons sur Diderot,* Genève, Droz ; Paris, Minard, 1959.

Mortier, Roland, « Charles Nodier lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 9, 1990, 75-82.

Mortier, Roland ; Trousson, Raymond (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999.

Proust, Jacques, *Lectures de Diderot,* Paris, Armand Colin, 1974.

Schlanger, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, Nouvelle édition, Préface de Christophe Pradeau, 2008.Starobinski, Jean, « Diderot et la parole des autres », *Critique*, 296, 1972, 3-22.

---, « Le dîner chez Bertin », In *Das Komische*, Munich, W.Fink, 1976, 191-204 ; repris dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, 160-181.

Undank, Jack, *Diderot.Outside & In-Between*, Madison, Coda Press, 1979.

Wall, Anthony, « Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau* », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 17, 1994, 83-106.

Cinéma et art d'écrire dans une métafiction postmoderne : *Timisoara mon amour* de Tudor Eliad[1]

Elena GHIŢĂ
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Le livre *Timisoara mon amour* (1992) de Tudor Eliad est composé de deux narrations : le récit parodique sur la réalisation d'une co-production cinématographique qui débouche sur le récit de la révolution roumaine de décembre 1989. Ce dernier est, en fait, la transcription des images enregistrées sur bande vidéo, transmises par les télévisions lors des événements. Les intrusions du narrateur montrent que la véridicité n'est pas l'enjeu de cette histoire qui parle de l'apparence comme apparence et de manipulation du téléspectateur/du lecteur. Nous y poursuivons la construction-déconstruction narrative à travers le produit médiatique pris comme champ de référence.

Abstract. The narrative *Timisoara mon amour* (1992) by Tudor Eliad contains two stories. The former is a parody about the making of a cinematographic co-production. The latter opens from the former and is a report of the Romanian Revolution of December 1989, obtained by transcribing the images recorded on videotape, broadcasted by various television channels during the events. The narrator's intrusions show that truthfulness is not the point of this story that talks about appearance as appearance and the manipulation of the viewer/reader. We follow the narrative construction-deconstruction through the media product viewed as reference field.

Mots-clés : Tudor Eliad, postmoderne, parodie, révolution
Keywords : Tudor Eliad, postmodern, parody, revolution

Histoire

Le titre *Timisoara mon amour* renvoie au film d'Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*) et il introduit une parodie qui exploite des données de l'histoire récente. C'est un récit sur une co-production cinématographique dont le scénario aurait été produit dans les laboratoires secrets des services d'information. Le sujet du film en train de se faire comporte un épisode qui acquiert un statut autonome comme récit de la révolution roumaine de décembre 1989, inscrite dans le cadre plus large des changements intervenus en Europe et dans le monde pendant le dégel, culminant avec la chute du mur de Berlin et aboutissant à l'exécution du

[1] L'auteur, né à Bucarest en 1943, a fait des études d'art théâtral et cinématographique. Émigré à Paris, il a publié une vingtaine de livres, dont *Les secrets de l'adaptation : cinéma et télévision* (Dujarric, 1981), *Les Anglais débarquent* (roman, Dujarric, 1981).

dictateur roumain. L'auteur nous dit que son livre est le *making-of* de la Révolution roumaine transmise en direct par les télévisions du monde entier (« Postface », 189)[2]. Les centaines d'heures pendant lesquelles il a regardé la bande vidéo tout au long de deux années fournissent cette transcription commentée, incorporée dans l'ensemble de la narration. Celle-ci porte le titre prévu pour le film, mi-fiction, mi-reportage. À la version officielle sur l'événement, le narrateur ajoute la version issue de la suspicion que tout était fabriqué suivant un scénario mis au point par avance et présenté aux téléspectateurs du 16 au 25 décembre 1989. Les faits nous apparaissent en même temps comme vraisemblables et sujets à caution, accrédités comme vrais par la preuve du document vidéo et discrédités par l'inclusion, dans le récit, des présuppositions engendrées par la rumeur. « Dans un système qui tolère toutes les critiques », écrit Frédéric Beigbeder, « il faut maximiser le bruit pour réveiller les consciences. » (2011, 365). Le livre témoigne d'un certain état d'esprit qui comporte de la provocation, de l'ambiguïté et cette volonté de « modifier le regard » comme le veut, par exemple, Amélie Nothomb (citée par Beigbeder 2011, 281), qui débutait en 1992, l'année de la parution du livre d'Eliad.

Historiographie

Il n'est point dans notre intention de réalimenter la discussion sur l'événement. Le sujet a vieilli. Révolution télévisée ? On a eu des révolutions en ligne. Hiroshima ? Il y a eu Fukushima. Nous nous contenterons de renvoyer au livre très documenté de l'historien Peter Siani-Davies, *The Romanian Revolution of 1989* (2005)[3]. L'auteur nous avertit que « toute la vérité ne peut jamais être connue [...] dans le cas d'un événement aussi chaotique qu'une révolution » et « qu'il y aura toujours une pluralité de vérités » (17)[4]. Il montre comment, dans un premier temps, grâce à la télévision, cette révolution est devenue une expérience commune pour les Roumains et pour les téléspectateurs de l'Ouest européen, « qui ont projeté sur la Roumanie leurs propres attentes », et comment on a passé de l'enthousiasme à la déception et à la suspicion dues, au début, à la confusion quant au nombre de victimes (Siani-Davies 2006, 206 et 398). Par la suite « à commencer par Michel Castex, directeur de l'Agence France Presse, arrivé à Bucarest le 25 décembre 1989, les doutes sur les événements ont fait la matière d'une série d'articles critiques et de livres »

[2] Nous renvoyons ici et dans ce qui suit à l'édition roumaine de 2006.
[3] Peter Siani-Davies, directeur du Centre d'Études Sud-Est européennes est professeur à University College de Londres. Dans son livre de 2005 il explique les interprétations de l'événement comme révolution, comme coup d'Etat résulté d'un complot, comme révolte populaire.
[4] Les citations du livre de Siani-Davies renvoient à l'édition roumaine de 2006, que nous traduisons en français.

(246). L'évolution des événements tout comme la perception à l'intérieur du pays ont été influencées, comme l'affirme l'historien, par des racontars (20). Selon un sondage d'opinion fait en Roumanie en 1992, mentionné dans le livre, les gens percevaient révolution comme : vraie (46% des réponses), volée (31%) ou fausse (23%)[5].

La révolution perçue comme vraie ne cesse d'être un sujet de débat. Dans un compte rendu sur un livre paru en 2011[6], nous trouvons cette remarque : « [l'auteur] reconnaît que Timisoara avait été autre chose [qu'une mise en scène], la ville avait achevé sa révolution – la révolution vraie [...] » (Marineasa 2012, 19). Remarquons que l'authenticité de la révolution n'est pas mise en cause à Timisoara, du 16 au 22 décembre 1989. La Roumanie était encore sous la dictature et la Télévision roumaine ne s'était pas encore déclarée libre (d'informer sur les événements et de... les « promouvoir »). Ce qui est faux, ou prétendu faux, apparaît par la suite. D'où une possible lecture littérale du titre du livre d'Eliad : Timişoara [reste] mon amour.

Transcription et transgression

Notre intérêt porte sur la transgression des formes littéraires, sur les modifications saisies au niveau des genres. Revenons donc à la littérature et au dialogue des arts. Toute une série de productions littéraires proposent une vision du monde sensiblement modifiée par rapport à ce qu'on concevait avant l'invention de la cinématographie, de la télévision et de l'Internet. On affirme, non sans raison, que ces inventions ont des conséquences ontologiques Nous vivons dans un monde partagé entre le réel et le virtuel. Notre réalité immédiate englobe la réalité des media. Notre existence physique se trouve contaminée d'images télévisées.

Nous sommes pareils au personnage de l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares (*L'Invention de Morel*, 1940) qui, tombé amoureux d'une femme, commence un jeu de séduction auquel elle ne daigne pas répondre. C'est comme si elle ne le voyait pas. Et il s'avère qu'elle ne le voit pas parce qu'elle n'est que la projection parfaite, tridimensionnelle, dans le même décor, d'une image enregistrée auparavant grâce à un appareil sophistiqué. Le protagoniste de cette histoire ne cesse pas d'aimer cette femme même quand il découvre qu'il s'agit d'une autre réalité et se rend compte qu'elle ne vit plus. Son désir ardent est d'entrer « dans le ciel de la conscience de Faustina ». C'est la situation de quelqu'un qui, assis dans son fauteuil

[5] L'historien traite de ces aspects dans le chapitre VII, « Mythes et réalités de la révolution » (380-406).

[6] Grigore Cartianu, *Teroriştii printre noi. Adevărul despre ucigaşii Revoluţiei* [Les terroristes parmi nous. La vérité sur les criminels de la Révolution], Bucureşti, Adevărul Holding, 2011.

devant le petit écran, aurait la pensée extravagante d'atteindre la conscience d'une présentatrice télégénique. Ou d'un grand joueur, acteur politique. (On dirait qu'aujourd'hui, moyennant les réseaux de communication électroniques, ce rêve est devenu une réalité. Tangible ?)

Présentant l'événement comme un produit médiatique pré-fabriqué, le livre de Tudor Eliad s'inscrit dans la pratique postmoderne de la « double détermination référentielle » (McHalle 2009, 209, 46, 56-57, 301)[7] ; le référent est : 1° la réalité immédiate proprement-dite tout autant que 2° la « réalité » diffusée par les media. Celles-ci constituent « un champ de référence du même poids ». C'est que « la culture flotte entre la réalité et les fictions télévisées ». Dans la production des narrations, la double détermination référentielle a des conséquences au niveau artistique. Elle engendre des ambivalences ou bien « l'annulation narrative ». Cela signifie que le récit est dénoncé comme faux, insignifiant, incomplet, fictif. Le professeur américain (Université d'Ohio) travaille sur des textes de Robert Coover, Thomas Pynchon, William Burroughs, Salman Rushdie, Alain Robbe-Grillet.

Notons que le cinéma et la télévision ne sont pas les seuls à pouvoir constituer un second champ de référence ayant un statut égal à la réalité primaire et compétitif par rapport à celle-ci. On peut lire aujourd'hui « le monde en tant que journal » dans l'œuvre du classique Caragiale avec Ioana Pârvulescu[8], on peut « voir » le territoire de la France tel qu'on le voit sur des cartes Michelin avec Michel Houellebecq[9], on peut rechercher des perroquets empaillés avec Julian Barnes[10], dans le musée de Rouen, pour *ne pas* aboutir à comprendre la biographie et l'œuvre de Flaubert. Les journaux, les cartes, les collections ornithologiques ne sont pas que des sous-univers. Ils sont tous portés au rang de réalités alternatives, autonomes par leurs propres histoires, leurs propres « vies », chacune ayant son propre discours.

En tant que médiateur, devenu champ de référence dans l'opuscule d'Eliad, la télévision livre des apparences. « Nous ne voyons que les coudes de l'action, ses mains sont ailleurs » disait Victor Hugo lorsqu'il s'insurgeait contre le théâtre classique. Que se passe-t-il derrière, « dans les coulisses » ou « en réalité » ? Nous voyons des « acteurs » qui portent les noms réels des personnalités impliquées dans l'événement. Tout inventifs et spontanés,

---

[7] Les citations du livre de McHale, que nous traduisons en français, renvoient à l'édition roumaine de 2009.
[8] Ioana Pârvulescu, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale* [Le monde comme journal. Le quatrième pouvoir : Caragiale], Bucureşti, Humanitas, 2011.
[9] Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
[10] Julian Barnes, *Le perroquet de Flaubert*, trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, 2000 [Titre original : *Flaubert's Parrot*, 1984].

ils paraissent « mettre en œuvre » un scénario. Parmi eux, un poète et un acteur, notoires. Une autre catégorie de personnages, désignés par des initiales, O.G., I.A., I.H. et bien d'autres, sont des témoins qui se déclarent des participants directs à des pseudo-actions. Il y en a qui racontent avoir joué des rôles de gardiens, arrêtés quelque part à mi-chemin entre la foule et les positions de décision inaccessibles. Il y a, enfin, la catégorie des figurants qui assument innocemment un rôle et s'exposent à devenir des victimes. C'est « aux figurants, pour leur mortelle innocence, aux 1067 martyrs de la Révolution » que le livre est dédié. Personnes réelles identifiées, témoins sans identité et figurants. La transcription du document visuel n'enregistre pas de héros : ni de l'histoire ni du livre. À notre avis, des personnages qui auraient pu soutenir la partition fictionnelle sont le cameraman ou le technicien de retransmission dont les rôles, mentionnés comme importants dans de brefs paragraphes, ne sont pas développés. Car il s'agit simplement de *faire passer* les images dans un code écrit, dans l'intention de dévoiler la confusion et tout ce qui paraît être inauthentique.

Ce genre de diégèse développe le thème de la manipulation, familier aux lecteurs de dystopies politiques. Un mystérieux meneur du jeu y remplace la force du destin ou la Providence. Du conflit individu/société il ne reste que la perplexité de l'individu. Le thème de la manipulation est annoncé dans le texte par une intervention métalittéraire (22-23) qui met en cause le téléspectateur tout autant que le lecteur. Amenés « à la frontière où la réalité et la fiction se confondent », ils sont curieux, déçus et frustrés. Ils se déclarent manipulés. Pour en finir avec le sentiment de dégoût, il n'y a qu'une solution : discréditer tout ce que l'on voit, tout ce que l'on dit pour cette simple raison que l'on a besoin de « rire, [de] nous amuser », « pour que le monde se remette à tourner ». La machination devient alors prétexte de rigolade.

La note hilaire vient de la parodie des livres d'espionnage. L'auteur invente deux personnages, le soviétique Scerplianicov (du KGB) et l'américain Thornsbrownson, spécialisé en contre-espionnage. Depuis les années 1960, ils travaillent ensemble dans un département spécial. Eisenstein et Hollywood les inspirent. Les Français, à leur tour, modifient le titre initial, « Noël roumain », en *Timişoara mon amour*. Le ton badin y est soutenu par des allusions à notre francophonie et à l'intelligibilité universelle du mot *amour*, réalité incontestable prouvée lors de la diffusion du film de Resnais. Quant à l'intelligibilité des actions révolutionnaires, nous apprenons que de nombreuses images sont fournies par des cameramen amateurs ayant surpris des scènes où, quand et comment ils pouvaient le faire. Leur intervention embrouille les choses plus qu'elle ne les éclaircit. La presse internationale s'installe à l'hôtel Inter(continental) de Bucarest à vingt-quatre heures de distance du moment où l'on avait

élevé, près du confortable abri, une déjà célèbre barricade : le jeu était joué. Une photo vendue à un journaliste comme preuve de la présence des « terroristes » s'avère être un faux quand un individu s'y reconnaît et, stupéfait, signale l'erreur. La republication ne clarifie rien.

Ironique et exact comme Flaubert face à la vérité et aux mystifications d'une autre révolution (Paris, 1848, *L'Éducation sentimentale*), Eliad nous prévient, tout comme son grand précurseur, que son histoire n'a pas de morale, pas plus que « le processus de fabrication d'un fer à repasser » (« Postface », 190), insistant ainsi, une fois de plus, sur l'aspect confectionné du livre, dans la matière et dans la manière.

Avant d'arrêter ce parallélisme, disons que la métafiction d'Eliad et le roman de Flaubert dégagent un scepticisme égal et en raison directe du degré élevé d'information. Plus l'information est ample et probante, plus l'auteur, porte-parole d'une génération, est sceptique. Écrire, ce n'est pas valider, c'est toujours remettre en question, *ad infinitum*.

Réception

Pour le lecteur qui n'est pas un familier du milieu où sont véhiculées les nouvelles, le décodage de ce genre de constructions-déconstructions narratives est parfois difficile. Le style allusif et les expressions consacrées pour un certain savoir commun, pour une certaine culture, le placent dans une position de semi-ignorance. L'allusion, figure récurrente au niveau du discours à sens double, triple et quadruple, exige une empathie contrôlée par l'expérience. Seul le titre du livre en question, par exemple, est si riche en connotations à valeur positive ou négative, subjective ou objective, strictement référentielle ou métaphorique, qu'on remplirait au moins une page à les expliquer. Par exemple, la référence à la production cinématographique de 1958[11] sur un scénario de Marguerite Duras[12] (Pagès-Pindon 2012, 169-176, 242) fonctionne comme un intertexte riche en allusions. Quand l'allusion n'allume pas l'esprit en vue d'un entendement intégral, c'est la parodie qui passe, bien moins ce qui est parodié. Les écrits de ce genre s'affirment par leur gratuité amusante, épiée par un public avide de loufoqueries. Tel fut le cas pour la réception en France de *Timisoara mon amour*, « bien reçu par les jeunes grâce aux postes de radio indépendants, les revues de hip-hop et celles d'avant-garde » (« Postface », 190). Ce n'est pas notre cas. Témoins de l'événement, vécu à Timisoara, perçu dans une institution, dans la rue et devant le petit écran, nous sommes mieux munis pour déceler, dans la transcription des images visionnées, la modalité propre par laquelle la littérature contemporaine enregistre le réel télévisé où l'on vit. Avisés sur la réalité primaire, nous

[11] DVD, Arte Vidéo, 2004 (apud Pagès-Pindon).
[12] Gallimard, 1960.

devenons capables de décrypter « le secret de fabrication » du livre, bien mieux que dans d'autres écrits, de même facture, où les allusions ironiques valent comme jeu, sans se charger de gravité, de dilemmes, de l'émotion des témoignages troublants, du poids des bruits qui courent.

Conclusion

Timişoara mon amour est une forme littéraire hybride qui allie la transcription des reportages télévisés à la fiction et aux références livresques visant le cinéma. Le modèle de la composition repose sur une culture de cinéaste.

Il serait appauvrissant de prendre le livre pour une simple illustration de la thèse de l' « intoxication » (comme quoi les scènes filmées n'étaient pas spontanées car il y aurait mise en scène et que le cours des événements aurait été prévu dans un scénario). Le livre contient un mécanisme interne de contestation qui relève surtout du faire littéraire. D'autant plus que l'œuvre se recommande d'elle-même comme un artefact (à l'encontre du principe esthétique de la *mimesis*).

C'est le témoignage non-négligeable d'une révolution comme le sont l'*Education sentimentale* de Flaubert et *Révolutions* de Le Clézio. Mais en l'absence d'un personnage focalisé qui assume les dilemmes du moment et dépourvue d'une intrigue qui en fasse ressortir le reflet dans la conscience individuelle et collective, la narration rejette sur le lecteur la tâche d'ajouter de la substance.

Sans quoi on n'y verrait que de la (anti-)propagande. Or le livre vient remodeler des contenus réels et imaginaires d'une fin d'étape et de millénaire.

Texte de références

Eliad, Tudor, *Timişoara mon amour*, trad. du français par Matei Perahim, Bucureşti, Nemira, 2006 (édition française : Paris, Jacques Bertoin, 1992).

Bibliographie

Bioy Casares, Adolfo, *Invenţia lui Morel* [L'Invention de Morel], trad. de l'espagnol par Ion Oprescu, préface Eugenia Oprescu, Bucureşti, Univers, 1976 [1940].

Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

Ghiţă, Elena, « Când holograma devine simbol plurivalent » [Quand l'hologramme devient symbole plurivalent], *Bibliotheca Nova*, Bulletin de théorie, critique et histoire de la science-fiction, 1, 2006, Timisoara, éd. Cornel Secu, 60-64 [1986].

McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă* [La fiction postmoderne], trad de l'anglais par Dan H. Popescu, Iaşi, Polirom, 2009 [*Postmodernist fiction*, 1987].

Marineasa, Viorel, « Revoluţia din cărţi » [La Révolution dans les livres], II, *Orizont*, 1(552), 2012, 19.
Pagès-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras. L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.
Siani-Davies, Peter, *Revoluţia română din decembrie 1989* [La Révolution roumaine de décembre 1989], traduit de l'anglais par Cristina Mac, Bucureşti, Humanitas, 2006 [*The Romanian Revolution of december 1989*, 2005].
Note sur Tudor Eliad, [En ligne], URL : http://www.romanianjewish.org/ro/realitatea_evreiasca_04_02.html. (Consulté le 1er mars 2012)

Le Montréal transculturel : ville postcoloniale, polyethnique et plurilingue

Peter KLAUS
Freie Universität Berlin
Allemagne

Résumé. Montréal est devenue au fil des ans la protagoniste d'une littérature des plus passionnantes et variées où chacun, aussi bien le Québécois de souche (p.ex. Michel Tremblay) que les Néo-québécois comme Marco Micone, Dany Laferrière, Gérard Étienne et Émile Ollivier ont apporté leur vision d'une communauté urbaine en pleine mutation. C'est surtout la littérature des auteurs issus de l'immigration qui est devenue l'image de marque de ce Montréal littéraire, sans oublier les auteurs anglo-montréalais souvent ignorés par l'institution littéraire québécoise. Il n'est donc pas étonnant que les signes novateurs de l'écriture montréalaise ne proviennent justement pas des auteurs de souche, mais de la part de ceux et de celles qui apportent un bagage culturel métissé, et souvent aussi un héritage plurilingue. Gérard Étienne déplace la souffrance et le désarroi du peuple haïtien à Montréal dans certains de ses romans et Émile Ollivier en fournit un bel exemple de ce nouveau Montréal dans son roman publié posthumément *La Brûlerie*, qui résume en quelques mots l'essentiel de cette nouvelle littérature.

Abstract. Within the last decades Montreal has become the protagonist of one of the most attractive, enticing and varied literatures, in which everybody, the autochtonous or ethnic Québécois (as for example Michel Tremblay) as well as the Neo-Québécois writers as Marco Micone, Dany Laferrière, Gérard and Émile Ollivier have contributed their vision of an urban community in permament metamorphosis. It is above all a literature stemming back to immigrant writers which has become the new "trade-mark" of literary Montréal, this and anglo-montrealais authors often forgotten by the québécois literary institutions. Therefore it comes with no surprise that the newness of montrealais literature does not take its origin in autochtonous writing (by ethnic Québécois) but is mainly created by those who immigrated and brought with them their cultural "métissage" combined with an often multilingual heritage. Gérard Étienne, for example, a writer of Haitian origin, displaces the sufferings and distress of the Haitian people in several novels from his caribbean island to Montreal. Émile Ollivier, another writer of Haitian origin, provides a beautiful example of this new Montréal in his novel *La Brûlerie*, published posthumously, a novel which resumes in some words the essentials of this new literature.

Mots-clés : transculture, migration, hybridité, exil, auteurs d'origine haïtienne
Keywords : transcultural, migration, hybridity, exil, Haitian writers

Le Montréal « francophone » vu par des Francophones[1]

> Laide et dynamique comme Manchester, rêveuse et nostalgique comme Lisbonne, hantée, telle Berlin, par son passé et ses fractures internes, séparée telle Istanbul, par un Bosphore imaginaire, animée comme le Madrid des années quatre-vingts, par une permanente movida sociale, politique et culturelle, Montréal est un manteau d'Arlequin. (Lépine, « Écrire Montréal… »)

C'est ainsi que Stéphane Lépine présente la capitale mondiale du livre en 2005. Il est intéressant de noter que l'auteur recourt à des comparaisons quelque peu faciles parce que grossières et donc forcément boiteuses. On remarque aussi qu'il compare Montréal à des villes européennes, sauf Istanbul (qui en fait mériterait qu'on s'y arrête un peu) ; tout ancrage nord-américain est exclu, ce qui prive la métropole québécoise de ses particularités historique, culturelle et linguistique. Pourquoi, en plus, Montréal serait un manteau d'Arlequin ?

Quant à François Hébert, dont on connaît l'engouement pour le mot et ses subtilités, il pointe un des vieux complexes d'infériorité des Québécois – l'éternelle seconde place impartie à leur métropole :

> Métropole d'une minorité au Canada, Montréal pourrait aspirer au titre de la plus importante ville secondaire du monde. Elle est la seconde ville canadienne après Toronto, la seconde ville francophone (si l'on compte les anglophones !) après Paris, la seconde ville juive d'Amérique, la seconde capitale haïtienne. Son équipe de baseball finit généralement au deuxième rang derrière New York… (Hébert 1989, 21-22)

Montréal – devenue au fil des ans la métaphore d'une société canadienne avec toutes ses cassures – est l'endroit où s'affirme la présence de l'altérité à la française en Amérique du Nord. C'est à la fois un havre de paix et d'espoir pour de très nombreux réfugiés. Les différents flux migratoires depuis la fin de la deuxième guerre mondiale ont contribué à façonner le visage et le caractère de Montréal marqué jusque-là essentiellement par ce qui fut appelé assez longtemps les « Deux Solitudes »[2].

D'autres solitudes se sont greffées aux premières et ont modifié en profondeur l'image de Montréal. Sherry Simon nous parle d'une métropole hybride de par ses manifestations architecturales (*Hybridité culturelle*,

---

[1] Montréal n'est pas en reste. Il y a de plus en plus de publications, d'anthologies, de romans et autres publications qui mettent le « Montréal transculturel » à l'honneur. Nous n'allons pas faire ici une étude terminologique afin de déterminer les différences axiologiques entre *trans*, *multi* et *inter*. D'autres l'ont déjà fait avant nous, et pour certains les distinctions sont tout simplement politiques et non pas littéraires.

[2] D'après le roman *Two Solitudes*, de Hugh MacLennan, publié en 1945. MacLennan avait emprunté son titre à un poème de Rainer Maria Rilke.

1999). Son brillant essai *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*[3] fait état d'une ville traversée par des sensibilités et des créativités autres que celles « de souche ». L'auteur dit aussi:

> Montréal est devenue aujourd'hui une ville cosmopolite, une ville où le français s'est imposé comme matrice de la vie culturelle. Ses rues sont des lieux de rencontres, de métissage, d'interférence. Mais pendant près de trois siècles, les relations culturelles de la ville ont été marquées par des divisions spatiales et culturelles fondamentales. Montréal nourrit des rêves et des mythes comme toute métropole, mais ses enseignements particuliers concernent des passés séparés. (Simon 2008, 3) [4]

Les divisions évoquées par Sherry Simon semblent déjà être caduques, la vieille « ligne de démarcation », la Main (autrement dit l'avenue Saint-Laurent), ayant apparemment perdu son rôle historique. Les divisions d'aujourd'hui sont plus subtiles et se sont déplacées, tout comme les populations « de souche » qui « émigrent » vers les banlieues et celles des immigrés qui ont tendance à se concentrer pour certaines à Montréal-Nord, à Saint Michel, ou à Outremont.

Notre tâche ici serait d'ébaucher un Montréal selon quelques romans de la diaspora haïtienne. Pourquoi justement recourir à des auteurs de la diaspora haïtienne ? La réponse est relativement simple et complexe en même temps. Depuis 1964, bon nombre d'intellectuels et créateurs ont dû quitter l'Haïti des Duvalier ; c'est pourquoi Montréal est devenu un centre de la création littéraire haïtienne de la diaspora.

Voyons d'abord comment l'image littéraire de la métropole s'est modifiée au fil des ans. Un rapide panorama va nous permettre de cerner la particularité montréalaise et de situer l'élément de nouveauté créé par les romanciers haïtiens.

Le Montréal des autres

> Montréal, par son intégration malaisée dans l'ensemble québécois, remet en question l'élaboration d'une identité unitaire qui prétendrait justifier son autochtonie, son antécédence. À Montréal, plus qu'ailleurs, la rencontre de l'étranger est une donnée immédiate du parcours. C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'on peut envisager la fonction du cosmopolitisme dans le cadre montréalais. (Harel 2005, 146)

---

[3] Titre de la traduction française, parue en 2008, de l'essai *Translating Montréal : Episodes in the Life of a Divided City* (2006).

[4] « Today Montréal is a cosmopolitan city, with French as the matrix of ist cultural life. Its streets are places of contact, mingling, and interference. For almost three centuries, however, the city's cultural relations were described in terms of elemental spatial and cultural divisions. While Montréal has dreams and myths equal to those of any metropolis, its special lessons have to do with those separate pasts. » (Simon 2006, 3)

Deux exemples vont nous permettre de souligner la spécificité montréalaise. Dans le premier cas il s'agit d'un Français expatrié, d'un nomade, Patrick Straram, qui s'était fait appeler le Bison ravi. Ce n'est pas le Dos Passos de *Manhattan Transfer*, ce n'est pas le Döblin de *Berlin Alexanderplatz*. Mais Patrick Straram sait faire parler la ville et lui donner un rythme bien à elle :

> Ste Catherine hurle, trépigne, étincelle, charrie ses flots dégorgés dans le tintamarre, cavale en trombes et en fanfares, suicidés vivants s'y bousculant, s'y précipitant, s'y accrochant, dans la fièvre hystérique qui les automatise [...] Aussi dégueulasse et effrayant que le boulevard des Italiens ou Georgia Street, que Piccadilly ou la 8e avenue à Calgary [...]. (*Tea for two*, in Fredette 1992, 377)

Comparons cette polyphonie fracassante à l'extrait du roman de Jean-Jules Richard *Faites-leur boire le fleuve* (1970) :

> Mais des milliers d'hommes de tout âge, plus ou moins gras, bien vêtus, souvent beaux, suivent partout et à peu près des pistes d'un bout à l'autre du port. [...] Ces êtres sont des Bordeleaux. Chaque matin, ils quittent les faubourgs où ils vivent en exil pour regagner le pays. Drôle de pays ! Un pays d'où l'on part souvent et d'où l'on voudrait partir plus souvent encore pour aller en voir d'autres. Mais c'est une patrie quand même s'il faut en avoir une au lieu de la chercher. C'est aussi un état à lui tout seul, situé sur la rive de Montréal [...]. (11)

Dans les deux cas c'est un regard francophone sur cette ville en devenir. Patrick Straram, Français d'origine et bourlingueur, s'efforce à rythmer la vie montréalaise et à y introduire des comparaisons avec d'autres métropoles de par le monde, tandis que Jean-Jules Richard dépeint le destin quotidien des travailleurs francophones qui gagnent leur vie au port de Montréal et qui y vivent pratiquement, du moins pour le narrateur, en exil dans leur propre pays. L'image de l'exil va revenir à plusieurs reprises dans ce qui suit. Mais il faut souligner que dans le passage cité c'est un exil tout particulier dont il est question. Cet exil des travailleurs francophones dans leur propre ville rappelle le « peuple-concierge » de Michèle Lalonde dans son poème-manifeste « Speak white » et rappelle aussi d'une certaine manière la situation de Laurel dans *Les Aurores montréales* (1996) de Monique Proulx. Se voyant d'abord comme un étranger dans sa propre ville, Laurel se verra aidé dans son intégration par des jeunes de son âge issus de l'immigration.

Le poème « Frères d'exil » (1986) de l'écrivain d'origine haïtienne Anthony Phelps nous met justement en face de cette problématique de l'exilé qui une fois « intégré » dans le nouvel univers de cette « ville de verre ville d'acier » va perdre ses souvenirs, ses racines, parce que « le verre et l'acier modifient nos croyances ». Le verre et l'acier, symboles de

modernité et de froideur, recouvrent les fleurs du pays d'origine et font oublier « la chanson du remouleur » qui appartient à un autre âge, à une autre culture.

Pour Émile Ollivier (1940-2002), Montréal est « [...] ville d'accueil, ville creuset, ville qui joue à surprendre ! [...] ville sans passé prestigieux, peuplée en majorité de gens venus d'ailleurs. » (*Passages*, 1991, 70) Ollivier souligne justement ces trois éléments qui caractérisent Montréal pour de nombreux réfugiés ou de simples immigrants. Toutes ces populations nouvellement arrivées trouvent à Montréal une ville d'accueil, un havre de paix. Et l'afflux des différentes vagues d'immigration ont fait de Montréal ce creuset multiethnique et plurilingue dont parlent de nombreux écrivains et chercheurs.

Dans *La Brûlerie*, roman publié posthumément, Émile Ollivier précise davantage son point de vue. Un peu à la manière de Michel Tremblay, qui dans son cycle romanesque *Chronique du Plateau Mont-Royal* nous présente le quartier autour de la rue Fabre près du Parc Lafontaine, le roman d'Ollivier nous plonge dans un quartier précis de Montréal, bien circonscrit, avec ses rues et ses monuments, et un café, « La Brûlerie », qui existe vraiment. Il s'agit du quartier Côte-des-Neiges, déjà mis au centre d'un roman par Alice Parizeau (*Côte-des-Neiges,* 1983) et par Mauricio Segura dans *Côte-des-Nègres* (1998)[5]. Pourtant, Émile Ollivier ne procède pas à la manière de Régine Robin qui, dans *La Québécoite* (1983), défamiliarise une géographie urbaine familière. Dans la partie intitulée « Snowdon » de son roman, elle évoque également le quartier dont il est question ici. La peinture quasi hyperréaliste d'Ollivier ressemble quelque peu au procédé de John Steinbeck de la *Cannery Row* (1945) quant à la typification des personnages. *La Brûlerie* compose une sorte de microcosme, un point de rencontre des biographies les plus bigarrées, des personnages qui ne tiennent pas sur place, des nomades qui traînent les tares d'un passé et qui nous présentent dans ce lieu béni un caléidoscope d'imaginaires, de nostalgies et d'amours impossibles. Un monde en perpétuel métissage !

Le narrateur dépeint ce Montréal nouvelle mouture vis-à-vis d'un des protagonistes du roman, Dave Folantrain, qui parle de son intention d'écrire un livre sur le Québec des années 1990 :

> Je lui dis aussi qu'un vrai travail d'écriture sur Montréal devrait commencer par mettre en scène la parole nomade, la parole migrante, celle de l'entre-deux, celle de nulle-part, celle d'ailleurs ou d'à côté, celle de pas tout à fait d'ici, pas tout à fait d'ailleurs ; je lui dis que dans cette ville aux

[5] Maurico Segura, né au Chili en 1969, est arrivé à Montréal à l'âge de cinq ans. *Côte-des-Nègres*, publié en 1998 chez Boréal, est son premier roman.

> quatre solitudes – celles d'être francophone, anglophone, immigrant et noir –, il faudrait montrer comment notre présence bouscule, bariole, tropicalise le lieu montréalais. (*La Brûlerie,* 55-56)

Entre havre de paix, creuset multiculturel et cauchemar : le Montréal de Gérard Étienne

Les quatre solitudes dont parle le narrateur d'Émile Ollivier constituent un élément nouveau qui n'a probablement encore jamais été évoqué aussi clairement. À cela nous pourrions également ajouter un autre fait : la présence de l'autre qui « bouscule, bariole, tropicalise le lieu montréalais ». Gérard Étienne (1936-2008) l'aurait dit autrement, de manière moins voilée. La présence de l'Autre chez lui doit choquer, provoquer.

Le Montréal de Gérard Étienne transporte le lecteur dans un tout autre univers, un univers de cauchemars, de persécutions, de tortures et d'hallucinations. Ses protagonistes sont des êtres tourmentés qui n'arrivent pas à faire la part des choses entre « réalité » et « rêve ». Ils ne mènent pas une vie tranquille comme les protagonistes d'Émile Ollivier dans *La Brûlerie*. Pourtant, dans « Une nuit, un taxi », une de ses nouvelles du recueil *Regarde, regarde les lions* (2001), Émile Ollivier dépeint aussi un univers fantasmagorique, cette fois-ci sur le pont Jacques-Cartier où le protagoniste rencontre une créature de rêve qui a le pouvoir de vie et de mort. Lafcadio, le chauffeur de taxi, est tellement sous l'emprise des émotions qu'il prend ses hallucinations pour la réalité. L'apparition de la femme voluptueuse et envoûtante sur le pont le ramène vers une vie d'émotions et vers la vie d'autrefois dans son village. Le monde bascule, il y a une femme qui meurt sur le pont et Lafcadio perd la raison. Pour Sherry Simon, l'histoire de Lafcadio symboliserait plusieurs choses. D'une part, le pont Jacques-Cartier ne relierait pas deux parties de Montréal, mais serait un passage entre Québec et Haïti, entre la routine du chauffeur de taxi et son imagination. D'autre part, Lafcadio se perd finalement dans un labyrinthe de langues et dans un spectacle ahurrissant que la ville lui offre. Il commence à entendre des voix menaçantes qui récitent des catastrophes de l'humanité et une autre voix qui chante des extraits des *Révélations* (Simon 2006, 167).

Dans *Un Ambassadeur macoute à Montréal* (1979), Gérard Étienne rend Montréal méconnaissable. Il nomme la ville, mais il défamiliarise la métropole québécoise. La ville devient le lieu d'affrontements déterritorialisés entre un représentant de la dictature duvaliériste et une victime de cette même dictature, une sorte de lutte des classes entre le soi-disant Ambassadeur macoute et son adversaire Alexis Accius, représentant du peuple haïtien, créolophone.

Par l'intermédiaire de ses protagonistes, Gérard Étienne « exporte » la dictature et tout ce qu'elle comporte, de son lieu d'origine vers le confort et la richesse du Nord. Il confronte la société des nantis avec les méfaits, la corruption et les cauchemars de la dictature. L'Ambassadeur monstrueux envahit le monde du Nord avec sa panoplie d'ingrédients du Sud. Le vaudou et le cannibalisme n'en sont que deux exemples. Le règlement de compte interhaïtien est « déterritorialisé », « délocalisé », et, pour ainsi dire, « exporté ». Même un pays hautement civilisé tel le Canada n'est pas à l'abri des perversions de l'âme humaine ou d'un régime politique qui fonctionne par la violence et l'arbitraire. Pourtant, il y a toujours une solution pour s'en sortir : la solidarité, au-delà des classes et des races, par laquelle il est possible de venir à bout des pires maux et de rendre l'exil vivable.

Le protagoniste Ben Chalom, de *La Pacotille* (1991), bascule aussi entre deux mondes, entre les souffrances du passé vécues en Haïti et la vie en exil. Il ressemble en cela beaucoup au protagoniste de *La Romance en do mineur de Maître Clo* (2000). Ben Chalom vit au Québec et à Montréal où il est témoin d'une actualité politique et littéraire effrénée. Il fait participer le lecteur à cette actualité et l'abreuve de noms et de titres, un véritable *who's who* de la littérature québécoise du moment, mais pas plus qu'un *name-dropping*. Le lecteur reste donc sur sa faim. Le protagoniste participe de l'extérieur à cette vie, mais reste malgré tout un être fragile et un éternel Ahasver, agité et tourmenté. Une citation le caractérise : « Je me sens petit dans le quartier, Paysan perdu dans la ville. » (*Pacotille*, 102). Lorsque le protagoniste se décrit comme « Pacotille flottant sur le paratonnerre de l'Oratoire » (102), ce clin d'oeil à l'*Ambassadeur macoute* rappelle les hauts faits de ce personnage mi-réel mi-fantastique aux dons surnaturels qui lui permettent de faire fi des lois de la gravitation et des lois de la réalité ambiante tout court.

En même temps, « Pacotille » est paysan tout comme Alexis Accius, l'adversaire de l'Ambassadeur, or les paysans haïtiens sont davantage imprégnés de la culture du pays que les citadins, ce qui a fait dire à Anthony Phelps sur la quatrième de couverture du roman : « La contrainte de l'inachevé ». Dans *Passage*s d'Émile Ollivier, nous nous trouvons également devant ce contraste entre vie paysanne et vie citadine. Les futurs « boat-people » autour d'Amédée Hosange vivent à la campagne, sont influencés par les forces du vaudou, habités par des croyances et habitués aux apparitions et autre faits merveilleux. Normand Malavy, l'intellectuel haïtien, s'est intégré à la vie montréalaise, mais ressent une sorte de culpabilité par rapport à ses compatriotes restés au pays. Le contraste ne pourrait pas être plus grand entre les deux fils narratifs, la vie à la campagne haïtienne et celle à Montréal.

Dans *La Romance en do mineur de Maître Clo* le récit se déroule de nouveau à Montréal, bien que la ville ne soit pas explicitement nommée et

que toute la géographie urbaine se trouve affublée de noms fantaisistes. Cette ville du Nord, censée être un havre de paix pour le réfugié, est par contre envahie – et ceci d'après les expériences imaginaires du protagoniste – par les esprits maléfiques du Sud, les forces obsédantes et obsessionnelles du vaudou. Le protagoniste ne peut donc pas vivre en paix dans le pays d'accueil puisqu'il est persuadé que les forces maléfiques de son pays d'origine sont capables d'agir même en dehors de leur sphère d'influence propre, l'espace caraïbéen.

Si dans *Un Ambassadeur macoute à Montréal* la personnification du Mal sévit dans la métropole du Nord, le protagoniste de *La Romance en do mineur de Maître Clo* se croit persécuté, lui, le juriste hors pair et grand orateur, par les forces obscures. Cette paranoïa le plonge dans un état hallucinatoire qui lui fait perdre le sens de la réalité et rend impossible toute intégration dans le pays d'accueil.

Dans ses fantasmes, Maître Clo se voit attiré vers la femme blanche, la voisine de sa sœur, qu'il croit être l'incarnation de la déesse Erzulie. Il redoute la force d'Erzulie et pense qu'elle aurait débarqué au pays pour le ramener en Haïti. Mais il faut savoir aussi que Maître Clo n'est pas seul. Il est soutenu par sa sœur et par les supérieurs de sa sœur. Là aussi nous nous trouvons en face d'une coalition positive qui cherche à venir en aide à celui qui a du mal à faire sa place dans la grande ville. Tout comme dans *Un Ambassadeur macoute*, la coalition des bons ne connaît ni différences de races ni différences de cultures. La solution éventuelle au désarroi et aux hallucinations de Maître Clo se trouve dans une fuite effrénée à travers la ville, et une fuite dans la maladie. Il trouve finalement refuge dans un hôpital, lieu approprié pour sa guérison qui s'annonce à la clôture du roman lorsque le papillon noir, symbole des forces maléfiques du vaudou, s'envole de sa chambre.

Dans *Vous n'êtes pas seul* (2001), nous sommes également confrontés à un être en plein désarroi, un être qui souffre de son passé et qui ne trouve pas sa place dans le présent, dans cette grande ville caractérisée par le froid et la neige :

> Le monstre, cette deuxième tempête de neige, en une semaine, qui dévore le monde avec une telle fureur qu'on aimerait voir surgir de quelque coin de la ville un esprit audacieux capable de court-circuiter les catastrophes naturelles qui rendent la vie difficile aux enfants du Bon Dieu ! (*Vous*, 7)

Le protagoniste, qui est d'abord sans nom, donc sans identité, fait symbolique pour l'être perdu dans la grande ville, est aussi un être sans domicile fixe, un être « délocalisé ». Lorsqu'il est secouru par les deux femmes, Carmen et Marie-France, nous apprenons qu'il s'appelle Jacques et qu'il s'est sauvé d'un hôpital où l'on tente de le soigner, depuis un an, d'une maladie mentale (*Vous*, 9). Gérard Étienne, aussi bien dans *Le Nègre*

crucifié que dans *La Romance* et dans *Vous n'êtes pas seul*, met au centre de ses romans un protagoniste hors normes, un être entre deux, entre folie et raison, et qui vit entre ses hallucinations et des moments de lucidité. Le monde de Gérard Étienne est peuplé d'êtres à la dérive, qui ont pourtant des qualités exceptionnelles, comme le protagoniste de *La Romance*, cet avocat hors pair et grand orateur, ou ce clochard noir de *Vous n'êtes pas seul* qui vous récite « Phèdre » par cœur. Mais tout comme dans *La Romance*, l'évocation du passé va de pair avec un état de profond délire.

Conclusion

Le Montréal de Gérard Étienne représente d'un côté l'impossibilité pour le protagoniste de s'intégrer dans une nouvelle culture, d'y faire sa place, un lieu d'expiation (*Maître Clo*), et de l'autre, un lieu d'exil qui ne protège pas des traumatismes du passé ni de la poursuite (imaginaire) des forces passéistes (*Vous* et *Maître Clo*). Le climat nordique et l'anonymat de l'individu perdu dans la grande ville jouent certainement aussi un rôle déterminant. Mais dans la vision de Gérard Étienne, Montréal remplit également une tout autre fonction, beaucoup plus positive que la première : c'est le lieu où s'exerce la solidarité, un lieu où l'entraide semble fonctionner au-delà de tous les clivages. Cette image positive d'un Montréal des quatre solitudes rejoint finalement le Montréal de Laurel dans *Les Aurores montréales* de Monique Proulx et le quartier bigarré de Côte-des-Neiges cher à Émile Ollivier.

Corpus

Étienne, Gérard, *La Pacotille*. Montréal, l'Hexagone, 1991.
---, *La Romance en do mineur de Maître Clo*, Montréal, Balzac éditeur, 2000.
---, *Un Ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Nouvelle Optique, 1979.
---, *Vous n'êtes pas seul*, Montréal/Paris, Balzac éditeur, 2001.
Hébert, François, *Montréal*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.
Ollivier, Émile, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.
---, *Passages*. Roman, Montréal, xyz éditeur, 1991.
---, *Regarde, regarde les lions*. Nouvelles, Paris, Albin Michel, 2001.
Phelps, Anthony, « Frères d'exil », In : *Motifs pour le temps saisonnier*, Paris, Oswald, 1986.
Proulx, Monique, *Les Aurores montréales*. Nouvelles, Montréal, Boréal, 1996.
Richard, Jean-Jules, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du Livre du France, 1970.
Straram, Patrick, « Tea for two », In : *Montréal en prose 1892-1992*, Anthologie présentée par Nathalie Fredette, Montréal, L'Hexagone, 1992, 358-380.

Références bibliographiques

Harel, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, xyz éditeur, 2005.

Lépine, Stéphane, « Écrire Montréal, écrire à Montréal », *Montréal Cultures* N°7, 2005.

Simon, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue, 1999.

---, *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal, McGill – Queen's University Press, 2006.

---, *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*, Trad. Pierrot Lambert, Nouvelle préface de Sherry Simon, Montréal, Éditions Fides, 2008.

Maurice Richard : du hockey au roman des origines

Carlo LAVOIE
Université de l'Île-du-Prince-Édouard
Canada

Résumé. Maurice Richard, l'un des grands joueurs de hockey sur glace du XX^{e} siècle, aura été un des premiers à jeter les bases d'une véritable américanité au Québec. Héros de la culture populaire, il devrait également l'être au niveau de la littérature car au-delà du stéréotype de l'idole et au-delà du mythe du héros, il constitue l'une des premières figures « américaines » du Québec. Non seulement a-t-il réussi à se rendre maître de son territoire, mais il a contribué à agrandir les limites imaginaires du Québec étant par le fait même non seulement un mythe, mais un générateur de mythes. Ainsi, Maurice Richard devient une figure qui permet de passer de la culture populaire québécoise à une culture plus générale du sport au roman des origines.

Abstract. Maurice Richard, one of the greatest ice hockey players of the twentieth century, has been the first to lay the foundation for true Americanism in Quebec. Popular culture's hero, he should also be a preeminent figure in literature. Beyond the stereotype of the idol and beyond the myth of the hero, he is one of the first "American" figures of Quebec. Not only has he managed to get possession of his territory, but he also helped expand the imaginary boundaries of Quebec, being thereby not only a myth, but a generator of myths. Thus, Maurice Richard becomes a figure that cannot only move from Quebec popular culture to a more general culture, but also from sports to the novel of the origins.

Mots-clés : sport, littérature québécoise, hockey, roman des origines, Roch Carrier
Keywords : sport, french-canadian literature, hockey, origines, Roch Carrier

> Par sa grandeur, par sa noblesse, par sa fierté, Maurice Richard a aidé les siens à redresser l'échine. Il a permis à toute une nation de retrouver sa fierté et de prendre un peu de place au soleil… à une époque qu'on a qualifiée depuis de "grande noirceur".
>
> (Pellerin 1998, 8)

Vers la fin des années 1970, j'avais environ dix ans. Tous les ans, la rivière Iroquois et le ruisseau Couturier, qui passaient à proximité de la maison de mes parents, inondaient. Nous nous retrouvions alors avec des kilomètres de glace, une immense patinoire qui durait de la fin du mois de février au mois d'avril. C'était vraiment la fin de l'hiver canadien. Inlassablement, ma mère nous accompagnait, mes amis et moi, afin

d'enlever la neige qui s'accumulait dans notre coin favori, un coin que nous avions aménagé pour jouer uniquement au hockey.

Nous étions souvent deux, quelques fois, cinq, dix ou même vingt enfants, tous habillés de la même façon : une paire de patins (souvent reçue à Noël ou, dans certains cas, reçue d'un frère plus âgé – ce ne sera jamais mon cas, n'ayant qu'une sœur plus jeune que moi), un bâton de hockey, des mitaines bleues (il faisait encore très froid, les après-midi après l'école ou encore le samedi matin), et, surtout, un chandail bleu, blanc et rouge exhibant un numéro 9 sur le dos. Nous étions tous des Maurice Richard – le Rocket – de la célèbre équipe de hockey sur glace le Canadien de Montréal. Tous, chacun notre tour ou même souvent en même temps, nous effectuions de spectaculaires montées, en partant de notre but pour aller marquer dans le but adverse contre des Rangers de New York ou des Maple Leafs de Toronto imaginaires. Tous, nous avions les yeux et la fougue de notre héros, même si chacun de nous était trop jeune pour l'avoir vu jouer. Le Rocket avait pris sa retraite longtemps avant notre naissance, à l'automne 1960. Malgré ce détail qui nous semblait insignifiant, il était encore de loin le meilleur, surpassant les Guy Lafleur et Yvan Cournoyer que l'on voyait jouer le samedi soir à la Soirée du hockey de la télévision de Radio-Canada.

Maurice Richard nous permettait de redresser l'échine et de prendre notre place au soleil, mais aussi d'échapper à nos devoirs. Il nous permettait d'oublier les longues journées passées à l'école et le fait que nous vivions à la campagne. Nous pouvions oublier le fait que nos parents devaient travailler dur, que la vie n'était pas facile et qu'elle ne serait jamais facile. Par Maurice Richard et en lui, nous devenions des vedettes, de riches vedettes qui n'auraient jamais besoin de travailler mais seulement de jouer au hockey. Nous avions nous aussi notre place au soleil. Maurice Richard nous permettait d'écrire nos propres romans, de refaire notre origine pour oublier notre quotidien et, ainsi, mieux le vivre.

Mais qu'est-ce qui permettait à Maurice Richard de nous laisser inventer une nouvelle identité et de refaire notre origine ? L'auteur Roch Carrier, l'un de ceux qui a laissé sa marque en travaillant sur le sujet « Maurice Richard », pourrait peut-être fournir quelques éléments de réponse. L'on se souviendra de son célèbre conte, *Le Chandail de hockey* (1984), qui met en vedette un jeune garçon voulant à tout prix porter le chandail numéro 9 du Canadien de Montréal. L'on se rappellera aussi une page consacrée à Maurice Richard dans son roman intitulé *Il est par là le soleil*, publié en 1970. Ceci étant dit, faudra-t-il être surpris de constater que l'auteur revient à Maurice Richard en l'an 2000 avec *Le Rocket*?

Le Rocket : du mythe aux origines

Comme joueur de hockey et comme homme, Maurice Richard était plutôt silencieux. Il ne parlait que rarement. Il analysait rarement son jeu à la radio. En fait, la seule stratégie qu'il semblait privilégier consistait à foncer tout droit vers le but adverse, quitte à tout renverser ce qui osait se dresser devant lui. Cela l'aura conduit à faire plus que sa part de points dans la Ligue nationale de hockey et d'établir divers records, mais aussi à utiliser plus que sa part de poings, en se battant régulièrement sur la glace. C'est ce comportement fougueux, beaucoup plus que sa parole, qui l'a hissé aux plus hauts sommets de la culture populaire québécoise. Comme si l'élite québécoise lui en voulait, on ne fera de lui que très rarement un personnage fictif. En fait, on ne rencontre le personnage Maurice Richard que dans quelques œuvres des années 1950 et 1970[1], mais rarement sera-t-il un personnage principal. En examinant cette question, Benoît Melançon a démontré que Richard n'occupe aucune place dans le récit de fiction, qu'il est « au mieux, [...] silencieux, réduit le plus souvent à un regard » (1995, 193). Il démontre également que « l'objet discursif Maurice Richard est travaillé par deux types de récit, l'historico-épique et le technocratique, et ce conflit des récits laisse le principal intéressé interdit de parole, incapable de dire une efficacité qui tourne chez lui à l'obsession » (193). Ainsi, si le Maurice Richard fictif (tout comme le réel d'ailleurs) ne parle pas, quelqu'un se chargera de parler pour lui.

C'est d'ailleurs ce que fait Roch Carrier dans *Le Rocket*. Selon la description même de l'éditeur, ce livre serait plutôt un « livre-hommage » qui se veut une biographie de Maurice Richard, et non une fiction. Il se passe toutefois un étrange phénomène : les souvenirs de l'auteur s'entremêlent à la vie de Maurice Richard, la biographie de ce dernier devient l'autobiographie du premier. La mémoire de Roch Carrier s'accroche et se voit transformée par quelque chose de plus grand qui dépasse le joueur de hockey sur glace. Le mythe est à l'œuvre et la part « historico-épique » qui accompagne les récits dont Richard fait partie s'ouvre devant nos yeux. Pour l'amateur de hockey qui lit ce livre, il devient essentiel de se pencher sur ce mythe et de reconstituer le travail de la mémoire de Carrier mais aussi de sa propre mémoire de lecteur pour mettre en lumière (pour ne pas dire en jeu) un des principes régulateurs du sport en général.

---

[1] Des années 1950, on pensera par exemple à *Les Inutiles* d'Eugène Cloutier (Montréal, Cercle du livre de France, 1956) ou encore à *Les vivants, les morts et les autres* des Pierre Gélinas (Montréal, Cercle du livre de France, 1959); des années 1970, à la pièce de théâtre de Jean-Claude Germain, *Un pays dont la devise est je m'oublie* (Montréal, VLB éditeur, 1976) ou au roman *Il est par là le soleil* de Roch Carrier (Montréal, Éditions du Jour, 1970).

De par le combat qu'il symbolise, le sport est entré dans l'imaginaire des sociétés en devenant lui-même un mythe, c'est-à-dire une parole relatant un fait qui remonte « au temps fabuleux des commencements ». Par les victimes et les héros qu'il met en scène, en passant par l'onomastique des différentes équipes représentatives, le sport ouvre les pages d'un véritable palmarès mythique transformant l'humain, le culturel, en naturel. Ce que l'on retient du sport en général, outre son aptitude à médiatiser de nouvelles tensions en servant d'exutoire, c'est la possibilité qu'il offre, autant à l'athlète qu'au spectateur, de sortir de sa réalité en s'inventant un nouveau roman familial d'où il ressortira vainqueur. Mais il se peut toutefois qu'il en ressorte vaincu et que la défaite « entraîne une gamme de réactions potentielles allant de l'émeute à la déception cinglante » (Yonnet 1998, 110), réactions qui sont une conséquence directe de la cause de la défaite, selon qu'elle soit juste ou injuste.

Le lecteur remarquera, dans ce discours sur le mythe, des traits de la constitution du mythe du Rocket. C'est en fait sur ces traits que s'établit l'écriture du livre de Carrier. Cependant, pour faire le lien entre le mythe et la mémoire, il est important de se rappeler la thèse de Marthe Robert qui, dans *Roman des origines, origines du roman* (Robert 1993), montre d'une façon éloquente que l'être humain aime se raconter des histoires. Selon elle, chacun a tendance à s'inventer une origine afin d'expliquer ce qui se passe dans sa vie. Des origines modestes seront expliquées par le fait d'avoir été trouvé, ou encore arraché, à un milieu plus favorable, milieu que nous finirons par réintégrer. Les contes fantastiques lus ou vus à la télévision par l'intermédiaire de Walt Disney lors de notre enfance nous ont tous fait rêver de mondes meilleurs où nous serions des héros. Peter Pan nous a permis de nous envoler vers des contrées merveilleuses où la vie est belle. Aujourd'hui, les jeux vidéo ont pris la relève pour faire vivre aux enfants, et aux plus vieux, de nouvelles aventures. Tout cela pour nous faire oublier la dureté du présent. Chacun invente ses propres romans pour oublier… et surtout mieux vivre.

Les enfants ne sont pas les seuls à se raconter des histoires. Les peuples, les nations le font aussi. Régine Robin l'a aussi montré en insistant sur l'importance de ce que représente la notion de souvenir-écran. Il s'agirait d'une mémoire qui « fonctionne par signes étalés, une mémoire générationnelle, dont la formule emblématique serait – c'est ce que nous avons connu de meilleur » (Robin 1989, 56) et qui est désireuse de donner sens au passé. De la sorte, chacun formerait un écran pour meubler « le silence sur ce qui gêne ou ce qui fait mal, à l'échelon individuel comme à l'échelon collectif » (60). Nos histoires racontées entreraient donc en compte pour nous aider à réaménager notre passé dans le but de nous inventer un futur qui serait meilleur.

Ceci étant dit, nous remarquerons que chaque pays, chaque nation, a ses propres histoires. Mais d'ou viennent ces histoires ? Bien sûr, leurs origines se retrouvent dans un événement qui aura marqué l'imaginaire collectif. Une guerre, un combat, même le sport pourront en être à l'origine. Au Québec, la défaite sur les plaines d'Abraham, la vie sur la ferme, les Patriotes, Octobre 1970 ont longtemps joué ce rôle de catalyseur servant à inventer, à créer des histoires sur le plan littéraire. C'est de cette trame que participe Maurice Rocket Richard.

La mémoire

D'entrée de jeu, dans *Le Rocket* [2], Carrier confie que ce livre est une demande de la maison d'édition Stanké de Montréal, demande à laquelle il avait d'abord refusé d'obtempérer en ces termes en 1998 :

> Je n'écrirai pas un livre sur Maurice Richard. Vous m'invitez à raconter l'histoire du héros de mon enfance, le plus grand joueur de hockey de tous les temps. J'ai réfléchi comme vous me l'avez suggéré. Ma réponse est encore : non. (*R*, 7)

Mais comment alors justifie-t-il sa volte-face? La réponse est dans cette même lettre à l'éditeur au début du livre et elle repose sur un événement de 1996 :

> Et une grande nouvelle a bouleversé le Québec. Page frontispice de tous les journaux : Maurice Richard est atteint d'un cancer. J'ai vu bien des gens détruits par le cancer. Pourtant, je ne suis pas désespérément triste. Maurice Richard ne se laissera pas bousculer par le cancer. Ou bien il va le déjouer, ou bien il va le mettre K.-O. Maurice Richard n'a jamais reculé devant un agresseur. Maurice Richard ne peut pas perdre. Le vieil enfant que je suis devenu a encore besoin de son héros. Un héros sans crainte efface celle de l'enfant. Si son héros est sans peur, l'enfant avance dans la vie confiant. (*R*, 7)

La propre sœur de Roch Carrier sera aussi atteinte d'un cancer au début de l'été 1998. Le livre sur le Rocket commence à prendre forme. Cependant, ce livre ne porte pas uniquement sur Maurice Richard, il porte aussi sur Roch

[2] Dorénavant désigné à l'aide du sigle *R*, suivi du numéro de la page.

Carrier. Ce qui s'annonçait une biographie devient également autobiographie. Carrier s'éloigne un peu du procédé emprunté en 1976 et repris en 1998 par Jean-Marie Pellerin avec *Maurice Richard, l'idole d'un peuple*.

Pour Carrier, Maurice Richard est un héros d'enfance, celui qui permet d'avancer sans avoir peur, celui que l'on veut suivre. Avant de faire état de ses souvenirs du Rocket, Carrier prend soin de situer les événements de façon non-chronologique. Ainsi, il sera question de la vie des parents de Richard en Gaspésie, de la dépression des années 1920, de l'avènement au pouvoir de Maurice Duplessis, de l'histoire du hockey francophone de Montréal, des années de guerre et de la conscription. Il met de la sorte tout en œuvre pour démontrer le climat noir qui existait à l'époque et le besoin des gens de retrouver leur fierté par le biais d'un héros. Vient ensuite le début de la carrière de Richard, la raison pour laquelle, en 1943, ce dernier demande de porter le numéro 9 et l'origine de son surnom « le Rocket », tout cela, assez étrangement, mélangé d'histoires personnelles de l'auteur, telles sa première visite à un abattoir en 1944. Le lecteur a toutefois tendance à se méfier quelque peu de la mémoire de Carrier. Ainsi, à la page 67, il confie au lecteur en parlant des séries éliminatoires de 1943 : « Les partisans du Forum n'ont pas vu, depuis 13 ans, la coupe Stanley. La dernière fois, c'était en 1930, au temps de la Crise », pour dire, deux pages plus loin : « C'est la fête ! On n'a pas vu la coupe Stanley depuis 11 ans à Montréal. » (*R*, 69)[3] 13 ans, 11 ans, quelle importance, certains diront : il s'agit là d'un détail. Mais en fait, ce détail est plutôt important lorsque l'on considère la place que Roch Carrier attribue à la mémoire dans ce livre. La bio/auto-biographie semble d'ailleurs laisser le pas souvent à une large part de fiction, surtout lorsque l'auteur se permet d'entrer dans les pensées même de Richard, le traitant de la sorte comme un personnage de fiction. Carrier semble même s'amuser à tisser des liens personnels entre les différents moments de la carrière de Richard. Il prend tantôt la place d'un partisan qui était au Forum :

> La ligne Punch n'accepte pas l'accusation. Quand ils sont appelés sur la glace, les partisans voient des guerriers, non des fuyards. En quelques coups de patins, en quelques passes cinglantes, ils domptent la foule. Maintenant, il faut dompter les adversaires. Ils se meuvent avec une colère disciplinée [...]. Dans le Forum, il n'y a plus que le silence de la foule, le glissement sec des patins qui tailladent la glace et la musique de la rondelle qui claque sur la palette des bâtons ou cogne seulement sur la clôture de bois. La foule rêvait d'une victoire [...]. Les Canadiens sont repartis à la conquête de la coupe Stanley. (*R*, 68)

[3] À cet égard, Jean-Marie Pellerin confirme que la coupe Stanley avait bel et bien été absente de Montréal pendant une période de 13 ans. (Pellerin 1998, 26)

Tantôt celle d'un commentateur sportif :

> Siebert traîne ses patins sur la glace ; il essaie de freiner l'adversaire. Le Rocket plante ses lames dans la glace comme s'ils étaient des grappins [...]. De sa main droite, il contrôle la rondelle au bout de son bâton, il fait des broderies qui confondent les adversaires accourus l'un après l'autre pour, tous ensemble, reconstruire leur mur imprenable ; avec sa main gauche, le Rocket cogne Siebert, essaie de se délester de ce fardeau bien arrimé qui refuse d'être largué. Malgré l'encombrant défenseur sur son dos, il parcourt les soixante pieds qui le séparent du filet. Il arrive ainsi chargé devant le gardien Harry Lumley. "Maurice Richard lance et compte". (*R*, 77)

Ou encore celle d'un analyste historico-sociologique de l'époque :

> Depuis le début de la guerre, les Canadiens français ont été poussés dans ce conflit qui n'est pas leur affaire. Ils ont été trompés par le gouvernement fédéral qui leur promettait de ne pas jeter leurs fils dans les champs de bataille. Dans ce Canada découvert par leurs ancêtres, ils sont les serviteurs, les porteurs d'eau. La langue de leurs ancêtres, leur langue, est dédaignée. Conquérir la coupe Stanley est une fière revanche. (*R*, 69)

Voilà un dernier commentaire que l'on ne peut passer sous silence, celui du patriotisme. On pourrait parler de la reprise d'un discours élaboré non seulement par des biographes, mais aussi par des journalistes sportifs de l'époque (et même certains poètes et chanteurs). Et que dire des yeux de Richard ? Ce regard, l'auteur se souvient l'avoir imité pour se faire craindre des adversaires : « On avait beaucoup examiné ses photographies dans le journal. On lisait aussi ces bandes dessinées où Superman avaient [*sic.*] des yeux capables de percer les murs. Le Rocket voyait à travers ses adversaires [...] ces yeux ressemblent à deux balles en mouvement vers la cible » (*R*, 88) ; ces yeux rejoignant d'ailleurs la métaphore du rocket, en allusion aux fusées V1 et V2 utilisées pendant la Deuxième Guerre mondiale. Pour Carrier, le feu de ce regard était nourri de

> la mémoire de la Gaspésie, où ses parents vivaient avant leur immigration à Montréal [...], la mer difficile, la terre pierreuse [...] et le vent rude. Ses ancêtres inclinaient la tête quand le prêtre leur prêchait la soumission. Mais il leur restait une colère inassouvie, un sentiment d'avoir un destin injuste. (*R*, 88)

Mais si ce parti pris idéologique entre en scène pour retracer les différents événements entourant la carrière du Rocket, c'est en fonction de la propre vie de Carrier, voire même de sa propre enfance. Pour ce faire, nulle mention précise de journaux ou de quelque écrit que ce soit sur Richard ; l'auteur fait plutôt appel à sa propre mémoire, la carrière de Richard devenant, pour lui, un livre dont il fait la lecture au fil des anecdotes dont il se souvient. Souvent, ces anecdotes ont un lien direct avec la mémoire de l'enfant qu'il était.

L'hommage

L'hommage de Carrier fait état du travail de la mémoire dans la description d'un héros d'enfance. Cette fonction de l'hommage n'a cependant rien de neuf car elle se retrouve dans le procédé narratif du premier auteur grec à s'être servi des jeux comme thème de son œuvre poétique, soit Pindare, qui vécut entre 522 et 443 avant J.-C. Nous sont parvenues nombre d'odes destinées à célébrer la victoire des plus grands athlètes de son époque, c'est-à-dire les vainqueurs des Jeux Olympiques, Pythiques, Néméens et Isthmiques. Son procédé reste le même d'une ode à l'autre. Il célèbre d'abord le vainqueur, c'est-à-dire la victoire que ce dernier vient de remporter. Si ce n'est pas la première victoire de l'athlète, il évoquera ses victoires antérieures. S'il s'agit d'un enfant, il fera aussi l'éloge du maître qui l'a formé. Toutefois, Pindare se plaît à rappeler que l'éducation n'est pas tout dans le succès du vainqueur, mais qu'il vient surtout de ses dons naturels qui sont en fait le privilège des bonnes races. Il fera ensuite rejaillir cette victoire sur la patrie du gagnant et, finalement, sur les dieux de qui dépendent le succès ou l'échec de l'athlète. Pour lui, les capacités de l'athlète ne sont pas seules à entrer en ligne de compte. Peu importe ses bonnes dispositions, c'est-à-dire ses qualités athlétiques et les privilèges de sa famille, ainsi que sa bonne volonté, l'athlète ne pourra jamais gagner une épreuve sans la bénédiction des dieux. Le participant n'était de la sorte pas seulement un athlète, il devait être un excellent combattant. Une victoire rejaillissait sur sa Cité tout entière puisqu'elle était évocatrice de puissance et de contrôle sur un adversaire défait et déchu et devenait l'équivalent d'une victoire militaire. Si les dieux avaient bien voulu veiller sur lui pour lui accorder la victoire, c'est parce qu'ils veillaient sur la Cité et qu'ils la favorisaient. Ces Jeux exprimaient l'idéal de la société grecque. Un idéal basé sur la vertu qui, comme le font remarquer Elias et Dunning,

> ne faisait pas référence [...], comme notre mot "vertu", à une caractéristique morale, mais renvoyait aux caractères positifs d'un guerrier et d'un gentilhomme chez qui l'image corporelle ainsi que les qualités de combattant puissant et habile jouaient un rôle capital. (Elias et Dunning 1994, 193)

L'athlète vainqueur était en théorie un guerrier courageux qui s'élevait de sa condition humaine afin de rejoindre celle des dieux. Dans la même veine, Alain Besançon montre que, déjà au VI^{e} siècle avant J.-C., il « n'y a pas de frontière tracée et précise entre la représentation de l'athlète, du combattant et celle de Dieu. Le sourire est donné à tous. Tous sont doués de perfection ». (Besançon 1994, 127)

Bien sûr, il aura cependant fallu que le phénomène du Rocket bénéficie de certains outils pour mousser, en quelque sorte, sa réputation. Dans un premier temps, la radio, par le biais de la voix de Michel Normandin, a grandement contribué à faire connaître ses exploits sur la glace. Par la suite, l'arrivée de la télévision, grâce aux retransmissions de parties de hockey par Radio-Canada, a permis à un grand nombre de téléspectateurs d'assister à ses prouesses dans le confort de leur foyer. Dans ce sens, Maurice Richard a contribué à changer le hockey avec l'aide de ce nouveau média. Il a vraiment été la première vedette de ce sport. D'ailleurs, Taras Grescoe, dans sa présentation de la société québécoise qu'il tente d'expliquer aux Canadiens anglais, fait remarquer que c'est en grande partie grâce à la télévision que les Québécois ont su développer une si forte identité. (Grescoe 2001, 123) Ayant participé aux premiers pas de la télévision de langue française, Maurice Richard fait partie de la culture populaire québécoise, voire de son folklore. Cependant, il aura été l'un des premiers à affirmer son identité avec autant de véhémence, tant sur la glace que hors celle-ci. Carrier montre bien qu'il n'acceptait pas de se faire traiter de « French Pea Soup », encore moins de « Frog ». Ses exploits mettent en lumière le fait que le peuple québécois souffrait jusque là d'un isolement par rapport au reste du continent.

Les prouesses, les yeux, leur feu, une époque difficile pour la majorité des Québécois, voilà les éléments que l'on retrouve chez le Rocket de Carrier. Ces éléments mis en scène dans ce texte qui se réclame de la biographie font état d'un homme « normal »[4] qui a su s'élever parmi les meilleurs de sa profession dès qu'il a endossé le numéro 9 en début de carrière et active le mythe du héros. On remarque une structure du récit exprimant un désir d'héroïsme, d'arrachement à la banalité quotidienne, de supériorité, de réalisation de soi, d'élévation à une condition supérieure, bref : des éléments qui tiennent de l'épopée et qui donc, se prêtent bien à la poésie ou à la chanson, mais qui tiennent surtout du stéréotype.

Cependant, ce stéréotype, dont le pouvoir de transformation éclipse le vrai au profit du vraisemblable (Durante 1994, 13) et qui active le mythe du héros, a acquis encore plus de force lors de l'émeute du 17 mars 1955 alors que l'idole que les amateurs de hockey reconnaissaient en Maurice Richard est devenue une victime de l'*establishment* du hockey. Le geste puni, un coup de poing dirigé contre un adversaire mais qui a atteint l'arbitre (soit une figure autoritaire tout autant que paternelle), a été sanctionné par une autorité plus grande, qui siège au-dessus du jeu, soit Clarence Campbell, le Commissaire de la Ligue nationale de hockey.

[4] Dans *Les yeux de Maurice Richard. Une histoire* culturelle (2006), Benoît Melançon montre de quelle façon les produits que Richard endossait et ce que les médias disaient de lui contribuèrent à le représenter « en bon fils, en bon mari, en bon père. Richard était un homme comme les autres. Un proche ». (189)

L'affront dont Richard avait été la victime, une coupure à la tête, devient impossible à venger et prend les allures d'une défaite. C'est dans cette expérience que tout un peuple s'est reconnu : les Canadiens français se retrouvent impuissants devant l'ordre imposé et ont démontré leur frustration le soir du 17 mars 1955. Richard, qui était un héros pour ses exploits sur la glace, prend alors une autre valeur quand il devient victime. Il s'inscrit à l'intérieur d'un vaste système de signes circonscrivant l'identité du peuple québécois. Ce joueur du Canadien – qui reprend le nom du premier habitant des rives du fleuve Saint-Laurent, un Habitant, justement, autre nom que reprennent en cœur les partisans qui scandent le *GO HABS ! GO !,* qui se distinguait du censitaire français en pouvant devenir propriétaire de sa terre et même la défendre comme membre de la milice – qui parcourait les patinoires de l'Amérique en faisant la fierté des siens, devenait, comme ses compatriotes, victime des forces régissant l'économie et le sport : les Anglais. Voilà comment la carrière de Maurice Richard peut être lue. Considéré par plusieurs comme le meilleur joueur de hockey de son époque, il voit ses exploits sur la glace s'insérer dans l'histoire du Québec à partir d'une anecdote entourant sa présence sur la glace et surtout son caractère fougueux.

Vu comme une idole, le Rocket a permis, selon Roch Carrier, à toute une génération de prendre conscience de sa force. Faudra-t-il alors se surprendre de constater que Carrier lit le départ à la retraite du célèbre joueur, la mort de Duplessis et l'arrivée au pouvoir de Jean Lesage, au son du slogan « C'est le temps que ça change », dans la même lignée ? D'ailleurs, le hockey lui-même change à la toute fin des années 1950 : les joueurs voyagent par avion au lieu de prendre le train, les patins ne sont plus fabriqués de cuir mais moulés dans le plastique, les bâtons sont plus légers, le gardien de but Jacques Plante utilise un masque et des joueurs commencent à se coiffer de casques protecteurs. Tout comme le Québec qui annonce sa Révolution tranquille en 1960, le hockey de la Ligue nationale se dirige vers son ère moderne. Maurice Richard n'a plus qu'à tendre le flambeau à d'autres joueurs, dont son frère Henri, qui prendront la relève. La période noire du Québec, et celle du hockey, sont finies, le Rocket peut se retirer sans pour autant être oublié. Le lecteur ne sera alors pas étonné de constater que la fin de l'écriture du récit coïncide avec la mort du Rocket.

Le Rocket de Carrier reprend les traits de la constitution du mythe du Rocket. La tension créée par le sport qui sert à évacuer en public les tensions de la vie quotidienne, la dimension héroïque de Richard et de l'équipe du Canadien de Montréal, jusqu'à la filiation même de cette équipe avec le premier habitant des rives du fleuve Saint-Laurent, nous présentent un mythe sous la forme du combat que se livrent les joueurs de hockey. C'est du côté des vainqueurs que s'installe le mythe du héros qui repose à la fois sur la ritualisation, la modalité de l'affrontement dans la compétition et

un agencement collectif. C'est donc dire que c'est par le désir de quelqu'un qui s'y engage par une prémisse sportive qui convie les athlètes à se confronter à une limite « qu'ils veulent toujours repousser et dépasser, comme s'ils voulaient inscrire un hors-limite dans la limite même, établir une zone d'action où du Tout soit possible, c'est-à-dire instaurer un espace de franchissement ». (Labridy 1994, 89) Le héros devient celui qui ne semble pas connaître ces limites sur lesquelles repose la possibilité de la victoire.

Même lorsque nous étions enfants, Maurice Richard nous a permis de passer du hockey au roman des origines. Le héros a servi de «tampon» entre deux périodes, ayant conduit les siens vers une vie meilleure. À ce titre, il aura a été un des premiers à jeter les bases d'une véritable américanité au Québec. Héros de la culture populaire, Maurice Richard devrait également l'être au niveau de la littérature car au-delà du stéréotype de l'idole et au-delà du mythe du héros, il constitue l'une des premières figures « américaines » du Québec. Non seulement a-t-il réussi à se rendre maître de son territoire, mais il a contribué à agrandir les limites imaginaires du Québec, passant du hockey au roman des origines.

Bibliographie

Besançon, Alain, *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclaste*, Paris, Fayard, 1994.

Carrier, Roch, *Le Chandail de hockey*, Montréal, Livres Toundra, 1984.

---, *Le Rocket*, Montréal, Éditions Stanké, 2000.

Elias, Norbert et Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, Arthème Fayard, 1994 [1986].

Grescoe, Taras, *Sacré Blues: An Unsentimental Journey Through Quebec* [Un Voyage non-sentimental à travers le Québec], Toronto, McFarlane, Walter & Ross, 2001.

Labridy, François, «Le hors-limite dans l'acte sportif», In : Paul-Laurent Assoun et Markos Zafiropoulos (dir.), *La règle sociale et son au-delà inconscient. I Psychanalyse et pratiques sociales*, Paris, Anthropos, 1994.

Melançon, Benoît, «Canadien comme Maurice Richard ou Vie et mort d'une légende», In : Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 179 - 194.

---, *Les yeux de Maurice Richard. Une histoire culturelle*, Montréal, Fides, 2006.

Pellerin, Jean-Marie, *Maurice Richard, l'idole d'un peuple*, Montréal, Trustar, 1998.

Pindare, *Isthmiques et fragments*, Textes établis et traduits par Aimé Puech, Paris, Société d'édition «Les belles lettres», 1961.

---, *Néméennes*, Textes établis et traduits par Aimé Puech, Paris, Société d'édition «Les belles lettres», 1962a.

---, *Olympiques*, Textes établis et traduits par Aimé Puech, Paris, Société d'édition «Les belles lettres», 1962b.

---, *Pythiques*, Textes établis et traduits par Aimé Puech, Paris, Société d'édition «Les belles lettres», 1966.
Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1993.
Robin, Régine, *Le Roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, 1989.
Yonnet, Paul, *Système des sports*, Paris, Gallimard, 1998.

Francophonie et francophilie dans les récits de voyage de la littérature roumaine du XIX^{e} siècle

Cosmina LUNGOCI
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé : Le XIX^{e} siècle, époque de référence dans les relations franco-roumaines, reste représentatif également, au niveau littéraire, par les récits de voyage. L'existence de ces récits dans la littérature roumaine, a donné naissance au syntagme «le XIX^{e} siècle – un siècle de voyageurs ». Après les années 1840, les Roumains commencent à voyager davantage à l'étranger, en Europe occidentale et orientale, initialement, par curiosité, en vue de découvrir et de connaître l'espace de l'Autre. À cette époque-là, l'étranger s'identifie, au niveau de l'imaginaire des Roumains, avec le monde occidental, représenté surtout par la France et les Français. Les références nombreuses aux réalités françaises, trouvées dans les récits de voyage de la littérature roumaine, montrent, d'une manière évidente, l'intérêt des intellectuels roumains pour les réalités françaises, mais aussi leur curiosité pour ce qui se trouvait au-delà de nos frontières géographiques. Notre article se propose de relever la francophonie et la francophilie des Roumains par des arguments tirés de ces textes.

Abstract: The nineteenth century, a reference time in the Romanian-French relationships, is also representative on a literary level through travel literature. The existence of these writings in Romanian literature created the phrase "the nineteenth century – a century for travelers". After the 1840's, Romanians began to travel abroad more, in Eastern and Western Europe, initially out of curiosity, wanting to discover the space of the Other. In this period, for Romanians, foreign countries mean the Western world, represented mainly by France and the French. The numerous references to France, French people, French culture and language, found in Romanian travel literature, clearly illustrate the interest in France displayed by Romanian intellectuals, and also the curiosity about what was beyond our borders. Our article aims to reveal the importance that Romanians attach to French-speaking communities and francophilia, by means of arguments taken from these texts.

Mots-clés : francophonie, francophilie, récit de voyage, culture francophone
Keywords: French-speaking communities, francophilia, travel literature, francophone culture

Au XIX^{e} siècle, un nombre considérable de mémoires, correspondances et récits de voyage de la littérature roumaine faisaient

référence à la France, à la culture et la civilisation françaises. À cette époque-là, le français était devenu assez « familier », une langue connue et parlée par beaucoup de Roumains. C'était pour cela que certains écrivains roumains commençaient à l'utiliser dans la rédaction de leurs mémoires. Cette pratique a représenté une forme de francophonie, « même s'il s'agissait d'un français resté dans les tiroirs des meubles secrétaire[1]» (Sultana 1995, 81).

L'analyse de certains récits de voyage – tels que celui de Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriii mele* [Notes de mon voyage], l'ouvrage de Ion Codru Drăguşanu, *Peregrinul transilvan* [Le voyageur de Transylvanie], celui de Sextil Puşcariu, *Călare pe două veacuri* [Voyageant entre deux siècles] et plusieurs récits de voyage de Vasile Alecsandri, ouvrages considérés comme représentatifs pour la littérature roumaine du XIX^{e} siècle – met en évidence, par les références nombreuses à la France, au peuple français, à la langue et la culture françaises, la francophonie et la francophilie des intellectuels roumains de cette époque. Dans notre étude, nous avons identifié deux types de textes : des textes qui renvoient explicitement à la francophonie et dans lesquels la francophilie est exprimée et avouée de manière directe (les cas d'Alecsandri, Puşcariu et Codru-Drăguşanu) et des récits dans lesquels la francophonie et le sentiment francophile sont identifiables au niveau textuel par des références rapportées aux réalités non-francophones qui ont pour rôle de mettre en évidence les premières, même si cela se fait de manière implicite.

Il faut préciser, dès le début, que, dans la plupart des récits de voyage de la littérature roumaine du XIX^{e} siècle, l'évocation de l'étranger n'était pour les auteurs roumains qu'un prétexte pour comparer la société roumaine et la civilisation européenne dans son ensemble, pour souligner l'état grave de certains aspects de notre société et pour exprimer dans le sous-entendu des textes la volonté de voir notre pays élevé à un haut degré de civilisation. Le contact avec la civilisation des pays de l'Europe occidentale a eu comme conséquences le changement de la perception des intellectuels roumains voyageurs sur leur propre personne et sur leur pays.

Nous commençons notre analyse par quelques observations sur le récit de Dinicu Golescu, *Notes de mon voyage*, ouvrage qui renvoie aux visites de l'auteur en Hongrie, Autriche, Italie et Suisse. Nous observons l'absence de la France des pays visités par l'écrivain roumain, mais, en même temps, sa présence, de façon implicite, par quelques références importantes à la francophonie. Le prestige de la culture et de la civilisation françaises a eu un véritable écho dans les notes de voyage de notre intellectuel, de la manière suivante : la visite de la ville de Milan lui a

[1]«[...] chiar dacă este vorba de o franceză rămasă în sertarele mobilelor *secrétaire*. » (Notre traduction)

rappelé la capitale française par la beauté des lieux et des gens, raison pour laquelle Golescu a surnommé la ville italienne « le nouveau Paris[2]» (Golescu 1963, 143). Les parcs et les jardins qu'il a visités en Hongrie et en Autriche lui ont donné l'occasion d'évoquer les Jardins du Luxembourg. Une autre référence à la francophonie a eu comme inspiration la ville de Genève, où D. Golescu a visité la maison de Jean-Jacques Rousseau, occasion pour l'intellectuel roumain de remarquer, mais surtout de souligner, l'appréciation et la reconnaissance apportées par les peuples dits « civilisés » aux hommes qui ont dédié leur activité de base à la culture : «Voilà comment les peuples récompensent les hommes remarquables, d'une reconnaissance éternelle[3]». (195)

Lors d'une première lecture des notes de voyage de D. Golescu, ces références à la francophonie sont parfois difficilement observables, étant donné qu'elles sont insérées parmi les éléments de culture et de civilisation des pays visités par l'auteur. Nous considérons qu'elles témoignent de ce que la France et la culture francophone ont représenté pour le XIX[e] siècle en général, pour les intellectuels roumains en particulier. C'est la francophilie – plus précisément l'admiration de D. Golescu pour la culture francophone et pour la civilisation française – qui a déterminé l'évocation de la France par ce qu'elle a eu de spécifique : la ville de Paris, considérée comme la capitale du XIX[e] siècle, qui, d'une perspective métonymique, représenterait la France, ayant même la valeur d'un mythe national ; les Jardins du Luxembourg, lieu de promenade, mais aussi source d'inspiration pour de nombreux artistes, symbole de la beauté architecturale et artistique, mais aussi de la beauté naturelle du paysage, qui sont souvent identifiés dans les récits de voyage de la littérature roumaine ; Jean-Jacques Rousseau, homme de culture francophone, dont les ouvrages ont eu un retentissement mondial.

Nous voulons souligner que ces repères de la culture européenne, dont la connaissance représente l'apanage de tout personne instruite, sont des preuves incontestables de la francophilie de l'écrivain roumain, qui les considérait comme « des choses particulières que tout le monde devrait voir car, autrement, on serait dépourvu de la connaissance des faits culturels essentiels[4]». (97)

Il faut remarquer que, parfois, la frontière entre mémoires, confessions et autobiographie est incertaine, étant donné qu'il existe des mémoires présentés en tant que journaux et inversement. Un exemple dans ce sens est l'œuvre de Ion Codru Drăguşanu, *Le voyageur de Transylvanie*,

---

[2]« Parisul cel nou. » (Notre traduction)

[3] « Iată cum noroadele răsplătesc celor buni şi folositori cu vecinică slavă. » (Notre traduction)

[4]« [...] deosibite lucruri, pe care trebuie cinevaş negreşit să le vază, căci nevăzându-le, iar îi lipseşte ştiinţa de deosibite lucruri. » (Notre traduction)

un récit de voyage écrit après avoir achevé son voyage, qui a la structure d'un faux journal intime. Il s'agit donc d'un récit de voyage rédigé sous forme épistolaire.

Ion Codru Drăguşanu a beaucoup voyagé avant 1848 ; dans ses lettres adressées à un ami, entre les années 1835–1844, celui-ci raconte certains événements et exprime ses impressions sur les lieux visités et sur les personnes rencontrées. Notre analyse sur les récits de voyage du XIX[e] siècle veut mettre en évidence les relations culturelles franco-roumaines, et comme une conséquence de celles-ci, l'image de la France et des Français qui est créée dans la littérature roumaine de cette époque. Dans ce contexte, nous avons remarqué beaucoup de références de Ion Codru Drăguşanu, dans son ouvrage *Le voyageur de Transylvanie*, à la langue française et à la spécificité du peuple français. Nous les avons identifiées, d'une part, dans les lettres qui renvoient directement à la France ou à la ville de Paris, lettres datées entre les années 1840–1844, et d'autre part, dans les lettres qui ont comme sujet des pays ou des peuples différents qui, dans une perspective comparative, parlent de la France, des Français ou de la langue française.

Ion Codru Drăguşanu fait une analogie entre les Français et les anciens Grecs, qui a comme support certaines caractéristiques communes de ceux-ci, visant le luxe, l'esprit révolutionnaire, les goûts, tandis que, pour le pouvoir d'influencer la culture générale du monde entier, ils sont comparables aux Romans (Codru Drăguşanu 1980, 119). Le caractère et l'aspect général du peuple français nous montrent, entre autres, de son point de vue, leur expressivité, joie et fierté nationale. L'écrivain a surpris aussi quelques défauts qu'il attribue aux Français : la frivolité, l'esprit superficiel, la fanfaronnade. La comparaison entre les Français et les Anglais a été inévitable, étant donné que, selon Ion Codru Drăguşanu, « en Europe il n'y a que deux grands peuples à proprement parler : les Français et les Anglais.[5]» (119) Quoiqu'il considère que ces deux peuples sont opposés sous plusieurs aspects, il estime « qu'ensemble, ces deux nations sont destinées à conduire le monde et à décider du destin des autres peuples.[6] » (119)

En écoutant les Français, Ion Codru Drăguşanu a surpris les caractéristiques de la langue de Voltaire et a trouvé des arguments qui plaident en faveur de l'universalité de celle-ci, tout comme les raisons qui, selon lui, expliquent, son emploi en diplomatie :

> Les hommes, mais surtout les femmes, maîtrisent très bien l'art de la conversation [...] Sur les choses les plus communes on peut s'exprimer en

[5]« [...] în Europa sunt numai două popoare mari în toată puterea vorbei : francii şi anglii. » (Notre traduction)

[6]« [...] în alianţă una cu alta, aceste două naţiuni sunt menite a conduce lumea şi a decide pururea despre soarta celorlalte popoare. » (Notre traduction)

> français avec grâce, douceur, précision et importance, comme si on traitait du sort des nations. C'est pour cela que le français est devenu universel et qu'en diplomatie il a été accepté pour sa clarté et sa simplicité.[7] (118)

Les sentiments de dignité et de fierté nationale sont si forts chez les Français que certains étrangers qui vivent au milieu de la nation française et qui arrivent à connaître les Français auraient désiré naître en France et vivre parmi les Français : « [...] moi, si je devais naître encore une fois, j'implorerais les cieux de renaître Français.[8] » (225)

Sans avoir passé en revue toutes les références de Ion Codru Drăguşanu à la France et au peuple français, nous voulons conclure notre incursion dans les pages du *Voyageur de Transylvanie* par l'illustration de deux aspects mis en évidence par l'écrivain, qui soulignent la francophonie et la francophilie des Roumains. Nous voulons préciser, premièrement, l'idée que Ion Codru Drăguşanu a eu l'intention de créer une image favorable, insistant sur certains aspects par lesquels la nation française est devenue renommée et prestigieuse en Europe. Mais, il est important de dire aussi qu'en comparaison avec d'autres pays et peuples, Ion Codru Drăguşanu a mis en avant certains aspects qui assombrissent cette image positive. Le deuxième aspect qui justifie la francophilie des Roumains, mentionné par l'écrivain dans les pages de son ouvrage, est l'origine commune de nos peuples : « On voit clairement que le Français a le même sang que nous ; son âme est pleine de bonté et jovialité. »[9] (151)

Un autre récit qui nous a attiré l'attention, cette fois-ci par les nombreuses références directes au monde francophone, est celui de Sextil Puşcariu, *Voyageant entre deux siècles*.

La lecture des pages destinées à la ville de Paris nous rend témoins de la naissance et de l'évolution du sentiment francophile chez l'intellectuel roumain. En ce sens, il est important de souligner la première impression que la capitale française a laissée à Puşcariu : « Ma première impression sur Paris n'a pas été éblouissante.[10] » (Puşcariu 1968, 155), les arguments invoqués pour cela sont les suivants : l'impolitesse des hommes qui entrent dans des musées ou des théâtres les têtes couvertes, la poussière des rideaux des hôtels, la saleté du Quartier Latin et de la rue Mouffetard, comparable à celle d'un port méditerranéen, etc. Malgré cette première

---

[7]« Şi bărbaţii, dară mai ales femeile franceze sunt foarte meştere în arta conversaţiunii [...] Despre lucrurile cele mai puerile poţi să te exprimi cu graţie, cu dulceaţă, cu exactitate şi importanţă, ca şi cum ai trata despre soarta naţiunilor. De aici atârnă că limba francă deveni universală şi în diplomaţie se primi pentru claritatea şi simplitatea construcţiunii ei.» (Notre traduction)

[8]« [...] dacă ar fi să mă renasc o dată în lume, aş implora cerul să mă renasc şi eu francez. » (Notre traduction)

[9]« Francul se vede că e de un sânge cu noi ; într-însul e numai bunătate şi jovialitate. » (Notre traduction)

[10]« Întâia impresie a Parisului n-a fost covârşitoare. » (Notre traduction)

impression, l'intellectuel roumain, au fur et à mesure qu'il a connu de plus près la capitale française, a commencé à apprécier ses lieux de promenade, son architecture remarquable, ses habitants gais, exubérants, aimables. Ainsi, dans les pages qui succèdent à l'impression initiale que nous avons invoquée, l'écrivain nous avoue, par des formules explicites, son attachement, son admiration pour la capitale française : « Paris [...] de plus en plus cher[11] » (158); « [...] la ville de Paris à laquelle je suis attaché par des souvenirs si chers...[12] » (221) ; « J'ai retrouvé mon Paris d'antan, si cher à mon souvenir, j'ai revu la ville qui a rempli mon âme.[13] » (223)

Nous considérons que la manière dont Puşcariu suit et met en évidence l'apparition du sentiment francophile, et surtout son évolution est très révélatrice. Si sa première impression sur Paris est empreinte d'une certaine désillusion, peu à peu, la francophilie prend naissance, la ville *commence à lui être chère*, elle lui devient *de plus en plus chère*, ensuite *si chère* que Puşcariu arrive à s'identifier, à se confondre avec celle-ci. La participation affective de l'auteur et l'intensité du sentiment francophile sont soutenus aussi par l'emploi des pronoms personnels, réfléchis à la I^{ère} personne et des adjectifs possessifs. L'attachement pour la capitale française est souligné aussi par la volonté de la revoir le plus souvent possible : « [...] chaque fois que j'avais l'occasion de voyager à l'étranger, je visitais Paris. »[14] (221)

Le fait de retrouver Paris quelques années plus tard a donné à Puşcariu l'opportunité de compléter le tableau parisien d'autrefois par certaines impressions et images nouvelles. Il constate que le passage du temps n'a pas diminué les sentiments, mais qu'au contraire, les souvenirs et la nostalgie du passé ont accentué l'admiration et que, par conséquent, à présent, l'auteur ressent à une intensité plus grande ce qu'il a vécu, ce qui a été vraiment important pour son expérience de vie. L'analyse de quelques fragments nous a montré le changement de la perception sur les lieux et les gens, qui s'est produite au cours du temps, le sentiment francophile étant ravivé, suivant le lieu et le temps vécu à cet endroit. Alexandru Săndulescu soulignait l'idée suivant laquelle les souvenirs et les mémoires bénéficient de la perspective temporelle qui peut avoir une double fonction sélective : soit ils accentuent les sentiments, soit ils jugent d'une manière plus sévère les événements. (Săndulescu 2003, 5)

Les récits de voyage sur lesquels nous avons insisté relèvent la possibilité d'identifier les relations franco-roumaines au niveau littéraire

[11]« Parisul [...] din ce în ce mai drag. » (Notre traduction)
[12]« Parisul, de care sunt legat prin amintiri atât de scumpe mie .... » (Notre traduction)
[13]« Mi-am regăsit Parisul de odinioară, atât de scump amintirii, am revăzut oraşul care mi-a îmbogăţit sufletul. » (Notre traduction)
[14]« ... de câte ori aveam prilejul să dau în cursul anilor o raită în străinătate, mă repezeam şi la Paris. » (Notre traduction)

aussi, grâce à un nombre remarquable de volumes de mémoires qui introduisent la France dans le paysage culturel et littéraire roumain. Notre incursion dans les récits de voyage a eu l'intention de souligner la spécificité de ce genre littéraire qui se situe aux frontières de la littérature. Les mémoires évoquent des événements auxquels les écrivains ont participé ou dont ils ont été témoins à un moment donné et dévoilent certains détails significatifs qui peuvent reconstituer des vérités sur des gens et sur des faits du passé. Ces textes sont représentatifs d'autant plus qu'ils illustrent d'une manière particulière la mentalité et l'horizon des écrivains, par rapport à leurs œuvres littéraires ; ils offrent une vision personnelle de ceux-ci sur le monde et réunissent des expériences à caractère subjectif, qui exigent toujours des vérifications. (Cf. Iosifescu 1971, 92-93)

Nous concluons que nous pouvons utiliser ces textes comme des documents qui évoquent les relations franco-roumaines, des documents dans lesquels l'authentique est identifiable, dans une certaine mesure, même s'il laisse, ici et là, la place à un certain nombre de préjugés.

Textes de références

Codru-Drăguşanu, Ion, *Peregrinul transilvan* [Le voyageur de Transylvanie] (1835-1848), Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1980.

Golescu, Dinicu, *Însemnare a călătoriii mele* [Notes de mon voyage], Ediţie îngrijită şi prefaţată de G. Pienescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963.

Puşcariu, Sextil, *Călare pe două veacuri (1895-1906)* [Voyageant entre deux siècles], Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Références bibliographiques

Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră [La littérature de frontière],* Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Săndulescu, Alexandru, *Memorialişti români* [Mémorialistes roumains], Bucuresti, Editura Universal Dalsi, 2003.

Sultana, Craia, *Francofonie şi francofilie la români* [Francophonie et francophilie chez les Roumains], Bucureşti, Editura Demiurg, 1995.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români* [L'art des prosateurs roumains], Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

Chircu, Adrian, « La France, les Français et la langue française du XIX^{e} siècle. Les impressions d'un Pérégrin Transylvain (Ion Codru-Drăguşanu) », In: Estelle Variot, *Atelier de Traduction et Plurilinguisme.* Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°14 (volume triple plus un CD-Rom), Aix-en-Provence, 111-124.

La problématique de “l’entre-deux” chez les “intrangères”

Ioana MARCU
Université de l’Ouest de Timisoara
Roumanie

Résumé. La problématique de « l’entre-deux » représente un leitmotiv de la littérature écrite par les « intrangères » - ces femmes écrivains issues de l’immigration maghrébine «indirecte », difficiles à classer, marginalisées également dans leur pays de naissance, la France, et le pays de leurs ancêtres, l’Algérie. Entre-deux culturel, identitaire, linguistique et géographique, ce sentiment est ressenti non seulement par les jeunes filles qui peuplent les romans, mais aussi par leurs parents, les véritables immigrés. C’est un sentiment qui se traduit par un va-et-vient continu entre deux cultures (arabo-musulmane et occidentale), deux langues (la langue maternelle et la langue sociale), deux identités, deux espaces (maison et école, ici et là-bas) qui mène à la souffrance, à l’aliénation. Nous appuierons notre analyse de la problématique de l’entre-deux sur le roman *Beur’s story* de Farrudja Kessas. Le roman met en scène la famille Azouïk dont les membres, parents et enfants, filles et garçons, se confrontent à des questionnements identitaires profonds. Ils sont tous à la recherche de leur propre voie, de leur identité, des origines perdues/mal-connues car ils mènent tous une vie « entre les deux ».

Abstract. The issue of “in-between” is a leitmotif of the literature written by “intrangères” - women writers from “indirect” North African immigration, difficult to classify, marginalized in both their country of birth – France – and the country of their ancestors – Algeria. Between the two cultural identities, linguistic and geographic, this feeling is experienced not only by young girls who populate the novels, but also by their parents, the real immigrants. It is a feeling which results in a continuous back and forth between two cultures (Arab-Muslim and Western), two languages (the mother tongue language and the social language), two identities, two spaces (the home and the school, the here and there) that leads to suffering and alienation. We base our analysis of the issue of in-between on the novel *Beur’s story* by Farrudja Kessas. The novel depicts the Azouïk family whose members, parents and children, boys and girls, are confronted with profound questions of identity. They are all looking for their own way, their identity, their lost/mis-known origins as they all lead a life of “in-between”.

Mots clés : entre-deux, quête identitaire, passage, aliénation, échec
Keywords: in-between, search for identity, passage, alienation, failure

> L'entre-deux guerres. Un pont entre deux rives. Un homme entre deux âges. Avoir le cul entre deux chaises. Nager entre deux eaux. Être pris entre deux feux. Autant d'expressions qui viennent en tête lorsque l'on associe les mots "entre" et "deux". Dans chaque cas, un certain espace est créé, espace ambigu, positif ou négatif, ou les deux à la fois, qui est symbole de passage, de rapprochement, entre des réalités contradictoires ou opposées. Un espace créateur abolissant les frontières et subvertissant les règles, favorisant les rencontres et pouvant être interprété de cent manières différentes. Cet espace, c'est *l'entre-deux*.
>
> (Caroline Prud'Homme)

Introduction

La problématique de « l'entre-deux » représente un leitmotiv de la littérature écrite par les « intrangères »[1] - ces femmes écrivains issues de l'immigration maghrébine « indirecte », difficiles à classer, marginalisées également dans leur pays de naissance, la France, et dans le pays de leurs ancêtres. Partagées entre un ici et un là-bas, influencées par deux cultures « maternelles », condamnées à errer sans cesse entre deux espaces, deux langues, deux identités, elles écrivent pour dire le mal-être, la souffrance de l'être illégitime, marginal, périphérique, toujours à la recherche du « chez-soi ». Elles écrivent aussi pour « [cesser] d'être cette entité négligeable qui hante l'arrière-plan des romans [des] jeunes écrivains maghrébins ». (Kessas 2007, 7)

La littérature produite par ces écrivaines dévoile alors une quête identitaire difficile, douloureuse, pouvant aboutir à la découverte/ redécouverte de soi-même ou à une impasse, à un mur infranchissable, au renoncement, à la mort.

[1] Le terme « intranger » exprime le mieux, selon nous, le statut d'« éternelles étrangères » - au sein de la famille mais aussi au sein de la société, en France et également dans le pays des origines, que les écrivaines ont transmis à leurs personnages aussi. Quant à la provenance de ce terme, les avis sont partagés. Certains critiques considèrent que le terme appartient à Y.B., écrivain d'origine algérienne. Dans son roman *Allah superstar* (2003), Kamel, un des personnages du roman, affirme : « L'Intranger, c'est un mot que j'ai inventé que si tu es pas d'origine difficile tu peux pas piger, mais moi je t'explique, ça veut juste dire que tu es un étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France» (237). D'autres estiment que le premier à employer ce mot a été Cem Özdemir, homme politique allemand d'origine turque. En 1997, il a publié sa biographie *Ich bin Inländer* dont le titre français serait *Je suis un intranger*. Ce terme serait construit à partir des mots « étranger » et « intérieur ».

I. La problématique de « l'entre-deux »

L'entre-deux est un espace qui suppose un questionnement identitaire, un espace où apparaissent des tensions, où l'identité et l'altérité se rencontrent ou se confrontent. Le psychologue Cihan Gunes affirme qu'il s'agit d'une notion que Daniel Sibony

> a pensé à l'endroit où la notion de « différence » lui semblait insuffisante – différence de culture, différence de langue… Insuffisante donc dans le sens où elle pouvait laisser penser que le passage d'un état à un autre se fait brutalement, sans qu'aucune trace du premier ne perdure dans le second. Avec la notion d'entre-deux, il souligne l'idée d'un mouvement, d'un déplacement, d'un passage entre deux états qui ne se fait jamais soudainement (et j'ajouterais même complètement), mais qui est de l'ordre d'une traversée qui appelle à des mouvements incessants de va-et-vient. (2011, §3-4)

Ainsi, l'entre-deux-pays, l'entre-deux-langues, l'entre-deux-états deviennent des « lieux obligés que tous les humains expérimentent chaque fois qu'il s'agit de se déplacer, de traverser une frontière ». (Dahoun 1998, 214)

Le concept qui nous intéresse ici peut donc renvoyer soit à l'instabilité, à la différence, au conflit, à l'aliénation, à l'échec quand les réalités sont/semblent irréconciliables, soit à une relation, à « une coupure-lien » (Sibony 1991, 11)[2], au dialogue, au passage, au rapprochement, lorsque les différences sont dépassées et un « tiers-espace » est créé – un espace hybride où les deux cultures, identités ou géographies finissent par se réconcilier. Espace symbolisant « ni l'un ni l'autre […] mais quelque chose d'autre au-delà » (Bhabha 2007, 68), porteur de valeurs positives ou négatives, tel serait l'entre-deux qui définit la littérature issue de l'immigration maghrébine (ou de la « post-migration »), les écrivain(e)s qui la produisent et les personnages naissant sous leur plume.

II. Une littérature de l'entre-deux

La littérature produite par les « intrangers » se réclame elle-même de l'entre-deux. Littérature frontalière, de l'errance éternelle, située à la « rencontre mouvante entre deux cultures » (Bonn 1999, 125), elle est toujours à la recherche de son identité, de sa place au sein de la littérature française et des littératures francophones.

Cette double « localisation culturelle » est identifiable au niveau même des différentes appellations qu'on lui attribue : littérature beur,

[2] Selon Daniel Sibony « l'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre ». (1991, 11)

littérature de l'immigration, littérature issue de l'immigration, littérature transculturelle, littérature migrante, etc.

À quel espace appartient-elle vraiment ? Est-ce qu'elle devrait être incluse dans le champ de la littérature française, maghrébine ou francophone ? Certains diraient qu'il vaudrait mieux la rattacher à l'espace maghrébin, et cela compte tenu des origines des écrivains ; elle serait ainsi un sous-domaine de la littérature maghrébine de langue française. D'autres diraient qu'elle devrait appartenir à l'espace français, vu que les auteurs sont nés en France ou y sont arrivés dès leur enfance.

En conséquence, la difficulté de la nommer et de la situer témoigne d'une mise « en échec [de] toutes les définitions de l'ici et de l'ailleurs proposées jusqu'ici, que ce soit à partir des critères géographiques ou d'aires linguistico-culturelles » (Bonn 1999, 136). On pourrait donc la nommer « littérature entre-deux-espaces » ou même littérature « sans identité fixe ».

L'entre-deux pourrait se traduire aussi par une oscillation entre la contestation et la reconnaissance, entre le rejet et l'acceptation. Trente ans après la parution des premiers romans au début des années 80[3], l'œuvre née sous la plume des « intrangers » reste « étrange », marginale, au statut problématique, ayant du mal à trouver sa place. Certains y voient une « litté-rature »[4], une littérature « mineure », dépourvue de toute valeur esthétique, produite par des écrivains « périphériques » ; d'autres la considèrent pourtant une littérature tout court, un « lieu de passage » permettant aux post-immigrés de « fix[er] la mémoire d'une génération, [d']apport[er] leur contribution à la déjà longue histoire du roman des "misérables" ». (Desplanques 1991, 149)

Compte tenu de la place importante occupée par l'autobiographie dans les œuvres des écrivain(e)s issus de l'immigration maghrébine, il est difficile de tracer une frontière nette entre la réalité vécue et la fiction. En outre, il n'est pas facile non plus de dire s'il s'agit vraiment de romans,

---

[3] En général, le roman *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) de Mehdi Charef est considéré comme œuvre fondatrice de la littérature issue de l'immigration maghrébine. Toutefois, Jean Déjeux va plus loin dans le temps et considère que la naissance de cette littérature est marquée par la publication en 1977 de la nouvelle *La Béotie* de Jean-Luc Yacine et du récit *Le Corps en pièces* de Zoulikha Boukhortt.

[4] Il n'y a pas seulement la critique qui parle d'une « illégitimité » de la littérature produite dans l'immigration par les « post-immigrés ». Par exemple, Farida Belghoul elle-même écrivaine beur affirme que « la littérature en question [...] est globalement nulle [...]. Elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales » (propos de Belghoul cités par Chaulet Achour 1990, 184). Hocine Touabti, auteur du roman *L'amour quand même* (1981), prétend même que cette littérature « bâtarde » n'existe pas. Notons toutefois qu'Alec Hargreaves (2000, 56) souligne à propos de cet ouvrage qu'il s'agit du premier roman publié par un auteur issu de l'immigration maghrébine.

d'autobiographies, d'autofictions ou tout simplement d'ouvrages à valeur documentaire et sociologique. C'est pourquoi nous pouvons parler aussi d'un entre-deux-littéraire ou d'un entre-deux fiction-réalité.

Dans notre analyse de l'entre-deux, nous nous intéressons au roman *Beur's story* (1990) de Ferrudja Kessas. L'ouvrage en question met en scène la famille Azouïk dont les membres, parents et enfants, filles et garçons, se confrontent à des questionnements identitaires profonds. Ils sont tous à la recherche de leur propre voie, de leur identité, des origines perdues/mal-connues car ils mènent tous une vie « entre les deux ».

Nous y avons identifié plusieurs axes : l'entre-deux-culturel et identitaire ; l'entre-deux-géographique ; l'entre-deux-linguistique et l'entre-deux-temporel.

III. Des personnages « de nulle part » ou l'entre-deux-culturel et identitaire

Dans le cas de l'entre-deux-culturel, tel qu'il apparaît dans le roman de Farrudja Kessas, il ne s'agit pas d'un lien, d'un rapprochement entre deux cultures, de la possibilité de créer un « tiers-espace », mais, tout au contraire, d'un affrontement aliénant. Conséquence d'un exil géographique et d'un exil intérieur, il est vécu non seulement par les parents en tant qu'exilés « directs », mais aussi par les enfants - les « exilés indirects ». Il renvoie à « l'insaisissable, [à] l'indicible, [à] ce qui est présent et voilé à la fois [...] [à] l'instabilité, [...] à la juxtaposition, à la fragmentation ». (Cyr Pangop Kameni 2009, 3)

Les parents – ces individus déracinés

En ce qui concerne les parents, ceux-ci vivent dans un entre-deux douloureux car « par le voyage, [ils ont perdu] le cadre externe de la culture d'origine et n'ont pas eu le temps de se construire un nouveau cadre avec le pays d'accueil » (Dahoun 1998, 216). La rencontre avec l'Autre ne les a pas changés, n'a pas pu effacer l'héritage des ancêtres ; tout au contraire, elle a provoqué une réaction d'autoprotection. Ainsi, la patrie qu'ils ont quittée s'est transformée dans un « "monde fantôme" » qui les hante toujours.

Au moment du départ vers la France, les parents auraient pu laisser « là-bas » toutes les conventions, les coutumes constitutives de leur culture afin de mieux s'approprier les traditions du pays d'accueil. Ce n'est pas le cas des Azouik, qui ont tout emporté avec eux, en transformant leur maison dans une Algérie en miniature. De ce fait, ils continuent à « [s'agripper] coûte que coûte à ce "là-bas" comme moyen de survie [tout en essayant de] fixer les choses et nier le travail du temps ». (Dahoun 1998, 218)

Profondément marqués par la culture d'origine, les parents vivent mal l'adaptation de leurs filles à la culture française. Ils ont peur que ces « enfants illégitimes »[5] n'oublient ou ne renient leurs origines, leur histoire familiale. Pour être sûrs que leurs jeunes filles ne vont pas prendre « le mauvais chemin », les parents mettent en place tout un système de surveillance et de punition. Les hommes de la famille sont là pour veiller au comportement irréprochable de Malika et de Fatima. Vu que leur père est presque tout le temps absent, ce sont les frères qui se chargent de la bonne conduite de leurs sœurs et implicitement de l'honneur de la famille.

Pour ce qui est de la mère, celle-ci ne peut pas concevoir un autre rôle pour ses filles que celui d'épouses et de mères parfaites, rôle hérité et perpétué par les femmes de génération en génération. Si l'on avait écoutée, Fatima et Malika n'auraient pas fait d'études, car une femme réfléchissant de son propre chef ne peut apporter rien de bon dans sa famille.

Les « filles du péché »[6]

L'entre-deux-culturel et identitaire est vécu aussi par les jeunes filles, les « produits de la France ». Leur identité « externe », « d'adhésion », élaborée à la suite de la rencontre avec l'Autre, entre en conflit avec leur identité « interne », influencée par la cellule familiale, par la transmission des valeurs, des traditions de génération en génération, sans pourtant arriver à s'annihiler réciproquement. Alors, l'entre-deux-identitaire se traduit en effet par un entre-deux identité (le fait d'être conforme)/altérité (le fait d'être différent) qui se manifeste dans la famille et dans la société. Ainsi, si dans la famille les jeunes filles arrivaient à « être conformes », à suivre le bon chemin tracé par la tradition et par la religion, elles seraient perçues comme « non-conformes » par la société ; en revanche, si elles parvenaient à s'intégrer dans la société, à se conduire selon de nouvelles lois, la famille considérerait qu'elles incarnent « l'Autre », « l'étranger ». Il s'agirait alors d'une « double identification » et d'« une double exclusion ».

---

[5] Concept emprunté à Abdelmalek Sayad : *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité. 2. Les enfants illégitimes,* Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2006.

[6] Syntagme représentant la traduction de l'expression« aw-lad lahram » par Abdelmalek Sayad (1979, 119). Lors de son entretien avec le sociologue Sayad, Zahoua, une jeune fille d'origine algérienne affirme : « Ils se reconnaissent pas en nous. Mon père, qui parle pas beaucoup mais qui a le sens du mot qu'il faut… du mot juste, il dit de nous : "Vous, on sait pas ce que vous êtes !… D'où vous venez, d'où vous nous venez ? [….] D'où êtes-vous ?… D'ici (de France) ou de là-bas (d'Algérie) ?…" Voilà que nous sommes devenus pour eux (les parents)… des objets de questions : ils s'interrogent sur nous !… C'est pas normal ça ! C'est peut-être ça, ce que ça veut dire *aw-lad lahram*. On entend souvent ça, mais mon père dit jamais ça : c'est trop gros (grossier) pour lui… Enfants illégitimes ! » (1979, 119)

Nous pouvons parler aussi d'un « entre-deux-femmes », c'est-à-dire d'un va-et-vient entre la fille réelle et la fille fantasmée envisagée par les parents, entre la fille-pour-elle-même et la fille-pour-sa-famille, entre « la Française que je suis et l'Algérienne que mes parents voudraient que je sois » (Benaïssa 1990,15). Si Malika réussit à passer sans trop de difficulté d'un rôle à l'autre, pour Farida ce passage est aliénant, d'autant plus que celle-ci a joué longtemps « la comédie » devant les camarades de classe auxquels elle a essayé, sans succès, de cacher ses origines modestes et les interdits qui gouvernaient sa vie. Prise entre deux identités - la jeune fille qu'elle ne *peut* pas être et celle qu'elle ne *veut* pas être, Farida vit un profond sentiment d'aliénation, synonyme de dépossession, de perte de repères qui l'emmènera vers la mort.

Dès leur naissance, le destin des filles est décidé par la famille, et même par la communauté. Apparemment, elles n'ont pas le droit de prendre des décisions : toute leur vie, elles doivent obéir à leurs parents, à leurs frères, à leur mari, à la religion. En même temps, la société dans laquelle elles sont nées les a habituées à d'autres valeurs. En conséquence, leur être se « divise » en un « moi-diurne », que les autres voient ou veulent voir : la jeune fille sage, qui se prépare pour sa « carrière » de mère et d'épouse obéissante et soumise ; et en un «moi-nocturne », le visage secret, caché, que la jeune fille dévoile quand elle se trouve seule, dans l'obscurité de sa chambre ou dans la solitude de la rue.

Malgré les moments de souffrance, de déchirement, Malika ne peut pas en vouloir à ses parents. À part quelques moments où elle se révolte, elle semble accepter son destin et pardonner ses parents qui s'efforcent de « maintenir la barque qu'ils avaient fait accoster en France et qui menaçait à chaque instant de s'éloigner au gré des flots, et de ses vents, en les abandonnant sur le rivage, désemparés ». (Kessas 2007, 64)

IV. L'entre-deux-géographique

Les personnages du roman se trouvent aussi dans un mouvement continu entre deux espaces. Cette « migration » peut être réelle ou imaginaire, explicite ou allusive.

« Ici » et « là-bas »

Les personnages du roman se déplacent, d'une manière symbolique, entre un « ici » et un « là-bas ». Par définition, l'« ici » désignerait un lieu proche de soi-même, tandis que le « là-bas » renverrait à un endroit éloigné. Pour Malika et Farida, l'« ici » représente la France, leur pays de naissance, où elles veulent se faire accepter ; tandis que « là-bas » renvoie à un espace lointain, (quasiment) inconnu, qui n'existe que grâce aux histoires racontées par les parents. Malgré cette méconnaissance, Malika

croit qu'elle pourrait y vivre, faire ses études, et cela parce que les descendantes des immigrés ont l'impression que les filles vivant de l'autre côté de la Méditerranée ne sont pas condamnées à une vie placée sous le signe de tant d'interdits, car elles ne sont pas d'« enfants illégitimes ».

En revanche, dans le cas des parents, ces notions changent de signification : le véritable « ici » suppose une distance, un éloignement et signifie toujours l'Algérie tellement aimée, alors que « là-bas » renvoie à la France malgré l'évident rapprochement géographique, cela prouvant que ce sont les particularités de ces deux espaces tellement différents qui séparent et non pas la distance physique. Ils n'abandonneront jamais leur rêve de retourner dans le pays quitté ; ils y pensent « depuis le premier jour où ils sont arrivés en France. Depuis le jour où ils ont fait l'erreur de foutre les pieds dans ce putain de pays qu'ils croyaient devenir le leur » (Guène 2004, 106) ; malheureusement, très souvent, il s'agit d'un retour impossible[7].

L'Algérie, considérée comme patrie de départ, le paradis perdu, fait son apparition dans le texte d'une manière indirecte : Mme Azouik passe ses après-midi en parlant de son village natal avec sa voisine ; les objets de l'appartement de la famille, la musique qu'on écoute, les plats cuisinés, évoquent en quelque sorte ce pays d'outre-mer. Il s'agit d'un « retour imaginaire » grâce à des souvenirs, à des objets « mémoriels ». Cela montre que l'âme des parents est restée prisonnière de cet espace aimé, du « chez-eux » lointain. Ils ont vécu douloureusement « [la séparation] d'une rive de naissance (le "là-bas", le "nous", l'"autrefois") » (Dahoun 1995, 20) et rêvent d'un retour définitif dans leur « bled » ; mais, malheureusement, « l'exil est [...] un voyage qui ne sait pas trouver son retour ». (Sibony 1991, 35)

Si le roman n'offre pas beaucoup de descriptions de l'Algérie, l'espace français subit un traitement différent : il est décrit par les yeux de Malika et de Farida, qui n'y voient que son côté « obscur ». Située à la périphérie de la ville de Havre, la banlieue « Les Marais Noires » est un espace maudit, étouffant, habité par des personnages exclus, marginalisés.

École/maison

L'entre-deux géographique se manifeste aussi par un passage continu de l'extérieur, symbolisant la liberté de mouvement, d'action, à l'intérieur, synonyme de l'enfermement, de l'étouffement. Malika et Farida sillonnent ainsi entre deux espaces « qui ne cessent pas de s'affronter » (Benarab 1994, 122) : la maison et l'école. Ce va-et-vient accentuera davantage le sentiment d'aliénation ressenti par les deux jeunes filles. Elles

[7] Quelquefois, le rêve devient réalité mais c'est trop tard : « Certains espèrent toute leur vie retourner au pays. Mais beaucoup n'y reviennent qu'une fois dans le cercueil, expédiés par avion comme de la marchandise. Évidemment, ils retrouvent leur terre, mais c'est sûrement pas au sens propre qu'ils voyaient les choses. » (Guène 2004, 106)

doivent se dédoubler tout le temps pour passer d'un espace à l'autre, pour se faire accepter. Cela est d'autant plus difficile qu'elles incarnent partout l'étranger. À l'école, elles ont toujours représenté l'Autre à cause du statut d'immigré « indirect » auquel elles ne peuvent pas échapper. Quant à l'espace familial, elles y deviennent des étrangères aussi car elles veulent embrasser une autre vie, différente de celle des autres femmes de leur communauté.

Dans une banlieue qui devient synonyme d'un espace clos, d'un hors-lieu, les personnages féminins devraient considérer leur maison comme un refuge. En réalité, c'est un lieu inhabitable, où les individus communiquent difficilement, où la moindre faute est punie d'une manière violente.

En opposition avec la maison, l'école a plutôt des significations positives. Elle symbolise la passion, l'espoir, la liberté, la tranquillité. C'est ici que Malika et Farida subissent des transformations identitaires. C'est ici que la rupture entre les parents et leurs enfants a lieu, sans qu'une réparation soit possible.

Monde réel/monde imaginaire

Les trois personnages féminins vivent aussi un entre-deux-« géographique » différent. Le monde réel, aliéné et aliénant, les oblige à se créer des « espaces intermédiaires » (Grell 2002, 210). Les trois filles trouvent dans la lecture (Fatima adore les romans-photos, alors que Malika s'intéresse aux classiques de la littérature française), dans les promenades au bord de la mer ou dans les rues désertes, des moyens d'échapper à un quotidien pénible. Elles découvrent ou s'inventent de nouveaux mondes, si différents de leur univers réel. Farida semble même vivre sur une autre planète : « la planète Farida », où les filles bougent en toute liberté, où l'on ne se marie plus comme avant, où il est permis de parler aux garçons, de faire la fête ou d'aller dans un bar, sans que ces actions aient des conséquences fatales.

V. Langue d'ici/langue d'ailleurs ou l'entre-deux langues

Un autre axe sur lequel nous voulons nous arrêter est l'entre-deux-linguistique.

Les deux langues coexistant dans le roman de Farrudja Kessas sont le français, la langue de la société, de l'extérieur, et l'arabe (plus précisément l'arabe dialectal – le kabyle), langue de la famille, de l'intérieur, chacune étant employée dans des circonstances bien précises. Leur statut change en fonction de l'espace où l'on se trouve et surtout en fonction du locuteur : les parents considèrent l'arabe comme langue

« dominante » et le français comme langue « dominée » ; quant aux enfants, ils renversent cette hiérarchie.

Le père, par exemple, exige aux enfants de parler dans sa présence en kabyle[8] ; nous y voyons la volonté du chef de famille de se réapproprier l'espace d'origine. Le kabyle est alors la langue du paradis perdu,

> une langue intérieure [...] qui véhicule des sentiments et des souvenirs [...] que l'on veut préserver coûte que coûte, un objet précieux que l'on porte en soi dans un refuge caché, le dernier îlot de résistance, sacré, inviolable. On la nomme [...] « langue du chez nous, langue du cœur, langue des *joudouds* ["ancêtres"], la langue terre » [...]. Perdre la langue, c'est perdre une partie de soi. (Dahoun 1995, 234)

Les parents chérissent tellement cette langue « du chez eux », mais quelle est leur attitude envers le français, la langue « des Autres » ? Nous y décelons deux situations. Si le père peut investir l'espace extérieur, ce qui lui permet de développer de nouvelles compétences langagières – s'exprimer en français dans des situations de communication bien précises[9], la mère, qui reste « prisonnière » de l'espace intérieur, n'arrive pas à communiquer facilement dans la langue du pays d'accueil, même après y avoir passé plusieurs années. Elle est condamnée ainsi à « un statut d'inexistence » car

> [d]ans les relations sociales, « je parle » équivaut à « je suis », l'étranger en difficulté linguistique se sent[ant] dès lors transparent et non visible dans la communauté rejointe. Il est incapable de comprendre ce qui est dit, inapte à participer à la conversation, il n'est plus qu'un corps [...]. L'impossibilité de communiquer implique la non-reconnaissance de l'individu [...]. L'étranger en situation de trouble linguistique éprouvera moult difficultés à assouvir son besoin d'existence, il risque d'apparaître comme un être inconsistant et ressent souvent l'état d'exclusion qu'est le sien comme une dévalorisation. (Mahy 2010, 26)

---

[8] Malika et Fatima se sentent beaucoup plus à l'aise en français, la langue d'« une autre expérience » (Dahoun 1995, 227), apprise à l'école, qui « arrache l'enfant à la langue de sa mère » (Dahoun 1995, 227). Pourtant, pour désigner leur mère, elles n'emploient qu'un seul mot, « yemin », signe du respect envers celle qui leur a donné la vie.

[9] Hervé Adami parle d'une « insécurité sociolangagière ». Selon lui « la question de la maîtrise de la langue ne se pose pas d'abord en termes simplement linguistiques. Il n'existe pas de progression linéaire de la construction de l'interlangue selon un modèle exclusivement linguistique [...]. Chaque parcours, chaque biographie a suivi des voies sociolangagières d'intégration différentes [...]. Les répertoires langagiers que [le migrant maîtrise] peuvent être tout à fait adaptés à telle ou telle situation, ou tel besoin, tel ou tel interlocuteur mais ils ne sont pas aisément transférables à d'autres situations. On ne peut donc pas parler d'insécurité linguistique en général mais d'insécurité sociolangagière indexée, c'est-à-dire liée à un contexte social particulier et à une situation particulière d'interaction ». (2011, 18)

Ce ne sont pas seulement les parents qui vivent cet entre-deux linguistique ; les enfants eux aussi se trouvent confrontés à deux langues, qui, dans leur cas, représentent des éléments constitutifs de leur identité.

Si pour les parents, il est clair que le kabyle représente la langue maternelle et que le français est la langue du pays d'accueil, dans le cas des enfants issus de l'immigration, il est difficile d'établir quelle est la langue maternelle : est-ce qu'il s'agit de « celle où [ils furent émergés] dès [leur] naissance dans la maison familiale ou celle qu'il[s] parle[ent] naturellement dans la rue avec [leurs] copains ? » (Dahoun 1995, 233). Il faudrait alors mieux parler d'une langue de l'intérieur, de la famille, « généalogique », « des origines » – le kabyle et d'une langue de l'extérieur, « de l'origine » – le français[10].

Pour les jeunes filles, apprendre le français à l'école marque une rupture avec le passé de leurs parents et avec ce qui les attachait aux autres femmes de la famille. C'est ainsi qu'une distance douloureuse s'installe entre Malika et sa mère. En même temps, la langue « des Autres » symbolise la réussite sociale. En continuant ses études, Malika peut accomplir ce que son père n'a pas réussi : accéder à une vie meilleure, à une reconnaissance sociale.

VI. « Avant » et « après » ou l'entre-deux-temporel

Les personnages du roman de Kessas vivent aussi dans un entre-deux-temporel.

Dans le cas des parents, celui-ci se traduit par un avant et un après l'immigration. L'avant-immigration c'est par la vie en Algérie, une époque toujours présente dans leur mémoire, qui semble avoir échappé au travail du temps car « sans doute les immigrants sont des êtres contradictoires ; avant leur départ, ils pensent beaucoup à l'avenir et après, ils sont obsédés par le passé »[11]. Par contre, l'après immigration se trouve sous le signe de l'exclusion, de la relégation.

Dans la famille Azouik, il n'y a pas seulement une rupture entre les parents et leurs progénitures, mais aussi une autre entre les enfants. Nous pouvons alors parler d'un entre-deux générationnel. La délimitation s'établit cette fois entre les fils aînés, nés en Algérie, qui semblent suivre « le bon chemin », et les autres, les « fils illégitimes », nés du mauvais côté. Ils symbolisent alors l'avant et l'après immigration : « un véritable partage qui passe à l'intérieur de la famille. Ça se sent bien, il y a une frontière; c'est

[10] Au début, l'arabe acquiert le statut de « langue première ». Mais, dès le début de la scolarisation et de la relation avec l'Autre, il perd ce statut au profit du français, l'arabe devenant ainsi « la langue seconde » ou « l'autre-langue ».

[11] Gina Stoiciu, « L'identité, fiction et réalité », in Bayard Caroline *et al.*, *Exil et Fiction*, Montréal, Éditions Humanitas, 1992, citée par Mahy 2010, 31.

même plus que ça, plus qu'une frontière. Une fracture qui casse la famille en deux [...]. Ça fait deux "générations" dans la même maison » (Sayad 1979, 117). Les « enfants légitimes » parlent couramment l'arabe, sont proches de leur père et ont les mêmes valeurs que celui-ci. Ainsi, Mohamed est fier d'être le « deuxième père » de la famille. En revanche, « produits de l'immigration », Malika et Fatima sont des « "étrang[ère]s", mais des "étrang[ère]s" de leur sang...; des "étrang[ère]s" dans leur maison, avec qui ils vivent tous les jours ». (Sayad 1979, 119)

L'entre-deux-temporalités peut signifier aussi un entre-deux-âges : l'enfant et l'adulte. Conformément à la tradition, une jeune fille devrait se comporter comme une femme dès son enfance. À cause des grossesses successives de sa mère, qui s'en est trouvée affaiblie, Malika a dû renoncer vite au statut de sœur chouchoutée par ses frères et commencer tôt à jouer le rôle de « maman » : elle devait s'occuper des nouveau-nés et de la maison, sous l'œil critique de sa mère qui profitait de l'occasion pour préparer sa fille à son futur métier de mère et d'épouse. En même temps, être enfant signifie aussi jouir de la liberté ; pendant son enfance, Malika pouvait jouer en bas de l'immeuble, avec ses frères et d'autres enfants. Au fur et à mesure que le temps passait et que l'adolescence se profilait, les interdits se sont instaurés dans sa vie pour que, une fois arrivée à l'âge adulte, la jeune fille puisse se marier comme il faut, sans avoir taché l'honneur de la famille.

Donc, dans le cas de Malika, l'entre-deux-temporalités renvoie aussi à un passé heureux et à un présent caractérisé par la souffrance. À part la joie procurée par les moments où elle jouait avec les autres enfants, le passé est dominé par l'image de la grand-mère. Alors que, dans le présent, prévalent les images de la mère-ogresse et du frère-tyran. Les deux sont là pour veiller au respect des traditions et pour défendre la réputation de la famille.

L'entre-deux-temporel vécu par Farida se traduit par un avant et un après la « faute ». Si, avant d'oser entrer dans un lieu tabou – le bar, elle peut réjouir d'une vie relativement heureuse grâce à un père intellectuel qui lui faisait confiance, après son geste elle désire mourir car elle ne peut plus supporter les punitions et les humiliations infligées par sa famille.

Conclusion

Pour conclure, nous pourrions dire que seul l'entre-deux-linguistique pourrait représenter une réussite, car les personnages parviennent finalement, dans leurs conversations au sein de la famille, à créer un tiers-espace : une « troisième langue », où se mélangent la langue naturelle – le français et la langue de la mémoire – l'arabe.

Quant à l'entre-deux-culturel et identitaire, géographique ou temporel, ils sont vécus comme des échecs. Ils renvoient ainsi à un pont qui sépare deux rives, ayant chacune sa logique propre, incapables de se rencontrer et se réconcilier.

Texte de références

Kessas, Ferrudja, *Beur's story*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Écritures arabes », 2007 [1990].

Références bibliographiques

Adami, Hervé, « Parcours migratoires et intégration langagière », 2011, [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/57/68/68/PDF/Actes_J.E_ARRAS_2010_H._ADAMI.pdf. (Consulté le 30 août 2012).

Benaïssa, Aïcha, *Née en France. Histoire d'une jeune beur*, Paris : Éditions Payot, 1990.

Benarab, Abdelkader, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Trad. de *The location of culture* par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot, 2007. [1994].

Bonn, Charles, « Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1999, 125-138.

Chaulet Achour, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Entreprise algérienne de presse & Bordas francophonie, 1990.

Cyr Pangop Kameni, Alain, « Utopies et angoisses de l'entre-deux identitaire chez les exilés/migrants africains : *La Traversée nocturne* d'Isaac Bazié », *Alternative Francophone*, vol.1, 2 (2009), 1-18. [En ligne], Format PDF http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af. (Consulté le 30 août 2012).

Dahoun, Zerdalia K.S, *Les couleurs du silence, le mutisme des enfants de migrants*, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 1995.

Dahoun, Zerdalia K.S, « L'entre-deux : une métaphore pour penser la différence culturelle », in René Kaës *et al.*, *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Paris, Éditions Dunod, 1998, 209-242.

Dejeux, Jean, « La littérature romanesque issue de l'immigration algérienne en France » in Bouygues Claude (éds.), *Texte africain et voies/voix critiques : essais sur les littératures africaines et antillaises de graphie française*, Paris : L'Harmattan, 1992, 24-54.

Desplanques, François, « Quand les Beurs prennent la plume », *Revue européenne de migrations internationales*, Année 1991, Vol. 7, N°3, p.139-152, [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remi_0765-0752_1991_num_7_3_1313. (Consulté le 5 septembre 2012)

Grell, Paul, « Le sentiment d'aliénation comme opérateur de mouvance : réflexion à partir d'expériences de vie de jeunes en situation précaire », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 1, 2002, 199-214. [En ligne] Format PDF : http://id.erudit.org/iderudit/009759ar. (Consulté le 5 septembre 2012)

Guène, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

Gunes, Cihan, « Exil et précarité, l'entre-deux de l'accueil », Intervention dans le cadre des *Journées de Parole sans frontière* « Exil, précarité, petite enfance : quel accueil pour le tout-petit ? » du 7 Janvier 2011. [En ligne] URL : http://www.p-s-f.com/psf/spip.php?article272. (Consulté le 3 septembre 2012).

Hargreaves, Alec G., « Autobiographie et histoire dans la littérature issue de l'immigration maghrébine », in *Écarts d'identité*, N°92, Mars 2000, 53-56. [En ligne]. Format PDF: http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6_92_13.pdf. (Consulté le 30 août 2012).

Mahy, Fanny, « L'entre-deux culturel dans *Sweet, Sweet China* de Felicia Mihali et *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb », In Mariana Ionescu (coord.), *Les Cahiers du GRELCEF, L'entre-deux dans les littératures d'expression française*, n°1, mai 2010, 19-34, [En ligne] Format PDF : http://www.uwo.ca/french/grelcef/2010/cgrelcef_01_txt00_full.pdf. (Consulté le 5 septembre 2012).

Prud'Homme, Caroline, « L'entre-deux, un espace créateur », *Préface*, in Caroline Prud'Homme (dir.), *Actes du colloque estudiantin tenu à l'Université de Toronto les 16 et 17 avril 2004*. [En ligne] URL : http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/entredeux/PReFACE%20finale.htm. (Consulté le 3 septembre 2012).

Sayad, Abdelmalek, « Les enfants illégitimes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 26-27, mars-avril 1979, p.117-132, [En ligne] Format PDF : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/prescriptarss_0335-5322_1979_num_26_1_2633. (Consulté le 3 septembre 2012).

Sibony, Daniel, *L'entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Y.B., *Allah superstar*, Paris, Grasset, 2003.

L'ailleurs chez Le Clézio : les Mascareignes

Floarea MATEOC
Université d'Oradea
Roumanie

Résumé : Selon le jury du Nobel, Le Clézio est « l'explorateur d'une humanité au-delà et au-dessous de la civilisation régnante ». Le Maghreb, l'Afrique occidentale et centrale ainsi que les îles de l'Océan Indien (les Mascareignes) représentent trois espaces géopolitiques, identitaires et culturelles qui ont influencé et individualisé la pensée leclézienne. L'Île Maurice est son second pays, une matrice incontournable dans son évolution spirituelle et littéraire. Son image et celle des autres îles sont configurées dans quelques œuvres du « cycle mauricien » : *Le chercheur d'or, Voyage à Rodrigues, La Quarantaine* et *Sirandanes*. Notre propos est de montrer leur fonction heuristique : mettre en lumière des images d'un trésor culturel méconnu ou minimisé par l'ethnocentrisme de l'Occident et dévoiler les liens particuliers que l'écrivain se crée avec le langage, le sacré, le profane, les savoirs et les mythes de ses origines, en vrai passeur de mots et des cultures.

Abstract: According to the Nobel jury, Le Clézio is "an explorer of humanity beyond and below the reigning civilization". The Maghreb, Western and Central Africa, as well as the islands of the Indian Ocean (the Mascareignes) represent three geopolitical, identitary and cultural spaces that have influenced and singularized Le Clezio's outlook. Mauritius Island is his other home, an unavoidable source in his spiritual and literary evolution. Its image and those of other islands are present in several works of the "Mauritius narratives": *Le chercheur d'or, Voyage à Rodrigues, La Quarantaine* et *Sirandanes*. Our intention is to point out their heuristic function: highlighting the images of a little known cultural heritage or one marginalized by Western ethnocentrism and revealing the particular ties that the writer establishes with the sacred or profane language, the popular wisdom and the myths of his origins – as a true words and culture-monger.

Mots-clés : ailleurs, espace, identité, culture, langue
Keywords: elsewhere, space, identity, culture, language

Introduction

Selon le jury Nobel, l'œuvre de Le Clézio est une œuvre de la rupture mais c'est aussi l'une de l'ouverture sur d'autres espaces culturels : maghrébin, mexicain, mauricien, amérindien, sur cet « ailleurs » qu'il se passionne à découvrir.

Le Clézio occupe une place particulière dans l'espace francophone. Son originalité vient surtout de ses origines : ses parents sont tous les deux originaires de l'Île Maurice. Il possède lui aussi la double nationalité

franco-mauricienne. Mais l'Île Maurice se distingue dans le monde francophone par sa situation géopolitique : d'une part, la présence du créole et d'autre part la pression de l'anglais. Le père de l'écrivain est anglophone et a vécu loin de sa famille, travaillant dans l'armée coloniale britannique comme médecin de brousse au Nigéria. Sa mère appartient à la communauté francophone de l'Île Maurice. Elle a élevé toute seule ses deux fils pendant les années dures de l'Occupation. Ce passé a influencé la pensée et le parcours de l'écrivain comme il s'est confessé à maintes reprises :

> Je me considère moi-même comme un exilé, parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauricienne. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France, mais j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. (Tirthankar Chanda 2001, 17)

On sait bien que le mot « ailleurs » est employé d'habitude comme adverbe de lieu signifiant que « le procès s'accomplit dans un endroit quelconque et indéfini à l'exclusion du lieu où se trouve le locuteur, [...] du lieu envisagé par lui [...] ou du lieu suggéré par le contexte », mais il peut fonctionner aussi comme nom désignant « lieux situés ailleurs » comme le certifie *Le Trésor de la langue française.* [1] En ce qui concerne notre étude, l'ailleurs est représentée par les Mascareignes, un ensemble d'îles et d'îlots tropicaux perdus au large de l'Océan Indien. Les plus connues sont La Réunion et l'Ile Maurice à laquelle est reliée la plus petite d'entre elles, l'Ile Rodrigues. Le mot « Mascareignes » vient du navigateur portugais Pedro de Mascarenhas qui les a découvertes vers 1528 et les a fait figurer sur les cartes des navigateurs.

L'Île Maurice est le second pays de Le Clézio, un *axis mundi*, une matrice incontournable dans son évolution spirituelle et littéraire. Son image et celle des autres îles sont configurées dans quelques œuvres du « cycle mauricien » : *Le chercheur d'or* (1985) *Voyage à Rodrigues* (1987), *Sirandanes* (1990)*, La Quarantaine* (1995).

L'île et la mer

L'Ile Maurice n'est pas seulement l'île paradisiaque de Paul et Virginie, mais c'est aussi l'île de Le Clézio, le lieu mythique de ses ancêtres. Il a fait connaissance avec Maurice par les récits des proches et à l'aide des cartes postales envoyées par ses cousins. Si une partie de sa famille a dû

[1] *Le Trésor de la langue française informatisé,* [En ligne], URL : http://atilf.atilf.fr/ (Consulté le 2 mars 2012).

quitter ces terres contre son gré, l'autre partie vit encore sur ces endroits acquis par son aïeul. C'était un marin aventurier et rebelle de Bretagne qui était allé là-bas au temps de la Révolution de 1789 pour faire fortune à travers les mers. Comme le précise Michèle Grazier, en réalité, Le Clézio a voyagé dans ces endroits à l'âge adulte, seulement à quarante ans.[2] Ses expériences vécues et celles de ses ancêtres sont transférées entièrement ou partiellement dans son œuvre de fiction.

Ses héros entretiennent une relation particulière avec cet espace qui demeure toujours vivant dans leur mémoire, malgré les épreuves de toute sorte qu'ils doivent traverser. Il ne faut que se rappeler Alexis, le personnage principal et le narrateur du roman *Le Chercheur d'o*r et de *Voyage à Rodrigues*. En effet, il s'en souvient à chaque moment, il n'oublie rien : ni la mer, ni le paysage, ni les gens, ni leurs chansons, ni leur langue, absolument rien. Dans les deux œuvres, il existe un désir ardent et une quête de l'ailleurs qui marque toute sa création. Le déplacement individuel est provoqué par la quête du Corsaire ; c'est un déplacement d'ordre personnel, familial, une continuation d'une action démarrée par ses ancêtres. Alexis assume le rôle d'un continuateur dans l'espoir de mener à terme l'objectif ancestral. Pour Léon de *La Quarantaine*[3], Maurice devient une sorte de « fée Morgana », un espace qui semble être très proche, mais qui s'avère presqu'impossible à gagner.

Dans les œuvres choisies, Le Clézio s'avère être le maître d'un glissement subtil entre réalité et fiction, un peintre d'atmosphère de même qu'un conteur. Selon R. Barthes (*L'Effet de réel*, 84-89), l'effet de réel[4] a comme seule fonction celle d'affirmer la contiguïté entre le texte et le monde réel concret qu'il considère comme une référence absolue, n'ayant besoin d'aucune justification. C'est un procédé caractéristique à l'esthétique réaliste moderne qui considère que la vraisemblance se réalise par une fidélité parfaite au monde matériel.

La mer est un élément fondamental de son imaginaire insulaire. Né à Nice, l'écrivain a grandi dans son univers tout en nourrissant une attraction intense pour les récits d'aventures marines. Il a souvent exprimé,

---

[2] Dans son étude « Paysages de Maurice » faisant partie de l'ouvrage *Le Clézio, passeur des arts et des cultures,* Michèle Grazier crée une configuration de cet espace insulaire, tout en montrant en quoi consiste son unicité. Ce sont surtout la mer, l'air et le vent, les éléments essentiels qui le définissent.

[3] Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (Q), suivi du numéro de la page.

[4] « L'effet de réel » est un concept théorisé par Roland Barthes dans un article qui porte le même titre. Il a été écrit en 1968 lorsque l'analyse structurale du récit était en vogue. Pour illustrer ses arguments, il a recours à des textes littéraires, s'arrêtant davantage sur des extraits de Flaubert. « L'effet de réel » sert à justifier l'emploi d'éléments descriptifs qui n'ont aucun rôle dans l'action et qui ne constituent pas un indice sur la position sociale ou sur le profil psychique des personnages.

lors des entretiens, sa fascination pour ces lectures, mais aussi le désir de découvrir lui-même les mystères de cet espace. Son voyage dans la mer commence à un âge très tendre, à huit ans, lorsqu'il s'embarque avec sa mère au bord d'un grand bateau pour rejoindre son père en Afrique. Ses personnages entretiennent aussi une relation particulière avec la mer qui remplit plusieurs rôles : la mer comme substance de leur rêve, la mer calme et violente qui attire et rejette, la mer comme lieu initiatique, la mer comme espace de la délivrance et de la liberté totale. Dans le roman *Le chercheur d'or*[5] elle est présente à l'incipit, tout en renvoyant à un passé immémorial :

> Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. Mêlée au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, [...] c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais. [...] Je pense à elle comme à une personne humaine, et dans l'obscurité, tous mes sens sont en éveil pour mieux l'entendre arriver, pour mieux la recevoir. (LCO, 11)

Mais la mer revient harmonieusement à la fin du texte qui renoue avec les premières lignes. Cette fois, du souvenir lointain, on passe au « bruit vivant » qui oriente vers l'avenir, vers un renouvellement continu : « Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive. » (LCO, 375) Choisir la mer comme espace privilégié c'est se soumettre à une transformation identitaire essentielle : rompre avec la jeunesse et la famille et acquérir de nouvelles appartenances. C'est ce qui arrive aux personnages de ses romans.

Dans *Voyage à Rodrigues*, les longues descriptions des états et des « visages » de la mer dévoilent une connaissance détaillée et une passion intense d'un infini où l'espace intérieur peut trouver un abri. Chez Le Clézio la mer a une fonction ambivalente : elle sépare de l'ailleurs et en même temps elle unit pour l'atteindre. Dans *La Quarantaine,* Léon, son alter ego, se plaît à voir le panorama de son île natale qui paraît chaque fois très près, mais qui est à l'autre bout du monde : « À l'horizon, il y a la ligne de terre de Maurice, la frange de l'écume sur le cap Malheureux, le vert-gris des champs de cannes, et même les silhouettes des maisons, les tours des fours à chaux. C'est si près, c'est à l'autre bout du monde. » (Q, 360) Son contour change dans l'imagination du héros en fonction de l'endroit d'où elle est observée : des fois, elle paraît lointaine et ses dimensions immenses renvoient plutôt à un continent. Nés à Maurice, Léon et son frère Jacques ont vécu quelques années en Europe, mais ils ont toujours gardé dans leur âme nostalgique l'image de leur île nourricière : « Regarde, c'est tout de

---

[5] Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Le chercheur d'or,* Paris, Gallimard, 1985. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (LCO), suivi du numéro de la page.

même notre pays. Nous n'en avons jamais eu d'autre. C'est là-bas à Anna, que nous sommes nés. » (Q, 414)

La terre nourricière

Dans son nomadisme, l'écrivain cherche son paradis perdu qu'il construit et reconstruit dans ses romans. Il ne peut jamais l'oublier, comme le dit Alexis, le narrateur et le héros du roman *Le chercheur d'or* : « je ne peux pas l'oublier, je ne l'oublierai jamais ». (LCO, 278) L'écrivain marche sur ses traces faisant appel à la mémoire et à l'écriture pour regagner l'espace originel. Il veut rendre vifs ses lieux faisant appel à toute sorte de détails physiques, à des toponymes, à des noms de plantes, d'arbres, d'oiseaux et à d'autres indices de cet espace qu'il veut s'approprier. Les endroits que l'écrivain nomme le Boucan, Eureka ou Mananava sont autant de représentations imaginaires de ses origines. Pour mieux délimiter le Boucan, l'écrivain emploie un grand nombre de noms propres géographiques qui trahissent une bonne connaissance de l'endroit : la région de Tamarin, la Rivière Noire et Chamarel, Anna, les Trois Mamelles, la Tourelle de Tamarin, la Rivière Moka et le domaine d'Eureka. Ce dernier est le berceau mauricien des Le Clézio, devenu terre mythique dans ses œuvres. Dans *Le chercheur d'or,* le premier chapitre (*Enfoncement du Boucan)* est tout entier consacré à la description du domaine familial et de ses environs. Alexis, et par lui l'écrivain, se place au centre de ce topos et établit des liens d'appartenance avec la terre de ses ancêtres. C'est un espace euphorique, parce que c'est le monde de l'enfance et du bonheur où il se réjouit de l'amitié innocente avec l'Indien Denis et des leçons fascinantes de Mam. En même temps, il s'initie aux mystères de la nature environnante, du ciel et de la mer. Le Boucan est aussi un espace mythique qui est toujours évoqué comme un leitmotiv même lorsque sa mère est à l'article de la mort :

> Je lui ai parlé de ce qu'elle aimait le plus, le jardin plein d'hibiscus, les poinsettias, les arums, et ses orchidées blanches. Je lui ai parlé du grand bassin ovale, devant la varangue où l'on entendait chanter les crapauds. Je lui ai parlé aussi de ce que j'aimais, que je n'oublierai jamais, sa voix quand elle nous lisait une poésie ou quand elle récitait les prières de la nuit. L'allée où nous marchions gravement tous ensemble pour regarder les étoiles, en écoutant les explications de notre père. (LCO, 356)

Le jardin édénique finit par « l'arbre chalta » nommé par la sœur d'Alexis « l'arbre du bien et du mal » (LCO, 14). Celui-ci fait la démarcation entre leur domaine et le territoire sauvage de Mananava, « cette vallée oubliée des hommes, orientée selon le tracé de la constellation d'Argo ». (LCO, 323)

Ancien refuge des esclaves marrons, Mananava est le lieu de « l'autre côté », un autre espace mythique où s'étend la forêt sombre pleine

de cachettes et de mystères. C'est le pays des « pailles-en-queue », les oiseaux de mer qui se distinguent par leur couleur blanche et par leurs ailes larges-ouvertes. L'écrivain les observe et les décrit en vrai ornithologue. Tout comme les plantes, ils contribuent à identifier l'espace des Mascareignes : « C'est avec eux que mon grand-père a vécu surtout dans cette vallée sauvage, à l'époque sans hommes. Il a dû apprendre à les reconnaître, jour après jour, les sternes criardes, les gasses au vol lourd, [...] les goélands magnifiques, les frégates noires portant leurs goitres rouges et, [...] les hirondelles de mer. » (LCO, 131-132)

Plus loin, l'écrivain fait connaître les arbres des vieilles forêts mauriciennes qu'il désigne par leurs noms originaires en créole : « binzoin, langue bœuf, bois zozo, grand baume, bois mamzel, prine, bois cabri, bois tambour ». (LCO, 41). Dans *La Quarantaine*, il se sert du journal de l'Anglais John Metcalf, passionné de botanique, pour dépeindre la flore de l'Île Plate. Les noms de plantes y sont consignées tant par leur dénomination populaire que par celle scientifique. Le contenu informatif authentique est extrait d'un traité de botanique mais, des fois, on y trouve des explications étymologiques :

> Avec L., j'ai recensé l'étendue et la variété des ipomées, autrement dit batatrans. Sur l'origine du nom : à Maurice, on le comprend comme raccourci de Patate à Durand. Qui est Durand ? Pourquoi l'avoir immortalisé ? Me semble plutôt une variation créole (ou malagasy) sur batata, importée jadis par les bateaux négriers qui joignaient le Brésil aux Mascareignes. [...] Réputation de panacée : contre brûlures, piqûres, eczéma, ictères. La feuille contient un lait astringent, saponifère. [...] Abondance d'herbe à balai (mauve). Trouvé plusieurs exemples de cajou (Anacardium occidentale) mais variante arbustive (la variété africaine atteint vingt pieds de haut). (LCO, 153-154)

Le fait que le narrateur donne aussi la dénomination vulgaire des plantes, renforce l'idée que ses origines se trouvent dans ces lieux qu'il connaît à fond et qu'il veut faire connaître aux autres.

L'écrivain reconstruit son espace par tous ces détails auxquels il ajoute les noms de domaines imaginaires aux surnoms familiers[6] et étranges comme: Médine, Mon Désert, Riche-en-eau, Bel-Ombre, Albion,

[6]Dans la culture orale mauricienne il existe une pratique très fréquente qui est devenu un art : donner des surnoms. D'ailleurs, Le Clézio le souligne lui-même dans *La Quarantaine* : trouver des surnoms « c'est une habitude mauricienne » (82). Dileau Canal, Faire Zoli, Tonton Ziz (juge en créole) et N'a-que-les-os en sont quelques exemples. Le dernier renvoie à Père Léon Le Clézio (1899-1972) qui devient prêtre en 1928 et qui était connu sous le nom de Neklezo. D'une part on pense au surnom et d'une autre au nom de famille. Mais la pratique des surnoms date de l'époque coloniale française lorsque les propriétaires des terres appelaient leurs esclaves selon leurs traits physiques ou de caractère. Ces gens ont perdu même l'identité individuelle lorsqu'ils ont été arrachés à leur terre natale, mais ils ont gardé le sens de l'humour comme un remède contre les épreuves de leur condition.

Ramah-Eau-Bleue, Trou-d'eau-douce. Cette énumération est complétée par une autre qui rappelle les noms des Patriarches qui ont dominé ces terres : « Leurs noms, comme une litanie, Lamy, Francheville, Montcalm, Kervoal, Kervern, Kérobestin, [...], ils étaient en moi... » (Q, 210). Le Clézio puise dans la mémoire de l'identité collective mauricienne dont il essaie de connaître et de partager les traditions, les coutumes, les pratiques et les productions culturelles créoles.

Images culturelles

Les traditions orales, les légendes, les sirandanes (devinettes créoles), la langue et d'autres éléments pénètrent dans la trame de ses romans et dévoilent les traces d'une identité collective ancestrale. Les héros lecléziens se remarquent par l'art de transmettre l'héritage culturel d'une génération à l'autre. Dans *Le chercheur d'or*, capt'n Cook, le grand-père de Denis, lui a appris de reconnaître « les plantes qu'on peut manger dans la forêt, [...], il est capable de reconnaître les arbres selon leur odeur ou bien en mâchonnant leur écorce » (LCO, 70). Le petit Indien surnommé « l'homme des bois » est un autre Vendredi qui fait découvrir à son ami Alexis l'univers de l'île. Il connaît les plantes rares, leur goût, leur emploi et surtout leur rôle dans certains rituels mauriciens. Des fois, un certain nom de plante ou d'arbre cache une légende locale que le petit Indien se plaît à raconter à son ami. Ainsi, le nom d'un buisson, « pistache marron » devient-il une bonne occasion pour raconter l'histoire du marron Sacalavou (ou Saclavou) qui se nourrissait des graines de cette plante. Ce héros légendaire est présent dans plusieurs œuvres mauriciennes comme un exemple de force, de révolte et de courage parmi les esclaves noirs. Dans *Le chercheur d'or* on apprend qu'il était mort au pied des montagnes après s'être jeté du haut de la falaise pour ne pas être rattrapé par les Blancs. Sa légende est racontée avec plus de détails dans *Sirandanes*, notamment dans la dernière partie qui s'occupe du lexique créole. L'auteur remonte dans le passé historique de Maurice, au début des plantations de canne, lorsque les Noirs fuyaient les mauvais traitements des Blancs, trouvant refuge dans les forêts des montagnes. La révolte des marrons a comme cause le « Code noir » du XVIII^{e} siècle qui prévoyait des châtiments terribles pour les esclaves révoltés. On dit que le gémissement de Saclavou s'entend encore lorsque le vent souffle dans les vallées.

Dans *La Quarantaine,* Ananta connaît elle aussi la flore locale, elle sait guérir et détourner les « yangues » par sa force magique. D'autres personnages du roman connaissent le pouvoir caché des plantes rares comme Mari, l'Indien qui a découvert sur l'îlot Gabriel « la bevilacqua » (Q, 209), très efficace pour calmer les plaies. Dans le même roman, l'Indienne Surya sait comment dérouler la feuille de platanille pour en faire un pansement. L'écrivain dévoile une relation très étroite entre la nature

environnante et les ancêtres qui, selon la tradition animiste, se retrouvent parmi les vivants : « il ne faut pas avoir peur [...] des morts, ils sont avec nous, ils ne nous quittent pas, [...] ils marchent sur la plage, ils cherchent un endroit où habiter. Ils sont dans les oiseaux, dans les plantes, même au fond de la mer dans les poissons». (Q, 190-191)

Un survol rapide des œuvres mauriciennes dévoile la présence, entre autres, d'une croyance selon laquelle une plante emblématique d'un peuple contient l'esprit du lieu. Il existe peut-être aussi un oiseau jouant le même rôle comme il serait le cas des pailles-en-queue de Mananava. L'histoire même de la famille de Le Clézio a été élevée au rang de légende si l'on pense à la carte au trésor de son grand-père. Dans *Voyage à Rodrigues,* l'écrivain met en lumière plein de détails sur le mythe du trésor que son aïeul a enrichi. Ses documents personnels – lettres, cartes, plans, schémas, messages codés, graffitis et calculs – sont autant de preuves d'une histoire parallèle à celle de la fameuse quête du trésor.

> Est-il parti au hasard ? Est-ce une intuition qui l'a guidé vers Rodrigues ? Mais peu à peu comme dans toute création, les faits du quotidien, les réflexions, les anecdotes sont venues se joindre au mythe du trésor, se sont mêlés, greffés à lui, l'ont transformé. Chaque élément nouveau dans sa quête devenait un moment du mythe. (*Voyage à Rodrigues*, 79-80)

Passionné et connaisseur d'étoiles et de constellations que ses héros se plaisent à admirer, l'écrivain leur donne des noms indiens comme Shukra, Rohini, les Trishanku ou il les appelle Trois Péchés, Orion et Aldebaran. Il puise dans la diversité d'une culture méconnue dont il s'efforce de relever les multiples facettes à l'aide de la langue.

La langue. Sirandanes

La lecture des œuvres de Le Clézio nous donne le droit d'apprécier que sa langue est nomade tout comme l'écrivain. Il en a une conception organique et la considère comme un corps qui se nourrit, grandit et s'enrichit sous l'influence d'autres cultures. On a affaire chez lui avec une langue métissée comprenant des mots d'origines très diverses. Dans *Sirandanes*[7], l'écrivain éclaire sa conception par une définition du langage :

> Langage, quel langage ? Impossible pour moi de considérer le langage humain comme un bien acquis, comme une forme définitive. La langue que je parle, que j'écris, je la sens plutôt comme un être vivant qui bouge, qui change, qui s'enfuit. Un flux et un reflux de paroles. (*SI*, 63)

L'ailleurs suppose aussi l'emploi de différentes langues suite aux différentes ethnies et cultures qui cohabitent dans cet espace. Passer d'un

[7] Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Sirandanes*, Paris, Seghers, 1990. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (SI), suivi du numéro de la page.

texte à l'autre aide à observer les différences de la langue de l'auteur. Dans *Voyage à Rodriques*, on a affaire à une langue inventée, bâtie sur « les débris de la langue brisée » du corsaire. En fait, ce n'est pas une langue, c'est un code. Le grand-père a crypté le paysage afin de cacher le trésor le mieux possible. Il a inventé une langue basée sur des correspondances entre les supports : papier, ciel, pierre.

Il serait difficile de ne pas mentionner les nombreuses situations où Le Clézio emploie un parler propre aux Mauriciens qui ont grandi au carrefour de plusieurs langues et cultures. En plus, quoiqu'il écrive en français, il n'hésite pas d'utiliser l'anglais sans traduction (il cite une strophe du *Song of Hiawatha* de Longfellow) ou d'insérer dans le texte des bribes de chansons indiennes. Dans *Le chercheur d'or* il y en a une très vieille, en créole, que le narrateur a appris de capt'n Cook et qu'il a gardé dans sa mémoire comme un vrai trésor : « Mo passé la rivière Tanier/rencontré en' grand maman,/Mo dire li qui li faire là/Li dire mo la pes cabot/Waï, waï, mo zenfant/faut travaï pou gagn' son pain/Waï, waï mo zenfant/ faut travaï pou gagn' son pain… » (LCO, 65)

Dans d'autres textes, l'auteur reproduit aussi des phrases entières en créole. Dans *La Quarantaine* l'écrivain reproduit parfaitement les paroles de l'Indienne qui appelait les noms de Jacques (le héros) et de ses amis, Pasteur et Mayoc : « Mayooc ! Za-ak ! Pastoo ! et, sans avoir de réponse, elle continuait : Napas trouvé zènezen-là ! Napas koné kot fin'allé ! » (Q, 105) En plus, Mayoc, son ami créole, racontait des histoires menaçantes sur le réveil des morts et le peuple de fantômes appelés « jennats ». Cette transgression linguistique devient souvent source d'humour comme dans le cas du personnage Léon qui veut savoir quel type de thé il boit et Anna lui répond : « ça s'appelle *dité ;* je vais chez le Chinois et je lui dis : donne-moi un paqué dité ! » Le créole, langue métissée dès l'origine, renferme le grain de la résistance des puissances coloniales. Son insertion dans l'écriture leclézienne ouvre le français à une dynamique plurielle, l'assouplit et l'insémine de son Histoire outre-frontière. Dans son opinion sur l'acte d'écrire, il croit qu'il faut beaucoup plus que la connaissance de la langue. Il faut être un « passeur de mots », il faut savoir transformer, digérer, recréer ce qu'on a lu :

> Car pour écrire une langue, il ne suffit pas d'un dictionnaire et d'une grammaire : il faut autre chose. Cette autre chose c'était la digestion, la transsubstantisation, la transmutation de ce qu'on recevait en lisant. Toute cette chimie qui s'opère en vue d'écrire ce qu'on a à écrire soi-même, c'est-à-dire en quelque sorte d'affirmer son existence et ce qu'on est à travers les mots. (Gérard de Cortanze 1998, 19)

C'est toujours à ce sujet que s'inscrit le recueil de devinettes créoles intitulé *Sirandanes*. C'est un livre bilingue en créole et en français, inédit par sa structure et par sa forme. Le Clézio se propose de transmettre des

éléments d'un trésor de culture orale ancestrale et de la faire connaître par l'intermédiaire du français. Le recueil a quatre parties bien définies : préface, devinettes, un plaidoyer pour la langue créole et le lexique des oiseaux qui clôt l'œuvre. Ce n'est pas un simple dictionnaire, car il raconte des histoires pour les expliquer. Et, en plus, il ne s'agit pas seulement d'oiseaux, mais aussi de mots divers qui rendent l'unicité de cet espace : sirdar, manaf, marron, varangue, ravinal, gunny, etc.

Mais qu'est-ce que les sirandanes ? Le Clézio en donne une définition très pertinente et complète. Ainsi apprend-on que ce sont des devinettes qui portent sur la vie quotidienne à l'Île Maurice mais, dans leur structure profonde, ce sont des mots-clés « qui permettent à la mémoire de s'ouvrir et de révéler un trésor caché ». (*SI*, 14). Ces petits bijoux littéraires dévoilent les traits de l'identité collective mauricienne, ces anciens esclaves qui venaient de la « grande terre » de Madagascar sur les bateaux apportant avec eux le goût de l'étrange, le pouvoir de l'imaginaire, le sens de l'humour, la malice et la tendresse, de vraies armes contre les épreuves qu'ils ont dû endurer le long du temps.

Dans l'univers des sirandanes il s'établit des liens entre le règne animal et celui végétal ; les plantes et les animaux sont anthropomorphisés, tandis que les hommes sont réifiés. C'est pourquoi, les plantes ont la gale, les rivières marchent et l'homme peut être à tour de rôle pierre, arbre ou poisson. Les animaux sont des parents de l'homme : grand-papa, grand-maman, oncle ou tante. L'arbre qui tombe et devient pirogue est « un mort qui porte le vivant » (SI, 24) et la peau du bœuf utilisée à la fabrication des souliers est un mort qui conduit le vivant. Le pouvoir de ces devinettes réside dans le pouvoir de la langue créole qui a eu la force de survivre au modernisme et aux vicissitudes de l'Histoire. Voilà quelques exemples de sirandanes dont les énigmes sont des plantes ou des objets de l'espace mauricien :

Piti kraz manman ?
-Laros kari
L'enfant écrasé sa mère ?
-La pierre à cari. (*SI,* 22)

Tambur lor anba later ?
- Safran
Un tambour d'or sous la terre ?
– Le safran (*SI,* 24)

Kanif an pandan ?
- Tambarin.
Un canif qui pend ?
- Le tamarin. (*SI,* 26)

Piti nwar bat gran nwar ?
- Piman
Le petit Noir bat le grand Noir ?
- Le piment. *(SI,* 30)

Mais on découvre dans le recueil une devinette différente des autres par son énigme et par sa réponse ; elle fait référence à l'acte d'écrire et à celui de la lecture :

Lamin sémé, lizié rékolté
- Krir av lir
La main sème, les yeux récoltent ?
- Écrire et lire. (*SI,* 39)

Si la main sème pour récolter plus tard les nourritures terrestres, dans l'acte de l'écriture on « sème » des idées que celui qui lit doit comprendre et expliquer. Comme le souligne Isabelle Roussel-Gillet « l'infime peut devenir sous la plume de Le Clézio un élément fantastique ou poétique, démesuré ou dissout. Toute sa démarche à partir de ces détails remet en question la modernité, la culture, l'art en général. Car la littérature est une heuristique à part entière, un outil pour comprendre, découvrir. » (Roussel-Gillet 2011, 25)

En guise de conclusion

Après ce survol des œuvres du cycle mauricien, nous nous rendons compte que cet ailleurs, les Mascareignes, n'est pas seulement un ensemble d'îles et d'îlots tropicaux de l'Océan Indien, mais c'est aussi l'espace originel de Le Clézio. L'écrivain marche sur ses traces faisant appel à la mémoire et à l'écriture pour le regagner. Il réussit à le configurer tout en montrant ses particularités. Pour ce faire, il fait appel à des connaissances de différents domaines, s'assumant plusieurs rôles : géographe, ethnologue, historien, anthropologue, linguiste. La représentation géographique est doublée d'images culturelles singulières. Il puise dans la mémoire de l'identité collective mauricienne dont il essaie de connaître et de partager les traditions, les coutumes, les pratiques et les productions culturelles créoles. Le Clézio a montré dans ses œuvres que l'ailleurs suppose aussi l'emploi de différentes langues suite aux différentes ethnies et cultures qui cohabitent dans cet espace. Une attention particulière est accordée à la langue créole, langue métissée dès l'origine, mais une fois insérée dans l'écriture leclézienne, elle ouvre le français à une dynamique plurielle. À l'aide de l'écriture, l'auteur a réussi à se rattacher à l'île matrice de ses ancêtres et de son imaginaire.

Textes de références

Le Clézio, Jean-Marie-Gustave, *Le chercheur d'or,* Paris, Gallimard, 1985.
---, *Voyage à Rodrigues,* Paris, Gallimard, 1987.
---, *Sirandanes,* Paris, Seghers, 1990.
---, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.

Références bibliographiques

Barthes, Roland, «L'Effet de réel», In : *Communications* n° 11, 1968.
Cortanze, Gérard de, « Une littérature de l'envahissement », In : *Le Magazine littéraire,* nr. 362/1998.
Chanda, Tirthankar, « La langue française est peut-être mon véritable pays », (entretien avec Le Clézio), In : *Label, France*, décembre /2001.
Dutton, Jacqueline, *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie chez J.M.G. Le Clézio*, Paris, l'Harmattan, 2003.
Le Trésor de la langue française informatisé. [En ligne]. URL : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2105712990 (Consulté le 2 mars 2012).
Léger, Thierry ; Roussel-Gillet, Isabelle ; Salles, Marina, *Le Clézio, passeur des arts et des cultures,* Presses Universitaires de Rennes, 2010.
Maury, Pierre, « Un passeur pour ailleurs », In : *Le Magazine littéraire*, 362/1991.
Roussel-Gillet, Isabelle, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Éditions Ellipses, 2011.

« Les yeux déchirés devant ton âme en miettes… » Dewé Gorodé : de la déconstruction des codes littéraires à l'écriture

Veronica NTOUMOS
Université Libre de Bruxelles
Belgique

Résumé. Un renouvellement radical de la littérature francophone au XX^{e} siècle passe par l'écriture des femmes, laquelle donne lieu à des factures sans précédents. L'émancipation des femmes a porté à l'éclosion d'une éthique échappant au diktat de la pudeur imposant ainsi une nouvelle littérature où écrivaine et personnages féminins se font l'écho d'une ouverture à d'autres réalités. Véritable déconstruction des codes sociaux et de la langue, l'œuvre de Dewé Gorodé se refuse à toute représentation canonique d'une certaine pudeur et nous offre un kaléidoscope de profils de femmes prises entre tradition et modernité cherchant à trouver le chemin de leur liberté afin de prendre la parole et renaître.

Abstract. A radical renewal of Francophone literature in the twentieth century involves the writing of women, which gives place to unprecedented forms of crafting. The emancipation of women brought forward the breaking out of an ethos which disobeys the diktat of modesty, thereby imposing a new literature in which the female writer and characters echo an opening to new realities. As a true deconstruction of social codes and language, Dewé Gorodé's work escapes any kind of canonical representation of a certain modesty and provides a variety of profiles of women that are torn apart between tradition and modernity and crave to find the path to freedom in order to speak up and get reborn.

Mots-clés : littérature kanak, féminisme, tradition – modernité, lutte de pouvoir, transgression
Keywords : Kanak literature, feminism, tradition – modernity, power struggle, transgression

Passeur de mots, passeur d'idées, l'écrivain francophone nous invite à revisiter les concepts d'une littérature franco-française. Cette contribution vise à traduire la différence par l'étude du thème de la pudeur dans l'œuvre de Dewé Gorodé. Au carrefour des arts et des cultures, cette notion évolue tant sur l'axe diatopique que diachronique. Interroger dès lors la pudeur et l'impudeur en littératures francophones, c'est prendre conscience que ce concept est figuré de manière distincte selon les espaces imaginaires émanant des diverses francophonies. Ainsi, l'œuvre de Dewé Gorodé, écrivaine francophone kanak figure une esthétique de la pudeur qui va à rebours d'une représentation des canons littéraires. Dans les œuvres de Dewé Gorodé se crée un espace littéraire relevant de ce que l'on pourrait

nommer une *esthétique de l'impudeur*. Déclinée à travers l'identité féministe, cette esthétique se veut résistante au schéma préétabli et à une pensée unique qui confinerait l'écrivaine et ses personnages féminins à une vision monolithique. Loin de faire l'apanage des critiques, la littérature francophone kanak a pourtant un intérêt certain à être interrogée et connue car il s'agit d'un champ littéraire en pleine construction qui nous renvoie par une lecture en contraste à une remise en cause de nos évidences. L'objectif de cette contribution est d'interroger le réveil des femmes dans l'œuvre de Dewé Gorodé et la manière singulière dont elles occupent l'espace littéraire.

Avant de répondre à ces questions, il se révèle pertinent de situer l'auteur elle-même comme une figure féministe. Femme de luttes et de convictions, cette écrivaine ne s'engage pas seulement dans ses œuvres. Elle participe activement à la vie politique de son pays et fut un des acteurs majeurs de la lutte pour l'indépendance et pour la reconnaissance de l'identité et de la culture kanak. Actuellement, elle est engagée dans une association des femmes et lutte contre la violence sexuelle. L'auteur se situe dans la lignée d'autres écrivaines qui – loin de correspondre à l'étiquette restreinte de *littérature féminine*, héritée de cette image d'Épinal qui cantonne la femme à l'intériorité, à l'intimité – abordent des sujets délicats loin de toute sentimentalité.

Dans l'œuvre de Dewé Gorodé, les personnages féminins sont à rebours des canons de la littérature : des héroïnes qui boivent, se frottent à tous les excès, revendiquent leur violence, se battent et refusent de se conformer aux stéréotypes féminins. L'écriture de Dewé Gorodé se veut le catalyseur de paroles de femmes qui se taisent en Nouvelle-Calédonie. Aborder l'œuvre de Dewé Gorodé à travers *l'esthétique de l'impudeur* qui questionne l'identité féministe, c'est tenter de découvrir la réalité des femmes dans le Sud ; c'est échapper au prisme paternaliste lequel a tendance à occulter les combats menés par les femmes. Comme en Occident, leur condition, loin d'être un invariant culturel, fait l'objet de luttes visant à arracher de nouveaux droits et à mettre fin à des situations de violence ou de discrimination. Alors que déjà au XV^e^ siècle Christine de Pizan (1364-1430) s'opposait à la vision misogyne de Jean De Meun[1] dans *Le Roman de la rose* et défendait la cause des femmes, quatre siècles plus tard cette voix de femme en révolte résonne toujours. À la différence de Jean De Meun qui camouflait les scènes grivoises à travers une vision désincarnée du désir charnel ; chez Dewé Gorodé pas de détour allégorique, les images évoquées tentent de dévoiler une réalité pour ce qu'elle est. Son

[1] Clerc de la seconde moitié du XII siècle, auteur de la continuation du *Roman de la Rose* (1270).

écriture relate ainsi sans pudeur les violences sexuelles à l'encontre des femmes.

Si les récits de Dewé Gorodé ont été principalement abordés sous l'angle de revendications militantes, l'impulsion de l'écriture de l'auteur étant née avec un certain désir de lutter contre la négation du peuple colonisé et de faire reconnaître les valeurs de la culture kanak, son engagement littéraire ne se limite pas à des revendications politiques. Il est inséparable d'une revendication féministe : ses œuvres pratiquent des incisions dans le tissu social sexiste et colonial car les femmes kanak ont été non seulement opprimées par leur identité kanak mais aussi par leur identité de femme.

Il s'agit dès lors d'analyser la manière dont est véhiculée cette identité féminine kanak dans les récits de Dewé Gorodé et de comprendre la place ambiguë de la femme kanak entre tradition et modernité. Ses œuvres soulèvent en effet un certain nombre de contradictions liées à la conciliation souvent difficile de la tradition et de la modernité. Comment allier la revendication d'une reconnaissance des femmes, qui est une notion moderne, et la défense de la culture traditionnelle qui apparaît oppressante pour ces femmes ? Ce paradoxe sera analysé à travers la réflexion identitaire véhiculée dans les œuvres de Dewé Gorodé. Femme politique fortement engagée, Dewé Gorodé incarne parfaitement ce paradoxe que soulèvent les littératures postcoloniales. Dans l'un de ses poèmes, elle souligne cette interrogation :

> Le poème
> Une note musicale
> Assumant les contradictions effilées
> Les douleurs inévitables
> Du quotidien en lutte permanente (*Sous les cendres des conques* 28)

Cet extrait résume la situation de la femme kanak d'aujourd'hui qui dans sa réflexion identitaire en tant que femme mais aussi en tant que Kanak se trouve confrontée à de douloureux choix. Le lexique vient renforcer l'idée d'une nécessaire réflexion de la situation de la femme : le constat est *douloureux* mais il faut lutter pour changer la situation actuelle.

Il n'est pas facile de concilier un engagement politique anticolonialiste qui passe par la défense d'une culture opprimée et un engagement féministe qui dénonce la condition traditionnelle de la femme. La femme kanak apparaît tour à tour comme faisant le lien avec la tradition mais aussi comme étant revendicatrice de valeurs plus modernes. Quelles sont donc les voix des femmes véhiculées dans les œuvres de Dewé Gorodé ? Quelles paroles leur sont données ?

La voix des femmes

Les femmes ne sont pas présentées de manière subalterne dans les œuvres de Dewé Gorodé mais occupe l'espace narratif en tant que protagonistes. Cette prise de parole est très importante lorsque nous savons que dans les tribus kanak l'expression féminine est restée muette du fait des structures du privilège public des voix masculines. Cependant, Dewé Gorodé explique qu'il existe différentes prises de parole et que dans certains cas, la femme a tout à fait le droit d'imposer la sienne et que c'est d'ailleurs son rôle. Si traditionnellement les femmes ne prennent pas la parole face à un public masculin, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'éducation des enfants dans les espaces domestiques. Il faut noter que le terme *parole* recouvre un sens singulier dans la tradition kanak. La parole féminine en privé qui raconte les légendes et dit les contes est cruciale pour aiguiser l'identité d'une jeunesse progressivement urbanisée et en perte de culture. Ainsi la femme est associée à la continuité de la tradition.

La voix des femmes se fait donc entendre. Dans les récits de Dewé Gorodé, la femme résiste à une conception occidentale selon laquelle la femme kanak serait contrainte au silence. Cette voix féminine joue un rôle central dans la société kanak et est perçue comme un facteur de transformation sociale.

La femme, élément de changements sociaux

La femme et la mère sont des éléments fondamentaux de la société kanak ; leur permanence et leur solidité sont souvent évoquées à travers la métaphore de la plante. Dans la société kanak, il existe des plantes dites féminines et d'autres dites masculines. La nouvelle « Une dame dans la nuit » met en scène les ravages d'un cyclone qui a détruit les ignames, symboles masculins, mais qui n'a pas eu raison des taros, des cordylines et des coléus, symboles féminins, qui parviennent à résister :

> Plus bas, déchirées, les grandes feuilles de taros d'eau en forme de cœur, sont toutes légendaires, aucun des taros n'est déraciné. Autre bon signe, la cordyline et le coléus vert, symboles de la vie et de la fertilité, bien que drôlement malmenés, ont également résisté. (*L'Agenda* 12)

À travers cette image, Dewé Gorodé affirme la solidité de la femme qui apparaît alors comme un élément de confiance, de stabilité et de cohésion. Elle met en valeur le rôle essentiel de la femme kanak qui malgré les difficultés sait faire preuve de résistance, de caractère et de courage.

Dans un contexte contemporain, il faut considérer les femmes kanak à la fois dans et entre les deux mondes, kanak et colonial. La théorie postcoloniale révise le discours classique sur l'autre pour nous permettre de lire la femme comme victime d'une double colonisation : celle de la société

patriarcale oppressive et celle du colonialisme masculin. Mais le pouvoir n'est jamais total et les possibilités de résistance existent. Il faut comprendre la résistance non pas simplement comme un refus violent mais aussi comme une transformation. C'est une idée que nous retrouvons chez Bill Ashcroft (*Post-colonial transformation* 2001), théoricien postcolonial, qui suggère une éthique progressiste permettant aux nouvelles positions sociales et aux nouveaux rôles d'être créés et occupés. Pour lui, la résistance n'est plus réactionnaire mais productrice d'une reconception alternative de l'histoire humaine, qui agit au-delà de la simple inversion du binôme colonial. Une telle re-création textuelle est inévitablement le complément d'une dé-création, la négation initiale de la domination coloniale. La résistance sera possible si elle parle des nouvelles imaginations et des affirmations culturelles réfléchies plutôt qu'une forme activiste patriotique de purge du passé. Partant de ces théories, l'œuvre de Dewé Gorodé, bien loin de glorifier la tradition, sait en conserver les valeurs essentielles tout en critiquant certains aspects qu'elle juge avilissants pour la femme. Elle n'idéalise pas le passé mais en montre les points faibles affectant particulièrement les femmes.

L'*esthétique de l'impudeur* envisagée à travers l'image de la femme entre tradition et modernité dans les œuvres de Dewé Gorodé montre que ce qui coexiste, ce sont diverses façons de vivre la modernité et l'explosion du monde traditionnel. Dewé Gorodé ne stigmatise ni le comportement des hommes colonisateurs vis-à-vis des femmes ni celui des locaux, mais elle nous offre à lire une vision non manichéenne de la représentation de la femme. Dans ce débat, c'est moins la modernité et la tradition qui s'opposent que deux manières d'entrer dans la modernité : l'une, volontaire et pensée, et l'autre, pulsionnelle et irréfléchie. La première est pensée par l'héroïne en termes de choix et de chemin. Celui-ci suppose la conscience d'une origine et d'un but. Autrement dit, ce choix permet de maintenir une identité. L'autre entrée dans le monde moderne est illustrée par le parcours de figures féminines que nous pourrions qualifier de contre exemples. Ces femmes incarnent les phénomènes de l'aliénation, les différentes manifestations du délitement d'une société là où les précédentes incarnaient, au-delà de la rupture avec certaines règles coutumières, la permanence de la vie et l'espoir. Ce sont les personnages qui éprouvent une certaine nostalgie pour leur tradition et leur coutume. Leurs souvenirs se teintent de mélancolie comme si la réalité moderne les avait capturés et éloignés d'une réalité confortable

Face à cela, l'entrée dans la modernité, la découverte de la ville et de ses déboires peut apparaître comme violente. De ce fait, les personnages féminins de *L'Épave*, le premier roman de Dewé Gorodé, assistent à cette effervescence urbaine qui semble, tel un tourbillon, emmener les personnages vers leur chute :

> Le mouvement incessant des passants, leur va-et-vient permanent dans les rues et les squares, emmène tout un chacun vers un parcours établi au gré de ses allées et venues à la recherche de l'occasion rêvée. L'étroitesse de la ville se noie dans cette ambiance festive qui invite à bouger, à tourner et virer [...]. Pour ceux qui ont encore du mal à suivre ou qui n'arrivent point à faire l'impasse sur tout, même pour quelques heures, il y a toujours assez de bons copains pour les saouler ou les camer. (13)

Par le choix du vocabulaire, par le rythme de la phrase, la ville apparaît comme un *mouvement incessant* dont les personnages doivent suivre le rythme ou s'échouer telles des épaves dans les déboires de l'alcool ou de la drogue.

Quand le passage de la tribu à la ville est vécu brusquement, les personnages féminins se heurtent aux dures réalités des débauches urbaines. Comme si de manière soudaine, ils revêtaient un masque, le masque de la modernité qui les empêchait d'être ce qu'ils sont, ce qu'ils ont été :

> Ils rencontrent des dames aux cheveux défrisés et décolorés, aux cils chargés de rimmel, aux lèvres fardées et aux pommettes poudrées, se déhanchant, qui en short qui en jeans sur bottines, escarpins et talons aiguilles. (*L'Épave* 18)

Bien que cette description de la ville puisse sembler stéréotypée, il n'y a pas de dichotomie stricte : la tribu n'apparaît pas toujours comme réconfortante.

Ainsi Dewé Gorodé s'insurge-t-elle devant la tradition qui tout comme la modernité a ses abus. Ses œuvres se veulent à la fois résistantes à la modernité et à la tradition.

Articuler émancipation et maintien d'une identité culturelle spécifique reste difficile, d'autant que la question du statut de la femme est devenue un argument idéologique qui revient à imposer les sociétés occidentales modernes comme des modèles d'humanisme, de justice et de démocratie. Les femmes kanak doivent se situer face à de nombreux discours qui cachent bien souvent un enjeu idéologique. Comme l'a exprimé Dewé Gorodé dans un de ses poèmes, elles seules peuvent parvenir à définir leur statut et leur identité :

> Hier avant leur arrivée
> Dans notre histoire
> Aux racines récitées
> Aux origines mémorisées
> Qui tu fus exactement
> Que fut ta place
> Dans le monde de notre peuple
> Il t'appartient ô ma mère
> Il te revient ô ma sœur
> D'essayer de le chercher

Non à l'ethnologue
Non au sociologue de l'Occident capitaliste
[…]
Il est grand temps d'arrêter
Et le manège
Et le carnage
Et de LUTTER
Pour te définir
TOI-MEME
De même que ta place
Au cœur de ton peuple
Et partout ailleurs (*Sous les cendres des conques* 79-80)

Le poème s'adresse à un locuteur en présence, identifié comme Kanak. Toutefois, au-delà d'une problématique faisant sens pour les Kanak, l'énonciation du *tu* concerne la part de tout individu qui a été mise à mal par un discours oppresseur. Le jeu typographique de la mise en évidence des mots *lutter* et *toi-même* vient souligner le chemin qui doit mener tout peuple à la liberté**.** Le féminisme est donc lié à l'émergence de l'ensemble des mouvements de contestation sociale et politique. Il se révèle intéressant dès lors de questionner la quête d'identité féminine au sein du paradoxe propre au contexte kanak.

Le paradoxe : entre liberté et aliénation de la femme

Dans la quête de leur identité, les femmes kanak doivent se dégager des discours extérieurs qui leur renvoient une image faussée de leur statut et de leur valeur. Les écrits de Dewé Gorodé ont de ce point de vue une fonction critique. Ils s'édifient contre des représentations étrangères et mettent en récit l'histoire de femmes victimes de leur statut délicat au carrefour de la modernité et de la tradition. Victimes du colon et des traditions, les femmes sont aussi symbole de lutte.

Durant l'histoire coloniale, il existait une représentation de la femme kanak qui avait osé aller vers un étranger. Consentante ou non, celle-ci était considérée uniquement comme un objet de plaisir. Il en a été de même avec la Tahitienne devenue objet de fantasme au XVIII^{e} siècle. Depuis les récits de Bougainville qui édifièrent le mythe de Tahiti (qu'il comparait à la Nouvelle Cythère) et de la vahiné, l'image de la Tahitienne lascive et sensuelle n'a cessé de perdurer. Dans l'une de ses nouvelles, « L'Affaire classée », Dewé Gorodé montre la fascination exercée par une jeune femme kanak prêtresse du feu sur un soldat étranger. Ce dernier l'enlève et ils scellent leur union sacrilège. Mais l'étranger se lasse rapidement de la jeune fille et courtise une femme blanche et riche qu'il finira par épouser. La femme kanak n'a été qu'une curiosité exotique, un

instrument de plaisir. Et c'est contre cette image que s'insurge Dewé Gorodé :

> Passé présent de pleurs sueur sang
> Pour celui d'entre nous qui regarde droit dans les yeux
> Pour celle d'entre nous qui refuse d'être
> L'animal de plaisir du blanc
> Et accouchera son enfant dans la brousse
> (*Sous les cendres des conques* 40)

En usant de la métaphore *animal de plaisir*, Dewé Gorodé vient souligner l'image que les Occidentaux avaient de la femme kanak : femme réduite au plus bas statut, femme qui n'est plus humaine mais considérée comme objet sexuel pour assouvir les pulsions des hommes. La nouvelle « Utê Mûrûnû » parle également de ce phénomène. C'est le récit d'une jeune Kanak qui a une liaison avec un fils de colon, mais ce dernier l'abandonne alors qu'elle attend un enfant de lui pour épouser une Blanche du même rang social. Sa grand-mère la venge en tuant le colon lors de ses fiançailles. Ce comportement des Blancs envers les femmes kanak était chose répandue comme en témoignent les mises en garde du personnage du cousin :

> Vous perdez votre temps à courir après les jeunes Blancs. Ils ne fréquentent les femmes noires que la durée de leur plaisir. Quand ils vous emmènent chez eux, c'est juste pour vous abandonner dans la basse-cour avec leurs poules, leurs chiens et leurs cochons. Une fois qu'ils se sont bien servis de vous, ils vous rejettent comme de vieux torchons. Quand ils sont entre eux au grand jour, ils vous regardent comme si vous aviez toutes les maladies de la terre, même s'ils viennent de passer toute la nuit précédente avec vous. (17)

Les mises en garde dénoncent à travers des images fortes l'impossibilité de la femme kanak à se faire accepter dans le monde des Blancs. La dénonciation de la femme océanienne peut être associée aux nombreux textes traitant de l'aliénation des femmes cherchant à ressembler aux femmes occidentales et à fréquenter les hommes blancs pour leur plus grand malheur. Dans une étude sur les idylles polynésiennes, Sonia Fessel (1996, 37) démontre que même en imitant les femmes occidentales, les femmes polynésiennes ne changent pas de statut. Symbole de l'exotisme, la femme polynésienne est rejetée lorsqu'elle est sauvage ; elle n'est pas acceptée non plus lorsqu'elle adopte la modernité. Le poème « Fille perdue » de Dewé Gorodé illustre également ce phénomène d'aliénation de la femme kanak :

> Tu sors de ce bar
> Les yeux déchirés devant ton âme en miettes
> Tu n'es plus toi au fond de la case
> Endormie sur la natte tressée de tes doigts

Perdue cette nuit dans ta chevelure
Que tu veux arracher parce que tu as trop bu
Parce que le bidasse de la nuit dernière
A pris l'avion dans l'après-midi de Tontouta
(*Sous les cendres des conques* 74)

L'entrée dans le monde moderne que décrit l'auteur se solde par un échec total, la femme ne récolte que honte et perte de repères. Dewé Gorodé montre que la femme kanak, en se comportant de la sorte, se détruit au lieu de se construire. Elle fait fausse route et ne peut que se perdre dans cette vie noyée d'alcool et d'aventures sans lendemain où une fois de plus, elle subit une exploitation sexuelle. La violence marque le corps de la femme mais réduit également son *âme en miettes*.

Dans son roman *L'Épave*, l'auteur se fait l'écho des voix des femmes victimes de violence sexuelle. Le langage et le thème sont rudes et le lecteur se sent violenté car les choses sont dites telles qu'elles sont loin de toute vision édulcorée. La révolte des femmes kanak contre l'ordre établi s'inscrit dans l'acte d'écrire et de dénoncer les violences sexuelles. L'auteur prend la plume comme une arme contre ces agressions. Les personnages féminins de Dewé Gorodé ne sont pas épargnés par l'inscription des malheurs individuels et collectifs dans leur corps souffrant, malade et violenté.

Désir sexuel et lutte de pouvoir

La sexualité dans l'œuvre de Dewé Gorodé est marquée par un désir qui se fait l'enjeu des relations de pouvoir. Les études de Judith Butler[2] sur les relations de pouvoir sont à cet égard un précieux outil d'analyse des enjeux de l'écriture de Dewé Gorodé. Butler affirme en effet que « dans la mesure où le désir est impliqué dans les normes sociales, il est lié à la question du pouvoir » (*Défaire le genre* 14). Tentant de distinguer les multiples couches de l'identité de l'être humain, elle questionne ce qu'est l'être humain, ce qui l'anime. Le sentiment de reconnaissance est un enjeu central de l'identité. Toutefois certains êtres humains selon telle ou telle différence sont considérés comme moins humains face aux normes sociales. Butler élabore sa réflexion à partir de la tradition philosophique allemande du XIX^{e} siècle qui a souvent lié le désir à la reconnaissance et a affirmé que le désir est toujours désir de reconnaissance. Le genre dans la mesure où il est animé par le désir veut lui aussi la reconnaissance. Les schèmes auxquels celle-ci est liée en font un lieu de pouvoir au sein duquel l'humain est produit de manière différentielle. Cette force de désir, cette relation au pouvoir questionne les normes sociales et organise une hiérarchie des personnes. C'est ce dont il s'agit dans *L' Épave*, au-delà d'une lutte de genre, il est question d'une lutte de pouvoir. En témoigne l'extrait suivant

[2] Spécialiste du féminisme et de la théorie *Queer*.

lorsque le personnage de Lila raconte sa première expérience sexuelle avec l'Oncle Tom :

> En tout cas, au lendemain de toute cette nuit où le vieux m'a mise au sec puis dans l'eau, j'étais plus du tout la même. Je ne sais pas si c'est tout ce qui m'a fait au sec et dans l'eau, mais je devais le suivre car j'étais devenue sa chose. Ou plutôt l'esclave de mes sens. L'esclave de mon plaisir. L'esclave de moi-même. La chair est faible, ma sœur. (75)

L'anaphore du mot *esclave* et la présence de phrases nominales scandent le récit et empêchent le lecteur de prendre du recul. Ce dernier est pris lui-même dans la spirale de la violence vécue par les différentes protagonistes. L'extrait figure la dépossession de l'identité de soi à la suite d'un acte sexuel. Il s'agit véritablement de devenir autre, d'un désir d'être avec l'autre. Le roman invite le lecteur à se questionner sur la part d'humanité, sur le statut d'humain et sur les rapports de domination. Le choix du mot *esclave* renvoie à la dictature du plaisir et des pulsions ; comme si envoûtée par ses propres sens, Lila perdait une part d'elle-même et succombait à l'appel du corps. Plusieurs rapports de pouvoir peuvent être décodés dans cet extrait : d'abord, le rapport au genre, homme - femme ; ensuite, celui du rapport au sexe qui trouve écho dans la représentation de soi ; et enfin, le rapport de domination des colons sur les Kanak.

En affirmant *être devenue sa chose*, le personnage de Lila entretient un rapport particulier à sa domination. Est-elle encore considérée comme humaine ? Si Lila désire d'une telle manière, pourra-t-elle encore vivre ou sera-t-elle esclave ? Est-ce qu'une telle vie sera reconnaissable par les autres dont son existence dépend ? Les options dont dispose Lila sont détestables pour elle, elle ne trouve plus de sens à vivre loin de l'appel du désir sexuel, elle n'éprouve aucun désir d'être reconnue selon un ensemble de normes données. Dès lors, le sens de la survie de Lila dépend de sa capacité à échapper à l'emprise de normes par lesquelles la reconnaissance en tant qu'être humain valable est conférée. Les personnages féminins du roman vivent en quelque sorte une aliénation par une distance qui les sépare du groupe social. En choisissant de dévoiler les tabous dictés par une norme puriste de la vie sexuelle, l'écriture de Dewé Gorodé a la capacité de développer une relation critique à ces normes.

Dénoncer la violence sexuelle sans respecter les normes culturelles traditionnelles, c'est en quelque sorte jouir de stratégies transgressives du modèle dominant. À travers l'écriture d'une langue crue dévoilant les réalités sociales d'un problème aux dimensions universelles, les œuvres de Dewé Gorodé s'inscrivent dans cette *esthétique de l'impudeur* portée tant par la forme que par le fond. Résistante dans les thématiques, l'œuvre de Dewé Gorodé loin de toute pudeur convie le lecteur à envisager le sexe dans son rapport intrinsèque à l'identité, à la construction de ce qu'est être humain et non *chose*. Résistante dans l'écriture, l'œuvre se veut violente

elle-même. Au-delà du choix de mettre en récit la vie de personnages féminins victimes de violences sexuelles, c'est l'énonciation qui résiste aux modèles occidentaux. La langue orale ne se compromet pas aux modèles d'une écriture lisse, l'écriture se veut parole. Si le lecteur est mis à mal à la lecture du roman, c'est aussi car la barrière entre langue écrite et langue orale n'est plus stable : les paroles de femmes sont comme une interpellation directe au lecteur.

Rejoignant les propos de Raleyne Ramsay (2007), l'analyse des concepts de la pudeur et de l'impudeur véhiculées par les personnages féminins dans les œuvres de Dewé Gorodé a démontré que ces derniers ne symbolisent pas la femme victime mais au contraire tentent de montrer une éthique de femmes aux combats qui veulent dire et se dire. Il s'agit d'une revendication d'identité culturelle qui inclut cette identité féministe. Résistant à une certaine pudeur, les personnages de Dewé Gorodé mettent en évidence ce que Rousseau avait déjà compris quelques siècles auparavant : « la pudeur n'est rien, elle n'est qu'une invention des lois sociales » (*Œuvres complètes* 151). Invention qui a confiné pendant bien trop longtemps les femmes au statut d'opprimés. Ainsi la littérature de Dewé Gorodé établit une déconstruction des conventions sociales qui se marquent tant dans la forme que dans le fond. L'écrivaine prend en charge de défendre les femmes et de leur donner une voix caractérisée par une oscillation perpétuelle entre la permanence rassurante des traditions et l'adaptation nécessaire aux situations nouvelles, en refusant de tomber dans une éthique de la pudeur les privant de toute liberté.

Corpus

Gorodé, Dewé, *Sous Les Cendres des Conques*, Nouméa, Edipop, 1985.
---, *Utê Mûrûnû, petite fleur de cocotier*, Nouméa, Éditions Grain de sable, 1994.
---, *L'Épave*, Nouméa, Madrépores, 2007.

Références bibliographiques

Ashcroft, Bill, *Post-Colonial Transformation*, London, Routledge, 2001.
Butler, Judith, *Défaire Le Genre*, traduction de Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
Fessel, Sonia (dir.), « La femme dans l'idylle polynésien », In : *La Femme entre tradition et modernité dans le Pacifique Sud*, Paris, L'Harmattan, 1996, 34-49.
Ramsay, Raylene, « Sexual Violence and return in indegenious francophone and anglophone pacific literatures : The case of Dewé Gorodé's *L'Épave* [Violence sexuelle en littérature indigène francophone et anglophone du Pacifique : Le cas de *L'Épave* de Dewé Gorodé] », *Journal of New Zeland Literature*, 2007, 24, 73-97.
Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, tome III, 1967 [1793].

Au-delà du discours, en deçà du texte – la force du mot, le pouvoir du symbole chez Vintilă Horia

Mihaela PASAT
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. En considérant le niveau qui « fait sens » comme essentiel pour la pérennité d'un œuvre littéraire, nous revenons, dans ces pages, à l'écriture de Vintilă Horia, nous évertuant à mettre en exergue le moment de « trêve » où l'*être* du texte mue en *devenir* du discours, à travers et dans le(s) symbole(s) véhiculé(s). Limité à la simple définition que l'entrée d'un dictionnaire lui assigne, le *concept*, le mot *existe* tout court. Développé à l'intérieur d'un (des) contexte(s), le symbole *vit*, ouvert à l'interprétation. Notre approche surprend, notamment, les valences inouïes de quelques symboles qui étaient l'architecture du roman *Une Femme pour l'Apocalypse*, lui conférant le statut impérissable.

Abstract. Considering the level that "creates meaning" as essential for the endurance of a literary work, we revisit Vintilă Horia's writing, in an effort to seize that moment of "truce" when the textual *being* becomes the *progression* of the discourse, through the symbol(s) used. Limited to the simple definition assigned by a dictionary entry, the *concept*, the *word* simply exists. Supported and nurtured by a context (or several contexts), the symbol *lives*, open to interpretation. Our approach identifies those particularly rare values of the symbols that underpin the architecture of the novel *Une Femme pour l'Apocalypse* (*A Woman for the Apocalypse*) and impart it permanence.

Mots-clés : mot, symbole, cheval, salut (rédemption), fusion
Keywords : word, symbol, horse, salvation (redemption), fusion

« Les chemins nous inventent. Il faut laisser vivre les pas. »
Philippe Delerm

Limité à la simple définition que l'entrée d'un dictionnaire lui assigne, le **mot**, le **concept** *existe* tout court.

Épanoui à l'intérieur d'un (des) contexte(s), le **symbole** *vit*, ouvert à l'interprétation.

Des valeurs inouïes s'enchaînent, élevant la voûte de la création littéraire vers le ciel, où l'existence des mots explose, faisant scintiller les constellations-symboles qui seront mué(e)s (par quelle magie, sinon celle de la « plume » de l'écrivain ?) lors de l'acte de *considération* – cf. étym. « lecture attentive des étoiles » – en gouttelettes retombant en harmonie sur le visage, l'âme, les attentes du lecteur, assoiffées par le

questionnement, pour les nourrir, pour les ressusciter, pour ranimer le grain endormi.

La « considération » des étoiles dévoilait, croyait-on, le destin, le sens de la vie, la voie du développement personnel, l'*être* et le *devenir* fusionnant, dans l'espoir d'un *connaître*, dont le seul but (dissimulé ou souhaité) s'articulait en ... *salut*.

Aboutir à la *connaissance* et ... *se sauver*. Il ne resterait qu'à trouver la *voie royale*, celle de l'*interprétation juste*. Avant le *connaître*, le *reconnaître*. Dans le **mot** est cachée l'*intention* de communication, laquelle, à travers le choix opéré parmi les offres du langage, implique un *engagement*, que seule la *reconnaissance de l'intention* peut légitimer.

Les étoiles existent et scintillent. Les hommes voient cet éclat, en deviennent témoins, le subissent et ... avec un peu de chance, le vivent.

L'aube de toute herméneutique est la lecture, focalisée, dans ces pages, sur le roman *Une Femme pour l'Apocalypse*[1] ou, plutôt, sur le moment « de grâce » quand j'ai vécu l' « être-ensemble » essentiel de toute communication accomplie, à Collado-Villalba, en juillet 1990, où j'ai été accueillie, non pas dans leur maison, mais dans leur *âme*, par Olga et Vintilă Horia[2].

En m'offrant, au moment où nous allions prendre congé, le livre qui a inspiré cette étude, l'écrivain y mit, en dédicace : *« Doamnei [...], care vine din Ţara de peste veac, această poveste de peste timp, în semn de prietenească regăsire. »* [« À Madame [...], qui arrive du Pays des Vieux Âges, cette histoire au-delà du Temps, en signe de chaleureuses retrouvailles », la traduction est de moi]. Les mots étaient là, mais ce n'est qu'en en reprenant la lecture que j'ai transgressé l'« existence », pour me glisser dans le « devenir ».

---

[1] Toutes les citations ci-après renvoient à l'édition de 1968: Vintilă Horia, *Une femme pour l'Apocalypse* (Monaco, Editions du Rocher). Sauf mention contraire, c'est moi qui souligne certains mots et syntagmes.

[2] Vintilă Horia, (1915, Segarcea, Roumanie - 1992, Villalba, Espagne) s'est imposé, à suivre les critiques, comme un des plus sagaces, perspicaces et profonds écrivains contemporains :
« [...] él (Vintilă Horia, n.n.) supo investigar con profunda sensibilidad poetica e intensa sugestión estética la crisis existencial de nuestro tiempo (crisis a menudo disfrazada de mentiras); y supo hacerlo [...] habiendóse nutrido siempre de pensamiento fuerte y siendo anclado en principios firmes. » (Primo Siena, Revista *Arbil*, nr.61)
« Un roman de Vintilă Horia n'est jamais chose gratuite et nous sommes loin de ces historiettes à l'intrigue faussement subtile qui ne vont pas au-delà d'une apparente complexité. Avec *Une femme pour l'Apocalypse,* il s'en donne à coeur joie dans l'introspection d'un amour qui ne peut avoir de fin. » (Robert Sabatier, *Le Figaro littéraire*, 1968). Pour une présentation ample de l'auteur, voir Galina Florea, *Dictionnaire des Écrivains Francophones de l'Europe du Sud-Est*. [En ligne]. http://esg.frl.auth.gr/dico/index.php?option=com_content&view=article&id=96:horia-vintila&catid=40:roumains&Itemid=105.

Aussitôt, l'*espace*, le « Pays » (« Ţara », avec majuscule, l'endroit vénéré, qui nourrissait encore les racines de l'écrivain, malgré l'exil) « des Vieux Âges » et la *temporalité*, « cette histoire au-delà du Temps » – éléments-clés du roman – s'avéraient être plus vifs, plus riches de sens, ressuscitant des parcours éternels, « écrits dans les étoiles ».

Je relus la dédicace et, soudain, Le Pays, les Âges, le Temps suspendirent leur *existence* de mots, pour se muer en *devenir* des symboles : le Pays ressuscita le passé révolu, dont l'embryon se recomposait à travers les Âges et le Temps, pour rejoindre l'avenir de l'Éternité. Je croyais avoir compris les mots à la première lecture, mais je n'avais saisi que leur *présence*, leur *existence*, alors qu'ils appelaient, à travers l'intention de l'écrivain, le *destin*, le *devenir*, le mouvement entraînant l'*évolution*.

Ces pages voudraient exprimer (dans le sens le plus proche de l'étymon *exprimere*) la conscience, l'esprit révélateurs, évocateurs, signifiants aussi bien de l'écriture que de la lecture, dont la symbiose n'est que l'éclosion infaillible d'une essence (serait-ce celle du thym, considéré par Vintilă Horia leitmotiv du roman *Une Femme pour l'Apocalypse* ?) laquelle, une fois surprise, saisie, dérobée séduit à jamais.

Le roman, écrit en français, fascine sans doute par la virtuosité de l'auteur qui marie admirablement le langage poétique sous-tendu par maints symboles, dont certains emblèmes (sic!) sont souvent identiques, facilitant le voyage du lecteur. C'est l'écriture où Vintilă Horia déchaîne la vibration du langage dans une symphonie sémio-culturelle, à l'intérieur de laquelle le lyrique et l'épique s'embras(s)ent dans des valences amples, qui sous-tendent le titre ésotérique à travers les accords d'un amour heuristique et rédempteur, exultant dans une temporalité dilatée (période de la Reconquista, à l'intérieur d'une Espagne médiévale ensanglantée, époque de la guerre civile, ayant en arrière-plan l'Escurial du XX^{e} siècle et l'évasion des protagonistes, l'Apocalypse, enfin, lorsque Blanca et Manuel accomplissent leur mission, sous la lumière inouïe de l'Éternité), temporalité recomposée dans une spirale dont le pôle se déplace incessamment sur l'axe vertical de l'antique *altus* (élévation/abîme), dans un mouvement d'aller-retour, en faisant les plans des courbes s'entrecouper et en en libérant ainsi une prodigieuse éternité. (Pasat 1996 et 2011).

Cette approche du temps est étayée sur les fonctions compositionnelles de deux chronotypes : la *rencontre* (de Blanca et Manuel) et le(ur) *voyage*, chronotypes qui sous-tendent le *déchirement* converti en *savoir*, à travers la *fusion,* la *connaissance*, la redécouverte de l'*Un primordial*.

Ce qui séduit chez Vintilă Horia (et ce qui constitue un défi remarquable pour le traducteur) réside dans les voix intérieures de ses

protagonistes qui ne se succèdent qu'au niveau de l'écriture/de la lecture. Dans la « réalité » du roman, elles paraissent rarement consécutives, se manifestant plutôt dans une „simultanéité", rappelant le métier à tisser, où les fils de chaîne s'entrecoupent avec les fils de la trame. Vintilă Horia « joue » sur la mémoire des mots se rapportant aux sens évoqués, pour créer des liens, d'un côté, à l'intérieur de chaque histoire et, de l'autre côté, en misant sur la force des symboles, voguant entre les trois spatio-temporalités, en quête de l'Unité.

Les fenêtres des trois âges sont ouvertes sur les trois histoires, par les «voix» des protagonistes, qui en déroulent le parcours. À l'époque de la Reconquista, Blanca est une aubergiste sauvée par Manuel, chevalier devenu, suite à une «amère stupidité», marchand de cadavres, qu'il vend pour la dissection à la faculté de médecine de Salamanca, où il avait été étudiant ; pendant le XX^{e} siècle, Blanca, nonne devenue infirmière, soigne Manuel, médecin psychiatre feignant la folie, pour s'échapper à la guerre civile qui dévastait l'Espagne et, avant le Jugement Dernier, les deux, habitants des Demeures Sidérales, sont exilés sur la Terre.

Trois histoires, qui commencent et se conçoivent (dans tous les sens du mot) sous le double signe du *Feu : Feu-Brasier*, dévastateur, *Feu-Amour*, régénérateur, lustral. Trois histoires, qui vont transformer Blanca en guide, vouée (*sic!*) à retrouver le chemin du *Salut* pour elle-même et pour Manuel, à travers une errance hérissée d'écueils qu'ils anéantiront grâce à des «cailloux» parsemés inconsciemment, mais «reconnus» comme indices par une *mémoire involontaire*, dont l'auteur se prévaut pour soutenir la cohésion, l'unité de son roman. Blanca sera le *chemin* vers la *plénitude* et la *lumière*, vers l'*oubli*, la *purification*, la *rédemption*. (Pasat 2011)

La construction du sens/de la signification, dans ce roman, est réalisée surtout à travers la *mémoire des mots*, qui se révèle pertinente pour la cohésion du récit, la mémoire des mots qui s'agencent à l'intérieur de toute communication, pour aboutir à la *mise-ensemble génératrice de sens/signification*.

Ayant à sa portée plusieurs mots qui renvoient à la même notion, l'écrivain les soumet à un rigoureux processus de sélection, pour jeter son dévolu sur un seul, de tous ceux qui le séduisent : celui qui pourra - s'en flatte-t-il – envisager, de la manière la plus exacte et nuancée, les tréfonds intimes de sa pensée et de sa sensibilité. On pourrait dire que la relation instaurée entre l'écrivain et le mot (le matériau linguistique) est plutôt dramatique : *choisir* signifie, implicitement, *renoncer*, au risque de voir les mots « sacrifiés » ... se venger, affirme G. I. Tohăneanu (1976, 11).

Mais *Une femme pour l'Apocalypse* est un défi né tout d'abord des tréfonds symboliques, ce qui favorise une lecture qui franchit l'*être-là* des mots, pour se laisser emporter par le *devenir* des symboles.

Parent génétique et fonctionnel du mythe et du rituel religieux, le symbole crée un monde de l'imaginaire infiniment plus riche et plus beau que le monde du contingent immédiat, de l'ontologie dominée par les lois de l'implacable nécessité (Evseev 2001).

Le symbole en général, et l'archétype en particulier, représente(nt) toujours une ouverture vers l'univers du mystère, au-delà des réalités palpables. La configuration des grands symboles de l'humanité recèle les réflexes de la lumière divine et les ombres de l'emprise du désordre, de la souffrance, des ténèbres et de la mort.

Porteur de la mémoire collective, le symbole a exercé une puissante et permanente action, dont le rôle était de façonner la société et l'individu – devenant un repère moral, un étalon axiologique.

Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché pour nous. [...] un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot ou cette image ont un aspect « inconscient » plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. Personne d'ailleurs ne peut espérer le faire. Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir. (Jung 1964, 20-21)

Chez Vintilă Horia, des ressorts culturels complexes, amples, au-delà de toute sémantique, s'unissent sous l'emprise d'un seul Macro Signe possible et cela, contrairement à toute attente, ne porte pas sur la «collectivité», mais sur *l'élévation personnelle*, seule chance de l'*évolution*.

La trajectoire de l'*ascension spirituelle* est composée de plusieurs éléments-symbole qu'on retrouve à chaque niveau temporel des trois histoires, ce qui, par le recoupement incessant des plans, concourt à l'unité du roman.

Je choisis de capturer, dans ces pages, l'image du *cheval* – symbole qui offre des clés pour décoder l'ensemble du *voyage initiatique*.

Perçu comme signe de puissance (et de richesse), le cheval a toujours joué un rôle fort important dans la vie de l'homme et y a occupé une place de choix. C'est peut-être l'animal domestique le plus présent dans la mythologie populaire, aussi bien dans la tradition des légendes roumaines que dans la symbolique universelle. Ivan Evseev (2001, 26-27) affirme que c'est grâce à sa beauté, à sa fougue, à sa force et à sa vitesse que ce coursier a eu la fonction de « véhicule », est devenu la monture des dieux et des héros (de la mythologie ou, comme le fameux Bayard, des chansons de geste du Moyen Âge chrétien). Animal solaire et chtonien le cheval est également étroitement lié au déferlement des eaux et au déchaînement du

feu. Présent dans tous les rites du calendrier agraire, le cheval est associé à la fertilité et à la fécondité. Mais, tel le *cheval fabuleux* des contes de fées roumains, il est souvent le seul vrai ami, le seul guide et conseiller de son cavalier.

Tout en comportant les attributs évoqués ci-dessus, chez Vintilă Horia, le *cheval* est surtout le symbole de la rencontre, du rythme du déplacement dans l'espace mais aussi du rythme de l'histoire d'amour, de l'impulsion vitale (le cheval noir de Manuel, mais aussi le « cheval blanc, ailé » du rêve de Manuel, interprété également comme une métaphore du concept Amour-Énergie de P. Teilhard de Chardin).

Le cadre où il fait sa première apparition le lie à un autre symbole qui reviendra dans la trame des trois histoires entrelacées : le *feu*, élément fondamental de tous les systèmes cosmogoniques et des philosophies naturistes (Evseev 2001, 70), qui sera présent sous toutes ses formes, retrouvées dans un champ sémasiologique évocateur (brasier, incendie, flamme, étincelle, braise, fumée, chandelle, bougie, brûler, chauffer…) accompagné de connotations négatives ou positives.

Le roman débute par une citation tirée de P. Teilhard de Chardin : « Je ne connais qu'une prudence … celle de *brûler d'un feu plus fort* », pour continuer sous le signe du pouvoir dévastateur du feu, dans un plan descendant, en déplacement horizontal des cendres, vers une Entropie soulignée à chaque fois que l'habitat humain est détruit.

> Une *flamme* nouvelle *jaillit* sur ce toit. Un mur s'écroule, des poutres s'écrasent et s'envolent en *échauffourées d'étincelles*. *La fumée* couvre le village, l'engouffre, l'éloigne […] (11)
>
> Puis c'est la course éperdue […] les arrêts entre les *flammes mordantes* […]. (12)
>
> Des *flammes* tout à coup jaillissent du toit, qui est encore loin, mais assez près pour que *l'odeur de la fumée* et les cris arrivent jusqu'à moi. Je suis seule à cheval, je crie : Manuel ! Des gens s'affolent […] tandis que notre moulin *brûle* […]. Je descends […] et je vois les *flammes* garnir les toits *comme des collerettes vivantes* […]. (81)

La présence du cheval, dès les premières lignes du roman, impose l'image qui inclura l'homme – même quand il est absent – induisant l'expression de la force, de la vitalité.

Tout au début du roman, Blanca, poursuivie d'un Maure qui lève son cimeterre pour la tuer, est sauvée par le sabre de Manuel qui apparaît sur son cheval noir, au milieu de la bataille :

> Elle se retourne et le *cheval noir*, brusquement dressé contre elle, lui fait peur. Mais le chevalier rit et lui tend la main gauche. Puis c'est la *course* éperdue parmi les fuyards, les poursuivants, les ennemis et ceux de sa langue, et puis le *trot*, le *galop*, les arrêts entre les flammes mordantes, les

> bras, les épées, les *sauts difficiles*, l'odeur du sang et de la fumée, la chair brûlée ou hurlante, les cailloux frappés par les *sabots ferrés*. (12)

Le lecteur devra y repérer des clés qui lui serviront à saisir le signifié symbolique du roman, ancré aussi bien dans la tradition culturelle (le *cheval* – symbole de virilité et/ou auxiliaire magique) que dans la littérature consacrée au symbole (le *cheval* – symbole de l'impulsion vitale, cf. Jung 1964).

Monica Nedelcu (1989, 358), évoquant l'étude de Roman Jakobson *Linguistique et poétique*, rappelle les poèmes d'amour, où le *cheval* devient le symbole de la *virilité de son maître*, dans un être-ensemble, une co-présence de l'animal et de l'homme. Elle invoque ainsi le folklore roumain qui institue le *cheval* en tant qu'*inséparable compagnon*, une sorte de « prolongation de l'homme », non seulement dans la lyrique amoureuse mais aussi dans les ballades épiques des « haïdouks ».

L'image du *cheval noir,* chez Vintilă Horia (v. *supra*), qui précède l'apparition de Manuel, suggère la connotation érotique de la rencontre homme-femme. Le récit de la suite des événements (« la *course* éperdue parmi les fuyards, les poursuivants, les ennemis et ceux de sa langue, et puis le *trot*, le *galop*, les *arrêts* entre les flammes mordantes », 12) marquera la cadence du déplacement spatial, qui s'ensuivra en même temps que le rythme de l'histoire d'amour initiée dans ces premières lignes.

Le moment de la rencontre instaure le *cheval* comme *partie entière* de cet *être-ensemble* de Blanca et Manuel, témoin inouï, participant à l'union qui prend contour, complice de la mise en œuvre qui se relaie aux niveaux des trois spatio-temporalités même si, au début, l'animal ne comprend pas tout à fait les gestes humains qu'il « nourrit », néanmoins, d'instinct, retrouvant dans sa mémoire les contextes familiers, tels les champs de bataille.

> Tu m'attendras derrière, avec *mon cheval*, tu prendras garde à ne pas te faire remarquer. Je viendrai *te chercher* et nous passerons la nuit ici. Veux-tu ?
> Je veux. Le *cheval nous attendait* devant la porte, sage comme un démon. [...] Nos mains se connaissent un peu, elles ont l'air de vouloir *s'entre-dévorer*, tellement nous aimons ce *début d'entente* et nous nous embrassons dans les ténèbres, nous arrêtant en chemin, *le cheval pointant son museau dans le dos de l'un ou de l'autre, s'ébrouant d'incompréhension devant nos silhouettes qui se font face, comme dans un combat*, puis s'attrapent par la bouche, sans jamais arriver à s'avaler l'une l'autre. S'il nous voyait au lit, il comprendrait peut-être. (26)

Vintilă Horia esquisse déjà un attribut que l'Église assigne au cheval – celui de *volupté* – (il hennit à la vue d'une femme) mais dans une *symbolique psychologique* pour laquelle *le cheval est un être noble et*

intelligent, attribut sur lequel l'auteur reviendra, au fil de l'histoire, en détaillant, et sur lequel cette analyse s'attardera dans les pages ci-dessous.

Les instants de trêve sont veillés par le compagnon fidèle, qui se dévoue à son maître, lui porte secours, le soutient, sous le signe de cette reconnaissance, de cette gratitude réciproque, nourricière au-delà de tout, à la faveur des moulins et des étables de fortune :

> [...] je suis de nouveau dans la nuit froide et sans étoiles et *je donne à boire au cheval*, derrière le moulin, où *il a aussi une crèche abritée sous un toit incliné et du foin*. Puis je rentre au moulin – le feu crépite et il fait déjà chaud autour de Blanca, qui me sourit, tandis qu'elle coupe du pain avec un couteau neuf, étincelant à la lumière des flammes - je cherche dans les sacs rangés autour des parois, je plonge la main dans les grains poussiéreux et quand je palpe du piquant et du moins froid que le blé je sais que c'est de l'avoine, je la fais couler dans une bassine et je la porte à la crèche. Le *cheval me remercie en ronronnant de plaisir* comme un chat. (31)

Ces gestes, qui semblent inscrits dans un quotidien anodin, acquièrent, sous la plume de Vintilă Horia, l'emblème d'une quiétude qui ouvre la voie vers le havre de paix, trêve éphémère, auquel aspirent Blanca et Manuel, en quête de rédemption.

Le hasard a réuni les protagonistes en plein combat, au milieu du chaos où la mort menaçait à chaque pas et, une fois le danger éloigné, ce refuge fortuit qu'est le moulin déserté de Sébastien, leur permet de retrouver les gestes simples de la vie quotidienne (se laver du sang, de la suie et de la boue, préparer a manger, donner à manger au cheval), autour d'un feu qui n'est plus dévastateur, mais qui dégage une chaleur autrement envoûtante, qui concourra à la découverte, à la *reconnaissance* l'un de l'autre, dans une autre épreuve, celle de l'amour naissant sous la lumière de la flamme qui éclaire, qui réchauffe, la flamme ascendante, en déplacement vertical, hypostases du *feu-Lumière, feu-Amour* se retrouvant dans la sphère du *voyage initiatique* dont cet amour sera pièce maîtresse, renfermant aussi des références à une « alchimie vivante » où le feu est à la fois phénomène physique et métaphysique.

L'*amour-passion*, ancré dans l'espace physique du moulin, des oliviers qui bordent la rivière (Amarguillo), de l'Escurial, naît dans un monde où la haine, la mort, le mensonge semblent avoir englouti tout espoir et se révèle comme sensation de *plénitude* et de *rénovation*, seule *permanence* envisageable, qui projette ses protagonistes sur l'axe vertical de l'*éternité*, se transformant en *amour-survie*.

> Son corps me regarde de ses milliers d'yeux et il n'en revient pas de son émerveillement. Je suis belle, n'est-ce pas ? [...] Puis-je lui refuser quoi que ce soit ? *Il est peut-être celui que j'attendais* s'il y en a un qui me soit réservé. Il a faim et froid. Je suis de nouveau dans sa poitrine. Nous montons un escalier. Nous nous trouvons juste au-dessus de la bougie, qui

> *continue à nous éclairer* par les interstices du plancher. Le moulin craque sous notre poids [...] et nous nageons en plein silence, dépourvus d'ouïe et de regard, dans une nuit sans lune et sans étoile, *notre nuit faite de nous deux et de notre avide désir de changer de nom et de nous appeler Un*. (24)

> *Nous sommes devenus le tout, nous serons le Un* au bout de la course, *au seuil de cette lumière* de plus en plus proche, *qui finira par nous redonner la connaissance de l'unité absolue*. (51)

Manuel *reconnaît* ce moment de « calme absolu » mais il comprend aussi que, pour ne pas le manquer, pour arriver à l'accomplissement, ils devront continuer la *course*, aidés par *leur cheval*, qui *saura les avertir* des écueils parsemés en chemin et *jalonner* leur parcours.

> Le *cheval* s'arrête tout à coup et *vibre légèrement* entre mes cuisses. J'*écoute*. Blanca a éloigné de moi son visage et entend sûrement *l'avancement des sabots, des dizaines, des centaines,* au-delà du ruisseau. Nous sommes juste à côté d'un vieil olivier géant, enroulé sur son creux comme un moulin à vent sur sa pierre. (64)

C'est un des moments-clés où, pour protéger le peu de *savoir* gagné/reçu, ils devront se séparer, Blanca se cachant dans le creux de l'olivier, Manuel se relançant dans le combat qui l'arrachera à leur *être-ensemble*, l'enlèvera, malgré lui, les condamnant ainsi à la séparation, pendant cinq longues années.

> "Descends doucement et cache-toi dans ce creux. Quand ils seront loin d'ici, à ma poursuite, sauve-toi et va donner l'alarme au village. Ce sont les Maures. Ils reviennent à l'attaque. Fais prévenir les gens du château. Vas-y toi-même. Je passerai plus tard te rejoindre."
> Je n'ai pas le temps de lui dire un mot. Je me glisse dans le creux et il *s'éloigne au galop*. Des burnous blancs, des chevaux blancs, apparaissent, disparaissent presque sans faire de bruit, tandis que *le cheval noir, ou plutôt le bruit de sa course, s'engouffre dans sa propre fuite* [...]. Reviendra-t-il jamais ? (64-65)

Et ce sera toujours le bruit des sabots qui effacera les peurs, qui avertira Blanca, cinq ans plus tard, dans la tourmente d'un autre brasier, du retour de Manuel, de ce qu'une nouvelle étape de leur vie allait se décider. Elle vivra la « chamade » de son coeur à la cadence de l'avancement du cheval.

> Un *cheval avance* parmi les oliviers, juste derrière moi, *un cheval* fatigué, *un fuyard exténué* [...]. Je ne retourne pas la tête. [...] Le *cheval s'approche. Il s'arrête, car je n'entends plus ses pas. Celui qui le monte m'a vue*, j'en suis sûre, il est peut-être en train de dégainer ou de placer sa dernière flèche à la corde de son arc fatigué, désormais inutile, juste bon pour achever une femme. *Le cheval, légèrement éperonné, avance de*

> *nouveau*. Trop près déjà pour la flèche, ce seront l'épée ou le poignard, le coup qui ne faillira pas. *Je tends mon cou*, pour indiquer l'endroit propice *et j'attends. Le cheval s'est arrêté de nouveau.* [...] L'homme a sauté à terre, *j'entends ses pas et le cliquetis de ses éperons* [...]. *Je tremble*, non pas de peur, mais de froid et d'impatience. Mon attente est finie. [...] *Les pas de l'homme et du cheval se sont arrêtés* [...]. Il a peut-être levé le bras. Le coup est suave et *j'ai tressailli de tout mon corps*. Je comprends et je me retourne. Et je saute sur sa poitrine [...] et je pleure comme il pleurait, il y a cinq ans, dans le creux de mon épaule. (84-85)

Ces retrouvailles ne signifient pourtant pas la fin des cauchemars (rêvés ou réels, dans les trois temporalités), le voyage est loin de son terme et les protagonistes reprennent le chemin (« Nous *avançons au gré de nos montures* », 103), sous le signe de la certitude que seuls la foi et l'amour qui les unit pourront les sauver.

La nuit ténébreuse de leur première rencontre, en pleine guerre avec les Maures, est déjà loin, la nuit obscure, où se tissent leurs rêves, la nuit complice de leur inouï rituel alchimique fondent à l'aube et quand l'éveil à la réalité s'accomplit sous la lumière crue du jour, une ombre d'hésitation semble demeurer ou se glisser entre Blanca et Manuel.

> "Lève-toi, nous devons partir. Je te raconterai chemin faisant." Il me regarde comme si je n'étais pas en chair et en os, sculptée dans l'attente, et *j'ai honte de ce que je pense. Que se passe-t-il entre nous deux* ? Pourquoi ne se jette-t-il pas sur moi ? *Son visage, cinq ans après, une nuit après, semble dessiné avec des ombres de fatigue*, mais aussi de désir, *il a l'air d'hésiter*, il voudrait s'approcher, tout en sachant ce que cela veut dire pour les deux et *le jour se lève sur la fenêtre* et, vraisemblablement, *l'amour craint la lumière* et, en plus, nous devons partir. (101)

Mais au moment où leurs montures « frappent de leurs sabots les grosses planches du pont-levis » (102), leurs « yeux se rencontrent et n'osent plus se séparer » (*Ibid.*), dans cette intelligence qui convertit l'amour, en traversant la *passion* (cf. étym. « souffrance »), les épreuves de purification, en voie de rédemption, en *voie de Salut*.

> *Cette femme m'a été destinée*, il n'y a pas de doute, *elle me doit la vie et je lui dois la mienne*. Avec un peu d'effort, je pourrais disparaître au fond de ses yeux, nous happer l'un l'autre [...]. Nous l'avons essayé une fois. Nous l'essayerons de nouveau. Nous descendons le chemin pierreux, *au pas soigné de mon cheval* et de sa mule. [...] J'ai la certitude que *ce fut l'amour qu'elle avait fait naître en moi qui me donna cette force* [...] de supporter son absence. [...] Nous *avançons au gré de nos montures* [...]. *Mon cheval commence à trotter et la mule se fait aussitôt à ce nouveau rythme*. (103-104)
>
> [...] Nous *chevauchons* dans le soleil. *Nous nous racontons*. (107)

> [...] Tu comprends ? Elle doit comprendre, car elle m'aime et *nous sommes faits de la même impatience et du même désir de nous dépasser*. (109)

Manuel, qui avait perdu la foi, comprend que c'est la rencontre de Blanca et de tout ce qui s'ensuivit, de l'amour né entre eux qui le sauvera.

> [...] Cette femme est surprenante. Elle connaît par *prémonition*. Elle se réveilla au milieu de l'amour comme au milieu d'une *gnose*. C'est après l'avoir rencontrée que tout a changé. Le père Xavier ne fut qu'un définisseur. Il me dit : Mais tu as la *foi*, mon fils, et tu ne le sais pas. Et c'était vrai. [...] *Elle me recréa à l'aide de l'amour*. (110)

Le *déchirement* converti en *Savoir*, à travers la *rencontre*, la *fusion*, la « connaissance » l'un de l'autre, qu'ils construisent à travers le rituel amoureux sont révélés aussi par les réponses aux questions essentielles.

> *Pourquoi es-tu venu me chercher après cinq ans* ?
> Elle me regarde, les yeux, comme la voix, légèrement embrumés d'une tristesse de femme, désespérée par la longue attente. Il n'y a qu'une réponse : *pourquoi m'as-tu attendu pendant cinq ans* ? (110)

Le fragment qui insiste sur la présentation du *cheval* en tant qu'être *noble et intelligent* (v. *supra*) et qui mettra à rude épreuve la sagacité du lecteur, car Vintilă Horia introduit la « voix » de l'animal suivant la même technique que pour celles des personnages humains, met en exergue la capacité du quadrupède d'aboutir à cette « autre » *connaissance*, rattachée à l'*initiation*, au *devenir*, à la *transformation*. La maîtrise de l'écrivain est magistrale, dans le récit des efforts que fait le cheval pour *comprendre*, car lui-aussi essaie de distinguer entre rêve et réalité. Lui-aussi aboutira à la *connaissance*, par la souffrance.

> Un *souvenir parle au fond de mon sang et je m'ébroue de plaisir*, mettant fin ainsi au long frissonnement de ma peau. *Ce n'est pas le goût de l'herbe avare*, aussi fade que du foin sec que je coupe et j'arrache de la terre poussiéreuse, *ni le parfum de l'avoine* qui m'attend à la nuit tombante, au fond des étables inconnues, *ni l'odeur sans accent de cette mule* indifférente. *Est-ce cette jument d'homme, qui me regarde, tandis que mon maître la tue et la dévore* ? Je fouette l'air de ma queue sifflante, car les mouches continuent à piquer [...]. (126)

> *Je m'ébroue avec force, une odeur vient* de loin *réveiller en moi une image imprécise*, une espèce de fin de la vie, pleine de douceur, ou un réveil douloureusement agréable, *arrivé vraiment ou rêvé*, je ne sais plus, situé *avant que ce couteau ait emporté un bout sanglant de ma chair. Que se passait-il avant le couteau, que se passait-il avec moi* et quelle était la différence ? (127)

Vintilă Horia reprend, dans ce « monologue », la tradition chrétienne qui met le cheval sous la protection des saints, dont Saint

Georges, connu comme allégorie de la victoire de la Foi sur le Démon désigné dans l'Apocalypse sous le nom de dragon, mais aussi comme un des principaux héros du « drame de l'éternel retour de la nature », puisque, dans sa course à cheval autour de la terre, il fait verdir l'herbe, il fait bourgeonner la forêt, il ouvre la terre et appelle le printemps (Evseev 2001, 27, la traduction est de moi).

> Un bruit de tempête vient de loin et *tout à coup l'odeur de la pluie envahit mes narines et fait frémir les herbes de la clairière, assoiffées d'eau et de vie* jusqu'au fond des *racines qui ont déjà reçu la nouvelle et se réjouissent sous la terre, sûres ainsi de ressusciter saines et sauves à l'aube du prochain printemps*. (127)

On retrouve également, dans ce fragment, les références à l'importance du regard dans le transfert des pensées, le mystère de la connaissance et de l'élévation.

> Que me veut-elle ? *Que se passe-t-il dans son regard* ? Pourquoi me regarde-t-elle tandis que mon maître semble tout à fait pris par sa dévoration ? Les hommes s'entre-dévorent et ne meurent pas. Ils sont immortels. On dirait qu'elle a déserté sa tâche et qu'*une ombre lumineuse émanant de son corps a trouvé un autre chemin, au-dessus d'elle et de lui, dans l'air ensoleillé, tel un essaim d'abeilles à forme humaine*, ayant tout à fait ses formes et ses traits, *essayant* en vain de se dégager de ce jeu et *de se porter plus haut, vers ce qui nous donne ombre et lumière, vers la source qui existe, que je sens exister et que je n'arrive pas à voir de mes yeux*. [...] Une voix sans voix parle au fond de mon sang [...], je lève la tête et je reconnais cette voix dans la forme aérienne de la femme qui veut voler, *s'en aller vers en haut* [...]. Je tends la tête vers l'autre image, *mon image lointaine qui galope dans mon sang* et *je hennis de toutes mes forces, désespérément désireux de la rejoindre quelque part, là où le sang se confond avec le bruit de la pluie*. (129)

Cet interlude n'est pas hasardeux : quelques pages plus loin, Manuel s'« identifiera » au cheval qui fait l'effort de comprendre : « Je comprends sans comprendre. *J'étais comme un jeune cheval ébloui par le reflet de la lumière* sur la surface brillante du monde. » (131)

Le passé ténébreux, auquel ils croyaient s'être échappés, surgit tout d'un coup, lorsque les protagonistes, en route vers Córdoba, décident de s'arrêter à une auberge, ignorant qu'elle appartenait à l'ancien meunier de Consuegra.

> Que le Bon Dieu nous protège. « Comment ne pas te reconnaître ? Tu n'as pas beaucoup changé. *Tu es aussi laid que toujours*. » *Il rit méchamment*, comme offensé. [...] *Je hais brusquement*, violemment, *tout ce qui se rattache à mon passé*, sauf Blanca, bien entendu. (145)

Une nouvelle épreuve que Blanca et Manuel devront endurer les remettra en présence d'Eulalio, le troisième personnage du roman (négatif) possédé par le mal, qui les transformera en prisonniers, décidé à se servir de l'étable comme d'un théâtre, où il mettra en scène son terrible scénario d'agression et d'humiliation. Il attaque et immobilise Manuel, le ligotant à un pilier de l'étable, ensuite attire Blanca par une ruse et l'attache aussi à une échelle, envisageant le viol.

Son plan diabolique refera entrer en scène le *cheval*. Quintessence de la haine, des ténèbres, de la laideur odieuse, Eulalio utilise le cheval comme appât, pour piéger Manuel (« Don Manuel, votre cheval se meurt. », 158), tout d'abord, Blanca, ensuite (« Ne vous inquiétez pas. Don Manuel vous prie de descendre. Il a besoin de votre aide. », 159), remarque son regard et s'en sent épié, mais il pense à faire du quadrupède le témoin de ses vilaines actions et à s'emparer, une fois l'horrible acte accompli, de ce « bel exemplaire ».

> Plus personne dans l'écurie. *Sauf les chevaux* qui ont eu leur ration. Le dernier, au bout de la crèche, est *celui de Manuel. Il tourne la tête*, tandis que je passe *et me regarde dans les yeux*, *s'ébrouant* avec bruit, d'une façon quelque peu boudeuse ou offensante. *Il a une tête humaine, un regard qui voit et qui pense. Il y a comme une inquiétude mêlée d'ironie et de frayeur dans ces yeux noirs et comme un frémissement dans ces oreilles pointues et fines. Un bel exemplaire, qui ne quittera plus cette écurie*. Je m'éloigne vers le fond, *là où tout va se passer tout à l'heure*. Je me sens comme appelé par quelqu'un, je tourne la tête [...]. C'est *le cheval qui continue à me regarder*, puis, tout à coup, [...] replonge son naseau dans le foin. *Drôle de bête ! Tu seras bientôt mon témoin. Le pilier en bois.* [...] *Peut-être l'échelle*. (150-151)

Frappé à la tête, Manuel vit entre l'inconscience et la réalité, éveillé par les cris de Blanca, qui se débat, cherchant à éloigner d'elle le « corps noir, le cafard immense » (166) qu'est Eulalio et c'est le hennissement du cheval qui agit comme une sorte de magie, induisant l'effet dissuasif qui mènera au suicide du hideux personnage et au salut des protagonistes, alors qu'ils se croyaient perdus.

> Et je me souviens. Il m'a frappé à la tête avec une corde épaisse. Il m'a ligoté à ce pilier [...], Blanca à une échelle qui mène au grenier [...]. Il s'agenouille devant elle, [...]. Il se lève de nouveau [...]. Il gémit comme un sanglier blessé, Blanca crie et pleure [...]. Le cafard l'a recouverte de ses ailes noires [...] Puis, tout à coup, *mon cheval hennit derrière moi, sauvagement, comme réveillé en sursaut, se tait, hennit de nouveau, d'une voix stridente aiguë et puissante et fait jouer sa chaîne dans l'anneau de la crèche, comme s'il avait pris peur et voulait s'enfuir*. [...] (166)

> Il va nous tuer tous les deux, car il n'a plus de force que pour tuer. C'est tout ce qui reste en lui, sa seule impureté vivante. Je n'ose plus remuer. [...] (167)

> Le vieux *Eulalio a cessé de lutter*. L'échelle n'est pas faite pour descendre, mais pour monter. Il n'a pas pu. Tout ce spectacle ne lui a servi à rien. [...] Il se contemple, haletant, comme giflé par une multitude de mains invisibles, humilié jusqu'au fin fond de son orgueil, ses traits se contractent [...] s'élance de mon côté, ne me regarde pas, *il est comme sculpté dans une boue ancienne*, [...] il attrape le poignard [...] j'entends la voix de Blanca, une voix de victoire et de joie : « Manuel ! », j'ouvre les yeux. Eulalio *s'est enfoncé le poignard dans les tripes, jusqu'au fond du coupant* [...]. (170)

Après la mort d'Eulalio, Vintilă Horia fait de nouveau venir en avant-scène le cheval doué d'intelligence et de sensibilité, cette fois dans un « dialogue » entre Manuel et son coursier.

Alors que le premier fait des efforts surhumains pour scier la corde qui l'attache au pilier, le cheval, lui-même enchaîné, rassure son maître, en lui annonçant l'arrivée d'un chevalier connu de Blanca, du temps où elle était aubergiste à Consuegra, (évocation de Don Quichotte, sur laquelle l'auteur joue dans la temporalité de la Reconquista et de la Guerre Civile). Ses narines avaient frémi à l'odeur de cheval inconnu, de voyageurs, ses oreilles s'étaient dressées, il avait henni, doucement, cette fois-ci. Le « discours » du cheval ne fait que remettre en exergue le lien entre l'homme et sa monture, la force de leur amitié, le soutien réciproque, comme dans les contes de fées.

> Je recommence à scier la corde, d'un mouvement plus rapide, sur le dos du pilier. *Le cheval s'ébroue dans le noir*. "Que veux-tu, mon brave ? Qu'est-ce qui ne va pas ? Ne pourrais-tu pas venir m'aider ?" Je souris en parlant. Mes bras tombent de fatigue. Je lève la tête. *Il a compris. Et il parle*. "Je suis moi-même attaché [...] au bout d'une chaîne. *Je sens l'approche d'un cheval et celui qui le monte est un ami des chevaux et des hommes. Son odeur est bonne à renifler. Dame Blanca le connaît*. Aie patience et repose-toi. [...]" (185)

Dans la troisième temporalité, le symbole change – Manuel montant un *cheval blanc* (qu'on peut rapprocher de celui du « Christus Triumphator »), *symbole de la victoire* (interprété également comme une métaphore du concept Amour-Énergie par P. Teilhard de Chardin)

> [...] – j'arrive enfin à tout comprendre, Blanca est un ange et *ce cheval n'est pas à moi, il n'est que l'instrument de notre ascension vers le but final* de nous deux et de tous ceux qui nous ressemblent, une étoile très, très lointaine où ne manquerons pas de jeter l'ancre un jour, où nous nous confondrons avec notre enfance, je veux dire avec ce qui fut au début, et qu'il fait bon y vivre, qu'il fait clair et bon, [...] nous survolons des essaims d'ailes [...] (197)

En suivant Pierre Teilhard de Chardin, l'Amour est considéré en tant qu'*amour universel*, « la seule façon complète et finale dont nous puissions aimer » (1955, 183), *Amour-Énergie* qui permet l'évolution vers le *Point Oméga*.

> Est-ce la vie de nouveau, portée pour nous par l'astre inattendu qui se déploie dans les airs, qui commence à ressembler à un nuage lumineux, ensuite à un ange, dont les ailes vont occuper toute la largeur du ciel ? La lumière qu'il répand va peut-être féconder les entrailles mortes de la Terre. *Il ressemble à la lettre finale d'un alphabet ancien*. (246)

Le *voyage* est associé à la *connaissance*, à l'*initiation*, au *devenir*, à la *transformation*. Une série de facteurs interviennent, s'entrecroisent, mais ce qui prévaut c'est la *direction à suivre*. Chez Vintilă Horia, le déplacement dans l'espace inclut le motif de l'*ascension* (par le symbole de l'*escalier*, de la *montagne*, de la *flamme*, d'une *bougie* …) mais aussi et surtout par la *découverte spirituelle*, pour aboutir, à la fin du roman, à la certitude du *survivre* sous la *lumière de l'Ange* :

> Et nous tombons à genoux, tandis que la terre environnante laisse sortir de ses entrailles les morts dont elle est faite et *qui reviennent à la vie sous la lumière de l'Ange*. Collines et vallées sont devenues un vaste fourmillement, tandis que d'autres morts, redevenus vivants pour ce jour du Jugement, foisonnent dans les airs, *tombant comme une neige*, abandonnant les plus hautes Demeures, qui s'approchent de l'ancien noyau et *reforment le germe primordial*, concentrés ici par *l'apparition de la dernière lettre du système*. "*Blanca*", chuchote Manuel, et je ne sais pas si c'est moi qu'il appelle ou *cette lumière qui a toujours porté mon nom*. (246-247)

Dans une de ses lettres, Vintilă Horia m'avait promis de me dévoiler la « naissance » de ce roman. Peut-être aurais-je mieux compris l'essence de ce qu'est cette approche, à travers les cordes d'un langage que l'auteur sait faire vibrer sous l'archet magique de son inspiration, en en faisant naître l'harmonie des ressorts sémantiques (et culturels !) amples et fort complexes.

Je conclurai, en revenant sur le symbole qui sous-tend l'architecture du roman, la *spirale :*

> Le passé rejoint l'avenir à des tournants de plus en plus élevés. (108)
>
> Tout est à recommencer. Tout. Un peu plus haut, dans la même route. (217)

Texte de références

Horia, Vintilă, *Une femme pour l'Apocalypse,* Monaco, Éditions du Rocher, 1968.

Références bibliographiques

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

Biedermann, Hans, *Dicţionar de simboluri*, trad. Dana Petrache, Bucureşti, Saeculum I.O., 2002.

Debelle, Katherine, *Grand dictionnaire des rêves*, Paris, Éditions Trajectoire, 1997.

Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, trad. Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale* [Dictionnaire des symboles et des archétypes culturels], Timişoara, Amarcord, 2001.

Hutin, Serge, *Alchimia*, trad. Mihaela Pasat, Timişoara, Editura de Vest, 1992.

Jung, Carl Gustav (dir.), *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

Mioc, Adrian, *Problema timpului în opera lui Mircea Elide* [La problématique du temps dans l'œuvre de Mircea Elide], Timişoara, Editura Marineasa, 2001.

Nedelcu, Monica, *La obra literaria de Vintilă Horia. El espacio del exilio en cuatro novelas francesas*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989.

Otten, Michel (dir.), *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, 1985.

Parret, Herman, *Sublimul cotidianului*, trad. Magda Jeanrenaud, Bucureşti, Meridiane, 1996.

Parret, Herman, *L'esthétique de la communication,* Bruxelles, Ousia, 1999.

Pasat, Mihaela, « Vintilă HORIA : Chevalier de l'espoir », in *Création et créativité dans les littératures francophones*, Dijon, EUD, 1996, 204-216.

Pasat, Mihaela, « Être „un" – volupté du choix, déchirement de l'errance – dans *Une Femme pour l'Apocalypse* de Vintilă Horia », in *Francophonie et rapprochement des cultures*, Journées Scientifiques Internationales, N° 2, Sibiu Editions Universitaires « Lucian Blaga », 2011, 185-205.

Paskievici, Wladimir, « Vintilă Horia - Omul. Opera. Victima … » [Vintila Horia – l'homme. L'œuvre. La victime], communication présentée à Montréal le 12 février 2005.

Perrot, Maryvonne, *Bachelard et la poétique du temps*, Bruxelles, Peter Lang, 2000.

Rotaru, Marilena, *Întoarcerea lui Vintilă Horia* [Le retour de Vintilă Horia], Bucureşti, Ideea, 2002.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Le phénomène humain,* Paris, Editions du Seuil, 1955.

Tohăneanu, Gheorghe Ion, *Dincolo de cuvânt* [Au-delà du mot], Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1976.

Vultur, Ioan, *Naraţiune şi imaginar* [Narration et imaginaire], Bucureşti, Minerva, 1987.

Sitographie

Alaux, Marie-Paulette, « Le sens du temps chez Saint-Augustin ». [En ligne]. URL : http://www.assomption.org/Ressources/ItinerairesAugustiniens/IA23. (Consulté le 15 février 2012).

Bline, Carole, *Le temps en nous ou en dehors de nous*. [En ligne]. URL : http://www.philocours.com/cours/cours-temps.html. (Consulté le 27 janvier 2012).

Castela Santos, Rafael, « Vintila Horia una vez más ». [En ligne]. URL : http://casadesarto.blogspot.com/2005/02/vintila-horia-una-vez-mas. (Consulté le 27 janvier 2012).

Popescu-Latiș, Cecilia, « Nemuritorul Vintilă Horia ». [En ligne]. URL : http://laurencejth.over-blog.net/article-10927631.html, 2007. (Consulté le 27 janvier 2012).

Siena, Primo, « Vintila Horia (I). Testigo de la verdad en el tiempo de las mentiras », Revista Arbil, nº 61. [En ligne]. URL: http://revista-arbil.iespana.es. (Consulté le 27 janvier 2012).

Siena, Primo, « Vintila Horia (II). El novelista, escritor del resignación metafísica », Revista Arbil, nº 62. [En ligne]. URL: http://revista-arbil.iespana.es. (Consulté le 27 janvier 2012).

Siena, Primo, « *Vintila Horia (III). El ensayista : un legado metapolítico para el tercer milenio* », Revista Arbil, nº 63. [En ligne]. URL: http://revista-arbil.iespana.es. (Consulté le 27 janvier 2012).

La complexité albanaise à l'épreuve de l'imaginaire français, du XVI^{e} au XIX^{e} siècle

Fatos RAMA
Centre d'Études littéraires Jean Mourot (EA 3962)
Université de Lorraine, Nancy
France

Resumé. L'image de l'Albanie que l'on pourrait croire minoritaire, voire marginale, dans l'imaginaire littéraire français est en réalité relayée par quantité de textes où se mêlent des sentiments divers, curiosité et besoin de comprendre, désir d'exotisme, fascination de l'ailleurs et de l'Autre, recherche de nouvelles sources d'inspiration ou encore identification à des modèles historiques, à connotation volontiers héroïque. Ce sont les deux grandes figures historiques de Scanderbeg et Ali Pacha qui sont les principaux vecteurs de l'élaboration de cette image. Notre approche prétend donc interroger les écrits significatifs qui traitent de l'Albanie et des Albanais, dans fourchette chronologique qui va du XVI^{e} siècle jusqu'au XIX^{e} siècle, pour mieux comprendre les conditions de leur production et de leur réception par les lecteurs français, entre témoignage à valeur documentaire, stéréotypes ou fantasmes, jusqu'à envisager l'élaboration d'une sorte de « mythe » albanais dans la conscience française.

Abstract. Albania's image that one might expect to be minor or even marginal in French literature is actually relayed by numerous texts combining different feelings, the curiosity and need for comprehension, the desire for the exotic, the fascination with the elsewhere and the Other, the search for new sources of inspiration or the identification with historical patterns with heroic connotation. We aim to show that the two great historical figures of Scanderbeg and Ali Pasha are the primary figures for the development of this image. Therefore, our approach claims to question all the significant writings dealing with Albania and Albanians during the specified period (XVI-XIX centuries), to better comprehend the conditions of their production and their reception by French readers, from testimonial with documentary value, stereotypes or fantasies, to considering the development of a kind of Albanian "myth" in the French consciousness.

Mots-clés: imaginaire, littérature française, Albanie, Scanderbeg, Ali Pacha Tepelenë
Keywords: imaginery, french literature, Albania, Scanderbeg, Ali Pacha Tepelenë

Introduction

L'image de l'Albanie que l'on pourrait croire restreinte, voire marginale, dans l'imaginaire littéraire français, est en réalité déployée par quantité de textes où se mêlent des sentiments divers, curiosité et besoin de

comprendre, désir d'exotisme, fascination de l'ailleurs et de l'Autre, recherche de nouvelles sources d'inspiration ou encore identification à des modèles historiques, à connotation volontiers héroïque.

Tout au long de l'Histoire, les Albanais ont toujours été un peuple ouvert, dynamique et en mouvement. Malgré la distance géographique relativement grande, l'intérêt et les contacts franco-albanais ont existé, sous diverses formes, en commençant par le XI^e^ siècle, comme en témoigne le long poème épique médiéval *La chanson de Roland*, qui porte des traces de la toponymie albanaise ; en passant par le XIII^e^ siècle et les siècles suivants, quand l'Albanie faisait partie du royaume de Robert d'Anjou, roi de Naples et d'Albanie ; en continuant par la résistance albanaise à l'époque de Scanderbeg, au XV^e^ siècle, qui eut un écho considérable en France au moment même comme par la suite.

Ces rapports deviennent assez fréquents, intenses et profonds après la Révolution Française et les événements qui suivent l'avènement de Napoléon 1^er^ et ses relations avec Ali Pacha Tepelenë ; pour continuer d'une manière encore plus accentuée pendant tout le XIX^e^ siècle, où l'attention des Français pour l'Albanie s'accroît sensiblement, ce qui suscite tant l'augmentation du nombre des voyageurs que la quantité, la diversité des sujets et la qualité des œuvres.

Malgré des travaux antérieurs qui traitent de façon informative et très partiellement le sujet, on peut dire qu'aucun ouvrage jusqu'à ce jour ne s'est intéressé à l'Albanie et à sa représentation dans la production littéraire française. Et quand on parle de l'Albanie dans la littérature française, il faut désigner surtout deux figures emblématiques : Scanderbeg et Ali Pacha Tepelenë.

Scanderbeg comme inspiration poétique (XVI^e^ et XVII^e^ siècles)

D'abord Scanderbeg, parce qu'il inspira de nombreux auteurs français dans leurs œuvres littéraires et artistiques. Durant 25 ans (1443-1468), les Albanais firent face avec succès aux hordes ottomanes en gagnant même des dizaines de batailles décisives. Scanderbeg occupe une place importante dans l'histoire européenne de son temps et, comme bien des personnages historiques, il a attiré l'attention non seulement des spécialistes mais aussi des écrivains : il figure dans de nombreux ouvrages littéraires, publiés en plus de vingt langues, parmi lesquelles les ouvrages français tiennent une place importante.

L'importance des ouvrages en français concernant Scanderbeg doit être considérée également dans le contexte du rayonnement de cette langue dans les siècles passés (langue des arts et des lettres). En effet chez certains peuples de l'Europe c'est par la traduction d'auteurs français que fut connue cette période glorieuse de l'histoire albanaise.

Dès le XVI[e] siècle, un grand nombre de publications françaises se faisaient l'écho de la grandeur et de la légende des exploits de ce héros albanais. En 1576, Jacques de Lavardin, fait paraître *L'histoire de Georges de Castriot surnommé Scanderbeg roi de l'Albanie*.

Il est vrai que Lavardin n'a pas vécu à l'époque où Scanderbeg s'est illustré par sa bravoure, mais, partant de l'œuvre de Marin Barleti[1], ce premier chroniqueur de la vie du héros, il est le premier écrivain français qui ait écrit une biographie complète, qui, comme on verra, va devenir une source d'inspiration pour l'avenir.

Les poètes et les prosateurs qui ont repris le personnage de Scanderbeg en s'inspirant de Lavardin sont très nombreux, mais nous n'en citerons que quelques-uns : Ronsard, Agrippa d'Aubigné, Montaigne, tous les trois ayant traduit par des sonnets ou autres ouvrages l'attirance exercée sur eux par ce héros.

Dans l'œuvre de Ronsard on retrouve certains poèmes de circonstance que l'auteur dédiait aux différentes personnalités de l'époque. Un de ces poèmes est le sonnet sur Scanderbeg, que Ronsard écrivit à l'occasion de la publication *de L'histoire de Scanderbeg*, de Jacques de Lavardin, à qui il dédia ces vers[2]. Grand admirateur de la culture antique, comme presque tous les autres poètes de la Pléiade, Ronsard place Scanderbeg dans la lignée des héros de la mythologie et l'histoire antique, Achille et Pyrrhus.

Dans le sonnet de Ronsard, l'Albanie est identifiée à l'Epire. Pour l'auteur, l'Epire est connue non seulement grâce à ses chevaux, qui occupaient toujours les premières places dans les courses des jeux olympiques, mais aussi grâce à ses guerriers qui se disaient de vrais descendants du courageux Achille : « L'Epire seulement n'est en chevaux fertille/Bons à ravir le prix au cours Olympien/Mais en hommes guerriers, dont le sang ancien/Se vante d'estre yssu du valereux Achille [...] » (Ronsard 1960, 425).

Ainsi, pour affirmer ce caractère vaillant de l'Albanais, Ronsard ne rechigne pas à nous rappeler le roi d'Epire, Pyrrhus, connu pour ses batailles contre l'Empire Romain et sa mort à Argos : « Pyrrhe m'en est témoin, qui, razant mainte ville/ Eut en fin pour tombeau le vieil mur Argien/ Et Scanderbeg, haineux du peuple Scythien/ Qui de toute l'Asie a chassé l'évangile [...]. » (425)

---

1 Marinus Barletius, *Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum principis, Romae*, 1508, (date approximative généralement admise), selon Alexandre Zotos dans son étude *De Scanderbeg à Ismaïl Kadaré: propos d'histoire et de littérature albanaises,* Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 14.

2 Dans l'œuvre de Lavardin, on retrouve deux autres poèmes de circonstance sur Scanderbeg, d'Amadis Jamyn et Florest Chrestien, sur lesquelles on ne s'attardera pas.

En présentant Scanderbeg comme un digne descendant d'Achille et Pyrrhus, Ronsard met en valeur les qualités indéniables de cette personnalité historique d'une époque proche : Lavardin écrivit son *Histoire de Scanderbeg* en 1576, soit plus d'un siècle après la mort du héros en 1468. Pour l'auteur il a mérité toute la reconnaissance pour avoir lutté contre l'Empire Ottoman et pour avoir réussi à repousser cette puissance : « Ô l'honneur de ton siècle ! Ô fatal Albanais/ Dont la main a défait les Turcs vingt et deux fois/ La terreur de leur camp, l'effroi de leurs murailles […].» (425)

Puisqu'il s'agit d'une poésie de circonstance, Ronsard dédie la dernière strophe à l'auteur de cette œuvre. Il estime que Lavardin mérite toute la reconnaissance pour avoir sorti du puits de l'oubli ce colosse de l'histoire : « Tu fusses mort pourtant, englouti du destin/ Si le docte labeur du scavant Lavardin/ N'eût, en forçant ta mort, regaigné tes batailles. » (425)

Or, il est évident que l'affirmation de Ronsard est inexacte, car l'*Histoire* de Lavardin n'est qu'une adaptation de l'œuvre de Marin Barleti. Pourtant, il faut souligner que cette affirmation peut être considérée comme vraie, si l'on considère que, l'œuvre de Lavardin, est la première qui ait introduit et popularisé l'image de Scanderbeg en France.

Un des meilleurs poètes politiques de l'époque, Agrippa d'Aubigné, a chanté lui aussi, dans son célèbre *Tragiques* (1616), les prouesses de Scanderbeg, dont la fidélité à la foi était digne de servir d'exemple aux protestants français, en cette époque où la France était ensanglantée par les guerres de religion. Composé de 9000 mille vers et divisé en sept livres, ce poème est l'épopée de la France ensanglantée, dans laquelle, l'auteur, avec véhémence satirique, attaque ses adversaires, les catholiques, sans épargner les renégats de sa religion, ces protestants qui pour différentes raison avaient trahi leurs idéaux. Dans le dernier livre, intitulé « Jugement », d'Aubigné fait l'éloge de la vaillance et de la noblesse du héros albanais. Aux traîtres de la cause protestante, le poète rappelle l'exemple de Scanderbeg qui resta fidèle à son peuple et sa religion, même s'il fut pris en otage par les Ottomans dès son jeune âge et fut éduqué par eux. Les vers 187-200 du livre VII sont un bref résumé de l'histoire du héros albanais, dont la renommée retentit partout en Europe, grâce à ses batailles contre l'Empire Ottoman :

> Ainsy de Scanderbeg Pensance fut ravie
> Soubs de tels précepteurs, sa nature asservie
> En un serrail coquin; de délices friand,
> II huma pour son laict la grandeur d'Orient;
> Par la voix des muphtis on emplit ses oreilles
> Des faicts de Mahomet et miracles des vieilles;

> Mais le bon sens vainquit l'illusion des sens,
> Luy faisant mespriser tant d'arborez croissans
> (Les armes qui faisoient courber toute la terre),
> Pour au grand empereur oser faire la guerre
> Par un petit troupeau ruiné et mal en poinct;
> Se fit le chef de ceux qu'il ne connoissoit point.
> De là tant de combats, tant de faicts, tant de gloire,
> Que chacun les peut lire, et nul ne les peut croire
> (D'Aubigné 1995, 655-656)

Tenant compte du fait que la plus grande partie du poème a été écrite entre 1577-1580[3], on peut supposer qu'il aurait pu lire la première édition, de l'œuvre de Lavardin, en 1576.

Les vers dédiés à Scanderbeg montrent le grand intérêt que suscite ce personnage à la fin du XVI^e^ siècle. Ils attestent qu'il ne s'agit pas seulement d'un intérêt occasionnel, comme on pourrait le penser en lisant les sonnets de Ronsard et Chrestien et l'ode de Jamyn, mais aussi d'une permanente préoccupation des écrivains français, pour l'épopée albanaise de la fin du XV^e^ siècle.

Dans les premières pages de ses *Essais* (1580), dans le chapitre « Par divers moyens on arrive à pareille fin », Montaigne illustre le caractère de Scanderbeg :

> Suivant un soldat des siens pour le tuer, et ce soldat ayant essayé par toute espèce d'humilité et de supplication de l'apaiser, se résolut à toute extrémité de l'attendre l'épée au poing. Cette sienne résolution arrêta au bout la furie son maître, qui pour lui avoir vu prendre si honorable parti, le reçut en grâce. Cet exemple pourrait souffrir autre interprétation de ceux qui n'auront lu la prodigieuse force de ce prince-là. (121-122)

Cette anecdote sur la générosité du héros national albanais avait fait l'objet de plusieurs études, d'après lesquelles on pouvait conclure qu'elle était la seule à avoir fait l'objet des réflexions du célèbre auteur français. Or, nous remarquons que Scanderbeg est mentionné à plusieurs reprises dans les *Essais* et revient constamment sous la plume de l'auteur tout au long de la rédaction de son œuvre. Il semble bien que Montaigne avait dans sa bibliothèque l'*Histoire de Scanderbeg* de Marin Barleti. Il est évident que l'écho des combats héroïques des Albanais et la renommée glorieuse de Scanderbeg comme grand stratège, dépassèrent les limites de l'espace et du temps, en laissant pas insensible un auteur comme Montaigne : « Scanderbech bon Juge et tres expert, avoit accoustumé de dire, que dix ou douze mille combattans fideles, devoient baster à un suffisant chef de

[3] Voir l'introduction de Henri Weber, in Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, Paris, 1969, XXIV.

guerre, pour garantir sa réputation en toute sorte de besoing militaire. » (593)

Scanderbeg selon Voltaire : une incarnation collective

Voltaire est le premier qui, dans une histoire générale, ait illustré la résistance du peuple albanais contre l'occupation ottomane. Et cela dans son traité historico-philosophique *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, publié en 1756, dans lequel il résume l'histoire du monde, depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII. Dans cette œuvre, qui n'est pas une histoire de rois, mais une histoire de civilisation, divisée en 197 chapitres, Voltaire consacre à Scanderbeg tout un chapitre. Après avoir parlé de manière générale de la naissance et du développement de l'empire ottoman, il écrit :

> Un autre guerrier non moins célèbre, que je ne sais si je dois appeler osmanli ou chrétien, arrêta les progrès d'Amurat, et fut même longtemps depuis un rempart des chrétiens contre les victoires de Mahomet II : je veux parler de Scanderbeg, né dans l'Albanie, partie de l'Épire, pays illustre dans les temps qu'on nomme héroïques, et dans les temps vraiment héroïques des Romains. Son nom était Jean Castriot. (Voltaire 1963, 814)

Il est vrai que Voltaire connaît le caractère de la lutte stoïque du peuple albanais, mais apparemment il ne connaît pas tous les détails, vu qu'il se trompe sur le prénom de Scanderbeg, qu'il appelle Jean Castriot. Or le vrai prénom du héros est Georges. Il est évident que le philosophe le confond Scanderbeg avec son père, qui s'appelait Jean.

Il convient de noter aussi que Voltaire exprime l'idée, en parlant de Scanderbeg, que le sultan Murad II aurait pu empoisonner les frères de ce dernier :

> Les annales turques ne disent point du tout que ces quatre princes aient été immolés à la vengeance d'Amurat. Il ne paraît pas que ces barbaries fussent dans le caractère d'un sultan qui abdiqua deux fois la couronne, et il n'est guère vraisemblable qu'Amurat eût donné sa tendresse et sa confiance à celui dont il ne devait attendre qu'une haine implacable. (814)

Ce qui apparaît dans les passages consacrés à l'empire ottoman est que Voltaire essaie de relativiser et de restaurer l'image de ce dernier. Ainsi il ne fait pas apparaître le sultan Murad comme un monarque barbare et sauvage. Le philosophe ne se cache pas quand il tente de réhabiliter cet empire, qui, à vrai dire, faisait l'objet de plusieurs critiques très négatives de la plupart des auteurs français :

> Je crois devoir ici combattre un préjugé, que le gouvernement turc est un gouvernement absurde qu'on appelle despotique; que les peuples sont tous esclaves du sultan, qu'ils n'ont rien en propre, que leur vie et leurs biens appartiennent à leur maître. [...] Mais tous nos historiens nous ont bien

> trompés quand ils ont regardé l'empire ottoman comme un gouvernement dont l'essence est le despotisme. (832-835)

Pour Voltaire, les exploits du peuple albanais contre cette grande puissance, sont dus à deux facteurs principaux : à la bravoure des Albanais qui « passent pour les meilleurs soldats de ces pays » (815) et aux conditions géographiques de l'Albanie « terrain âpre et montagneux » (815). Même s'il mentionne ces deux facteurs, le philosophe n'oublie pas de mettre en évidence le rôle de Scanderbeg dans la résistance contre les Ottomans :

> Il n'y avait en Europe que deux princes dignes d'attaquer Mahomet II. L'un était Huniade, prince de Transylvanie, mais qui pouvait à peine se défendre ; l'autre, ce fameux Scanderbeg, qui ne pouvait que se soutenir dans les montagnes de l'Épire, à peu prés comme autrefois don Pélage dans celles des Asturies, quand les mahométans subjuguèrent l'Espagne. (815)

Ainsi, dans l'œuvre de Voltaire, Scanderbeg se présente-t-il comme une des personnalités les plus éminentes de son époque. Mais comme il appartenait à un petit pays, il ne pouvait pas jouer un rôle encore plus grand dans l'arène internationale : « Si les empereurs grecs avaient été des Scanderbegs, l'empire d'orient se serait conservé. » (816)

Ce qui est intéressant dans cette approche, comme l'explique Nonda Bulka dans l'article « Les Lettres Françaises et Scanderbeg » (1969-1970), c'est « qu'il ne voit pas Scanderbeg comme un phénomène individuel, mais comme un représentant de son pays. Ainsi Voltaire fait avancer l'intérêt qu'avaient montré avant lui pour Skanderbeg, le représentant de la philosophie morale, Montaigne, et Agrippa d'Aubigné. » (535-540) De ce fait Scanderbeg, en tant que héros, a une valeur d'incarnation collective, et peut introduire à l'appréhension de l'ensemble de la représentation de l'Albanie et de ses habitants.

Tous les textes évoqués sont tombés dans l'oubli, au fur et à mesure que l'Empire ottoman cessait d'être une menace et qu'on s'éloignait de l'Ancien Régime, mais le thème de Scanderbeg s'affaiblit et s'infléchit plus qu'il ne meurt vraiment, au long du XIX^{e} siècle.

L'Orient et son attrait au XIX^{e} siècle

En ce qui concerne l'Albanie du XIX^{e} siècle, celle-ci faisant à cette époque partie de l'Empire ottoman, il nous a fallu trier d'une part tous les récits de voyages créés à l'époque en Turquie et en Orient, d'autre part tous les récits de voyages des Balkans et plus particulièrement d'Albanie. Quatre grands écrivains ont parlé de l'Albanie et des Albanais: Lamartine, Balzac, Hugo et Dumas.

La cristallisation de l'image de Scanderbeg chez Lamartine

Pendant son premier *Voyage en Orient (*1832-1833), Lamartine traversa les Balkans et laissa un témoignage important sur les peuples qu'il avait rencontré. Il passa deux fois à côté de l'Albanie, sans jamais connaître de près le peuple de ce pays, pour lequel il avait montré auparavant un grand intérêt. De ce point de vue, les autres peuples des Balkans ont eu plus de chances, parce que le témoignage laissé par le poète dans ses souvenirs de voyage est de grande valeur.

Après la publication du recueil de poèmes *Méditations poétiques* (1820), Lamartine suscita à nouveau l'admiration des lecteurs avec *Le dernier chant du pèlerinage de Childe Harold (1825)* qui n'est qu'une suite du poème de Byron, mort un an auparavant.

En peignant le soutien du poète anglais à la révolution de la Grèce qui se trouvait sous le joug ottoman, Lamartine met en évidence la participation des Albanais dans l'armée formée par Byron pour soutenir la cause grecque. Ainsi dans les notes de la fin du recueil, Lamartine trouve indispensable de faire quelques éclaircissements sur la patrie de ces soldats. Entre autres considérations, on lit :

> L'Albanie comprend une partie de la Macédoine, L'Illyrie et l'Epire. Ce pays, qu'on peut apercevoir des côtes d'Italie, est un des plus beaux de la Grèce. Lord Byron dit qu'il n'est point de plume ou de pinceau capable de rendre la beauté de ses sites; nous pourrions ajouter qu'il n'y a ni plume ni pinceau capables de rendre l'héroïque dévouement de ses habitants dans les derniers temps de la lutte qu'ils ont soutenue, plus que tous les autres, pour l'affranchissement de la Grèce. Ils ressemblent, assure-t-on, aux montagnards de l'écosse ; leurs vêtements, leur figure, les mœurs, sont les mêmes [...]. (216-217)

Ainsi, c'est depuis 1825 que Lamartine avait une idée générale sur les Albanais et leur pays. Mais c'est seulement presque trois décades après qu'il va traiter le thème albanais et surtout l'épopée de Scanderbeg: et cela dans son œuvre *Histoire de la Turquie (1854-1855)*.

En ce qui concerne les Albanais, Lamartine dit que ce peuple est également connu sous différents noms et que leur origine est obscure. Puis il ajoute que la langue albanaise, tout en conservant sa racine, est pleine d'éléments étrangers, tandis que :

> Leur religion, altérée aussi par le voisinage, par l'invasion et la colonisation de leurs plaines, flotte du mahométisme au christianisme; et du schisme grec au catholicisme romain, selon les races avec lesquelles ils commercent ou combattent tour à tour. Ils changent avec une étonnante facilité de cultes [...]. La seule qui soit immuable chez les Albanais c'est la passion de l'indépendance et la gloire. Cette passion pour la gloire est le trait dominant du caractère et la source de leur héroïsme : c'est la terre des héros dans tous les temps. (119-120)

L'auteur souligne aussi l'antiquité du peuple albanais et présente quelques hypothèses sur ses origines. Voici comment le poète imagine les Albanais :

> Leur esprit est poétique comme leurs mœurs; leurs chants populaires, surtout ceux de leur époque héroïques sous leur compatriote Scander-Beg, rappellent les chants homériques plus que les chants amollis de la Grèce moderne. Ils mêlent, comme Achille, la poésie, la musique et la danse à la guerre. (121-122)

Il est intéressant d'expliquer sur quelles sources s'est appuyé Lamartine pour écrire sur les Albanais. Dans la bibliographie du livre, dans les œuvres citées, on retrouve le récit de voyage d'un diplomate français, Félix de Beaujour[4] qui passa plusieurs années dans les Balkans au début du XIX siècle (une partie de son œuvre est consacrée à l'Albanie). Lamartine s'est peut être inspiré aussi de Pouqueville[5], consul français à Janina, qu'il ne cite pas dans cette œuvre. Mais, la référence à Pouqueville, qui mérite une reconnaissance spéciale pour avoir fait découvrir l'Albanie en France, se retrouve en 1825, dans les notes de son œuvre *Le Dernier Chant du pèlerinage de Childe Harold (219-253)*. Néanmoins, l'Albanie avec ses hautes montagnes et ses plaines fertiles, est décrite en conformité avec la réalité, telle qu'elle était également décrite par les différents voyageurs qui ont eu l'occasion de la visiter. Malgré sa turcophile affichée, malgré son regret pour l'agonie d'un Empire ottoman si puissant jadis, Lamartine a donné une place d'honneur à l'un des opposants les plus dignes de l'Empire : Scanderbeg.

Comme tous les historiens de la Turquie, Lamartine ne pouvait pas traiter l'histoire de ce pays sans parler de la résistance historique de Scanderbeg contre les Turcs. A la différence des autres historiens, il accorde au héros albanais une grande attention. Avant de commencer l'histoire de la vie et des guerres de Skanderbeg, Lamartine décrit objectivement, en quelques mots, la résistance de ce prince contre les Turcs, à la tête de cette petite nation armée. Après une comparaison de Skanderbeg avec Jean Hunyadi, il écrit :

> Disons quel était cet autre Huniade, plus barbare, mais plus grand que le héros hongrois, et qui, sans autre appui que lui-même, et sans autres alliés que ses montagnards patriotes, contrebalança pendant deux règnes et un quart de siècle la fortune des Ottomans. Ce grand homme était Scanderbeg. (Lamartine 1854-1855, 123)

---

[4] Felix de Beaujour, *Voyage militaire dans l'Empire Ottoman*, ou *Description de ses frontières et de ses principales défenses, soit naturelles, soit artificielles, avec cinq cartes géographique*s, Paris, 1892.

[5] F. Pouqueville, *Voyage de la Grèce,* Paris, 1820-1821.

Concernant l'histoire de l'invasion turque en Albanie, Lamartine ne reste pas totalement fidele comme aux autres historiens, en commençant par Marinus Barletius. L'auteur affirme que le sultan Murad II prend en otage quatre fils de Jean Castriot, « en père plus qu'un vainqueur » (130), et que les frères de Skanderbeg, qui étaient plus jeunes que celui-ci, décèdent dans les premières années d'exil, tandis que seul Scanderbeg réussit à survivre, parce que « la nature lui avait donné en même temps le corps et l'âme du héros. La beauté de sa mère, célèbre en Albanie, la structure à la fois robuste et élancée de sa race, se retrouvaient en lui.» (130)

Or Lamartine ne mentionne pas les affirmations des autres historiens à propos d'un possible empoisonnement des frères de Scanderbeg, par le Sultan. Cette hypothèse omise est cohérente avec la conception générale de l'Histoire de la Turquie, que l'auteur incarne. Comment pouvait-il montrer ce côté sombre des sultans tel que l'histoire le sait, quand il a assumé le rôle de panégyriste ? D'autre part, en dépit de la vérité historique selon laquelle Scanderbeg était le plus jeune de ses frères, pour Lamartine il est l'aîné. Toutefois, étant donné que ses œuvres historiques ont été écrites à la hâte, de telles erreurs s'expliquent facilement. Nous ne devons pas oublier non plus que Lamartine n'a jamais conçu ses ouvrages historiques en fonction de critères scientifiques stricte. Les dates des divers événements sont rarement mentionnées. *L'Histoire de la Turquie* a été plutôt conçue dans le souci d'écrire le plus vite possible. Cela est dû à l'envergure de la tache qu'impose ce genre d'écriture, mais surtout aux problèmes économiques dont faisait face Lamartine à la fin de sa vie. (Lamartine 1996, 81-194) Ainsi, encore une fois, l'imagination vivante de Lamartine fait surface et nous propose un des plus beaux portraits de Scanderbeg :

> Le jeune Scander-beg, disent-ils, était de taille élevée et souple, étroit de ceinture, large d'épaule, bombé de poitrine, léger de jambes, fier, cadencé et théâtral de démarche; son cou était large et long, la tête petite, son front élevé, son visage opale; ses yeux brun veinés de feu, ses traits frais et gracieux comme des traits de femme, ses cheveux noirs et naturellement bouclés sur le cou; son teint blanc et coloré par le sang pur de ses montagnes natales; son regard doux et hardi sans impudence, mais un peu faux; sa voix portait à une grande distance comme celle des bergers de son pays, qui se répondent d'une vallée à l'autre par-dessus le mugissement de leurs eaux. Il parlait l'albanais, le grec, le turc, l'arabe, l'italien indifféremment. Il composait des vers et chantait en s'accompagnant de la lyre des Epirotes dans toutes ces langues. Il maniait le cheval, le sabre, le djerid et l'arc des Turcomans avec une vigueur et une grâce qui l'avaient rendu terrible et célèbre avant l'âge de la force parmi les pages d'Amurat [...]. (131)

Lamartine, bien qu'il souligne les grandes victoires de Skanderbeg contre les armées turques, dirigées par Ali Pacha, Mustafa Pacha, et Feriz

Pacha, dans l'esprit dans lequel il a écrit *Histoire de la Turquie,* justifie ces victoires par la lenteur des Turcs à réprimer des révoltes de province. (144-146)

La fin de vie de Scanderbeg est décrite d'une manière très originale. Car pour l'imagination du poète, un héros ne peut pas mourir dans son lit. Une telle conclusion ne serait pas en accord avec sa vie et ses innombrables exploits. Par conséquent, dans l'*Histoire de la Turquie* on lit que Skanderbeg meurt sur son cheval. À la fin de l'assemblée de Lezha (Lyssus), quand Skanderbeg était gravement malade, des nouvelles sont venues que les Ottomans s'approchaient de la ville. Bien que malade, Skanderbeg prit ses armes et s'élança contre les Turcs qui, dès qu'ils l'ont vu, ont décampé : « Ses Albanais le ramenèrent triomphant, mais mort, dans Lyssus; il avait rendu le dernier soupir sous sa cuirasse, à cheval, et le sabre à la main. L'Albanie était morte avec lui » (342), dit Lamartine.

Le nombre d'auteurs français, historiens et écrivains, qui ont écrit sur Scanderbeg est considérable. Cependant, tandis que les historiens traduisent ou imitent Barletius, la plupart des écrivains nous présentent Scanderbeg hors du contexte historique. Mais chez Lamartine, nous trouvons une histoire plus ou moins fidèle de Skanderbeg (incluant certaines imprécisions) selon sa vision de poète. Lamartine, en contraste avec les historiens qui attribuent une connotation religieuse à la résistance albanaise contre les Turcs, souligne de façon explicite le caractère national de cette résistance. En conséquence, Lamartine entre dans la lignée des grands écrivains français tels que Ronsard, Agrippa d'Aubigné, Montaigne et Voltaire, sans y inclure un éventail d'autres écrivains moins connus, qui ont écrit au sujet de Scanderbeg. Cependant, l'intérêt de l'œuvre de Lamartine porte sur un détail : à travers la figure mythique de Scanderbeg il s'est également intéressé aux Albanais en tant que nation.

Scanderbeg dans une des œuvres de jeunesse de Balzac

Balzac lui-même, dans un de ses romans de jeunesse, introduit un personnage qui, par certains traits, rappelle le héros albanais. Dans *Clotilde de Lusignan ou le beau juif*(1823), paru sous le pseudonyme Lord R'hoone, on découvre un albanais, nommée Castriot. Un nom qui rappelle directement celui de Scanderbeg (Georges Castriot). Même s'il ne s'agit que d'un des personnages secondaires de la fresque balzacienne, il joue un rôle important dans la trame de l'œuvre et il est un des types les mieux dessinés.

Dans *Clotilde de Lusignan,* qui se présente comme un roman d'amour et d'aventures autour de l'authentique famille des Lusignan de Chypre et qui se déroule en Provence, notre personnage est le garde du corps, le fidèle serviteur de la belle princesse Clotilde de Lusignan.

Dès le début du roman, Balzac fait un portrait de Castriot l'Albanais, dans lequel on retrouve toutes les particularités du caractère de l'Albanais,

propre à l'image, un peu barbare certainement, présente dans les esprits des écrivains français, dans cette époque où l'Orient charmait et faisait peur à la fois :

> C'est un homme court, trapu, d'une figure africaine: lèvres épaisses, bouche fendue, et nez plat soufflant du feu. Son œil annonce la férocité; sa barbe touffue, la force; sa démarche, l'homme qui n'a jamais peur; et ses traits grossiers, une origine commune. Pour toute arme défensive, il avait un casque sur la tête; mais il portait à sa ceinture un sabre turc très recourbé, dont il caressait souvent la brillante poignée. (540)

Il faut dire que les épithètes qui caractérisent ce personnage sont constants et montrent cette recherche continuelle de Balzac pour mieux le portraiturer. Ainsi Castriot l'Albanais (comme l'appelle Balzac), est à la fois « farouche » (576) et « féroce » (811), mais aussi « fidèle » (798), « courageux » (764), « infatigable » (704) et « intrépide » (782). Personnage qui inspire la peur, mais aussi qui fascine par les vertus et valeurs qu'il incarne. Or, cette ambivalence on la retrouve presque systématiquement chez d'autres écrivains qui se sont plongés dans cet univers albanais

On pourrait aussi souligner que dans le roman on remarque un certain parallélisme entre Castriot, le personnage, et Scanderbeg. Or Balzac le met à la tête d'une petite armée qui a comme rôle celui de protéger la princesse Clotilde, ce qui rappelle symboliquement Scanderbeg et son histoire à la tête de l'armée albanaise contre les Turcs :

> Le corps d'élite fut formé de Castriot, que l'on promut sur-le-champ au grade de commandant ; on lui donna pour soldats les trois Cypriotes et les trois musiciens du prince, ses huit valets de pied, les trois valets de chambres et cinq aides de cuisine [...]. Ce Premier corps composé de trente-huit hommes se sépara du reste et se groupa mélancoliquement autour de Castriot. (653)

Selon Albert Prioult, dans son livre *Balzac avant la Comédie humaine* (1936, 47), Balzac avait pu lire, à la bibliothèque du collège de Vendôme, *l'Histoire de Georges de Castriot surnommé Scanderbeg roi de l'Albanie*, de Jacques de Lavardin. Il aurait pu lire aussi *Le Pèlerinage de Childe Harold (1812),* dont nous aurons à reparler, où Byron invoque « la terre d'Albanie, où naquit Iskander, dont l'histoire séduit la jeunesse et instruit le sage » (1856, chant XXXVIII).

Ali Pacha ou le « nouveau Scanderbeg »

Le pachalik de Jannina, sous l'administration d'Ali Pacha, non seulement joua un rôle important dans la politique de l'Albanie, mais influença aussi les événements qui se déroulèrent dans le sud des Balkans, à la fin du XVIII^{e} et au début du XIX^{e} siècle.

La résistance héroïque d'Ali Pacha contre les Ottomans, son assassinat en 1822, le voyage de sa tête coupée vers Istanbul, puis l'histoire de sa famille et de la belle Vasiliki[6] feront l'objet de plusieurs histoires, poèmes, romans ou tableaux des plus grands peintres français. Ils ne pouvaient manquer dans ce panorama ni les poèmes de Hugo, ni les romans de Dumas.

Le 19 janvier 1829, Victor Hugo publie à l'âge de 27 ans, l'un de ses chefs-d'œuvre poétiques *Les Orientales*. Dans ce recueil de poèmes, où on découvre l'Orient pittoresque, s'inscrit aussi la figure complexe d'Ali Pacha, à un moment où « tout le continent [l'Europe] penche à l'Orient » (1952, 12), comme s'exprime le poète.

Dès la préface des *Orientales*, où il explique clairement la théorie de la liberté du poète de tout dire et de maîtriser l'espace et le temps, Victor Hugo voit dans la figure d'Ali Pacha le symbole de la grandeur de l'Orient : « Il faut se rappeler que c'est elle [la terre de l'Orient] qui a produit le seul colosse que ce siècle puisse mettre en regard de Bonaparte, si toutefois Bonaparte peut avoir un pendant ; cet homme de génie, turc et tartare à la vérité, cet Ali-Pacha, qui est à Napoléon ce que le tigre est au lion, le vautour à l'aigle. » (12)

Mais Hugo ne s'arrête pas seulement à la préface pour traiter la figure du grand vizir de Jannina. Il décidera de mettre Ali Pacha au centre de deux poèmes, « Le Derviche » et « Le Château fort ». En fait, il convient de noter que la figure d'Ali Pacha a été introduite en littérature par Byron, à qui Hugo vouait son attachement et sa profonde admiration pour son soutien en faveur de la révolution grecque. En 1812, il publiait *Le Pèlerinage de Childe Harold,* né des impressions de son voyage en Orient, des années 1809-1810, et dont le succès retentit partout en Europe. Dans son œuvre il fait un portrait complet du souverain d'Albanie (et de sa cour), qui deviendra par la suite un de ses personnages favoris.

Ainsi Hugo, philhellène déclaré, s'inspire des impressions personnelles de Byron sur le personnage d'Ali Pacha, mais aussi des publications contemporaines sur cette figure, qui fait l'engouement de plusieurs auteurs[7]. Il faut souligner que Byron décrit la figure d'Ali Pacha dans toute sa grandeur mais en même temps il éprouve à son égard l'ambiguïté d'un attrait mêlé de dégoût : « Ali, homme éprouvé par la

---

[6] Belle esclave enlevée lors d'un pillage et qui a grandi dans son harem et dont Ali Pacha tombe amoureux.

[7] Dans la liste des ouvres les plus importantes dont Hugo s'est servi on pourrait citer: *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie, pendant le gouvernement d'Ali Pacha*, Ibrahim-Manzour-Effendi (pseud. de Adophe Cerfbeer), Paris, Paul Ledoux, 1827; Pouqueville (François Charles Hugues Laurent), *Histoire de la Régénération de la Grèce comprenant le précis des évènements depuis 1740 jusqu'en 1824*, 4 vols, Paris, Firmin Didot père et fils, 1824.

guerre et les souffrances : et pourtant ce visage vénérable porte l'empreinte d'un caractère si doux, que l'on n'y pourrait lire toutes les pensées cruelles qui s'agitent en lui, et les crimes qui ont souillé son âme d'une tache ineffaçable » (1827, chant II, LXII).

Hugo, à son tour, essaie de voir de façon réaliste et dans toute sa complexité la figure du Pacha. Ce qui séduit dans le personnage est à la fois sa grandeur d'esprit et sa toute-puissance mais aussi son côté sombre qui traduit la brutalité, la gravité, le tragique et le criminel. Ainsi dans le poème intitulé « Le Derviche », inspiré d'une anecdote racontée par Ibrahim-Manzour-Effendi dans ses *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie, pendant le gouvernement d'Ali Pacha* (1827, 282-286), Hugo fait sermonner Ali Pacha par un derviche (religieux musulman) qui lui jette au visage tous ses crimes et les peines causées à son peuple, mais aussi lui prédit sa fin et ses souffrances dans l'autre vie :

> Mais ton jour vient. Il faut, dans Janina qui tombe,
> Que sous tes pas enfin croule et s'ouvre la tombe;
> Dieu te garde un carcan de fer
> [...]
> Ton âme fuira nue ; au livre de tes crimes
> Un démon te lira les noms de tes victimes. (151)

Il est vrai qu'après avoir fustigé de cette façon l'image d'Ali Pacha, on attend une réponse violente digne de ce tyran qui, pour Hugo, incarne tous les traits d'un criminel. Or, il se trouve qu'Ali Pacha, connu pour sa cruauté, adopte simplement l'attitude d'un grand seigneur sûr de son pouvoir :

> Il écouta le prêtre et lui laissa tout dire,
> Pencha son front rêveur, puis avec un sourire
> Donna sa pelisse au vieillard. (p 152)

Cette attitude d'Ali Pacha montre une fois de plus la difficulté de Hugo à bien cerner cette grande figure historique. On pourrait ajouter aussi que Hugo, tiraillé dans ses sentiments, essaie de nous livrer, tant bien que mal, Ali Pacha dans toute sa dimension, même si cela aurait pu rendre mécontents certains philhellènes, tel Eugène Sue, qui ne voyaient que du mal dans le portrait du pacha.

Mais si le poème « Le Derviche » se clôt sur l'obscure grandeur de cette figure, dès le poème suivant, « Le Château-fort », Hugo revient à son projet de départ qui veut montrer cette dimension tyrannique et criminelle d'Ali Pacha, qui mérite la pire des souffrances. On constate que chez Hugo, la vision du pacha de Tepelenë se dégrade du *Derviche* au *Château-fort* à un tel point qu'il emploie le verbe *souiller* pour qualifier la vie criminelle d'Ali : *les bords qu'Ali souilla* (tome 2, 4). De plus, tout le poème est une invocation à la mer pour qu'elle engloutisse le vizir et sa citadelle, avec une

référence cryptique aux villes maudites que Dieu à précipitées dans les abîmes marins pour leurs péchés. Le poète appelle donc une punition cosmique à la hauteur de ses crimes :

> Que t'importe le temps, ô mer intarissable?
> Un siècle est comme un flot dans ton gouffre éternel.
> Engloutis cet écueil! que ta vague l'efface
> [...]
> Afin que rien n'en reste au monde, et qu'on respire
> De ne plus voir la tour d'Ali, pacha d'Épire. (tome 2, 4)

Il est à remarquer ici le philhellénisme de Victor Hugo dans la façon de traiter cette figure emblématique albanaise. De cette façon Hugo suit pas à pas le côté sombre du portrait peint par Byron. Mais il faut souligner aussi que dans les écrits de Byron se décèle une sorte d'enchantement par rapport à la figure d'Ali Pacha qui sans doute, comme tout grand homme, avait en lui des qualités indéniables. Ces textes, remarquables à plus d'un titre, reflètent l'attitude ambivalente de Victor Hugo- et avec lui de nombreux intellectuels français- face à Ali de Tepelenë.

Ali Pacha, personnage historique exploité par Dumas pour écrire le chapitre « Haydée » du *Comte de Monte-Cristo (1844)*, réapparaît presque vingt ans plus tard sous sa plume, dans une chronique historique qui lui est entièrement dédiée. Il s'agit du récit biographique *Ali Pacha* qui a été publié en feuilleton dans son journal napolitain *L'Indipendente* (en italien et en français), au cours de novembre et décembre 1862, quand il demeurait à Naples, pendant la révolution des « chemises rouges » de Giuseppe Garibaldi. C'est seulement en 2009 que paraît en version intégrale aux éditions Phebus, grâce au travail du chercheur Claude Schopp.

Ce qui frappe tout d'abord c'est que Dumas s'est intéressé non seulement au destin tragique d'Ali Pacha, mais aussi à l'histoire héroïque des suliots (les Albanais du sud), et en général du destin du peuple albanais. Il ne traite pas seulement l'histoire d'Ali Pacha, qui semble être influencée par l'œuvre du consul français de Janina, François Pouqueville et le livre du même titre de Félicien Malefille, mais apporte aussi un certain nombre de documents et correspondances relatifs à l'Albanie. Certes, il reste un travail inachevé, un manuscrit que Dumas ne retoucha plus, cela étant dû au fait qu'il travaillait sur d'autres projets tels que *Le Comte de Monte-Cristo*.

Cependant, ses écrits sur la figure d'Ali Pacha semblent en quelque sorte dépasser certaines limites de la vérité historique, désignant Ali Pacha comme un tyran « qui fut à la fois le Tibère, le Caligula ou le Néron de l'Épire » (Dumas 2009, 39), bien que d'autre part il le considère comme une figure de la libération, « dont la longue résistance précède et amène la régénération de la Grèce » (Dumas 1842, 308). En faisant une description

de l'histoire albanaise et de l'histoire familiale d'Ali Pacha, Dumas parle, avec un goût particulier, des Albanais en tant que peuple.

Pour l'écrivain français les Albanais sont des hommes forts physiquement et moralement ; des braves qui apprécient avant tout la liberté. Chez Dumas, comme d'ailleurs chez tant d'autres auteurs français, l'Albanais apparaît comme quelqu'un d'indifférent à la religion, malgré des siècles d'occupation, et qui a gardé scrupuleusement son identité nationale, sa langue et ses coutumes.

Mais cela n'est que le revers de la médaille. De l'autre côté, Dumas présente l'Albanais comme un « bandit » qui veut vivre du pillage ; comme un mercenaire qui verse son sang en combattant pour les armées étrangères :

> La vendetta et l'amour sont des passions dominantes chez les Albanais, ils ont pour toute législation la loi du talion. Les femmes sont belles et fécondes mais, une fois mariées, elles deviennent presque des esclaves et on les soumet a des travaux fatigants parce que toute la production de la terre est entre leurs mains et à travailler dur, car tous les produits sont le fruit de la terre de leur travail. Comme les Suisses, les Albanais se louent, et, comme les Suisses ils sont fidèles jusqu'à la mort. La France, sous Henri IV, prit à sa solde des Albanais et Charles III, roi de Naples, avait un régiment royal de macédoniens composé d'Albanais échappée de la Calabre après la mort de Skanderbeg. (2009, 25)

C'est l'époque où les Albanais, comme la plupart des peuples des Balkans, vivaient dans des conditions généralement patriarcales et tribales où dominaient l'analphabétisme et l'ignorance. Mais dans de telles conditions ce peuple conservait fièrement, des us et coutumes, des vertus et des vices, qui sont décrits et étudiés par les voyageurs français du XIX^{e} siècle dont Dumas s'inspire.

Le thème et l'histoire de l'Albanie n'était pas étrangère pour lui, surtout celle d'Ali Pacha, qui quelques décennies avant s'était soulevé contre le sultan. Dumas fait savoir ses sources d'inspiration quand il écrit que « Pouqueville et Fauriel ont raconté ses malheurs, Lamartine, en ajoutant un cinquième chant au *Childe Harold* de Byron, l'a chanté. » (68) Les portraits des personnages de la cour d'Ali Pacha, et les conversations avec le consul français Pouqueville sont saisissants et hauts en couleurs ; seul un homme de lettres pouvait créer de telles fresques historiques.

Ali Pacha devient une image de référence. À l'époque, les descriptions du consul français de la cour du pacha et celles du Lord Byron étaient lus avec délectation dans toute l'Europe. Ainsi, à un certain moment Dumas se décrit comme un voyageur anglais tel Byron qui se dirige vers la cour du pacha :

> Puis, reprenant aussitôt la mer, nous eûmes bientôt laissé les îles Baléares à notre gauche, et, passant entre la Sicile et Malte, nous découvrîmes enfin

> l'Albanie : "Terre de rochers, nourrice de braves et d'hommes sans pitié, d'où la croix a disparu, où les minarets s'élèvent, où le pâle croissant étincelle dans le vallon, au milieu du bois de cyprès qui enserre chaque ville." Nous abordâmes à Butrento, et, tandis que mes compagnons de voyage faisaient leurs préparatifs pour se présenter dignement à Ali-Pacha, je me contentai de prendre un guide, et je me dirigeai immédiatement sur Janina. (Dumas 1840, 148)

On sait qu'à l'époque d'Alexandre Dumas c'était une mode de voyager dans des pays inconnus et exotiques, de se rendre en Égypte, Grèce, Liban ou Jérusalem. De tels voyages sont relatés dans les mémoires et livres de plusieurs auteurs connus comme Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Nerval, et bien d'autres. Beaucoup d'entre eux décrivent aussi les Albanais qu'ils rencontraient aux frontières reculées de l'Empire ottoman, jusqu'à Jérusalem. Les événements vécus par l'Albanie au début du XIX^{e} siècle, et les histoires d'Ali Pacha, racontées par Byron et les autres voyageurs, avaient incité Dumas à faire des voyages dans la Méditerranée. Dans l'avant-propos de ses *Impressions de voyage: En Russie* (1858), il explique :

> Je ferai le tour de la Méditerranée ; j'en accomplirai le périple ; j'écrirai l'histoire de l'ancien monde, qui n'est rien autre chose que l'histoire de la civilisation [...]. Eh bien, maintenant, il me reste à achever ce que j'ai entrepris ; il me reste à voir Venise, l'Illyrie, les îles Ioniennes, la Grèce, Constantinople, les rivages de l'Asie Mineure, la Syrie, la Palestine, l'Égypte, la Cyrénaïque, Tripoli. (5-6)

Même dans ses romans, il n'oubliait pas les costumes albanais ornés majestueusement et avec des détails des plus subtils. S'exprimant sur l'Orient, les traditions, les coutumes et leur ethnographie, il écrivait que :

> C'étaient avant et par-dessus tout des Albanais aux riches costumes, qui semblaient des princes, avec leur fustanelle blanche comme la neige du Pinde, leur justaucorps et leur veste de velours cramoisi, couverts de galons d'or aux élégantes arabesques, leur ceinture brodée, de laquelle sortait un arsenal tout entier de pistolets et de poignards. (1840, 149-150)

Conclusion

On s'est donc proposé de voir comment s'est cristallisée et densifiée, du Moyen Âge à nos jours, dans l'imaginaire littéraire français, l'image de l'Albanie à travers l'image de l'Albanais. Les principaux vecteurs de l'élaboration de cette image sont deux grandes figures historiques : Scanderbeg (chez Ronsard, Agrippa d'Aubigné, Montaigne, Voltaire, Lamartine, Balzac, etc.) et Ali Pacha (chez Hugo et Dumas). L'évocation de ces figures et de l'Albanie dans des poèmes, récits, traités d'histoire part des

sources livresques dues à Barleti (1508), Fr.-Ch. Pauqueville (1824), Manzour-Effendi (1827), Beaujour (1892). La complexité même de ces personnes devenues personnages littéraires témoigne des tensions propres à cette représentation de l'Albanie : entre les dimensions historique et légendaire, documentaire et mythique, référentielle et symbolique, entre témoignage et mythification se définit le champ d'une héroïsation problématique. Cette complexité invite à poursuivre l'étude pour mieux circonscrire l'espace culturel dans lequel la littérature française s'interroge et se représente aussi elle-même.

Références bibliographiques

Aubigné, Théodore Agrippa d', *Les Tragiques*, éd. crit. intr. et com. par Jean-Raymond Fanlo, Vol I, Paris, H. Champion, 1995, [1616].

Balzac, Honoré de, *Clotilde de Lusignan, où le beau juif*, in *Honoré de Balzac, Premiers romans (1822-1825)*, éd. établie par André Lorant, Paris, R.Laffont, 1999.

Bulka, Nonda, « Les lettres françaises et Scanderbeg », In : Kole Luka (dir), *Deuxième conférence des études albanologiques*, Tirana, Université d'Etat de Tirana, Institut d'histoire et de linguistique, 1969-1970, Vol 1, 535-540.

Byron, George Gordon (Lord), *Œuvres complètes*, Trad. Nouvelle Louis Barré, Paris, 1856. [En ligne]. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5516527q. (Consulté du 7 au 13 février 2012).

Cerfbeer, Adolphe (Ibrahim-Manzour-Effendi), *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie pendant le gouvernement d'Ali-Pacha*, Paris, P. Ledoux, 1827. [En ligne]. URL :http://books.google.fr/books/about/M%C3%A9moires_sur_Gr%C3%A8ce_et_l_Albanie_pen.html?id=ths7AAAAcAAJ&redir_esc=y. (Consulté du 16 au 22 février 2012).

Dumas, Alexandre, *Ali Pacha*, étab. du texte, notes et préface de Claude Schopp, Paris, Phebus, 2009.

Dumas, Alexandre, *Crimes Célèbres*, Paris, Administration de librairie, 1842. [En ligne].URL :http://books.google.fr/books?id=a5nCdYpTgCYC&pg=PA308&dq=Dumas,+Alexandre,+Crimes+C%C3%A9l%C3%A8bres+1842+ali+pacha&hl=fr&sa=X&ei=50HGT8qGMMWD8gP7kJXVBQ&ved=0CDsQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false. (Consulté du 3 au 7 mars 2012)

Dumas, Alexandre, *Les aventures de John Davys*, Paris, Dumont, 1840. [En ligne]. URL:http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61387554.r=Les+aventures+de+John+Davys.langFR. (Consulté du 7 au 12 mars 2012).

Dumas, Alexandre, *Impressions de voyage: En Russie*, Paris, L. Garcke, 1858. [En ligne].URL :http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/EnRussie.PDF. (Consulté le 14 mars 2012).

Hugo, Victor, *Les orientales*, éd. critique par Elisabeth Barineau, Paris, M. Didier, 1952 [1829].

Lamartine, Alphonse de, *Correspondance inédite d'Alphonse de Lamartine : Tome 2 : Février 1848-1866*, textes réunis, présentés et annot. par Christian Croisille, Paris, Librairie Nizet, 1996.

Lamartine, Alphonse de, *Voyage en Orient*, texte étab. prés. et ann. par Sarga Moussa, Paris, H. Champion, 2000 [1835].
Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques*, Nouv éd. établie par Gustave Lanson, Paris, Hachette, 1915 (1820).
Lamartine, Alphonse de, Le *dernier chant du pèlerinage de Child Harold*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1826.
Lamartine, Alphonse de, *Histoire de la Turquie*, Vol III, Paris, Librairie du "Constitutionnel", 1854-1855.
Lavardin, Jacques de, *Histoire de Georges Castriot, surnommé Scanderbeg, Roy d'Albanie*, Paris, Guillaume Chaudière, 1576. [En ligne]. URL : http://books.google.fr/books/about/Histoire_de_Georges_Castriot.html?id=h--tmnzT-8kC&redir_esc=y . (Consulté du 13 au 22 janvier 2012).
Montaigne, Michel de, *Essais*, éd. prés. éta. et ann. par Emmanuel Naya, Delphine Réguig-Naya et Alexandre Tarréte, 3 vol, Nouv. éd, Paris, Gallimard, 2009, [1580].
Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, XVII, éd. critique par Paul Laumonier, Paris, Librairie M. Didier, 1959-1960.
Voltaire, François-Marie Arouet de, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Vol.I, Paris, Classiques Garnier, 1963, [1756].

Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). VI : L'assonance problématique *e* nasal / *a* nasal dans les laisses à assonance féminine de *la Chanson de Roland*

Trond Kruke SALBERG
Université d'Oslo
Norvège

Résumé : L'article est le troisième d'une série de travaux où nous examinons les assonances problématiques qu'on trouve dans la *Chanson de Roland* du manuscrit d'Oxford et dans les autres chansons de geste. Nous pensons que les irrégularités qu'on observe dans les manuscrits sont essentiellement dues à des scribes négligents et qu'il est donc souvent légitime de corriger. Nous examinons donc d'une manière systématique les raisonnements de Joseph Bédier sur ce point. Bédier pense qu'il faut en général faire confiance aux manuscrits, notamment à celui d'Oxford. – Nous faisons remarquer que les vers qui sont problématiques du point de vue de l'assonance le sont souvent aussi pour d'autres raisons (parfois sémantiques, très souvent métriques). On observe aussi que les irrégularités impliquent souvent des locutions très fréquentes qu'un scribe aurait pu introduire par habitude, par une sorte d'automatisme. Quand il y a plusieurs manuscrits, l'assonance problématique ne se trouve souvent pas dans tous.

Abstract: This is the third in a series of articles where I examine the problematical assonances found in the Oxford text of the *Chanson de Roland* and in other *chansons de geste*. I believe that the irregularities one finds in the manuscripts are essentially due to negligent scribes, so that one is often justified in making corrections. I therefore examine systematically the reasoning of Joseph Bédier on this point. Bédier thinks that one must in general trust the manuscripts, notably the manuscript of Oxford. – I point out that the lines with problematical assonances often are problematical for other reasons too, sometimes because of the meaning, more often because of the metre. One also sees that the irregularities often concern very frequent set phrases – phrases that a scribe might introduce by a sort of automaticity. When we have several manuscripts, the problematical assonance is often not found in all of them.

Mots-clefs : assonances problématiques, chansons de geste, Joseph Bédier, *la Chanson de Roland*
Keywords: problematical assonances, *chansons de geste*, Joseph Bédier, *Chanson de Roland*

Le titre de ce colloque est « Passeurs de mots ». Si on comprend par « passeur » celui qui fait passer les mots écrits par un autre au destinataire, on peut affirmer que les passeurs sont presque toujours là et qu'ils sont nécessaires. On peut certes envisager des contextes où l'intermédiaire entre

celui qui écrit et celui qui lit est purement technique – comme quand il s'agit des lettres ou des courriels. Mais pour ce qui concerne les textes qui nous intéresse en premier lieu il y a généralement aussi des imprimeurs (dont il serait naïf de croire que la tâche est purement technique), des rédacteurs, des adaptateurs, des éditeurs etc. – Je vais parler aujourd'hui d'un aspect de la tâche d'un type particulier de passeur de mots : l'éditeur des textes anciens. Plus précisément, il s'agira de la manière dont il faut qu'un éditeur traite les irrégularités dans la versification des textes écrits en ancien français.

Cette contribution est en fait la troisième d'une série de travaux où j'examine les assonances problématiques qu'on trouve dans *la Chanson de Roland* du manuscrit d'Oxford et dans les autres chansons de geste[1]. Je pense que les irrégularités qu'on observe dans les manuscrits sont essentiellement dues à des scribes négligents et qu'il est donc souvent légitime de corriger. – Pour cette raison, j'examine les raisonnements du grand romaniste Joseph Bédier sur ce point. Bédier pense qu'il faut en général faire confiance aux manuscrits, notamment à celui d'Oxford de *la Chanson de Roland*. Mais, comme je l'ai montré dans les travaux déjà publiés, les vers qui sont problématiques du point de vue de l'assonance le sont souvent aussi pour d'autres raisons (parfois sémantiques, très souvent métriques). Et les irrégularités impliquent souvent des locutions très fréquentes qu'un scribe aurait pu introduire par négligence : on confond *vis fier* et *vis cler* ; *as armes* et *as helmes* etc.[2] – J'ai déjà parlé de la distinction entre *a* oral et *a* nasal à l'assonance et de la distinction entre *e* ouvert et *a*. Cette fois-ci il s'agit de l'assonance *e* nasal et de l'assonance *a* nasal dans les laisses à assonance féminine, c'est-à-dire de la question si l'ancien [ɛ)] peut assonancer avec [α)] dans ces laisses[3]. Par la suite, bien sur, [ɛ)] va s'ouvrir en [α)], mais comment est la situation pour l'auteur de *la Chanson de Roland* ?

On peut commencer par constater que dans la vaste majorité des cas, il fait la distinction. Mais il y a des exceptions, par exemple dans la laisse LXXXVI[4]. Cette laisse a une assonance féminine en [α)], avec des mots comme *estrange*, *angles* et *France*. Mais au vers 1091, on lit : *Melz voeill murir que huntage me venget*. Le mot *venget* est une variante de la troisième personne du singulier du présent du subjonctif du verbe *venir* et se prononce évidemment avec [ɛ)], ce qui constitue donc un problème pour l'éditeur. Le ms. de Venise 4 a cependant une variante qui peut nous aider : *Meio voi morire che ad onta remagne* (vers 1025). Cela rend possible la

[1] Voir la Bibliographie.
[2] Voir surtout mon article de 2011, *passim*.
[3] La question de la relation entre les deux assonances dans les laisses à assonance masculine est beaucoup plus complexe. Je vais peut-être retourner à cette question dans un travail ultérieur.
[4] Je suis le numérotage de Bédier pour ce qui concerne les vers et les laisses.

correction suivante : *Melz voeill murir qu'a huntage remaigne*. Mais est-ce qu'une telle correction est justifiée ? – La réponse de Bédier est négative pour ce qui concerne quasiment toutes les questions de ce type dans le texte du manuscrit d'Oxford. « La copie d'Oxford est unique, écrit-il, elle est notre seul bien tangible, réel. J'ai accepté ce fait en sa plénitude. J'ai donc résolu de respecter l'usage du copiste anglo-normand »[5]. Quand on lit ceci aujourd'hui il est en effet difficile d'échapper à la notion que Bédier *aime* cet Anglo-normand – avec tout l'aveuglement de l'amour. Dans les travaux que j'ai publiés déjà on voit de nombreux exemples de ce qu'il rejette même les corrections les plus solidement fondées et – pourrait-on croire – les plus anodines. L'attitude qu'il adopte fait en pratique qu'il est proche de rejeter la distinction entre auteur et scribe. Si ce dernier a mis un mot avec assonance féminine en [ɛ)] à la fin d'un vers dans une laisse où les autres vers se terminent par une assonance féminine en [α)], alors il faut tout simplement l'accepter et l'imprimer.

Mon attitude est une autre. Je pense qu'il faut donner raison aux éditeurs qui acceptent la correction qu'on vient de voir[6]. Ce choix est fondé sur un examen systématique de toutes les irrégularités de ce type[7] qu'on trouve dans *la Chanson*[8]. Je commence par les cinq cas évoqués par Bédier[9] :

---

[5] Je cite l'Avant-propos de son édition, p. VIII-IX.

[6] Comme Bertoni, Roncaglia, Segre et Short – qui suivent une suggestion d'Adolf Rambeau (p. 39). Stengel propose *qu'ad honte vis remagne*.

[7] Les laisses qui nous intéressent ici contiennent aussi d'autres assonances problématiques. Je ne parle pas ici de celles que j'ai examinées déjà. J'omets aussi le vers 831 (où il est très facile de corriger en changeant l'ordre de mots), le vers 2331 (où le texte du manuscrit a été corrigé) et les vers 2312-13 (où Segre et Short sont d'accord pour accepter une ancienne et très convaincante correction) . Dans le cas des vers 831 et 2312-13 il ne s'agit d'ailleurs pas de la distinction entre [ɛ)] et [α)].

[8] Je ne suis pas le premier à tenter un tel examen, Rambeau l'a fait dès 1878. Mais il s'agit d'un type d'examen de base qu'il n'est pas inutile de *refaire* de temps en temps et le travail de Rambeau est selon beaucoup de points de vue daté : il se réfère à l'édition publiée par Müller en 1863 (où la numérotation des laisses est déconcertante), il a l'affreuse nonchalance bibliographique de son temps, il utilise des symboles qui ne sont plus courants – comme *η* pour [N], tout en disant que ce son est « palat[al] » (p. 36) – et certaines de ses affirmations ne sont plus acceptées : le résultat de *a* tonique libre devant consonne nasale ne se serait pas une diphtongue dans la langue de l'auteur de *la Chanson*, il semble supposer que le deuxième élément de la diphtongue aurait empêché le *a* de se nasaliser (v. p. 37s). Cela dit, je regrette beaucoup ne pas avoir pris connaissance du travail de Rambeau plus tôt. – L'éditeur Short donne des listes très utiles des cas problématiques dans les laisses que j'examine ici. Je ne vois rien à critiquer dans la liste qui concerne l'assonance féminine en [ɛ)] (p. 91), mais celle qui concerne l'assonance féminine en [α)] inclut curieusement les vers 2314, 2315 et 3715 (p. 87). Or *freindre* au vers 2314 et *pleindre* au vers 2315 n'ont de problématique que leurs graphies, les formes traditionnelles sont *fraindre* (> *frangere*) et *plaindre* (> *plangere*). Et *rendre* au vers 3715 ne fait pas partie du texte d'Oxford, c'est une conjecture. Il y a d'autres conjectures qui évitent cette difficulté, v. par exemple l'édition de Segre.

[9] *Commentaires*, p. 278 ss.

> Vers 1405 *sucurance* dans la laisse CIX qui a une assonance féminine en [ɛ)]
> Vers 1411 *esperance* dans la même laisse
> Vers 3006 *cuntenances* dans la laisse CCXVI qui a une assonance féminine en [ɛ)]
> Vers 3009 *fiance* dans la même laisse
> Vers 3710 *prendre* dans la laisse CCLXVIII qui a une assonance féminine en [α)]

On peut noter que les étymons de quatre des cinq mots sont des substantifs formés à partir des participes présents des verbes correspondants, en pratique par le radical suivi de *–antia* (dans la première conjugaison) ou *–entia* (dans les autres conjugaisons) ; *–antia* donne régulièrement [–α)ντσ↔], *–entia* donne régulièrement [–ε)ντσ↔].

Il est donc évident que le vers 1411 est en principe une irrégularité : il se trouve dans une laisse en [ɛ)], tandis qu'on a un *a* dans l'étymologie : *sperantia*. Il est moins évident pourquoi Bédier conçoit comme irréguliers les vers 1405, 3006 et 3009. Ils sont dans des laisses en [ɛ)], et on a *e*, non pas *a*, dans les étymologies : *succurrentia*, *continentia* et *fidentia*. L'explication n'est évidemment pas que Bédier se base sur la graphie du manuscrit d'Oxford, mais qu'il suppose que la terminaison *–antia* s'est généralisée au profit de la terminaison *–entia*. Cela n'est pas tout à fait faux, on a en effet un nombre considérable de cas où on a des mots avec une étymologie en *–entia* à la fin du vers dans des laisses avec assonance féminine en [α)] :

> Laisse LXVII, vers 830 et laisse CCXXV, vers 3086 *cuntenances* < *continentias*
> Laisse LXXIII, vers 914 et CLXXII, vers 2329 *fiance* < *fidentia*
> Laisse CCXXV, vers 3090, laisse CCLXII, vers 3620 et laisse CCXC, vers 3987 *(re)cunoisance(s)* < *(re)cognoscentia(s)*

D'autre part, comme le verbe *irer* (formé d'après l'adjectif *iratu(m)* > *iré*) est de la première conjugaison, il faut considérer *irance* comme régulier à la fin du vers dans une laisse en avec assonance féminine en [α)] (laisse CXXXIX, vers 1845).

On voit donc que le *Roland* d'Oxford, même s'il distingue en général fort bien les deux assonances, tend à les confondre quand il s'agit des suffixes *–ence* et *–ance*. Si Bédier affirme que *fiance* est irrégulier au vers 3009, c'est qu'il croit que la généralisation de *–ante(m)* au profit de *–ente(m)* au participe présent a dû engendrer une généralisation *totale* de *–antia* au profit de *–entia*. Mais on peut noter qu'au participe présent la généralisation n'a été réalisée

qu' « au cours de Ancien Français I [c.-à-d. entre 842 et 1100] »[10] et qu'elle ne concerne pas tous les dialectes[11]. On peut penser aussi qu'un substantif comme *fidentia*, courant depuis le latin classique, très fréquent en ancien français et sans doute aussi en « gallo-romain », a pu garder sa forme propre même si *fidere* est remplacé par **fidare* et *fidente(m)* par **fidante* : il n'est pas sûr que l'analogie avec le verbe a toujours eu lieu. Il n'est même pas nécessaire, me semble-t-il, de considérer *fience* comme « savant » par rapport à *fiance*[12]. Je pense tout simplement qu'on en a eu une confusion générale des deux suffixes[13]. Cela pourrait être lié à deux phénomènes : d'une part, il s'agit d'une distinction liée aux conjugaisons des verbes, et beaucoup de verbes ont changé de conjugaison. D'autre part, il y a beaucoup de cas en ancien français où une même racine peut être combinée avec toute une série de suffixes : *folage*, *foleté*, *foleüre*, *folïe*, *folïete*, *folison* etc. Je pense que *fiance* a fort bien pu exister à côté de *fience*, *contenance* à côté de *contenence*, etc. Il est caractéristique que ce dernier mot se trouve à la fin du vers non pas seulement (comme on l'a vu) dans des laisses avec assonance en [α)] – mais aussi dans la laisse CCXVI, qui a une assonance en [ε)] (vers 3006).

Ceci ne nous laisse en effet qu'une seule parmi les cinq difficultés évoquées par Bédier, à savoir le vers 3710. C'est la belle Aude qui demande à Charles où est Rolland, son fiancé *Qui me jurat cume sa per a prendre*. Le vers se trouve dans la laisse CCLXVIII, qui a une assonance féminine en [α)], il s'agit donc d'une irrégularité indubitable.

À ce point je voudrais m'arrêter pour préciser que cette irrégularité constitue en effet un argument solide et sérieux pour la thèse de Bédier. Je vais donc y revenir vers la fin.

Mais il faut d'abord considérer sept autres cas qu'on pourrait à la rigueur considérer comme problématiques, mais qui ne le sont pas vraiment à mon sens[14].

---

[10] Mildred Katherine Pope, §921 : « in the course of Old French I » ; la définition de cette période est donnée §16.

[11] Voir Pope, *loc. cit.*

[12] Adolf Rambeau (p. 51s) considère *–ance* comme « populaire » (volkstümlich) et *–ence* comme « non populaire » (unvolkstümlich). Il a cependant le mérite essentiel de préciser que les deux formes ont dû avoir cours au même temps, c'est ce qu'il appelle leur « gleichzeitige Geltung ».

[13] L'idée est loin d'être nouvelle. Eduard Koschwitz l'a suggérée dès 1876 (p. 54). V. aussi Suchier, *Voyelles toniques*, p. 67, trad. fr. p. 126.

[14] Je fais abstraction ici des vers 3786 et 3920. – La fin du vers 3786 manque dans le manuscrit d'Oxford ; tandis que le deuxième hémistiche du vers 3920 est sans doute une erreur parce qu'il est identique avec celui du vers précédent. Plusieurs éditeurs proposent des corrections dont le dernier mot est *detrenchet*. Cela donne une assonance féminine en [ε)], qui est aussi l'assonance de la laisse CCLXXXV. Le vers précédent se termine par *descendre*, ce qui est tout aussi régulier. On a donc bien un problème éditorial, mais pas un problème avec l'assonance.

D'abord dans la laisse CCVIII, qui a une assonance féminine en [α)], on a à la fin du vers 2914 *reialme*. Mais la vocalisation et la nasalisation ont sans doute eu lieu (dans cet ordre). Et comme [α] assonance avec [αω], il faut sans doute supposer que [α)] assonance avec [α)ω)][15].

Puis dans la laisse CCXVI, qui est une laisse en [ε)], on a à la fin du vers 3008 *Maience*. Les formes les plus anciennes de ce toponyme sont *Moguntiacum* et *Mogontiacum* (avec accent sur le *a*). Je dois avouer que la relation entre ces formes et la forme française du nom m'échappe. Je vais donc laisser ce vers de côté.

Dans la laisse CCLXXIV, qui est aussi en [ε)], on a au vers 3783 *Sorence*. L'étymologie de ce toponyme est des plus incertaines, on ne sait même pas de quel lieu il s'agit. On peut cependant noter que le nom apparaît à la fin d'un vers dans une autre laisse avec assonance féminine en [ε)] (c'est la laisse CCLXXXV et le vers 3915).

Dans la même laisse CCLXXIV on a aussi *calunje* à la fin du vers 3787, c.-à-d. un mot qui n'a ni *a* ni *e* dans la syllabe accentuée. Il faut bien sûr admettre que *calunje* est le résultat régulier en ancien normand de l'étymon *calumnia*. Mais *calumniare* donne régulièrement *chalengier*. Il faut donner raison aux éditeurs qui corrigent en le déverbal *calenje*[16].

La laisse CCLXXXV est aussi en [ε)] ; elle contient le vers 3923 qui se termine par *acraventet*. On dit normalement que le verbe latin *crepantare* devient *cravanter*. Cela suppose une assimilation : *crepantare* devient **crapantare*. Or il est facile d'imaginer plutôt une métathèse *crepantare* > *crapentare*. Le fait est qu'ailleurs qu'en ancien français – c'est-à-dire ailleurs dans la Romania – on a des formes en *–ent–*. « Die Formen mit *–ent–* zeigen Vokalumstellung » dit le dictionnaire étymologique de Meyer-Lübke : « Les formes avec *–ent–* montrent une inversion des voyelles »[17]. Je pense donc qu'on a eu des formes avec *e* nasal aussi en ancien français, ce vers ne constitue pas une irrégularité du point de vue qui nous intéresse.

Dans la laisse CCXC, qui a une assonance en [α)], le vers 3979 se termine par *essamples*. L'étymon de *essample* ou *essemple* est *exemplum*, on attendrait une forme avec [ε)]. Mais Eduard Koschwitz affirme (sans donner des exemples) que le mot en question peut rimer avec [α)] aussi dans des textes qui distinguent généralement les deux voyelles nasales

[15] Short dit dans son édition (p. 88) que *reialme* est une graphie de *reiamme*. Cette supposition ne me semble pas nécessaire.
[16] Ils écrivent *chalenge* (Jenkins), *calenge* (Stengel et Whitehead) ou *calenje* (Bertoni, Roncaglia, Segre et Short).
[17] REW, 2312.

(p. 54n1). Rambeau dit que la voyelle accentuée du mot s'est ouverte particulièrement tôt – « déjà dans le latin vulgaire de la Gaule du Nord » (p. 38)[18]. *Essample* serait donc la forme normale en normand. Voici les arguments principaux en faveur de cette thèse :

1° Les mots anglais *example* et *sample*.

2° Le fait – que Rambeau cite en se référant à Éduard Mall – que Philippe de Thaon assonance *essemple* avec *remembrance* et *dutance,* même s'il distingue généralement [ɛ)] et [α)] (*le Bestiaire*, vers 953s et 2123s). Mais, comme le dit justement Mall : « ces mots [les mots en *–ance* / *–ence* < *–antia* / *–entia*] constituent, on le sait, un cas particulier » (son édition du *Comput* de Philippe de Thaon, p. 76)[19]. On a déjà vu en quoi consiste cette particularité.

Hermann Suchier, dans son édition du sermon rimé *Grant mal fist Adam* (p. 71), ajoute les arguments suivants :

3° Dans *le Voyage de saint Brandan* de Benoît (ou Benedeit), on trouve la rime *ensample* : *ample* (vers 37s). – On pense que Benoît fut anglo-normand. Mais est-il pour autant prouvé qu'il distinguait partout d'une manière conséquente les deux voyelles qui nous intéressent[20] ?

4° Le mot dérivé de *exemplum* a « toujours » *a* « en normand ». Un nombre considérable d'exemples sont cités[21]. – Mais il s'agit là de *graphies*, non soutenues par l'assonance ou la rime.

Dans son travail sur *les Voyelles toniques*, Suchier donne même une espèce d'explication : « Peut-être y a-t-il emprunt à *ample* dans la forme norm[ande] et anglo-norm[ande] *essample* » (p. 67, trad. fr. p. 125). Mais pourquoi ? Dans son édition de *la Vie de saint Alexis*, Christopher Storey tente une justification : « il y a une parenté de signification entre les deux verbes *essampler* et *amplier*. » (p. 37) – Mais n'est-ce pas là un coq-à-l'âne ? Où est le lien avec *essample* ? *Essampler* (« rendre plus ample ») n'a rien à faire avec *essempler* (« faire des paraboles, des comparaisons »)[22].

---

[18] « schon im nordgall[ischen] Vulgärlat[ein » (notre traduction).

[19] « mit diesen Wörtern hat es bekanntlich eine eigene Bewandtnis » (notre traduction).

[20] On voit souvent dans l'ancienne littérature que les auteurs se servent de rimes et d'assonances qui ne sont en réalité bonnes que dans un autre dialecte que le leur ; il s'agit surtout de formes picardes dans des textes qui ne sont pas en picard.

[21] Précisons qu'il serait évidemment possible d'ajouter d'autres exemples. Le manuscrit de base anglo-normand de l'édition de Charles Bruckner des *Fables* de Marie de France a 37 fois *essample(s)*, pas une fois la graphie *essemple(s)*.

[22] Les dictionnaires ne donnent d'ailleurs qu'un seul exemple du premier de ces deux verbes ; v. Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch *et alii*, tome III, col. 1289, l. 43-46 et la même citation chez Frédéric Godefroy, tome III, p. 567, col. a : « La veie de tes comandemenz je curi, cum tu essamplas mun cuer. » (*Le Psautier d'Oxford*, Psaume CXVIII, verset 32.) –

Il n'est pas tout à fait facile de savoir ce qu'il faut penser de tout ceci. Les arguments fondés sur des rimes ou des assonances se réduisent à fort peu de chose. Mais si les textes qui continuent à distinguer les deux voyelles nasales et qui respectent cette distinction aussi dans les graphies écrivent partout *essample*, cela doit être significatif. Ma conclusion est que le vers 3979 a une assonance régulière – même si l'origine de la forme *essample* en normand reste un mystère. La question mériterait d'être reprise.

Dans la même laisse CCXC, le vers 3982 se termine par *marrenes*, ce qui est aussi problématique quand il faut une assonance en [α)]. Or il semble raisonnable de supposer qu'il s'agit là d'une graphie pour la forme courante *marraines* ; *marrine* (< *matrina*) est devenu *marraine* par changement de suffixe[23]. Edmund Stengel et Aurelio Roncaglia corrigent en *marranes*, tandis que Thomas Atkinson Jenkins écrit *maḍranes*. À mon sens *marraines* serait le choix logique : c'est la forme moderne, *a* tonique libre devant la nasale devient normalement *ai* et [α)φ)] assonance parfaitement bien avec [α)] ailleurs dans *la Chanson*.

Les sept vers qu'on vient de discuter n'ajoutent donc rien à l'argumentation de Bédier. Il ne reste que les vers 3710. Le problème est qu'un seul vers est bien peu dans un tel contexte. Il ne constitue pas, me semble-t-il, un argument de beaucoup de poids. Il est faux de supposer que l'auteur de *la Chanson de Roland* confondait les assonances féminines en [α)] et les assonances féminines en [ε)].

Je pense donc qu'il a existé une version de la laisse CCLXVIII où le vers problématique manquait ou avait une autre forme. L'auteur distinguait les deux assonances, mais le texte a été modifié par quelqu'un pour lequel [ε)] s'était déjà ouvert en [α)]. Cette conclusion ne permet cependant pas de retrouver le texte original ; il n'y a pas ici d'autres manuscrits qui pourraient nous aider. Si on veut corriger, il faut avoir recours à une conjecture – ce qui est évidemment un exercice un peu vain. Mais il n'est pas, me semble-t-il, tout à fait absurde et il est en tout cas fort amusant.

Quant à *essempler*, c'est un mot de la langue judéo-française : je cite la définition que Tobler, Lommatzsch *et alii* (tome III, col. 1300, l. 43-45) empruntent aux *Recherches lexicographiques* de Raphael Levy (p. 53). On consultera aujourd'hui plutôt la *Contribution* de Levy (p. 318s).

[23] « Given the assonance at which it is, *marrenes* 3982 is for OFr. *marraines* and derives from *MATRANAS », dit Short dans son édition (p. 23). « Mit S[uffix-]W[echsel] », dit Meyer-Lübke (REW, 5420). V. aussi Rambeau (p. 38) qui se trompe cependant en supposant que **matrana* devient *marrane* au lieu de *marraine*, cf. la note 8 ci-dessus.

Le vers 3710 ne peut pas être omis, il est important pour le contexte. Mais il se trouve dans une laisse où il y a beaucoup d'autres erreurs[24], et il est évidemment possible d'imaginer un hémistiche qui soit synonyme de *cume sa per a prendre* et qui ait une assonance en [α)] : *Ki me jurat a prendre cume dame*. – Si on se laisse aller, c'est-à-dire si on se laisse aller encore plus loin du manuscrit, il est possible de trouver une solution peut-être plus élégante : *Ki me jurat que seroie sa dame*.

Le résultat pratique de tout ceci pour l'édition du texte[25] d'Oxford de *la Chanson de Roland* peut se résumer ainsi : il faut donner raisons aux éditeurs qui corrigent le vers 1091 d'après le manuscrit de Venise 4, il faut donner raison à ceux qui – en principe par conjecture – corrigent le dernier mot du vers 3787 en *calenje* et il est raisonnable d'écrire *marraines* au vers 3892[26].

Cela peut paraître modeste. Mais ces résultats ont une portée plus générale, ils font partie d'un raisonnement qui cherche à montrer que les auteurs des chansons de geste suivaient des règles strictes pour ce qui concerne les assonances, ce qu'on peut être tenté de considérer comme des « licences poétiques » est plutôt à mettre sur le compte de la négligence des scribes. Je trouve inutile de reprendre plus longuement ici ce que j'ai déjà dit sur ce point.

Bibliographie

Bédier, Joseph, *La Chanson de Roland (Commentaires)* ou *La Chanson de Roland commentée*, Paris, H. Piazza, 1927.

La Chanson de Roland, Ms. d'Oxford, Éd. Theodor Müller, Gœttingue, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1863.

---, Ms. d'Oxford, Éd. Edmund Stengel, Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1900.

---, Ms. d'Oxford, Éd. Joseph Bédier, Altfortville, H. Piazza, 1974 [1921].

---, Ms. d'Oxford, Éd. Thomas Atkinson Jenkins, Boston, D. C. Heath, 1924. Heath's Modern Language Series.

---, Ms. d'Oxford, Éd. Giulio Bertoni, Leo. S. Olschki, Florence, 1935.

---, Ms. d'Oxford. Éd. Frederick Whitehead rev. par T. D. Hemming, Londres, Bristol Classical Press, 1997 [1942].

[24] Comme le remarque Rambeau (p. 38). – Ici il faut que je fasse une petite palinodie. Dans mon article de 2005 (p. 22-24) j'ai proposé pour le vers 3708 la correction *As li vous Alde, la damisele gente*. Je ne songeais pas à l'époque à la différence entre [α)] et [ε)]. Aujourd'hui je dirais plutôt *la damisele franche*. Au vers 3978 la reine prisonnière est *franche*.

[25] Il serait téméraire de mettre les conjectures qu'on vient de voir dans le texte ; leur place est dans les commentaires (tout au plus).

[26] Je ne mentionne que les cas que j'ai discutés ici, mais on comprend que j'approuve aussi, par exemple, les corrections de Stengel et de Jenkins au vers 8 (*reclaimet* pour *recleimet*) et au vers 9 (*ataignet* pour *ateignet*) : la première laisse a une assonance féminine en [α)], ce qui s'accorde parfaitement avec les étymons. J'approuve bien sûr aussi les corrections dont il a été question dans la note 7 ci-dessus.

---, Ms. d'Oxford, Éd. Aurelio Roncaglia, Modène, Società Tipographica Modenese, 1947. Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Collezione di Testi et Manuali, N° 27.

---, Ms. d'Oxford, Éd. Cesare Segre, Éd. rev. et trad. de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 1989. TLF, 368. [éd. ital., 1971].

---, Ms. d'Oxford, Éd. Ian Short, In: *La Chanson de Roland–The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. I, 1ère partie.

---, Ms. de Venise 4, Éd. Robert F. Cook, In : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. I, 2ème partie.

Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, F. Vieweg (tomes I-IV), F. Vieweg / E. Bouillon et E. Vieweg, Successeurs (tome V), Émile Bouillon (tomes VI-X), 1881-1902.

Grant mal fist Adam, Éd. Hermann Suchier, *Reimpredikt*, Halle-sur-la-Saale, Max Niemeyer, 1879. Bibliotheca Normannica.

Koschwitz, Eduard, *Überlieferung und Sprache der Chanson du voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* [La Tradition et la langue de la Chanson du voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople], Heilbronn-sur-le-Neckar, Verlag von Gebrüder Henninger, 1876.

Levy, Raphael, *Recherches lexicographiques sur d'anciens textes français d'origine juive*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1932. The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Extra Volume 5.

---, *Contribution à la lexicographie française selon d'anciens textes d'origine juive*, Syracuse University Press, 1960.

Marie de France, *Les Fables*, Éd. et trad. Charles Bruckner, Louvain, Peeters, 1991. Ktēmata, 12.

Meyer-Lübke, Wilhelm, *Romanisches etymologisches Wörterbuch* [Dictionnaire étymologique roman], 3e éd. rev., Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1935.

Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, Éd. Emmanuel Walberg, Lund, Hjalmar Möller et Paris, H. Welter, 1900.

---, *Le Comput*, Éd. Eduard Mall, Strasbourg, Verlag von Karl J. Trübner, 1873.

Pope, Mildred Katherine, *From Latin to Modern French With Especial Consideration of Anglo*-Norman [Du latin à l'ancien français avec une considération particulière de l'anglo-normand], Éd. rev., s.l., Manchester University Press, 1966 [1932].

Le Psautier d'Oxford, Éd. Francisque Michel, *Libri Psalmorum versio antiqua gallica e cod. ms. in Bibl. Bodleiana asservato*, Oxford, 1860.

Rambeau, Adolf, *Über die als echt nachweisbaren Assonanzen des Oxforder Textes der Chanson de Roland. Ein Beitrag zur Kenntniss des altfranzösischen Vokalismus* [Sur celles des assonances du texte d'Oxford de la Chanson de Roland dont l'authenticité peut être prouvée. Une contribution à la connaissance du vocalisme de l'ancien français], Halle-sur-la-Saale, Max Niemeyer, 1878.

Salberg, Trond Kruke, « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N., fr. 1583). [I :] Remarques introductrices et ordre dans lequel il faut lire les feuillets du manuscrit », *Romania*, 1996, tome 114, p. 350-361.

---, « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N., fr. 1583). III : L'assonance problématique *a* oral / *a* nasal dans *la Chanson de Roland* et ailleurs », *Olifant*, 2005, vol. 24, nº 2, p. 9-42. [En ligne]. Format PDF et HTML disponible sur : http://www.metapress.com/content/881pn0r32n354077/?p=65d8bd29e6914942b7690f88201ed05c&pi=0>. (Consulté le 17 août 2011).

---, « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N., fr. 1583). V : L'assonance problématique *a* (oral et nasal) / *e* ouvert dans *la Chanson de Roland* et ailleurs », In : Andreea Gheorghiu, Ramona Maliţa et Ioana Marcu (dir.), *Agapes francophones 2011 : Études de lettres francophones*, Timişoara, Mirton, 2011, p. 271-298.

Suchier, Hermann, *Les Voyelles toniques du vieux français. Langue littéraire (Normandie et Île-de-France)*, Trad. de l'allemand par Charles Guerlin de Guer, Paris, Honoré Champion, 1906. [éd. all., *Altfranzösische Grammatik. Theil I. Die Schriftsprache. Lieferung 1. Die betonten Vokale*, Halle-sur-la-Saale, Max Niemeyer, 1893].

Tobler, Adolf, Erhard Lommatzsch *et alii*, *Altfranzösisches Wörterbuch* [Dictionnaire de l'ancien français], Berlin, Weidmannsche Buchhandlung (tomes I et II), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag (tomes III à X), Stuttgart, Franz Steiner Verlag (tomes XI et XII), 1925-.

À la découverte de l'autre: Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux écrivains en exil

Isabelle SIMÕES MARQUES
Université de Coimbra
Portugal

Résumé. Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux auteurs portugais, se sont exilés dans des pays francophones durant la dictature et ont écrit leurs mémoires sous forme de roman biographique. Ces œuvres, publiées lorsqu'ils sont rentrés dans un Portugal démocratique, nous livrent leurs mémoires, leurs expériences de vie, liées à la découverte d'un autre monde, francophone (libre et ouvert).Les écrivains nous livrent leur vision de la francophonie telle qu'ils l'ont vécue, ou telle qu'ils s'en souviennent. Le lien entre réalité et fiction, inhérent à la mémoire, sera établi à travers l'analyse de sa reproduction linguistique (présence d'emprunts ou de paroles des personnages).

Abstract. Manuel Alegre and Nuno Bragança, two Portuguese authors, were exiled in Francophone countries during the dictatorship and wrote their memoirs in the form of biographical novel. These works, published when they returned in the democratic Portugal, give us their memories, their life experiences, related to the discovery of another world – Francophone (free and open). These writers give us their vision of Francophonie as they experienced it, or as they remember it. The link between reality and fiction, inherent to memory, will be established through the analysis of its linguistic reproduction (presence of borrowed words or words of characters).

Mots-clés : Portugal, francophonie, roman autobiographique, bilinguisme, exil
Key-words : Portugal, francophonie, autobiographical novel, bilingualism, exile

Introduction

Le Portugal a connu pendant près de cinquante ans une dictature fascisante sous l'autorité d'António Oliveira Salazar puis de Marcelo Caetano. Cette période de l'histoire portugaise est marquée par de nombreuses répressions politiques, par la censure, par l'emprisonnement de ses opposants et par une longue guerre coloniale notamment en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau, guerre qui s'est déroulée de 1961 à 1974. C'est à la suite d'un soulèvement de sous-officiers que la Révolution des Œillets a lieu le 25 avril 1974.

De nombreux intellectuels furent ainsi amenés à quitter le pays pour de nombreuses raisons (opposants à la dictature, partisans communistes, censure de plus en plus forte). Ils furent vite rejoints par un important flux d'émigrants qui ont fuit les difficultés économiques du Portugal de l'époque. Le départ du pays s'est fait souvent de façon illégale jusqu'en 1971, année où

l'émigration a été dépénalisée par le Portugal. Les départs de ces illégaux se sont réalisés dans des conditions très différentes, selon leur âge et leur appartenance sociale. Pour tous ces jeunes, l'illégalité vis-à-vis du Portugal dura jusqu'aux lendemains du 25 avril, puisqu'ils ne furent totalement amnistiés qu'en 1975. En effet, très peu d'entre eux ont demandé le statut de réfugié politique car ils ont préféré se mêler aux autres immigrants pour ne pas être repérés ni par la police française ni par la police politique portugaise (PIDE) soupçonnée d'avoir certains relais à l'étranger (Volovitch-Tavares 2000). Ces jeunes exilés étaient majoritairement issus du milieu étudiant et appartenaient à tout l'éventail de l'opposition démocratique portugaise. À la fin du régime Salazariste, certains exilés sont rentrés au Portugal mais d'autres ont fait le choix de rester à l'étranger.

Nous présenterons ici deux romans autobiographiques de deux écrivains portugais - Manuel Alegre et Nuno Bragança - qui se sont exilés dans des pays francophones (l'Algérie et la France). Issus tous deux de l'élite portugaise, ils se sont opposés au régime totalitaire. Leurs romans ont été écrits et publiés après la chute du régime, c'est-à-dire dans une époque assez distante des évènements qu'ils ont vécu (*Square Tolstoï* de Nuno Bragança a été publié en 1981 et *Rafael* de Manuel Alegre en 2004).

La question de l'exil

L'exil souligne le rapport entre le phénomène humain et l'acte d'écrire car il appartient au registre poétique et est souvent lié, dans la littérature, aux diverses formes de l'idéalisme. L'exil est un sentiment, comme le souligne l'écrivain Manuel Alegre :

> Perdre sa patrie c'est tout perdre : sa famille, son foyer, ses amis, son amour. L'exilé est donc condamné à la solitude. Seul, il se doit d'affronter un ailleurs fait d'inconnu, d'invisible, de peur du lendemain, où il devient un être anonyme au milieu des foules, un étranger. Il vit donc son expérience non seulement comme un dépaysement, avec tout ce que ce terme sous-entend de difficultés, sur le plan de l'adaptation, mais aussi comme un déracinement et une mutilation. (Kleiman 1993, 26)

Si l'exil représente un véritable déracinement et une perte d'identité, il permet néanmoins de prendre du recul et de s'observer sous un angle différent. En effet, l'exil permet un phénomène de distanciation où s'opère un dédoublement de soi (Menant-Artigas 1974). L'un des véhicules privilégiés de ce lien affectif impossible à rompre entre l'écrivain et sa patrie est la mémoire. L'exilé « revit » en permanence son pays, par le biais du souvenir. Il y a non seulement la tendance mais aussi la nécessité pour l'écrivain d'écrire une œuvre autobiographique qui l'aide, à travers la mémoire, à interpréter sa vie, et qui lui permet de transformer la réalité, parfois douloureuse.

Le roman autobiographique

L'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse (Lejeune 1996). Pour Philippe Lejeune (1996, 14), « le "pacte autobiographique" ne peut être rempli que lorsque qu'une personne réelle relate un récit rétrospectif en prose fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». L'autobiographie implique donc que l'auteur raconte sa vie dans un récit et que le nom du narrateur et du personnage principal coïncident avec celui de l'auteur. L'identité du narrateur et du personnage principal sont marqués, le plus souvent, par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette (1972) nomme comme la narration « autodiégétique » dans sa classification des voix du récit, classification qu'il établit à partir des œuvres de fiction.

Dans le cas de notre étude, les auteurs n'assument pas leur identité, il ne s'agit donc pas d'autobiographies au sens propre du terme mais de « romans autobiographiques » car les auteurs choisissent des noms fictifs pour les narrateurs. Il s'agit donc d'un pacte romanesque où le récit autodiégétique est attribué à un narrateur fictif. Le roman auto-biographique regroupe ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Philippe Lejeune (1996, 25), précise :

> Il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur : soit par recoupement avec d'autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, [...] il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie : celle-ci suppose d'abord une identité assumée au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé.

Le roman autobiographique est, par conséquent, le genre littéraire qui marque le mieux la confusion sur laquelle est fondée toute la pratique et la problématique de la littérature car elle confond auteur et personne.

Le Portugal et la francophonie

Les liens entre le Portugal et la France ont toujours existé, la langue française fut pendant longtemps la première langue enseignée et la culture française était très présente dans le quotidien des Portugais à travers les grands philosophes, la littérature, le cinéma, la chanson, comme nous le confirme l'écrivain Manuel Alegre :

> Je suis né sous une dictature. L'époque de mon entrée à l'Université de Coimbra était placée sous le signe de la censure, de la police politique, de la répression. Mais c'était aussi un temps où le Portugal était imprégné de culture française : nous lisions Camus, Sartre, nous écoutions Juliette Gréco, Georges Brassens [...]. Nous lisions le français, les auteurs français, les poètes français, et nous étions très inspirés par la résistance française : nous admirions des hommes tels que Jean Moulin, notamment. (Kleiman 1993, 16)

Manuel Alegre est né en 1936 et a suivi des études de Droit à l'Université de Coimbra. En 1961, il est mobilisé en Angola où il participe à un mouvement de résistance au sein des Forces Armées ainsi qu'à une tentative de révolte militaire. Il est arrêté par la police politique portugaise, reste six mois en prison et écrit une grande partie de ses premiers poèmes. Au début de l'année 1964, il retourne à Coimbra mais la persécution policière le pousse à la clandestinité et à l'exil. Il restera dix ans en Algérie où il travaillera à la radio « Voz da Liberdade » (Voix de la liberté) et fera partie du Front Patriotique de Libération Nationale. Il rentre au pays après la révolution du 25 avril 1974, où il entame une longue et grande carrière politique. Parallèlement, il est l'auteur d'une vaste œuvre littéraire en poésie et en prose et publie *Rafael* en 2004

Nuno Bragança est né en 1929 dans l'une des plus grandes familles aristocratiques du Portugal. Il a suivi notamment des études d'agronomie et a obtenu une Maîtrise de Droit en 1958. C'est alors qu'il publie ses premiers textes dans le journal *Encontro*, journal catholique de l'Université de Lisbonne. Dans les années soixante, ses positions politiques se radicalisent. Il fut militant du Mouvement d'Action Révolutionnaire et de la Résistance Chrétienne et a développé une action clandestine fondamentale, aidant de nombreuses fuites, de nombreuses actions clandestines ou servant d'intermédiaire. En 1968, il part pour Paris où il est représentant permanent de l'OCDE pour le Portugal jusqu'en 1972 (date où il rentre au pays). Pendant cette période, il a pu concilier sa mission à l'OCDE avec ses activités littéraires (son premier roman date de 1968) ; son action politique l'a rapproché des Brigades Révolutionnaires. En 1970, il a co-signé un projet cinématographique, centré sur le problème de l'émigration portugaise et intitulée *Nationalité Portugais* (en 1973). Il est décédé en 1985.

Rafael, narrateur et personnage principal du roman de Manuel Alegre, nous fait découvrir les mémoires de cet exilé portugais. Grâce à ce véritable récit personnel à la première personne, le lecteur revit les évènements de la dictature Salazariste à travers le parcours de ce clandestin qui fuit Coimbra, où il est étudiant, pour arriver à Paris et ensuite rejoindre l'Algérie de Ben Bella où des opposants de nombreux pays ont trouvé refuge (Alegre 2004, 158 et 179).

Nous trouvons en *Square Tolstoï* la réflexion sur l'écriture et la narration de faits historiques de la dictature unies dans une intrigue qui se rapporte aux activités clandestines des Portugais en exil à travers Aníbal, narrateur et personnage principal. Maria Alzira Seixo considère que l'œuvre croise les filons politiques, érotiques et autobiographiques et qu'elle présente l'Histoire à travers la conscience littéraire, « un livre à écrire, une femme à aimer, un pays à libérer »[1] (Seixo 1983, 97).

Les marques autobiographiques de ces deux romans sont nombreuses et touchent divers domaines que nous allons analyser à présent.

L'écriture nécessaire

Le premier sujet, qui est au cœur de tout œuvre littéraire, est la problématique engendrée par l'écriture. Les narrateurs expliquent en partie les raisons qui les ont poussés à l'exil,

> J'étais en condition de couper avec tout et tous ceux qui se mettraient entre moi et mon écriture. C'était pour cela que j'avais accepté un emploi à Paris : grâce à cela je gagnais suffisamment pour vivre et éduquer mes enfants. Et pendant ce temps, j'écrivais ce que je ne pouvais pas écrire au Portugal.[2]

> Et vous savez ce qu'est un poète ? Un poète c'est celui qui désobéit aux ordres. Un poète, a dit un autre poète sur le chemin du camp de concentration, il s'appelait Mandelstam, il était russe, je parie que vous n'en avez jamais entendu parler, quand il était complètement perdu, il a dit à sa femme : la poésie est le pouvoir. Il l'a dit comme ça, la poésie est le pouvoir, c'est pour cela que les dictateurs nous emprisonnent et nous tuent, uniquement pour cela : la poésie est le pouvoir[3].

Tous deux parlent de la nécessité de la création qu'ils ressentent, où la liberté d'expression est fondamentale à toute œuvre, alors qu'au Portugal la censure enfermait les auteurs.

---

[1] "Um livro para escrever, uma mulher para amar, um país para libertar." (Toutes les traductions sont faites par nos soins).

[2] "Eu estava em condições de cortar com tudo e todos quantos se atravessassem entre a minha pessoa e a minha escrita. Era para isso que tinha abominado emprego em Paris: com ele ganhava o suficiente para viver e manter os filhos em crescimento estudantil. E entretanto, escrever o que não poderia escrever em Portugal." (Bragança 1981, 44)

[3] "E sabe quem é um poeta? Um poeta é aquele que desobedece às ordens. Um poeta, disse outro poeta a caminho de um campo de concentração, chamava-se Mandelstam, era russo, aposto que nunca ouviu falar, quando estava absolutamente perdido disse à mulher: A poesia é o poder. Foi assim que ele disse, a poesia é o poder, por isso é que os ditadores nos mandam prender e nos mandam matar, só por isso: a poesia é o poder." (Alegre 2004, 46)

La mémoire

Le lien entre ce qu'ils vivent et l'écriture est indéniable, le narrateur de *Square Tolstoï* précise l'effet palliatif de l'écriture : « Le fait que j'étais en train de purger la mémoire (dans l'écriture) avait un effet de catharsis »[4].

De son côté, le narrateur de *Rafael* explique que la mémoire collective est incertaine et que l'on ne sait jamais quels faits historiques seront gardés en mémoire par le peuple portugais ou si certains faits seront mystifiés ou altérés, comme il le précise dans l'extrait suivant : « Il est possible que plus tard nous ayons été tous des héros. Ou que l'on en parle beaucoup. Ou peut-être que l'on oublie. Je ne sais pas, au juste, ce qu'on dira. Peut-être que l'on parlera de ce qui ne s'est jamais passé »[5].

Il ajoute que la population ne veut pas entendre parler de l'histoire des ces exilés, le dialogue est impossible et la transmission de la mémoire collective difficile. L'unique moyen de partager cet épisode douloureux de l'histoire est de l'écrire,

> Cette tranche de vie n'est qu'à toi. Personne ne voudra savoir. Plus tard, quand tu voudras raconter, ils changeront de conversation. Même tes proches. Il n'y a pas d'autre solution que d'écrire comme si tu te racontais à toi-même. La guerre, la prison, le « salto » (départ clandestin du Portugal), l'exil[6].

La réflexion sur l'exil

Le narrateur de *Rafael* considère le langage à la fois comme une patrie et comme un exil, le langage est l'unique patrie du narrateur : « Je voulais entrer au couvent de la poésie, construire les grands arcs de la solitude dont parle Rilke, faire du langage une espèce de patrie ou d'exil »[7].

Il considère que l'exil permet de mieux appréhender son pays et ainsi d'en avoir pleine conscience : « Pour avoir un pays il faut le perdre, il n'est à nous qu'après, ce n'est qu'après que l'on découvre et que l'on

---

[4] "O facto de eu estar purgando a memória (no escrever) tinha um efeito de catarse." (Bragança 1981, 172)

[5] "É possível que mais tarde todos tenham sido heróis. Ou que se fale muito. Ou talvez se esqueça. Não sei, ao certo, o que se dirá. Talvez se fale do que nunca aconteceu." (Alegre 2004, 22)

[6] "Esta parte da vida é só tua. Ninguém vai querer saber. Mais tarde quando quiseres contar, mudarão de conversa. Mesmo os teus. Não há outro remédio senão escrever como se a ti próprio estivesses a contar-te. A guerra, a prisão, o salto, o exílio." (Alegre 2004, 131)

[7] "Queria entrar para o convento da poesia, construir os grandes arcos da solidão de que fala Rilke, fazer da linguagem uma espécie de pátria ou exílio." (Alegre 2004, 36)

comprend [...] on a une patrie que lorsque l'on en a pas. L'exil est une patrie. Nous sommes nous même notre patrie »[8].

La perte d'identité

Rafael nous décrit l'extrême solitude, la perte d'identité qui accompagne son exil, dans les rues de Paris,

> À cette heure là, ceux qui te croisent vont quelque part, il n'y a que toi qui n'a ni lieu, ni nom, ni papiers, tu ne sais pas trop où tu es, où dormir, on a envie de mourir quand on est si seul et désemparé dans une grande ville où les personnes rentrent chez elles, ou du moins, semblent rentrer chez elles, elles sont pressées, certaines sourient, il y a des bousculades, des queues dans les stations de métro et des autobus, les trottoirs sont pleins. Ensuite, tout d'un coup, plus personne. Toi-même tu n'es personne, tu as perdu les lieux, le nom, l'identité, tu n'as personne à qui sourire, ni à qui parler, ni même à qui demander si elle sait où tu peux dormir sans avoir à montrer ton passeport, tu ne peux même pas poser cette question, je ne crois pas que j'ai été si seul auparavant, envie de mourir, *Je est un autre*, cet autre c'est toi, l'étranger, moi-même qui n'aie plus de moi, tu as perdu ta patrie, tu as perdu ton nom, tu te perds en toi-même[9].

La clandestinité pousse le personnage à devenir un autre, des autres, au fil de sa diaspora, à sentir que son identité se désagrège petit à petit pour ne devenir personne et de passer inaperçu aux autorités (en France, en Espagne, en Algérie),

> Il ira de maison en maison, d'hôtel en hôtel, il changera de nom, de visage, il se fera pousser la moustache, il portera des lunettes sans verres, un passeport pour les hôtels, un autre pour voyager, dans chaque nouveau document un nom et une profession différents, il est clandestin à l'intérieur de lui-même, il a perdu les lieux, les références, l'identité. Il est lui sans l'être, il n'utilise pas son prénom, il a quatre ou cinq pseudonymes qui sont un autre ou des autres, hétéronymes du disparu qu'il porte en lui, une fois

---

[8] "Para se ter um país é preciso perdê-lo, só depois é que é nosso, só então se descobre e se percebe [...] tem-se pátria quando não se tem. O exílio é uma pátria. Nós somos nós mesmos a nossa pátria." (Alegre 2004, 117-118)

[9] "A esta hora os que passam por ti vão para qualquer lado, só tu não tens sítio, nem nome, nem papéis, não sabes ao certo onde estás, onde dormir, apetece morrer quando se está tão só e desemparado numa grande cidade em que as pessoas regressam, pelo menos parece que regressam, vão apressadas, algumas sorriem, há encontrões, bichas nas estações de metro e dos autocarros, os passeios estão cheios. Depois, de repente, ninguém. Tu próprio és ninguém, perdeste os sítios, o nome, a identidade, não tens a quem sorrir, a quem falar, sequer a quem perguntar se sabe onde podes dormir sem ter que mostrar o passaporte, não é sequer pergunta que se faça, não creio que alguma vez alguém tenha estado tão só, apetece morrer, *Je est un autre*, esse outro és tu, o estrangeiro, eu próprio que já não tenho eu, perdeste a pátria, perdeste o nome, estás a perder-te dentro de ti mesmo." (Alegre 2004, 87-88)

> il est français, une autre fois espagnol puis algérien, il est tout seul, pas à proprement dit, comme voulait l'autre, une littérature, mais une brigade internationale[10].

L'exil altère même le langage, brouillant ainsi le message pour les gens de l'extérieur : « S'il fallait traduire ce latin de la clandestinité, Jerónimo était en train de recruter son ami pour le Parti Communiste Portugais »[11].

Les liens francophones

Les liens francophones sont un héritage revendiqué par les narrateurs. Ils ressentent un attachement très fort pour des personnages historiques, héros de la résistance française de la Seconde Guerre Mondiale comme Jean Moulin,

> Et malgré tout un risque. Certains sont emprisonnés, fouettés au siège de la Pide, dans la rue Antero de Quental, ils peuvent donner mon nom mais ils se taisent, c'est une forme d'héroïsme, de résistance, dit-on, alors mon nom est Jean Moulin, pendant les nuits d'ivresse on chante la Marseillaise, ils ont déjà ma fiche à la Pide et je ne le sais pas, je suis déjà un résistant et je ne le sais pas encore[12].

Le narrateur raconte également ses années à Coimbra où il était étudiant et nous rapporte l'atmosphère française qui y régnait,

> Certaines nuits on fumait des Gauloises, pour l'ambiance, on écoutait Juliette Gréco, les Feuilles Mortes, les amants qui s'aiment debout dans le boulevard. Alors Coimbra n'était pas Coimbra, c'était le Flore, Saint Germain des Prés, Paris avant Paris. Nous ne rentrions qu'au milieu de la nuit, sur la place d'Erva, en face du numéro 13, parfois au son de la Marseillaise[13].

---

[10] "Andará de casa em casa, de hotel em hotel, mudará o nome, mudará o rosto, deixará crescer o bigode, usará óculos sem lentes, um passaporte para os hotéis, outro para viajar, em cada novo documento um nome e uma profissão diferente, está clandestino dentro de si mesmo, perdeu os sítios, as referências, a identidade. É ele e já não é, não usa o nome próprio, tem quatro ou cinco pseudónimos que são um outro ou outros, heterónimos do desaparecido que traz dentro de si, ora é francês, ora espanhol, ora argelino, ele é sozinho, não propriamente, como queria o outro, uma literatura, mas uma nova brigada internacional." (Alegre 2004, 149)

[11] "Traduzindo este latim da clandestinidade, Jerónimo estava a recrutar o amigo para o PCP." (Alegre 2004, 165)

[12] "E contudo um risco. Alguns são presos, cortados a chicote na sede da Pide, na Rua Antero de Quental, podem dar o meu nome mas calam-se, é uma forma de heroísmo, resistência, diz-se, então meu nome é Jean Moulin, nas noites de bebedeira canta-se a Marselhesa, já tenho ficha na Pide e não o sei, já sou um resistente e ainda não sei." (Alegre 2004, 23)

[13] "Em certas noites fumava-se 'Gauloises', para dar ambiente, ouvia-se Juliette Gréco, as Folhas Mortas, os amantes que se amam de pé no bulevar. Então Coimbra não era Coimbra,

Les étudiants portugais s'approprient l'hymne français, symbolisme de rébellion et de liberté. La chanson française est, également, très présente,

> (Tu retourneras à Paris, maintenant tu es Léo Ferré qui chante un poème d'Aragon *Il n'aurait fallu/ Qu'un moment de plus/ Pour que la mort vienne/ Mais une main nue/ Alors est venue/ Qui a pris la mienne*)[14].

> Tu sais, la chanson de Moustaki ? « *Passe passe le temps, tu n'auras pas pour très longtemps* ». Et malgré tout « *Il était encore temps* ». Je t'aimais – je t'aime encore si fort[15].

À l'époque de l'Université, des clans se forment autour d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, avant l'exil de Rafael,

> Cela a été bien avant la grande scission, on ne prenait parti ni pour les pro-soviétiques ni pour les pro-chinois, personne ne faisait de citations, il n'y avait même pas de livres à citer, ni Marx, ni Lénine, ni Engels, encore moins Mao, on lisait Camus et Sartre, c'était cette division là, camusiens, sartriens. Rafael préférait Camus, *L'étranger*, cette métaphore de l'homme étranger au monde, à la règle, à lui-même, cette forme d'écriture quasi neutre[16].

Albert Camus est très cité, sans doute parce que la jeunesse portugaise de l'époque s'identifiait beaucoup à ses idées : « J'ai pris un livre que tu avais apporté – *L'homme révolté* de Camus »[17].

Dans *Square Tolstoï*, le narrateur insère de nombreuses citations d'auteurs français. Il cite notamment Albert Camus, André Breton, Maurice Blanchot, Bergamin et Denis de Rougemont,

> J'ai emmené dans la baignoire Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*). J'ai ouvert au hasard, et j'ai relu : "*Edgar Poe engendra Beaudelaire qui engendra le symbolisme qui engendra des mandragores, des femmes sans corps, des jeunes Parques, des apparences à peine*

---

era o Flore, Saint Germain des Prés, Paris antes de Paris. Só regressávamos a meio da noite, no terreiro da Erva, em frente ao 13, às vezes ao som da Marselhesa." (Alegre 2004, 32)

[14] "(Regressarás a Paris, agora és Léo Ferré a cantar um poema de Aragon *Il n'aurait fallu/ Qu'un moment de plus/ Pour que la mort vienne/ Mais une main nue/ Alors est venue/ Qui a pris la mienne*)." (Alegre 2004, 139).

[15] "Sabe ? A canção do Moustaki ? « *Passe passe le temps, tu n'auras pas pour très longtemps* ». E contudo « *Il était encore temps* ». Eu gostava – gosto ainda – tanto de você." (Bragança 1981, 183)

[16] "Foi muito antes da grande cisão, ainda não se tomava partido por pró-soviéticos ou pró-chineses, ninguém fazia citações, não havia sequer livros para citar, nem Marx, nem Lenine, nem Engels, muito menos Mao, o que se lia era Camus e Sartre, era essa a divisão, camusianos, sartrianos. Rafael preferia Camus, *O estrangeiro*, essa metáfora do homem alheio ao mundo, à regra, a si mesmo, essa escrita quase neutra." (Alegre 2004, 31)

[17] "Agarrei num livro que trouxeras – *L'homme révolté*, do Camus." (Bragança 1981, 165)

> *féminines de fuites – comme on dit que l'eau fuit un bassin : fissures dans le réel, fuites de rêve."*[18]

Quand il se réfère à Albert Camus et à Maurice Blanchot, il les traite de « tio » (père), ce qui dénote une proximité et une affection toutes particulières pour ces grands hommes de lettres,

> Et bien ici tu as une citation européenne plus récente, de l'homme d'espoir que fut le père Camus : « *Ce que l'intelligence et l'énergie de l'Europe ont fourni sans trêve à l'orgueil d'un temps misérable* ». Plus tard - ce n'est pas ici, mais je m'en souviens - Breton a écris sur cette époque que c'est *un temps à ne pas mettre un chien dehors*. Mais est-ce que tu veux entendre les bonzes que Bergamin donne à la nouvelle scolastique ? Des choses du genre : *L'écriture ne fait plus signe de vérité*. J'ai pêché ça dans le *Tel Quel* dès que je suis arrivé dans cette ville[19].
>
> J'ai ouvert la dernière du père Blanchot et j'en ai pris deux que j'ai mis dans mon journal intime :
> 1) « *L'œuvre demande que l'homme qui l'écrit se sacrifie pour l'œuvre, devienne non pas un autre, non pas du vivant qu'il était l'écrivain avec ses devoirs, ses satisfactions et ses intérêts, mais plutôt personne, le lieu vide et animé où retentit l'appel de l'œuvre.* » (Blanchot, *Le Livre à Venir*)
> 2) « *Plus loin on va plus personnelle, plus unique devient la vie, l'œuvre d'art est l'expression nécessaire, irréfutable, définitive à jamais de cette réalité unique. Là réside l'aide prodigieuse qu'elle apporte à celui qui est forcé de la produire.* » (Bragança 1981, 194).

Le narrateur de *Rafael* fait référence à des poètes célèbres comme Rimbaud et Verlaine, ainsi qu'au fondateur du surréalisme André Breton, « Rimbaud : la liberté libre, je est un autre. Ou même Verlaine : la musique ; ou peut-être Breton : le hasard »[20].

D'ailleurs, la langue française est défendue et revendiquée par les narrateurs. Comme le montre Aníbal dans sa prise de position à l'OCDE:

> J'ai décidé de parler en français parce que cette organisation siège à Paris, ville qui plus d'une fois a proclamé les désirs d'une République des

---

[18] "Levei para dentro da tina o Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*). Abri ao calhas, e reli: « *Edgar Poe engendra Beaudelaire qui engendra le symbolisme qui engendra des mandragores, des femmes sans corps, des jeunes Parques, des apparences à peine féminines de fuites – comme on dit que l'eau fuit un bassin : fissures dans le réel, fuites de rêves* »." (Bragança, 1981, 191)

[19] "Pois aqui tens uma europeia mais recente, e do homem de esperanças que foi o tio Camus: « *Ce que l'intelligence et l'énergie de l'Europe ont fourni sans trêve à l'orgueil d'un temps misérable* ». Mais tarde – não esta aqui, mas lembro-me – o Breton escreveu desta época que ela é *un temps à ne pas mettre un chien dehors*. Mas queres ouvir os bonzos que Bergamin chama a nova escolástica? Coisas assim : *L'écriture ne fait plus signe de vérité*. Pesquei isto no *Tel Quel* logo que cheguei a esta cidade." (Bragança 1981, 211)

[20] "Rimbaud : A liberdade livre, eu é um outro. Ou até Verlaine : Música. Ou talvez Breton : O acaso." (Alegre 2004, 213)

> Républiques. Or, il m'est déjà arrivé en pleine nuit d'entrevoir dans un tunnel une figure féminine splendide, je cours vers elle convaincu d'être en face du corps symbolisant la « Liberté, l'Égalité et la Fraternité ».[21]

Le narrateur fait ainsi référence aux valeurs de la République française car elles incarnent pour lui la liberté qu'il est venu chercher en France.

Les descriptions géographiques

Rafael décrit de façon très précise les différents endroits de son chemin d'exil, notamment Paris, comme dans l'extrait suivant,

> Tu connaîtras la beauté de la ville, pas celle du pont Alexandre III et de la Concorde, ni celle des Champs Elysées et de ses lumières, ni de deux places plus intimes, la Place des Vosges et la Place de la Contrescarpe, mais la beauté terrible et laide de ces grands boulevards qui sont déserts la nuit, cet émerveillement et cette peur de marcher en entendant seulement l'écho de tes propres pas, au milieu de la pierre majestueuse et du silence, sentant l'attraction de l'anonymat et de la dissolution dans la propre immensité de la nuit et de la ville.[22]

Il décrit aussi Genève, ville dans laquelle il est resté peu de temps,

> Ils accompagneront Rodrigo jusqu'à la Rue de Carouge, ensuite ils se promèneront dans la voiture de Francisco Heitor dans les rues désertes de Genève la nuit, les fenêtres fermées, les phares éteints, dans la Rue de La Servette qui paraît sans fin, ils suivront le Lac Léman, ils passeront par le pont du Mont-Blanc, ils contourneront le Jardin des Anglais, ils passeront par le Quai Gustave Ador, il y a une légère ondulation dans le Lac, ils reviennent en arrière, la ville est de plus en plus fermée sur elle-même, à cette heure-ci seuls les étrangers sont réveillés, l'exil est une longue veille, c'est au petit matin qu'ils arrivent au Petit Lancy, où habite Francisco Heitor, un appartement moderne, de grandes fenêtres panoramiques où

---

[21] "Decidi falar em francês porque esta Organização tem sede em Paris, cidade que mais que uma vez proclamou desejos de uma República de Repúblicas. Ora já me aconteceu, no tal meio da noite parado em pleno túnel, entrever uma figura de mulher esplendorosa, e correr para ela convencido de estar frente ao corpo simbolizador de «Liberdade, Igualdade, Fraternidade»." (Bragança 1981, 131)

[22] "Conhecerás a beleza da cidade, não propriamente a da ponte Alexandre III e da Concorde, nem a dos Campos Elísios e suas luzes, nem só a de suas praças mais íntimas, Place des Vosges, Place de la Contrescarpe, mas a beleza terrível e feia dos seus grandes bulevares desertos à noite, esse deslumbramento e esse pavor de caminhar não ouvindo senão os ecos dos próprios passos, por entre a majestade da pedra e do silêncio, sentido a atracção do anonimato e da dissolução na própria imensidão da noite e da cidade." (Alegre 2004, 197)

> l'on peut voir Genève endormie et les lumières tremblantes des rives du lac.[23]

Dans ces descriptions, le narrateur fait toujours le parallèle entre la dimension de la ville et de sa propre solitude. Il associe la nuit à l'exil où seuls les étrangers ne dorment pas et circulent dans la ville. Finalement, Rafael fait une description minutieuse de l'Algérie qui est pour lui très différente des autres lieux,

> D'abord les lacs de sel, la terre rouge qui tout d'un coup devient bleutée et quelques kilomètres plus loin qui semble être une planète morte, avec des montagnes noires, des abîmes couleur de feu, des pentes violettes et des rivières calcinées. Rien n'est pareil, tout change à chaque kilomètre, la couleur, la tonalité, la morphologie. Et tout d'un coup les dunes, un peu avant El Oued. Rafael comprend l'étonnement et la panique de ceux qui voient pour la première fois la mer. Et une fascination commence : le grand espace, les images absurdes, les mirages, c'est une autre dimension, un autre temps, un nouveau regard.[24]

Sa vision est modifiée malgré l'infini des plaines et de la mer, il y retrouve un peu du Portugal qu'il a laissé derrière lui. C'est sans doute pour cela qu'il y est resté pendant dix ans.

Conclusions

Nous constatons que les auteurs ont choisi de ne pas s'assumer entièrement et de donner la parole à des personnages fictifs à qui ils font vivre des évènements similaires aux leurs.

Ce choix peut s'expliquer, en partie, par le fait que l'histoire et la mémoire tendent à se dissocier et qu'au Portugal on commence peu à peu à évoquer de façon autobiographique la période de la dictature Salazariste.

---

[23] "Acompanharão Rodrigo até Rue de Carouge, depois passearão no carro de Francisco Heitor pelas ruas desertas de Genebra à noite, as janelas fechadas, as luzes apagadas, pela Rue de La Servette que parece não ter fim seguirão para o Lago Léman, passarão a ponte do Mont-Blanc, contornarão o Jardim dos Ingleses, passarão pelo cais Gustave Ador, há uma ligeira ondulação no Lago, voltam para trás, a cidade está cada vez mais fechada em si mesma, a esta hora só os estrangeiros estão acordados, o exílio é uma longa vigília, é quase uma da manhã quando chegam ao Petit Lancy, onde mora Francisco Heitor, um apartamento moderno, de grandes janelas panorâmicas de onde se pode avistar Genebra adormecida e as luzes que tremulam nas margens do lago." (Alegre 2004, 127)

[24] "Primeiro os lagos de sal, a terra vermelha que de repente se torna azulada e uns quilómetros depois parece um planeta morto, com suas montanhas negras, seus abismos da cor do fogo, seus declives roxos e seus rios calcinados. Nada é igual, tudo muda quilómetro a quilómetro, a cor, a tonalidade, a morfologia. E de súbito as dunas, um pouco antes de El Oued. Rafael compreende o espanto e o pânico dos que pela primeira vez vêem o mar. E um fascínio começa : o grande espaço, as imagens absurdas, as miragens, esta é outra dimensão, um outro tempo, um novo olhar." (Alegre 2004, 173)

Prendre la parole ouvertement sur ce sujet reste encore de nos jours assez difficile et les deux romans que nous avons analysés reflètent précisément le moyen pour ces auteurs de parler d'eux-mêmes par personnages interposés, assumant ainsi une fictionnalité nécessaire pour que la véracité et l'authenticité de leur témoignage ne puissent pas être remises en cause.

L'attachement du Portugal pour la France est, comme nous l'avons vu, très importante et la plupart des écrivains de cette époque étaient francophiles et francophones. La culture française est d'ailleurs encore aujourd'hui très présente dans la société portugaise. Nous avons voulu monter dans notre étude les liens très forts entre le Portugal et les pays francophones, liens qui sont à la fois historiques, sociaux, politiques, littéraires et culturels. Les deux écrivains de notre corpus ont voulu témoigner de leur exil, de leur découverte de l'autre et d'eux-mêmes à travers leur roman, montrer à quel point ce « voyage » leur a permis de mieux se connaître, d'appréhender leur propre altérité. De cette façon, l'écriture biographique peut revêtir plusieurs formes esthétiques et met en jeu diverses questions ontologiques en ce qui concerne l'énonciation, « l'identité narrative » et l'altérité. La construction même du roman autobiographique selon son mode narratif peut contribuer à la vision, nécessairement subjective, que l'auteur souhaite donner de lui-même et des autres. Comme nous l'avons vu, le roman peut servir, en outre, de support à l'expression de souvenirs ou de témoignages.

Textes de références

Alegre, Manuel, *Rafael,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.
Bragança, Nuno, *Square Tolstoï,* Lisboa, Assírio e Alvim, 1981.

Références bibliographiques

Amossy, Ruth (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos,* Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.
Charaudeau, Patrick, *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique (théorie et pratique),* Paris, Hachette, 1986.
Ferret, Stéphane (ed), *L'identité,* Paris, GF Flammarion, 1998.
Fonseca, Fernanda, Irene, *Deixis, tempo e narração* [Deixis, temps et narration], Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1992.
Genette, Gérard, *Figures III,* Paris, Editions du Seuil, 1972.
---, *Fiction et diction,* Paris, Editions du Seuil, 2004.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Colin, 1980.
Kleiman, Olinda, « Manuel Alegre- Lusiade exilée », In Zakka Najib (éd.) *Littératures et cultures d'exil. Terre perdue, terre sauvée,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, 23-38.
Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique,* Paris, Editions du Seuil, 1996.
Menant-Artigas, Geneviève, *L'exil,* Paris, Classiques Hachette, 1974.
Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre,* Paris, Editions du Seuil, 1990.

---, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Editions du Seuil, 2000.
Seixo, Maria Alzira, « Resenha sobre *Square Tolstoï* de Nuno Bragança » [Révision de *Square Tolstoi* de Nuno Bragança], *Colóquio-Letras,* 1983, 71, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 96-98.
Simões Marques, Isabelle, *Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983): caractéristiques, configurations linguistiques et énonciatives,* Thèse de Doctorat, Université Paris 8 - Université Nouvelle de Lisbonne, 2009.
---, « Identité, alterité et plurilinguisme dans *Exílio perturbado* d'Urbano Tavares Rodrigues ». *Identité et différence, Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice* (Etudes et recherches en philologie. Série langues romanes), 2011, 10, 4, Université de Pitesti- Roumanie, 82-97.
---, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *La textualisation des langues dans les écritures francophones, Les Cahiers du Grelcef*, 2011, 2, Université de Western Ontario- Canada, 227-244.
---, « La France, terre d'exil et d'évasion dans *Square Tolstoi* de Nuno Bragança », *Carnets*, *Invasions & Évasions*. La France et nous; nous et la France, (numéro spécial automne-hiver 2011-2012) 2011, 275-289. [En ligne]. Format PDF disponible sur: http://revistas.ua.pt/index.php./Carnets/article/view/1392/1268 (consulté le 30 juin 2012).
Volovitch-Tavares, Marie Christine, « Les immigrés portugais en France et la "Révolution des œillets" », In : Maria Helena Araújo Carreira (ed.), *De la Révolution des œillets au 3° millénaire, Portugal et Afrique lusophone: 25 ans d'évolution*, *Travaux et Documents*, 2000, 7, Université Paris 8, 147-163.
Zakka, Najib (ed.), *Littératures et cultures d'exil. Terre perdue, terre sauvée,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.

L'anomie mortuaire : une lecture du théâtre de Matéi Visniec

Simona TOMESCU
Université de Bucarest
Roumanie

Résumé : *L'anomie mortuaire*, telle qu'elle est conçue par le groupe de chercheurs de CoRPS[1], comporte l'écartement, volontaire on non, des pratiques mortuaires et funèbres. Dans ce sens, on envisage : *les corps marginaux ou non socialisés*, *les morts en masse* et *les corps absents*. Nous nous proposons d'analyser ces trois aspects mortuaires *anomiques* dans le théâtre de Matéi Vişniec. Vu que les pratiques mentionnées ont comme acteur principal le corps, notre travail portera sur des représentations du corps vieux dans *Petit boulot pour vieux clown*, des fosses communes et des couches successives de morts de guerre dans *Le Mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* et *La Femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* et des corps anonymes dans *Les Dents*. Par le traitement de ces images, Visniec vise non seulement une révision des pratiques de la mort, mais aussi une révision des pratiques de la vie dont les conflits armés et les troubles identitaires.

Abstract: The CoRPS researchers define the *mortuary anomy* as a voluntary or non-voluntary distance between society/individual and the funeral and burial practices, involving three categories: the marginal or non-socialized corpse, the mass death and the absent corpse. Our article aims at analyzing these three aspects in Matei Visniec's dramas. As the dead body is the main actor in the funeral and burial practices, we are interested in the representations of the old body in *Old clown wanted*, of the mass graves and successive layers of soldiers' corpses in *The Word* Progress *on My Mother's Lips Doesn't Ring True* and *The Body of a Woman as a Battlefield in the Bosnian war* and the anonymous corpses in *The Teeth*. Revealing cases of the mortuary anomy implies for Matei Visniec not only a review of the death practices but also a review of the life practices such as armed conflicts and identity problems.

Mots-clé : anomie mortuaire, pratiques mortuaires et funéraires, corps marginal, morts en masse, corps absent
Keywords: mortuary anomy, funeral and burial practices, marginal corpse, mass deaths, absent corpse

Que faut-il comprendre par normal et acceptable en termes de corps mort ? semble se demander parfois Visniec. Quel rôle joue l'absence du

[1] *Le **Co**rps mort : **R**echerches historiques sur les **P**ratiques et le **S**tatut du cadavre (Europe méridionale, XVIII^e^ milieu du XX^e^ siècle)*. http://necrolog.hypotheses.org/.

cadavre ? Est-ce qu'il se produit des transformations dans la performance des pratiques mortuaires, dans le contexte d'une guerre (ethnique), où la mort n'est plus conçue dans sa dimension individuelle mais dans celle collective?

Toute mort n'a-t-elle pas quelque chose d'a-normal ? Toute mort n'est-elle pas un meurtre ? Partant de l'assertion de Zigler (1975, 12), « Aucune mort n'est "naturelle". Toute mort est un assassinat, un arrachement, une coupure », Gaëlle Clavandier (2009, 53) défend l'idée que s'il est propre à la culture de « rendre acceptable l'irréparable », « dès lors la métaphore du meurtre doit se garder de déborder son statut d'image », en ajoutant que l'œuvre de la culture « aboutit justement à ce que ce meurtre primordial ne soit plus perçu et surtout à ce qu'une société soit en mesure d'expliquer l'irrémédiable ». Il faut donc rendre accessible la mort, l'expliciter. Dans ce sens, il revient au symbole et au processus rituel « d'instruire une médiation entre une mort *biologique* et une mort *sociale*, seule tolérable » (Clavandier 2009, 54). C'est la démarche que Visniec essaie d'entreprendre à chaque fois dans ses textes, moyennant des symboles et de tout un complexe d'images de l'innommable pour faire apprendre à ses personnages et au public (lecteur et spectateur) comment percevoir et s'approprier la mort.

La mort a toujours été considérée comme un désordre fondamental, impliquant une rupture radicale de l'individu (ou d'une collectivité) avec le monde. Or, selon l'expression consacrée par Louis Vincent Thomas (1975, 449), la mort est « la forme la plus dramatique du désordre », dans le sens d'une perte de la cohésion sociale.

Mais ce qui nous semble d'autant plus intéressant c'est le désordre dans le désordre, le désordre dans la mort, et plus particulièrement, tout ce qui, au niveau de la mort, n'est pas normal ou conformément aux normes sociales. Dans le sens agréé par les chercheurs de CoRPS[2], nous traiterons l'anomie mortuaire dans les pièces de Visniec, comme (comment) le dramaturge expose dans certains de ses textes le caractère anomique de la mort.

L'anomie[3] *mortuaire*, telle qu'elle est conçue par les membres de CoRPS, comporte l'écartement, volontaire ou non, des pratiques mortuaires et funèbres. Dans ce sens, on envisage *les corps marginaux ou non socialisés*, *les morts en masse* et *les corps absents*. Ces catégories corporelles seront étudiées dans quatre pièces de théâtre. Dans *Les Dents* on a à faire au corps marginal des voleurs de dents des cadavres. La pièce

[2] Le Corps mort : Recherches historiques sur les Pratiques et le Statut du cadavre (Europe méridionale, XVIII[e] milieu du XX[e] siècle). URL : http://necrolog.hypotheses.org/projet-scientifique, consulté le 20.02.2012.

[3] Le mot *anomie* a une origine grecque : ἀνομος, a-nomia, absence de loi. Le terme a souvent été apparenté aux notions de désordre, d'injustice ou d'anarchie.

Petit boulot pour vieux clown a été choisie pour une perspective analytique du corps vieux. La problématique des morts en masse sera abordée dans deux autres pièces : *Le Mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (qui met aussi en question le corps absent) et *La Femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Dans tous ces textes, on établit une approche de la mort par l'intermédiaire du cadavre, celui-ci étant l'« ersatz de vie », « un signe tangible du décès » (Clavandier 2004, 43), la preuve incontournable de la mort de quelqu'un.

Les différentes représentations anomiques de la mort que Visniec inclut dans ses pièces correspondent – comme beaucoup d'autres représentations mortuaires que l'on retrouve chez lui – à des réalités sociales ; elles sont ancrées au concret, pour ne mentionner que les fosses communes de Bosnie. Ces représentations regroupent des fantômes qui sont à la recherche de leurs cadavres – le personnage Vibko dans *Le Mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, des charniers (*La Femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*), des corps anonymes (*Les Dents*). Par la mise en scène de l'anomie mortuaire, Visniec vise non seulement une révision des pratiques de la mort, mais aussi des pratiques de la vie modifiant la normalité de la mort, dont les conflits armés, les troubles identitaires, les contraintes sociales et politiques.

Le corps marginal

Deux catégories corporelles seront envisagées : le corps non-socialisé et le corps vieux. Nous voulons savoir comment le discours identitaire autour du corps (son propre corps et le corps de l'autre) coexiste avec les représentations de la mort dans les textes choisis, comment la marginalité corporelle de certains personnages construit ou influence leur manière de concevoir et de se représenter la mort.

Comment peut-on concevoir un corps non socialisé ou vieux dans la société moderne ? David Le Breton (2011, 209) considère que « la vieillesse est, à son corps défendant, une incarnation du refoulé, comme le sont le "handicap", la maladie, l'approche de la mort ou la mort elle-même. Elle rappelle la précarité et la fragilité de la condition humaine. » L'état de vieillissement rend l'homme vulnérable devant la mort. En effet, la vieillesse ainsi que la mort produisent du désordre non seulement pour le sujet de ces deux conditions, mais aussi pour le groupe social dans lequel il est intégré.

La marginalité sociale et la vieillesse fonctionnent comme deux filtres de la prise de conscience de la finitude de son être. Personnages marginalisés, les clowns de Visniec se trouvent dans la difficulté d'accomplir leurs tâches professionnelles, presque au bout de leur vie.

Bien que le seul décor soit construit par un tas de corps parmi lesquels certains bougent encore, *Les Dents* n'est pas l'histoire d'une mort collective, mais de deux morts individuelles, celles de deux voleurs de dents, deux marginalisés par leur métier même : arracheurs de dents des cadavres se trouvant sur les champs de bataille. Rappelons-nous, cette profession est assez ancienne ; les voleurs (non seulement les voleurs de dents) figurent parmi ceux qui accompagnaient les armées, tout comme les prostituées, les mendiants et les vagabonds, tous étant des marginaux de la société.

Les portraits des deux personnages sont à peine construits. Les noms du Voleur 1 et du Voleur 2 relèvent de leur métier : en temps de guerre, ils pratiquent un métier marginal ; ils ne sont entourés que par des morts ou des mourants dont ils volent les dents. Ils sont des corps non-socialisés, autour desquels on se construit « toute une métaphysique du dynamisme et du découragement », selon Patrick Declerck (2003, 21), qui donne l'exemple des clochards de Paris, des « êtres en crise et en rupture de liens sociaux, économiques et culturels, qui côtoient les extrêmes de la désocialisation, sans cependant s'y abandonner encore tout à fait. » Le but de nos constructions mentales vis-à-vis des marginaux, à en croire Declerck (21), c'est de « banaliser l'horreur » et d'« annuler l'angoisse ». Ces personnages de Visniec réussissent-ils de nous placer sur cet axe de l'escamotage de la mort ?

L'image du Voleur 2 est celle de quelqu'un de fatigué, au bout de son chemin, qui entreprend une dernière action avant la (grande) sortie. Il est, nous le supposons, vieux. Le mal provoqué par la série des corps morts et les conditions de *travail* ont aggravé la condition de cet *ouvrier* ; Voleur 2 a mal « entre les côtes », qui semblent se briser quand il se penche, mais il a aussi mal sous les paupières, « surtout quand je pense » (Visniec, *Les Dents*, 3)[4]. La nausée et la difficulté de penser sont l'expression d'une maladie professionnelle ; en tant que voleur de dents, on court des risques, on met en danger sa propre santé. « Si on traîne ici plus longtemps, on risque la peste. » (*Les Dents*, 4) Il paraît que leur propre mort guète quelque part. S'exposer à un milieu dangereux rend son propre corps vulnérable devant la mort par la relation de proximité physique qu'on entretient avec l'une des expressions de celle-ci, le corps mort.

Voleur 2 est conscient de la pesanteur de son corps. Lorsqu'il travaille, donc lorsqu'il fouille dans les bouches des soldats, il ne peut pas manger : « En fait, je n'aime pas manger quand je suis sur le champ. Le ventre plein me donne le vertige. » (*Les Dents*, 4) Et le vertige c'est la réaction devant la mort, devant son trop visible. Quelque fatigué qu'il soit, son corps lui transmet des messages. Le battement de la paupière gauche à

[4] La pièce *Les Dents* n'a pas été publiée.

l'arrivée d'un soldat est pour le superstitieux Voleur 2 un mauvais signe, un pressentiment de sa propre mort. La présence du soldat vivant est traitée d'exotique, par le fait même que celui-ci vit encore. Auparavant, les deux voleurs n'ont jamais vu de soldats vivants, comme si, avant la lettre, tout soldat n'est un corps mort ou un mourant. Leur cadavre est donc la seule représentation avec laquelle opère l'imaginaire de ces deux personnages. Voleur 2 sait que le soldat vivant ne peut apporter que du malheur. La position d'égalité du soldat les rend vulnérables à leur tour devant la mort, et c'est ce combattant, apparemment, qui va les tuer. Le paroxysme de cette représentation permet au lecteur de réfléchir à la position du soldat en tant qu'objet (et non pas sujet), en tant que matière première à consommer pour assurer le fonctionnement de la machine de la guerre.

Dans la pièce *Petit boulot pour vieux clown*, la dernière sortie des voleurs des dents correspond à un boulot, le dernier, dans un cirque. Le boulot est *petit* et le potentiel employé, le clown, est *vieux*. Cela n'empêche pas la compétition créée entre deux amis clowns, Filippo et Nicollo, qui se retrouvent dans la salle d'attente pour l'audition. Un troisième y intervient, Peppino, qu'ils connaissent déjà (depuis toujours, ils nous font croire), lui aussi à la recherche d'un emploi et venu pour la même audition.

La dégradation des corps des deux voleurs ainsi que la dégradation des corps des clowns ne peuvent entraîner que la mort, comme conséquence naturelle, la seule, d'ailleurs. Dans les deux histoires, intervient le facteur de la violence du corps, le meurtre. La mort n'est plus naturelle, mais accidentelle. Les deux voleurs sont tués par un soldat vivant dont ils n'ont pas réussi à voler les dents ; Nicollo et Filippo tuent un troisième contre-candidat.

Les vieux clowns deviennent dérisoires par leur âge, par leur maladresse. En attendant d'être reçus pour l'audition offrant le boulot miracle, le dernier avant la retraite définitive, ils remémorent le passé qu'ils ont partagé. Des souvenirs s'enchaînent. En même temps, ils doivent décider qui est le meilleur. Le mobile de la lutte est assez simple : ils ont encore « quelque chose à dire ». Au chômage professionnel s'oppose un boulot. Au néant, l'espoir.

L'établissement de la hiérarchie s'avère être un épisode assez complexe, drôle et pathétique en même temps. Correspondre à la demande de l'employeur est assez difficile car « ils ont besoin de quelqu'un de vivant, quelqu'un qui ait de la prestance. » (Visniec 1998, 14) Or, chacun essaie de démontrer que l'autre n'est pas qualifié pour un tel boulot, en donnant des arguments d'ordre physique et en invoquant la dégradation biologique. Filippo dit à Nicollo : « Soyons sérieux, regarde-toi un peu. Tu n'es plus que l'ombre de toi-même. Tu es transparent, on ne te voit plus sur la piste. » (Visniec 1998, 14)

Il y a une double approche de la personne âgée dans cette pièce. D'un côté, être vieux c'est être presque mort : « Mon Dieu, quel coup de vieux vous avez pris. » (Visniec 1998, 21), exclame Peppino en regardant ses amis qu'il n'a pas vus depuis longtemps, tout en essayant de les persuader qu'ils ne correspondent pas à la description de l'employeur recherché. De l'autre côté, l'âge vieux est vu comme le synonyme de l'expérience et comme le mot de passe pour l'obtention du boulot, le billet de loterie gagnant : « Je suis le meilleur vieux clown. Je suis le seul vieux clown. » (Visniec 1998, 25), déclame le même Pepinno, ce Pozzo visniecien performant en clown. Pour Nicollo, la demande d'un vieux clown suppose la renaissance du cirque, tombé lui aussi en désuétude, par l'exploitation de l'expérience des anciens professionnels : « Le cirque d'aujourd'hui, c'est de la merde. C'est de l'amateurisme minable. C'est zéro. » (Visniec 1998, 17) On offre un boulot pour un *vieux* clown « parce qu'ils ont oublié le métier. C'est pour ça. On a perdu les ficelles du métier. On a oublié l'Art ! Il est parti en eau de boudin. C'est grâce à nous qu'ils pensent pouvoir le retrouver ! » (Visniec 1998, 17). L'avenir n'est pas dans les œufs, comme chez Ionesco, mais dans les vieux clowns.

Fidèles, paraît-il, au principe *homo homini lupus est*, les clowns se transforment dans de véritables combattants, même s'ils ont partagé le même passé et qu'ils connaissent tout l'un sur l'autre, les moments de gloire ainsi que les chutes. Le champ de bataille est cette fois-ci le langage. Il y a tout un vocabulaire relatif au corps dégradé de l'autre dont nous pouvons faire le répertoire en analysant les mots que les trois clowns s'adressent généreusement, tout en accentuant la dégradation physique et morale : « cochon », « tu deviens gaga », « petit truand », « mon salaud », « petit chiqueur », « espèce d'amateur », « espèce de ramollo », « paquet de graisse », « espèce de crapaud », « espèce de frustré », « espèce de vipère », « deux petits chipoteurs mesquins », « bande de chieurs ».

Dans le même sens, les sécrétions nasales et lacrymales, l'aspect physique et les mouvements corporels mélodramatiques accentuent l'état de décomposition du corps vieux: Nicollo se mouche, soupire, pleure, il n'est que d'os, il n'a pas de muscles, ses ongles sont en train de tomber ; les vêtements flottent sur Peppino. Mais la manière de se moucher de Nicollo est également une sorte de *symbolon*, un signe de reconnaissance :

> Quand tu t'es mouché ça m'a fait un coup. Je l'ai senti ici. (*Il met la main sur le cœur*.) Ça pouvait être que toi. Je me suis dit : c'est Nicollo. Je me suis dit comme ça : c'est lui, le connard, y a que lui pour se moucher comme ça. (*Il l'embrasse une nouvelle fois*.) Vieux séducteur, toute ta vie, t'es mouché comme un satyre. (Visniec 1998, 9)

La reconnaissance des gestes du vieil ami qui sont inscrits dans la mémoire de Filippo démontre la liaison affective qui existait entre eux et qui semble exister toujours, car le perfide Filippo passe parfois du sarcasme

à des formules d'affection : « mon lapin », « mon pauvre », dans son attente de persuader son camarade Nicollo de ne plus participer à la sélection. Il lui promet de le soigner au cas où il obtiendrait le poste : « Je suis avec toi, calme-toi, je te laisse pas tomber. [...] Je vais te ramener chez moi. On vivra tous les deux sur ce boulot. Je vais te faire des soupes, tu as besoin de soupes chaudes. [...] Je vais te remettre sur pieds. » (Visniec 1998, 16) L'altruisme et le sacrifice ne sont pourtant qu'une façade, qu'un autre numéro de scène déployé pour répondre aux besoins de l'instable Nicollo et pour tromper le public. Pour distraire le public, la performance du clown, tout comme celle de l'artiste en général, a des points communs avec l'art du trompe-l'œil, condition tragique d'un métier à jamais assumé.

Le costume de location que chacun des clowns s'est mis pour l'audition relève d'une identité fluide, une identité à louer pour un certain événement. Le but du clown est de passer pour quelqu'un d'autre, essayant de tromper et de convaincre en même temps ses amis et le jury sur sa propre condition, de prouver à tout prix qu'on peut encore être utile. Le désespoir de leurs tentatives de pratiquer d'anciens et de nouveaux numéros a pourtant, à la base, la nécessité de croire soi-même à son apparente bienséance. Croire à quelque chose, quelque factice que cela soit, pour pouvoir mener sa vie, c'est le principe qui guide les personnages de Visniec. L'habit ne fait pas le moine, mais il ouvre les portes du monastère. Faire semblant d'être en pleine forme pour pousser à l'infini sa propre fin dont on devient conscient en vieillissant, passer pour quelqu'un bien dans sa peau, serait ce dont le clown a besoin pour obtenir le *petit* boulot.

Nous concevons les personnages des voleurs et des clowns plutôt dans une dimension du corps vieux que du corps non-socialisé. C'est dans une autre pièce, *La Femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* qu'on a un cas de figure typique de corps non socialisé. Dans ce texte, on parle sur la guerre qui prive le défunt des rituels qui lui sont dus. « Mon pays est ce réfugié musulman mort dans un village hongrois où personne ne sait comment on inhume les musulmans. » (Visniec 1997, 104) Situation anomique, la mort d'un musulman dans un espace géographique où l'on pratique une autre religion met en difficulté toute la communauté. La méconnaissance des pratiques mortuaires afférentes au monde musulman a comme résultat l'abandon du corps du défunt. Si dans la communauté villageoise le musulman était traité comme un étranger, il reste également un étranger dans la mort. Son corps mort demeure non-socialisé. Cela souligne non seulement la disparition de la solennité de la mort par le non-accomplissement des rituels funéraires, mais encore l'idée de faillibilité de l'œuvre culturelle. Une société qui n'est pas capable d'apprendre sur la culture d'une autre société est soumise à la déchéance.

Dans les exemples choisis, il n'y a aucun traitement (dans le sens de performance d'une pratique mortuaire) des corps anonymes et, plus que cela, on assiste à une mise en anonymat de tout corps mort. La mort s'échappe à toute forme de normalisation.

La métaphysique du dynamisme dont parlait Patrick Declerck, ainsi que celle du découragement semblent aboutir à la banalisation de l'horreur et à l'annulation de l'angoisse que nous ressentons devant la mort. L'instabilité physique et psychique de ces personnages, leur errance et leur espoir, les sentiments éveillés en nous ne font qu'essayer de nous placer sur l'axe d'une adaptation du monde pour des clowns. Des vieux clowns que nous portons, peut-être, en nous.

Les morts en masse

Visniec traite plusieurs fois des images des morts en masse. La problématique de la mort collective a affaire non seulement aux représentations d'une mort anomique, mais aussi à la représentation d'une banalisation de la mort qui se produit par la banalisation du corps. Est-ce que cette mort collective ne suscite pas « de réactions et de pratiques spécifiques en lien avec le caractère collectif de ces morts », comme Clavandier (2004, 5) le déduisait dans son travail traitant cette équivoque?

Multipliée, devenue nombrable, la mort est privée de la singularité de son importance sociale. À l'instar de la *Leçon* de Ionesco, dans l'histoire des vieux clowns une série du meurtre – qui devient une activité banale – l'identité des victimes n'est plus importante, le fait de tuer non plus. Après avoir tué Peppino, Nicollo et Filippo abandonnent son cadavre dans une pièce où ils trouvent le cadavre d'un autre vieux clown.

L'abandon du cadavre est suivi par l'apparition d'un quatrième clown, ce qui nous assure qu'il s'agit d'une répétitivité. Le corps mort de Peppino n'est plus Peppino, mais « un paquet » qui est poussé dans une chambre imposante où l'on a déposé un autre cadavre, toujours un vieil homme habillé d'un costume de location, tout comme Peppino et le couple Nicollo-Filippo. On ne traite pas le cadavre, mais on le quitte. On s'en débarrasse, du corps mort et de la mort. Apparemment, le plus important c'est le boulot.

Dans *La Femme comme champ de bataille* ou *Du sexe de la femme comme champs de bataille*, Visniec ordonne les morts en masse dans des fosses communes. En Bosnie, semblerait-il, il y en a partout. La structure spatiale des charniers que Kate fouille avec son équipe de spécialistes est disposée, bien évidemment, sur un axe horizontal. Les charniers sont une image de l'anomie mortuaire. On est dans l'impossibilité d'accomplir les rituels funéraires par lesquels on accorde au défunt ses droits fondamentaux : le droit à une tombe et le droit d'être commémoré. Ces fosses communes constituent l'apogée des horreurs de la guerre bosniaque,

elles proviennent du génocide. Les excavations sont des essais de remédier les choses, par une cérémonie funéraire minimaliste : traiter la mort en tant que mort, essayer de s'occuper des cadavres.

Les cadavres deviennent du « matériel déterré » (Visniec 1997, 99), expression retrouvée dans le discours abordant un langage spécialisé de la psychologue Kate, qui se veut détachée. Pourtant, peut-on vraiment rester détaché dans ces conditions ?

Marie-Frédérique Bacqué (2011, 3) écrivait que « le mort a besoin d'être humanisé, sinon, il n'est plus qu'un déchet ». L'humanisation de la mort implique, entre autres, l'individualisation de la mort : à chaque personne morte, son cadavre et une tombe. Cela ne se passe pas chez Visniec. Le corps mort est présenté comme un objet en série, on parle des « numéros d'inventaire qu'on attachait à chaque cadavre déterré ». Kate craque parce qu'elle ne pouvait plus « entendre les pioches, les piochons, les truelles et les pinceaux qui frappaient, creusaient, grinçaient, balayaient. » (Visniec 1997, 99) Il est à remarquer l'aversion envers l'utilisation répétée, sérielle de ces objets, de cet instrumentaire qui servit à dévoiler la mort et encore plus, à rétablir l'ordre, à donner une place aux morts aussi, à permettre des rituels mortuaires.

Le pêle-mêle dans la mort, l'image anomique de la désindividualisation de la mort apparaît aussi dans *Le Mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Les histoires qui circulent dans la période de l'après-guerre sont épouvantables :

> J'ai entendu dire qu'en Espagne, après la guerre civile, on a enterré dans une grotte des dizaines de milliers de cadavres mélangés, les cadavres d'un camp et les cadavres de l'autre… Anarchistes, communistes, trotskistes, républicains, démocrates, royalistes, fascistes, tous dans le même trou. On n'a rien identifié. On a fait un monument et fini l'affaire. (Visniec 2007, 55)

Cette fois-ci, on a essayé quand même de régler la mort : on a construit un monument. On ne s'est pas complètement écarté des pratiques mortuaires. La mort, quoique collective, est partiellement réglée, normée : il y a un monument pour servir à la mémoire. On sait que cela ne suffit pas, mais, « fini l'affaire », la vie doit continuer.

L'absence du corps mort

Selon Patrick Baudry (1995, 8), le cadavre manquant « prive une ultime relation, non seulement le problème d'une preuve pour se convaincre de la réalité d'une mort toujours incroyable, mais la difficulté à entrer dans le deuil. Il faut que les souvenirs puissent, eux aussi, partir ».

Le corps de Vibko de la pièce *Le Mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* est absent ; il pourrait être dans un charnier aussi bien que n'importe où. La pièce devient une odyssée de la

recherche d'un cadavre qui jouit, dans sa propre absence, de prérogatives particulières: il reste le personnage central, un Godot dont tout le monde attend l'apparition et qui pourrait donner un sens à la vie de ces gens.

Son cadavre manquant, les parents ne peuvent pas accomplir leurs devoirs en matière de pratiques funéraires. Ils doivent pourtant le faire. Ce n'est pas uniquement une motivation intrinsèque (le deuil commence après l'enterrement du cadavre, comme forme de soulagement des survivants), mais aussi le fait qu'ils soient hantés, à proprement parler, par Vibko. Cette incorporation du vide, de l'absence sous la forme d'un fantôme à laquelle a recours le dramaturge, s'inscrit dans les représentations populaires de la mort, car, « le cadavre le plus répugnant [...] et le plus dangereux reste toujours celui à qui l'on n'a pas rendu tous les hommages qu'il méritait. » (Thomas 1975, 251)

Le père motive sa quête désespérée du cadavre de Vibko par le devoir envers le mort : « Mon fils a le droit à une tombe. » (Visniec 2007, 41) Il nous semble que, à un certain point, cette nécessité compulsive de faire son deuil accentue l'instinct de conservation de l'espèce et non pas le respect profond envers le mort. La valeur des rituels mortuaires a changé chez le dramaturge ; ce sont plutôt des pratiques pour protéger les vivants et non pas les morts : « des rites de la mort pour la paix des vivants », selon la formule de Louis Vincent Thomas.

Le paroxysme de la violence mortuaire est atteint par l'interdiction de l'accès aux corps des morts :

> Dans ce pays, une mère heureuse, c'est une mère qui sait où sont enterrés ses enfants. Une mère heureuse est une mère qui peut s'occuper à volonté d'une tombe, et qui est sûre que dans cette tombe-là se trouve bien le corps de son fils et non pas un cadavre de fortune.
> Une mère heureuse est une mère qui peut pleurer autant qu'elle veut à côté d'une tombe abritant bien les ossements de son fils et non pas d'autres os. (Visniec 2007, 28).

« Ce pays » délimitant un espace balkanique quelconque s'oppose temporellement et géographiquement, à un autre pays, au pays ancien où la tombe de ses enfants ne représentait pas une raison pour qu'une mère soit heureuse. Maintenant, le bonheur ultime c'est d'avoir la certitude que le cadavre enterré, dans un lieu propre, appartient bien à son propre fils et non pas à quelqu'un d'autre. Pour pouvoir faire son deuil il faut personnaliser la mort et le mort, l'individualiser en accordant une tombe au défunt.

L'absence du cadavre entraîne une pratique mortuaire propre au nouveau système politique et social. Dans le désordre de l'après-guerre et en plein capitalisme, il faut « être raisonnable » et accepter l'idée d'enterrer un cadavre aléatoire juste pour soulager sa propre douleur. On propose au père désespéré une solution plus facile et d'actualité : un "nouveau" voisin

vend des cadavres à composer de plusieurs pièces appartenant à plusieurs morts. Dans le monde qui peut offrir même des alternatives mortuaires, l'important est d'avoir un cadavre à enterrer, n'importe lequel et non pas celui de son propre mort, juste pour pouvoir commencer son deuil.

L'adoption d'un cadavre se veut une chose tout à fait banale, comme s'il s'agissait d'une adoption tout à fait normale. Pourtant, cette pratique n'est pas encore agréée par la communauté villageoise traditionnelle : « Le nouveau voisin: Il y en a qui vont jusqu'en Chine pour adopter un enfant, ils dépensent une fortune. Mais un cadavre à 2000 dollars, ça leur paraît cher et même illégal. Aïe, la folie humaine ! » (Visniec, 2007, 55).

Adopter un mort pour continuer à vivre, voilà ce que nous propose le nouveau monde. Si l'on adopte des formes de vie, pourquoi ne pas adopter aussi bien des cadavres ? Pourquoi ne pas adopter la mort ?

Conclusions

La mort est « un désordre ontologique qui se traduit par un désordre social (séparation, douleur et deuil) », écrivait Clavandier (2004, 10), tout en insistant sur l'idée de rupture sociale, qui provoque de la douleur aux survivants et entraîne la performance de rituels. Face à ce désordre d' « expression », il existerait, continue-t-elle, un « désordre du dépassement venant de compenser la rupture de la mort », qui n'est qu'une « réaction collective pour faire contrepoids pernicieux de la mort » (Clavandier 2004, 10), en ajoutant que, symboliquement, on peut vaincre la mort, par la dérision, l'inversion et la détermination volontaire.

Dans le théâtre de Visniec, la mort de l'autre est désacralisée, les rituels funéraires ne sont plus accomplis, ce qui contribue à la déstabilisation du sentiment identitaire de l'individu et du groupe même. Corps non-socialisé, corps vieux, morts en masse et corps absent, toutes ces images mortuaires anomiques sont pour Visniec des tentatives de rendre la mort acceptable à travers les symboles et une plaidoirie pour les rituels. Elles fonctionnent en même temps comme une prise de conscience de la vulnérabilité de son être et de la nécessité de normaliser la mort.

Textes de références

Visniec, Matéi, *Les Dents*, texte non-publié, disponible à la Bibliothéque Christiane Montécot de la Maison d'Europe et d'Orient, Paris.

---, *Le Mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Carnières/Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2007.

---, *Petit boulot pour vieux clown suivi de L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Arles, Éditions Actes Sud, 1998.

Références bibliographiques

Bacqué, Marie-Frédérique « Existe-t-il une psychologie de la mort ? », *Carnet Psy*, Éditions Cazaubon, 2011, nº 5, p. 22-24.

Baudry, Patrick, « Devant le cadavre », [En ligne] *Religiologiques*, nº 12, 1995. [En ligne].URL : http://www.religiologiques.uqam.ca/no12/devant.pdf. (Consulté le 15.02.2011).

Le Breton, David, *Anthropologie du corps*, Paris, Éditions PUF, 2011 [1990].

Clavandier, Gaëlle, *La mort collective : pour une sociologie des catastrophes*, Paris, Editions CNRS, 2004.

Clavandier, Gaëlle, *Sociologie de la mort : vivre et mourir dans la société contemporaine*, Paris, Éditions Armand Colin, 2009.

Declerk , Patrick, *Les naufragés*, Paris, Éditions Pocket, 2003.

Thomas, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Éditions Payot, 1975.

Ziegler, Jean, *Les Vivants et la Mort. Essai de sociologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Témoignage et récit chez Henri Thomas

Dana UNGUREANU
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Écrivain prolifique de la deuxième moitié du XXe siècle mais peu connu par le large public, Henri Thomas se distingue dans le champ littéraire contemporain aussi bien par les recherches structurales qu'il opère au niveau du texte que par une réflexion particulière sur la littérature et la capacité figurative du langage. Notre article se propose d'analyser une typologie secondaire de personnage - le témoin –, tel qu'il apparait dans trois récits d'Henri Thomas, *La Nuit de Londres*, *John Perkins* et *Le Parjure*. Ces textes développent le thème de la disparition à partir de trois faits divers : un accident de voiture, la mort d'une femme et une affaire de bigamie. A chaque fois, le témoin apparait en marge du texte comme pour nous faire passer un événement et clarifier une situation. Mais tout témoignage est subjectif et ne transmet qu'en partie la réalité, le témoin est donc quelqu'un qui nous fait passer un événement et en même temps quelqu'un qui passe sur des fragments de cet événement – un passeur de mots et un passeur sur des mots. Dès lors, le lecteur doit se demander : « Qu'est-ce qui est vrai de ce qu'il vient de lire ? », « Est-ce que la littérature peut transmettre la vérité ? », « Est-ce que le langage tellement usé par l'emploi quotidien contient encore, en germe du moins, quelque chose de vrai ? »

Abstract. A prolific writer from the second half of the 20th century but not well known by the wide public, Henri Thomas distinguishes himself in the contemporary literature through his structural experiments in his texts as well as through a personal reflection on literature and on the figurative capacity of speech. Our article's purpose is to analyze a secondary type of character – the witness – as he appears in three of Henri Thomas' novels *La Nuit de Londres* (*London Night*), *John Perkins* and *Le Parjure* (*Perjury*). These novels develop a common theme, that is the disappearance starting from three different facts: an accident, a woman's death, a bigamy issue. Each time, the witness appears in the background of the text as if he tried to let us know about an event or to clarify a situation. However, a statement can only be subjective thus the witness notifies us of an event and at the same time oversees some parts of it. Starting with this statement the readers can only ask themselves: "What was true of what they've just read?", "Is it possible for literature to show us the truth ?", "Is it possible for the language, so used by the everyday use, to still contain a grain of truth ?"

Mots-clés : Henri Thomas, témoin, fait divers, subjectivité, capacité figurative du langage
Keywords : Henri Thomas, witness, fact, subjectivity, language's figurative capacity

« Passe, tu es pur »
(Thomas, 1960 : 104)

Écrire signifie « exprimer sa pensée à travers le langage » (Rey-Debove 2006, 832). Tout écrivain est donc un passeur de sens à travers un code, un passeur de mondes fictionnels ou vraisemblables, un passeur de mots. En tant que lecteurs, ces mondes et ces mots nous parviennent par l'intermédiaire de la voix narrative définie par Genette comme « aspect [...] de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet, ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui y participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative. » (Genette 1972, 226). Diégétique, métadiégétique ou extradiégétique, la voix narrative constitue un domaine d'innovation infini, la dernière moitié de siècle poussant les recherches narratives au plus haut niveau et faisant de la narration un champ d'expérimentation mais aussi d'autoréflexion.

Dans les pages suivantes nous allons nous intéresser à un type hybride de narrateur – le témoin –, tel qu'il apparaît dans trois textes d'Henri Thomas : *La nuit de Londres*[1], *John Perkins*[2] et *Le Parjure*[3] Nous avons employé le terme *hybride* pour définir ce type de narrateur parce qu'il s'agit, comme nous allons le voir, d'un personnage en même temps intérieur et extérieur au texte : d'une part, ce personnage secondaire participe à l'événement et influe sur le déroulement de l'action ; d'autre part, c'est lui qui narre intégralement ou en partie le récit ; finalement, nous pouvons identifier dans ses traits l'image de l'auteur aussi bien du point de vue biographique que de la conception exprimée sur la littérature.

Pour mettre en évidence la figure du témoin, nous allons procéder en deux étapes : tout d'abord, nous allons faire une analyse des récits en soulignant la structure des narrations et la construction des personnages; deuxièmement, nous allons comparer le personnage du témoin tel qu'il apparait dans les textes afin de définir son rôle dans le récit. Ces remarques nous aideront à mettre en valeur, enfin, la vision qu'Henri Thomas a sur la littérature en particulier et sur la capacité figurative du langage, en général.

Écrivain prolifique de la deuxième moitié du XX[e] siècle mais peu connu par le large public, Henri Thomas se remarque dans le champ littéraire contemporain par sa confiance dans le pouvoir régénératif du roman qui peut se ressourcer dans le quotidien le plus banal, à condition de

---

[1] Henri Thomas, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire*», 1956. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (NDL), suivi du numéro de la page.
[2] Henri Thomas, *John Perkins*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire*», 1960. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (JP), suivi du numéro de la page.
[3] Henri Thomas, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire*», 1956. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (P), suivi du numéro de la page.

rester vrai.[4] Les trois récits dont nous allons parler abordent un thème commun, la disparition, et le déclinent à travers trois faits divers : la mort de Paul Souvrault sur laquelle plane l'incertitude du suicide ou de l'accident, la disparition de John Perkins après la mort de sa femme, Judith, respectivement la fuite de Stéphane Chalier enquêté pour bigamie.

La nuit de Londres est paru pour la première fois en 1956, aux Éditions Gallimard et raconte la déambulation de Paul Souvrault, personnage déjà présent dans d'autres récits de l'auteur et en même temps pseudonyme déjà employé pour la publication des poésies et des récits.

Installé à Londres depuis quatre ans et travaillant à l'Agence comme traducteur, Paul Souvrault est obligé d'y rester pendant l'été 194., faute de moyens pour partir en vacances. Les seules activités qu'il entreprend sont les promenades nocturnes sans aucun but et la rédaction d'un récit sur l'individu de la foule qu'il s'amuse à nommer Mr. Smith, Mr. X, Mr. Y. Ce personnage qui occupe ses journées est « le promeneur normal, celui qui passe inaperçu des autres promeneurs normaux » (NDL 15-16) et qu'il identifie en même temps à Florian La Barre, un collègue qui était mort dans des circonstances incertaines il y avait peu de temps. La seule différence entre Paul Souvrault et ce collègue incarnant l'individu de la foule est « qu'il [Paul Souvrault] peut l'imaginer » (NDL 33).

La nuit racontée dans ce récit n'a rien d'extraordinaire et on ne peut parler d'une suite d'événements ou d'une action parce qu'effectivement, il n'y a pas de changement perceptible entre le début et la fin du récit. Tout se résume à une déambulation fatigante dans les rues de Londres, une promenade balisée par quelques incidents et rencontres presque insignifiants.

Paul Souvrault suit une ligne invisible qui le guide devant les vitrines et à l'intérieur de la foule. Il s'érige en observateur de cette foule en l'épiant et traquant ses bruits dans la rue. Son seul amusement durant la promenade est de faire tourner une monnaie d'un penny entre les doigts. Ne faisant pas attention, il lance par terre cette monnaie et se penche pour la récupérer. Mais peu s'en faut qu'il se heurte à un couple qui s'avance de la direction opposée. Paul se redresse en titubant et continue sa route troublé par la rencontre inattendue. Un peu plus loin, une voix venue du sous-sol d'un club attire son attention : deux hommes qu'il ne peut apercevoir parlent et l'un d'entre eux fait une remarque étrange à l'égard de Paul : « Celui-là va repasser » (NDL 73). Paul perd de nouveau la pièce et se penche pour la récupérer et l'homme qui venait de parler la lui tend. En effet, il est certain lui aussi qu'il y repassera parce qu'il avait vu sur l'autre

[4] Pour Henri Thomas, une narration peut être vraie sans être nécessairement fidèle à l'événement narré dans la mesure où un texte littéraire est capable de s'ouvrir vers un instant pur où l'individu est le plus près possible de soi-même dans ce qu'il a d'unique.

trottoir trois femmes qu'il ne peut s'empêcher de regarder. Toujours de l'autre côté de la rue, il aperçoit un ancien ami, Patrick Danaham et croit le voir monter dans un taxi. Comme la pluie commence, il s'abrite dans une station et les trois filles viennent se serrer contre lui. Ils partagent une cigarette et, prenant le temps de les observer, il constate qu'il s'agit d'une blonde, d'une brune et d'une rousse, toutes les trois mal vêtues. La rousse s'appuie contre lui et ce contact suffit pour qu'il la reconnaisse – il avait passé une nuit avec elle il y avait une année.

Près de lui, Paul remarque aussi son ancien ami qui regarde avec envie les trois femmes. Gêné de se savoir reconnu dans une telle situation et obligé de renoncer à ses projets d'aventure amoureuse, Patrick Danaham invite Paul à prendre un taxi pour se rendre à la maison, lui offre cinq livres et l'invite dîner chez lui. D'une manière étrange, Patrick semble très intéressé par ce qui se passe dans la rue, se penche vers le chauffeur, se colle au vitre pour mieux voir et encore plus bizarrement, le chauffeur de taxi sait à l'avance où habite Paul. Le narrateur ne prête pas beaucoup d'attention à ces détails mais ces menues remarques deviendront essentielles dans l'interprétation du texte.

Arrivé devant le bâtiment où il loge, Paul Souvrault se rend compte qu'il avait perdu la clé de son appartement et entreprend d'essayer les quatre portes de l'immeuble pour voir s'il peut pénétrer dedans. Il essaye d'ouvrir trois portes qui sont fermées mais pris d'une fatigue soudaine, renonce à ouvrir la quatrième et traverse la rue pour s'assoir sur un banc. Cette traversée de la rue semble durer extrêmement longtemps et deux fois, un taxi qui passe dans la rue et dans lequel Paul pense reconnaitre Patrick l'évite au dernier moment.

Il fait presque jour, Paul veut chercher le journal et du café, il monte dans un bus et s'endort. Quand il se réveille il est déjà tard, il se rend compte que la monnaie qu'il avait gardée dans sa poche était tombée de nouveau par terre mais ne se soucie plus de la récupérer. Il revient chez lui non pas avant de passer revoir une feuille morte embrochée depuis quelques jours à une grille. Après s'être reposé, il sort et téléphone à Patrick :

> En sortant de Saint-Paul, je ne cherchais plus rien ; dans un bureau de Poste de Fleet Street, j'ai téléphoné à l'autre, afin de le remercier pour les cinq livres ; il me semblait parler pour la première fois ; ma voix même avait peut-être changé, car l'autre ne m'a pas reconnu d'abord. Je lui ai dit que son roman était beau. Il m'a invité dîner chez lui tel jour que j'ai soigneusement noté. Dans les rues, c'était déjà le soir, les lumières, à cause du grand brouillard d'automne. Une belle nuit bientôt ! La foule n'a ni envers ni endroit ; si je rencontre Peggy, je lui parlerai. (NDL 138).

À cette fin du récit suit un petit texte en italiques écrit par Patrick Danahan. Ce nouveau récit nous révèle en effet le nom du personnage

principal, Paul Souvrault, identifié jusqu'ici juste par le pronom personnel « je » et apporte quelques précisions sur sa biographie : sa mère était institutrice dans les Vosges, il avait été élève à Henri IV, il avait refusé de se présenter au concours, il avait loupé sa carrière d'instituteur et celle de professeur et faisait de petits boulots de traducteur pour gagner sa vie. Pendant qu'il habitait à Paris, Paul Souvrault rendait souvent visite à Patrick Danahan pour prendre le café ensemble. Ses visites étaient aussi imprévues que ses départs. Le rencontrant à Londres, Patrick Danahan a l'impression que Paul se porte mieux, il a meilleure mine qu'à Paris et, s'il avait souhaité, il aurait pu s'intégrer à l'Agence et se faire des amis. Patrick reprend la rencontre qui avait eu lieu pendant la nuit, lorsqu'il avait conduit Paul chez lui, mais contredit et nuance les propos du premier récit, s'amusant de l'interprétation donnée par son ami. On apprend aussi que Paul est mort le soir où il avait dîné chez Patrick, écrasé par une voiture, et que les médecins avaient remis à Patrick un cahier où figurait la première histoire. Après avoir lu et recopier ces notes, Patrick se demande si la mort de Paul était vraiment un accident ou un suicide.

Le deuxième roman dont nous allons parler, *John Perkins*, représente l'histoire de la déchéance d'un jeune couple américain, John et Paddy, pour lesquels n'existe plus moyen de se parler après qu'un événement terrible, la mort de Jim - un jeune adolescent des fifties, est survenue dans leur maison.

John travaille dans un atelier de construction mécanique de Streatham et fait figure d'un très bon dessinateur, apprécié par ses collègues, mais qui, dès qu'il tente de parler, est pris par le tremblement et aucun mot ne sort plus de sa bouche. Paddy mène une double vie entre son métier d'assistante dans un hôpital de Boston et les courses automobiles. Elle se gorge de coca et se fige dans un calme qui exaspère John. Chaque soir, John attend l'arrivée de sa femme dans la maison, entouré de chiens, de perruches prises par des paniques soudaines, de chats qui, à ses yeux, transmettent des ondes nocives et de plantes qui « poussent sournoisement dans les jardinières ». (JP 9) Cette attente qui s'éternise dans la saleté de la maison et dans une atmosphère où les moindres bruits s'accumulent et blessent l'oreille semble annoncer une dispute et une rupture imminente. Mais la séparation qui pourrait mettre terme à la souffrance commune du couple ne se produit jamais parce que les deux ne se parlent plus.

Dès qu'il voit arriver la voiture de Paddy, John part dans une déambulation nocturne sans but, pareil à Paul Souvrault, le personnage du roman déjà analysé. De retour à la maison, tard après minuit, John est pris par une colère extrême mais qui ne trouve pas une expression verbale – il ne peut que fracasser les meubles et détruire tout objet qui lui tombe sous la main.

Un troisième personnage Dorothy Lownie fait son apparition et sera hébergée dans la maison. C'est Paddy qui se laisse leurrer par Dorothy et lui propose de venir loger chez eux sans frais mais John lui aussi, bien que s'opposant à cette décision, entreprend de réparer le téléphone et offre tout le confort nécessaire à l'étrangère. Sur Dorothy on ne connait que peu de choses, nous apprenons que son frère était ami de Jim – le disparu, et qu'elle se lie d'amitié avec des gens peu honnêtes.

Un autre personnage, absent de l'histoire, semble orienter le récit. On parle d'un certain Jim, à grosse moto et passionné par la guitare qui est mort dans la maison après une longue maladie. En son souvenir, dans la chambre où il est mort, Paddy garde une lampe bleue allumée et les objets intacts. On ne sait pas quel genre de relation existait entre John, Paddy et Jim mais on apprend que sa mort a entraîné tous les problèmes que les deux ne parviennent plus à régler.

Pour une certaine période, les colères de John semblent diminuer : il peint au sous-sol, en secret, une fresque en prenant comme modèle une carte postale de Dijon. John avait vécu à Dijon pendant qu'il était soldat et avait été amoureux d'Annette, la fille du notaire. Cette période de sa vie est chargée de connotations paradisiaques. Mais peindre la ville où il avait connu le bonheur, même en y rajoutant des détails réels comme la gare, l'image d'Annette et son propre portrait ne suffit pas pour ressusciter le passé. La fresque terminée, John ne parvient pas à se reconnaître dans sa propre représentation :

> Elle [Paddy] verra probablement un jour la ville de Dijon sur le mur : mais comment saura-t-elle que c'est Dijon ? Elle ne connait pas, elle ne connaitra jamais cette ville. Reconnaitrait-elle John dans ce soldat au premier plan ? Elle croirait aussi bien que c'est Jim [...]. Il tira son portefeuille. Oui, la photo de Jim était avec celle de son père et de sa mère et d'Annette Boulard dans cette pochette au fond du portefeuille dont il avait oublié l'existence. John examina le visage du soldat Jim ; il n'y avait vraiment aucune ressemblance entre lui et le soldat sur la fresque, non plus qu'entre Annette de la photo et la femme qu'il avait peinte. Ce n'était pas lui non plus ce soldat. Ce n'était personne. Et la ville ? Même la photo sur la carte postale, s'il n'avait pas su que c'était celle de Dijon, aurait-il reconnu la ville. Il ne l'avait jamais vue comme cela, de loin, avec la plaine par derrière. C'était peut-être les nuages qu'il reconnaissait le mieux. (JP 85-86)

Un soir, en rentrant après une longue promenade, John voit Dorothy et deux amis, un homme et une femme, nus, étendus sur le lit. Non seulement cette vision de débauche le choque mais encore plus, ce qu'ils racontent, une histoire apparemment innocente : un jour, pour s'amuser, Paddy et Dorothy avaient jeté les chats et un poisson dans la baignoire et malgré leurs efforts comiques, les chats n'ont pas réussi à attraper le

poisson. Dorothy commet une petite inexactitude sur le nombre des chats – elle parle de trois tandis que John est sûr qu'il y en avait quatre, chose attestée par une photo qu'il en avait prise, et ce mensonge apparemment sans importance met John hors de soi. Il casse la vitre de la chambre de Dorothy avec la jambe et court dans la maison pour raconter tout à Paddy. Il appelle sa femme et celle-ci essaye de lui répondre. Pour la première fois, après des années, la communication entre eux semble de nouveau possible. Mais Paddy, malade à cause du coca-cola qu'elle avait bu en excès, s'écroule et meurt. John arrive dans la chambre et voit le corps inerte de sa femme, de travers dans le lit, la tête renversée dans une flaque jaunâtre – elle avait essayé de venir à son encontre mais elle était morte. La fureur le gagne de nouveau et commence à frapper le cadavre, puis s'en fuit avant l'arrivée de la police.

À ce qui pourrait sembler la fin du récit, suit un deuxième dénouement, mettant au centre de la narration un voisin, le professeur Godwin qui ne change en rien les événements. Cette fin est proposée à partir du moment où John entend le mensonge sur le nombre des chats et reprend avec presque les mêmes mots l'épisode où John monte pour parler à Paddy. Le seul détail qu'il rajoute concerne les traces des pas que ce voisin a remarqués autour de la maison, sur l'allée, et qui pourrait montrer que John ne s'est pas enfuit définitivement. Si nous pouvions penser que la mort de Paddy est une sorte de libération pour John, les détails rajoutés dans la deuxième fin introduisent un doute.

Le troisième roman qui intéresse notre étude est *Le Parjure*, qui commence avec l'image paradisiaque d'un couple dans la campagne américaine. Stéphane Chalier a reçu une bourse importante grâce à laquelle il peut enseigner dans une université des États-Unis et écrire sa thèse, *Hölderlin en Amérique*. Pour gagner un peu d'argent, il s'occupe durant l'été de la cueillette des fraises et dort dans sa voiture. Pendant une tempête, il rencontre Judith Samson, ils tombent amoureux et partent dans une randonnée dans la campagne. Peu de temps après, Judith tombe enceinte et les deux se marient.

Puis, Chalier souffre d'un décollement de rétine et pendant qu'il est hospitalisé pour l'opération, une autre femme, Ottilia apparait. On apprend ainsi que Stéphane Chalier avait déjà épousé Ottilia, en Europe, et qu'en partant pour l'Amérique, il avait quitté sa femme, ses deux enfants et son vieux père – professeur de la littérature du Romantisme[5].

---

[5] Stéphane Chalier ressemble à l'Ulrich de Musil parce que, pareil à celui-ci, il a un père consacré qui a réussi sa carrière et qui est professeur reconnu dans le domaine de la littérature du Romantisme. Chalier-père reproche à son fils de n'être qu'un « petit romantique » et « de n'avoir pas trouvé sa voie », ce qui détermine le départ de Stéphane pour les États-Unis.

En épousant Judith, Chalier a donc prêté faux serment et a commis un parjure pour lequel il risque de perdre sa bourse et être emprisonné. Tout le monde se demande comment cela a été possible et tout ce que Stéphane Chalier peut dire pour se défendre c'est que lorsque Judith lui avait annoncé qu'elle était enceinte et lui avait proposé de se marier, il avait pensé que c'était tout naturel de le faire, en oubliant qu'il était déjà marié.

L'apparition d'Ottilia entraîne d'autres souvenirs aussi. L'image du père tyrannique revient et ainsi un épisode dont on ne constate pas l'importance dans un premier moment : en vacances avec ses parents à Antibes, Stéphane se mélangeait parmi les enfants pauvres du village et demandait l'aumône aux touristes. Un jour, il s'approche d'un couple, leur dit qu'il est orphelin et ils lui offrent de l'argent mais, à sa grande surprise, le soir, au dîner, il découvre que ce couple se trouve à table, avec ses parents : il avait dit à ces étrangers qu'il était orphelin et, un peu plus tard, ces gens se trouvaient à côté de ses parents. Le couple ne dit rien sur l'incident de la journée, peut-être ils ne le reconnaissent même pas et son mensonge passe impuni. Stéphane explique son existence à travers cet épisode parce qu'au moment où il disait qu'il était orphelin, il pensait vraiment l'être ; pour lui, ses parents avaient cessé d'exister comme s'il était passé dans une autre dimension, il ne mentait pas – il croyait vraiment à ses propres paroles.

Pour échapper à l'accusation de bigamie et à sa première femme qui le poursuit, Stéphane part accompagné de Judith, son fils, une petite fille adoptée par la mère de Judith et le narrateur – un collègue de Chalier – pour l'Île de Hag, dans le Main. Ils sont seuls sur l'île avec un vieillard fou et sa femme, un cochon et un cheval. Le séjour sera bref parce qu'une nuit le vieillard tue avec le fusil le cochon et menace de les tuer eux aussi. Chalier subit un nouveau décollement de rétine qui lui fait voir d'une manière distordue non seulement les images mais aussi la réalité.

Très tôt le matin, à l'initiative de Judith, ils volent la barque du vieux fou et flottent en dérive jusqu'à ce qu'un bateau canadien les récupère. A Halifax, Stéphane Chalier subit une deuxième opération pour le décollement de rétine, puis lui, Judith et les enfants disparaissent tandis que le narrateur revient à son emploi universitaire et n'aura plus aucune nouvelle du couple.

À la différence des deux premiers récits, *Le Parjure* est un texte beaucoup plus ample (246 pages) et il est écrit d'une manière continue, sous la forme de neuf chapitres. Même s'il n'y a pas une deuxième fin, ou un épilogue comme dans le cas de *John Perkins* ou de *La Nuit de Londres*, il faut pourtant remarquer un changement de voix narrative. Durant les 70 premières pages, le narrateur reste extérieur au texte et l'action est racontée à la troisième personne du singulier. Seulement à partir du moment où l'on prononce la parjure et on cherche à justifier le faux-serment de Chalier en le

présentant comme innocent a lieu le passage à la première personne du singulier :

> Lorsque les gens qui le connaissaient on su les incroyables difficultés dans lesquelles il s'est trouvé finalement pris, personne n'aurait voulu être à sa place, et cependant on ne parlait pas de lui avec commisération. En un sens, on était sans pitié : il l'avait voulue cette existence. Il était même, disons-le, franchement coupable. Personne n'a eu pitié de lui, parce que l'on n'a pas cessé de le trouver très fort, toujours à la hauteur de l'épreuve, sans trop se demander en quoi consistait sa force : le petit rire, les yeux bleus dont le regard est rapidement devenu plus résolu, avec la froide assurance qu'il fallait, arrêtaient sans doute les curiosités. D'ailleurs, on ne tient pas tellement à traverser les apparences, dans le monde (celui des professeurs) où j'ai rencontré Stéphane Chalier longtemps après qu'il avait quitté la Californie. (P 70)[6]

Après avoir analysé ces trois récits, nous pouvons constater qu'ils ont tous une double structure et peuvent être interprétés à deux niveaux : d'un côté ce qui pourrait représenter la narration d'une disparition et de l'autre une prise de position de la part d'un personnage secondaire du texte – le témoin, qui ne rajoute rien en effet au cours des événements mais intervient pour nuancer les propos et introduire une subjectivation de la lecture, un doute ou une hésitation au cœur du récit.

À regarder de près, le témoin est dans les trois cas un professeur d'université et en même temps un scripteur.[7] En nous rapportant au monde universitaire, nous devons préciser qu'Henri Thomas a refusé de se présenter au concours pour devenir enseignant et, dans ses carnets, les rapports qu'il entretient avec les collègues de l'université sont présentés la plupart du temps comme difficiles. Dans *Le Parjure*, cette aversion transperce par l'ironie : « D'ailleurs on ne tient pas tellement à traverser les apparences, dans le monde (celui des professeurs). [...] On y est d'une indifférence infinie envers tout ce qui ne concerne pas l'avancement... » (70) Quant au scripteur, souvent écrivain, Henri Thomas en distingue deux types : ceux qui sont consacrés – snobes, parlant avec assurance, écrivant légèrement ; et ceux qui sont encore tourmentés par la flamme de la

---

[6] Il est intéressant de noter que vers la fin du récit on peut constater encore une variation de la voix narrative car on passe pour quelques pages du singulier au pluriel, de *je* à *nous* :
« Les retrouver, nous retrouver, cela ne serait possible qu'en un seul endroit du monde, là où nous serions, non plus nulle part, mais près de ce puits, de cette masure. Et pourtant ni moi, ni Chalier, ni Judith, nous ne pouvons penser à ces rochers de malheur comme à je ne sais quel séjour supérieur. Et les enfants ? Il est impossible qu'ils ne gardent pas quelque chose de ce temps-là, et aux autres, par hasard, ils en parleront sûrement – non pas à moi, non pas à nous. Pour que je puisse dire *nous* encore, il fallait sans doute que je reste seul, à présent. » (P 242)

[7] Nous avons choisi d'employer le terme scripteur parce que le professeur Godwin n'est pas un écrivain mais un chercheur scientifique.

création, à la recherche d'une épiphanie, aux emprises avec le langage et essayant de capter l'essence des choses à travers les mots.

Pour construire ses personnages, Henri Thomas s'est inspiré des auteurs qu'il a lus ou des personnes avec lesquelles il a été en contact pendant ses séjours à Londres et aux Etats-Unis. Le professeur Godwin fait références aux préoccupations littéraires d'Henri Thomas, tandis que John Perkins était un voisin de l'auteur lorsqu'il habitait dans la banlieue de Boston, comme il le mentionne sur la quatrième des couvertures du livre :

> Qui a vécu aux Etats-Unis se souvient du timbre des sonnettes là-bas ; quelques notes très douces, musicales, tranquillisantes ; elles ne réveillent pas les enfants. Ainsi s'annonçait John Perkins, tard dans la nuit. Une petite halte en passant, le temps de dire presque à voix basse, qu'il n'en pouvait plus, qu'il n'avait pas dormi depuis…
> Je connaissais sa situation ; elle ressemblait à beaucoup d'autres, en somme, mais lui, qu'il était singulier ![8]

Quant à Stéphane Chalier, il s'est inspiré de la biographie de Paul de Man avec lequel Henri Thomas avait été collègue à l'Université Cornell, aux États-Unis. Jacques Derrida, ami d'Henri Thomas et de Paul de Man affirme dans un article qu'un jour, Paul de Man lui avait confié : « Si vous voulez connaître une partie de ma vie, lisez « Hölderlin en Amérique.» [9] (Derrida 2002, 27)

Ces personnages puisés dans la biographie de l'auteur sont les acteurs de trois faits divers qui s'apparentent dans une certaine mesure aux romans policiers. Henri Thomas affirme trouver les sujets de ses romans dans des endroits les plus bizarres, comme le métro, par exemple : « pendant longtemps il me suffisait de descendre dans la rue et j'avais des anecdotes. Je n'avais qu'à prendre le métro et surtout le métro de Londres » (Ceccaty 1992, 25). Parmi ses amis, il passe pour un excellent conteur : « le sérieux était la forme d'humour de Thomas ». Il ne fabulait pas (ou presque pas, juste assez pour qu'on ne le crût pas) ; il était le témoin modeste de l'improbable (Roudaut 1975, 182).

Le thème commun de la disparition est pourtant exploité sous des tonalités différentes. *John Perkins* et *La Nuit de Londres* semblent tournés du côté des ténèbres : leurs actions se déroulent pendant la nuit soit dans un espace clos de la maison, soit dans un espace toujours circonscrit par les murs noirs de la ville dans une atmosphère étouffante qui annonce le mal à

---

[8] Henri Thomas s'amuse à faire remarquer dans une interview accordée à Christian Giudicelli qu'il a même gardé une valise que John Perkins lui avait offerte – une valise de son personnage.

[9] *Le Parjure* avait initialement eu le titre Hölderlin en Amérique – comme le titre de la thèse que Stéphane Chalier part préparer aux États-Unis. Au moment où Paul de Man avait adressé cette réplique à Jacques Derrida, l'affaire de parjure n'avait pas encore été découverte.

se produire. Par contre, *Le Parjure*, semble tourné du côté diurne ou lumineux : le paysage champêtre, la randonnée dans la campagne américaine déserte ou le périple dans l'Île de Hag ont tous une connotation paradisiaque et le couple Stéphane-Judith rappelle le couple initial Adam-Eve.

Si John et Paddy ne sont plus liés que par des mots qui les désignent en tant qu'époux – un faux couple donc, Stéphane et Judith forment un vrai couple malgré leur union clandestine. Sur les deux couples plane une ombre, celle du troisième personnage quasiment absent de la narration (Jim et Ottilia) mais qui agit comme élément déclencheur de la chute. Dans *La nuit de Londres*, ce rôle revient au personnage collectif de la foule londonienne – sujet du roman que Paul Souvrault entreprend d'écrire et dont on ne peut extraire une définition exacte. Ces personnages ambigus apparaissent indirectement dans le texte et pourtant ils sont chargés d'une énergie destructrice impressionnante.

En observant les personnages thomasiens en général, nous constatons que les caractères mis en scène n'ont rien des héros, au sens classique du terme, mais c'est justement leur simplicité, tout comme la banalité des événements narrés qui permettent un travail sur la singularité des choses. Dans le numéro 30 de la revue « Obsidiane », Max Alhau affirme « Cependant, avec le caractère étrange de ces personnages va de pair celui des événements qui paraissent à première vue d'une parfaite platitude. Mais ne nous y trompons pas : le plus petit acte entraîne des conséquences déterminantes. » (30-31) L'absence de Jim, l'apparition d'Ottilia ou le contact avec la foule déclenchent une crise à l'intérieur de l'individu et de la narration dont la fin reste ambiguë. Devrait-on considérer le départ de John, la fuite de Chalier et la mort de Paul Souvrault des victoires ou des défaites ? C'est ici qu'intervient le rôle du témoin.

Dans *La Nuit de Londres*, Patrick Danaham apparaît dans le texte brièvement et il est présenté plutôt ironiquement. Le personnage principal, Paul Souvrault, reçoit de sa part cinq livres qui pourront lui assurer la fin du mois et qui lui donnent une certaine sécurité et confiance en soi. S'il s'agit de cinq livres, ce n'est pas pour rien parce que l'attention accordée aux chiffres acquiert une valeur particulière dans le récit, comme un souci de clarté : on apprend que Paul à dans sa poche un penny et une clé, il rencontre trois filles, il est à Londres depuis quatre ans, la porte de son immeuble à quatre portes, etc. En général, l'emploi des chiffres dans le récit est censé apporter de l'exactitude, une sorte de preuve matérielle qui soutienne l'histoire. Mais dans *La nuit de Londres*, c'est à ce niveau même qu'apparaissent les premières hésitations : Paul perd l'unique clé et le penny, il ne sait plus s'il est à Londres depuis quatre ou cinq ans, si Patrick lui a donné quatre livres ou cinq, et semble oublier que sa maison à quatre portes et non pas trois. Tout tourne autour du chiffre quatre (chiffre

symbole de la mort) en variant sur le trois (qui renvoie à la création, à la vie, à Dieu) et le cinq (comme une nouvelle dimension, différente de la vie et de la mort).

En effet, tout le récit peut être interprété en faisant référence aux symboles, à partir de la phrase clé de la narration qui figure à l'entrée des tombeaux égyptiens « Passe, tu es pur » (NDL 104)[10], les références au Kha et au Livre des Morts et jusque à l'association de Patrick Danaham avec Caron, le passeur qui assure la traversée des morts, ou Hermès, le dieu des morts et des chemins, et des trois filles avec Hécate, la déesse des morts, à trois visages dont on plaçait la statue aux carrefours, ou bien avec des Érinyes.

Dans le cas de *John Perkins*, le témoin est le professeur Godwin, un monsieur d'une cinquantaine d'années qui travaille à une thèse sur les caractères et espionne ses voisins depuis sa fenêtre. Sa position face à l'incident est donnée en guise de deuxième variante de la fin et elle est rédigée à la troisième personne du singulier, précédée d'une explication qu'on ne saurait à qui attribuer (un extrait de la thèse de Godwin, une intervention de l'auteur ?) :

> Il y a un autre dénouement à John Perkins. Si je le donne ici ce n'est pas à titre de variante ou d'exercice de style, mais parce que l'hésitation fait partie essentielle de l'histoire. John Perkins à l'instant où, penché vers la fenêtre du sous-sol, il entend cette phrase "ils ont mis les chats dans la baignoire", est momentanément hors d'état de choisir sa réponse à une situation aussi imprévue que choquante. Le corps, l'état de forces en lui, l'inconscient ou on veut appeler tout ce qui ne sera pas décision claire, détermineront cette réponse. Entre la violence offensive et la fuite, John ne peut vaciller longtemps, mais ni lui ni l'auteur n'ont su, à cet instant précis, dans quelle direction il sera jeté. Cette ambiguïté est commune à la vie et au roman, du moins à certains romans que pour cela nous disons vivants. Dans la vie réelle cependant il n'y a jamais, et tout de suite, qu'une solution, supprimant tous les possibles. (JP 141-142)

La deuxième fin n'apporte rien au cours des événements et on reprend l'histoire à partir du moment où John entend le mensonge sur le nombre des chats, brise les vitres de l'appartement de Dorothy, monte l'escalier en fracassant divers objets, trouve sa femme morte, prend ses

---

[10] Paul Souvrault prononce cette phrase dans le taxi, lorsqu'il se trouve accompagné par con collègue, Paul Danaham, qu'il décrit comme il suit :« Celui-ci ne joue pas au gentleman, il imite autre chose ; c'est un poète, un conférencier, un brillant professeur de l'Institut français. Mais je l'ai vu alors qu'il n'imitait personne, sur le trottoir là-bas ; il sait très bien que je l'ai vu mais comme lui aussi croit qu'il m'a surpris – le manège de la cigarette, il a vu cela sûrement – nous sommes quittes. [...] – Vous voici sauvé, dit-il. –Et vous ? – Et moi aussi, - bientôt – tout à l'heure, une fois passé le pont de Battersea. – Sauveur sauvé, dis-je. Le taxi prend un virage abrupt ; c'est ma rue ; j'ajoute très vite : - Au pont de Battersea, la voix vous dira : *Passe, tu es pur*... » (NDL 103-104)

affaires et s'en va. Pendant ce temps, le professeur essaie de travailler sans faire trop attention aux bruits. Bien que mené à la troisième personne du singulier, le discours indirect – libre laisse entrevoir que cette deuxième fin donne une interprétation personnelle aux événements. Peu indigné par le comportement de John, le professeur Godwin semble plutôt dérangé par l'attitude de Paddy: « Quelle indolence, quelle incurie! Le professeur Godwin se surprit une fois de plus en train de haïr cette femme qu'il ne connaissait pas. » (JP 151) Le professeur remarque Paul Dale, l'homme que John avait vu déshabillé sur le lit de Dorothy, revenir vers la maison parce qu'il avait perdu son portefeuille contenant des pièces d'identité et des photos, risquant ainsi de se faire interroger par la police. C'est Paul Dale qui appelle la police justement pour éviter une situation embarrassante qui aurait découvert ses activités insensées :

> Cette bouche d'où aurait pu sortir son secret à lui, Paul Dale, il la fermerait; il rendrait nul tout ce qu'elle pourrait dire. Que Perkins ait volé le portefeuille après avoir brisé les vitres à coup de pied, c'était le début d'une de ces crises dont on trouverait des témoins (l'homme à la fenêtre éclairée, il doit y être encore). (JP 156)

On appréhende John à Boston, ivre, pendant qu'« il essayait d'entraîner deux filles dans sa Ford pour les emmener, criait-il, dans un motel du Cap Cod où l'on n'a pas besoin de certificat de mariage. » (JP 157)

La seule différence que cette deuxième conclusion marque par rapport à la première c'est l'hypothèse, presque la certitude, que John y reviendra un jour : « Quelqu'un est revenu et reparti durant la nuit, évidemment c'est John Perkins. S'il est revenu, pensa Godwin, il reviendra, bientôt. La justice n'a rien relevé de grave contre lui ; sa femme était morte depuis au moins une demi-heure quand il est entré dans sa chambre. » (JP 161)

Il est probable que le professeur Godwin a raison dans ses hypothèses mais de nouveau un petit détail jette le trouble dans l'interprétation du récit : d'après Godwin, la chambre où la lampe restait toujours allumée appartenait à John : « la chambre où une petite veilleuse était allumée près d'un lit défait était celle de John Perkin ; ils faisaient donc chambre à part, cela expliquerait que Paddy Perkins ait pu s'évanouir et même mourir dans la chambre voisine avant que son mari se fût aperçu de rien. » (JP 162) Or, cette chambre avait appartenu à Jim, à croire la première partie.

Le témoignage n'épargne donc rien, ne change rien, l'inévitable – la mort de Paddy et la fuite de John – se produisent et sont le seul dénouement possible. Mais ce témoignage introduit un doute sur la réalité et la vérité des faits. Ce n'est pas pour rien que le témoignage nous est proposé à partir du moment où un mensonge est prononcé. Ce petit détail sur lequel bute le récit agit comme un croc, une fine crevasse dans la réalité

qui se propage et finit par créer une faille au niveau du texte et de la capacité de représentation du langage.

Il va de même dans le cas du *Parjure*. « Mais à ce moment dont je parle (l'opération) je ne savais pas que la Police de l'Immigration avait découvert ce qu'ils ont appelé le faux témoignage de Stéphane Chalier : une seule ligne d'un formulaire rempli par Stéphane dans le bureau des mariages de Tucson, Arizona. » (P 72). Nous apprenons aussi que le personnage-narrateur, pour secourir Stéphane Chalier, dit à la commission qui enquête le cas qu'un rapport-confession sera écrit par Stéphane. Mais celui-ci refuse d'écrire un rapport qui explique ses actions et le déculpabilise et relègue au narrateur de le faire, s'il le veut absolument. Comment écrire une confession à la place de quelqu'un ? Et comment écrire un rapport justificatif pour ce qui est une culpabilité évidente ? La seule possibilité serait de refuser l'explication et disparaitre :

> Mais disparaitre n'est pas répondre à une question précise (le faux serment) ! Il n'y a aucun rapport entre les deux, ce sont deux ordres de choses différents ! C'est bien ce que j'affirme aussi – et si je ne m'en tiens pas là, c'est que je ne suis pas Chalier, mais seulement quelqu'un proche de lui, et que je peux donner une explication dans la mesure où ma situation n'est pas tout à fait la sienne – ce ne sera donc qu'une explication approchée. Tout de même, j'ai conscience aussi de ce qu'il y avait absolument clair dans l'histoire de Chalier, ou plutôt d'absolument direct. Je ne pourrais même pas commencer de le défendre, sans cela. Mais à cause de cela également je me rends compte à chaque instant que mon "plaidoyer" n'est vraiment qu'un pis-aller, à côté de l'évidence qui n'a aucun besoin d'être défendue. Comme Chalier avait besoin quand il m'a dit qu'il m'incombait de faire le rapport ! C'était beaucoup plus juste qu'il ne le pensait (car il me parlait par humeur, et ne s'en est pas souvenu quand je le lui ai rappelé). Je n'ai pas à rédiger ce rapport, car je trouve que je suis moi-même le rapport entre mon Chalier (s'il lisait cela, quel méchant petit sourire il aurait !) et les autres, à commencer par leurs Commissions diverses… (P147-148)

Et, puisqu'écrire un tel rapport n'est pas possible, nous pouvons lire quelques lignes plus loin : « Je suis le rapport qu'on attendait, le rapport confession ! Je raconterai tout ce que je sais, et puis je dirai : "Maintenant je m'efface ; à partir de là je ne sais plus rien, il y a autre chose. " » (P 148) Ce que le narrateur comprend par *autre chose* reste une énigme, un pan de réalité suspendu qui n'est pas accessible immédiatement et qui ne se laisse pas nommer. Pourtant, le récit même que nous lisons pourrait représenter cette *autre chose* parce qu'il fonctionne comme un rapport-confession impossible.

Tout comme dans le cas de *John Perkins*, ou de *La Nuit de Londres*, le témoignage ne change rien au cours des événements – ce n'est pas là l'intention du texte : « En un sens, on était sans pitié : il l'avait voulue cette

existence. Il était même, disons-le franchement, coupable. » (P 70). Mais 30 pages plus tard, cette culpabilité admise par Chalier lui-même est relativisée :

> Mauvais fils, mauvais époux, mauvais père – mauvais professeur même –, ils pouvaient voir tout cela en lui, et il n'avait pas de justification à offrir, il trouvait la condamnation normale, sous tous ses aspects mais il reste un aspect caché qui échappe à la loi et à la logique : "ils n'avaient pas vu le fond de la mer, dit maintenant Stéphane et je ne le leur reproche pas, pour l'excellente raison que le fond de la mer m'était bien particulier, tout à fait subjectif, et quand ils l'auraient vu pour leur propre compte, cela n'aura pas arrangé les choses". (P 91-92)

Dès lors, le témoin prend conscience de la subjectivité de ses propos car tout témoignage suppose intérioriser un événement et le rendre par le filtre de son raisonnement. Celui qui est juridiquement ou moralement coupable devient innocent aux yeux du témoin parce qu'on fait basculer le système causal et on propose un autre système, personnel et unique, cette fois-ci. Peut-on alors parler de témoignage dans le sens ordinaire du terme qui comporte sémantiquement une charge de vrai et de réel ? Le témoin narrateur est le premier à mettre en question la validité de sa position. Le discours peut encore tenir ?

> Il fallait que je sois témoin, strictement, uniquement, témoin. Seulement, ce n'est pas possible, je l'ai constaté en ce qui me concerne, et je me demande s'il a jamais existé un homme qui n'ait été que témoin de la vie des autres. La position n'est pas tenable. Pour moi qui suis seul en tout cas (pas intéressant), il se passe que je suis devenu pour ainsi dire le contraire d'un témoin. A force de voir Chalier, la femme, les enfants et l'autre ! – j'ai compris que Chalier n'était absolument pas coupable, et j'ai compris encore autre chose. Dans ces conditions, je devais chercher à le défendre, puisqu'on l'accusait. (P 99-100)

Pour comprendre l'innocence de Chalier, le narrateur remonte à l'enfance de celui-ci et à la profération du premier mensonge pendant qu'il se trouvait avec sa famille à Antibes et qu'il jouait le mendiant. Dans ce jeu où il faisait l'orphelin, Chalier l'était pour de vrai en oubliant l'existence de sa famille. Ces parents étaient pour lui vivants dans la maison de vacances, en préparant le dîner, et en même temps morts par la profération du mot « orphelin » ; prononcer un mot, comme dans la Bible, c'est créer ou effacer du réel. Les invités ne dévoilent pas le jeu macabre, ne rétablissent pas l'existence des parents en dénonçant le mensonge, et le trou formé dans la réalité y reste. Cette absence du père sera mise en rapport avec l'absence de Dieu : le père n'est pas absent parce qu'il est mort mais parce que le langage le refuse.

La parole a pour Henri Thomas, comme pour les premiers hommes, la capacité de créer ou d'abolir un monde – on peut le voir dans *John*

Perkins où l'événement générateur de crise n'est jamais narré mais juste suggéré ; on peut le constater dans *La Nuit de Londres* où le terme employé pour définir le changement intérieur de Paul Souvrault et qui mène à sa mort, comme le fait penser le texte, est nommé génériquement « la chose » ; on peut l'identifier dans *Le Parjure* sous la forme de l'oubli des parents, de la femme et des enfants. Oublier le nom c'est donc évacuer la réalité et dès lors, tout est possible :

> Peut-on commettre un parjure « sans y penser » ? par distraction ? non par transgression active et délibérée, mais par oubli ? ou parce que ce n'est pas le moment d'y penser ? on se demande si on peut trouver là une excuse, une circonstance atténuante. Et si on peut juger cela pardonnable, de « ne pas y penser » - d'oublier de penser à tout, à toutes les présuppositions et implications de ce qu'on fait ou de ce qu'on dit. Si penser ne peut aller sans risque d'oubli de soi, si oublier d'y penser est une faute, si telle interruption, telle intermittence est une faillite, alors qu'appelle-t-on penser ? Et oublier ? […] Car enfin on ne peut raisonnablement demander à un sujet fini d'être capable, à chaque instant, dans le même instant, voire seulement au moment voulu, de se rappeler activement, actuellement, en acte, continûment, sans intervalle, de penser toutes les obligations éthiques auxquelles, en toute justice, il devrait répondre. Ce serait inhumain et indécent (Derrida 2002, 18)

Ne pas raconter la mort de Jim c'est faire semblant que rien n'y était ; mentir sur la mort de ses parents et sur son mariage comme le fait Stéphane élide tout un passé et une histoire personnelle. Taire, mentir ou oublier signifie créer un trou non seulement dans le texte ou dans la mémoire, mais dans la réalité environnante. Ce vide absorbe la matière du texte et modifie la valence de l'interprétation :

> L'anacoluthe a fait son œuvre dans les choses mêmes, si on peut dire, ici dans les "sujets de l'action", à travers et au-delà du "je" grammatical. Transmutation de tout le "rapport", de toutes les portées et de toutes les analogies de ce rapport. Cette transmutation n'est ni active ni passive, elle a lieu comme l'alchimie obscure qui précipite un "nous". Dans le roman et sans doute partout où un "nous" se forme, toujours à l'abri de quelque sobre et inévitable parjure (je tiens à laisser cet "à l'abri de" livré aux sombres puissances de l'équivoque ; c'est d'elles que je parle : nous nous gardons du parjure que nous habitons, qui nous habite et veille sur nous au moment même où nous croyons monter la garde contre lui, à l'instant où nous sommes prévenus, par le parjure même, contre la vérité trahie). (Derrida 2002, 48-49)

Nous pouvons conclure que le témoin, celui qui devrait apporter la certitude, change l'évidence du récit en incertitude. Il *éventre* le texte pour le montrer dans ce qu'il y a de plus secret et ses propos, loin de correspondre à la place que leur assigne la justice, dévoilant l'hésitation qui

existe dans toute action et dans toute narration. Par l'intermédiaire du témoin, l'interprétation de la narration quitte le niveau événementiel et le récit se tourne vers lui-même en devenant autoréférentiel : au centre de ces récits le fait divers est redoublé par l'attention portée sur la réticence qui fonde l'écriture.

Pour Henri Thomas écrire c'est trahir l'événement parce que le texte ne peut jamais rendre entièrement une action. Toute parole est donc mensongère et au moment de sa profération elle doit être retirée. Par la suite, composer un roman n'est plus possible, ou du moins non pas dans le sens classique du terme : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles. » (Thomas 1993,149)

Il faut pourtant continuer à écrire « pour préserver le peu de bonheur anonyme qu'[il] pourr[a] atteindre pour [se] délimiter, afin de ne pas fuir de tous parts » (Thomas 1993, 150) et la seule manière de le faire s'est introduire un doute au coeur du récit. Ce doute, cette hésitation nous montre le langage dans sa faiblesse et donc dans sa vérité la plus profonde.[11] Ce qui reste après avoir éliminé les mots communs, les formules et les couches superficielles du langage, c'est de l'insolite, « de toutes petites marques de la vérité, le minimum de trace, presque rien. » (P 221-222). L'écrivain n'a pas d'autre liberté que « celle d'un intense scrupule au sein de l'inévitable » (JP, quatrième des couvertures) une hésitation qui sépare le « presque rien » de « rien » et qui lui permette, après avoir écrit son récit de prononcer : « Passe, tu es pur ». (NDL 104)

Textes de références

Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire*», 1956.
---, *John Perkins*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire*», 1960.
---, *Le Parjure*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire*», 1956.

Bibliographie

Bougon Patrice, Dambre Marc (dir.), *Henri Thomas : L'écriture du secret*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
Cahiers du Temps qu'il fait, *Henri Thomas*, n° 13 , 1998.
Ceccaty, René de, « Henri Thomas en ombre chinoise », *Le Monde*, Paris, 18 novembre 1992.
Derrida, Jacques, « *Le Parjure* peut-être », *Études françaises*, P. U. de Montréal, vol. 38, 1-2, p. 15-57, 2002.
Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
La Nouvelle Revue Française, n° 501, « Henri Thomas (1912-1993) », octobre 1994.
Obsidiane, n° 30, automne 1986.

[11] « Mais quoi, il avait retrouvé quelque chose, loin des aveugles maîtres de son enfance et de son adolescence, et même loin de tout témoin – un langage, si ce n'est sa vérité » (NL, 157)

Rey-Debove, Josette et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006.
Thomas, Henri, *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

Rencontres et mots de passage dans les romans de Sylvie Germain

Bogdan VECHE
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé : Les romans de Sylvie Germain sont, pour la plupart, des histoires de quête ou de (re)découverte de soi. L'introspection n'est cependant pas une activité déployée exclusivement dans l'isolement ou la réclusion, mais surtout le résultat d'une interaction particulière entre l'individu et le monde qu'il habite. Souvent en déplacement, il expérimente le miraculeux hasard des rencontres. Et presque toujours, l'Autre n'est pas un artifice diégétique, mais la source inespérée de menues révélations qui orientent le cheminement intérieur des héros. La rencontre agit en catalyseur de la quête individuelle, souvent à travers la langue – écrite ou parlée. L'Autre devient ainsi passeur de mots, car ces derniers sont « semés à tout vent » afin de germer et de « traduire » la révélation. Accompagner les divers protagonistes dans leurs déambulations aide à articuler cet idiome particulier, souvent tributaire de l'invention, parfois silencieux, qui assure le passage des nombreux seuils de la conscience de soi.

Abstract: Most of Sylvie Germain's novels are stories of quest and self-(re)discovery. Nonetheless, introspection is not an undertaking happening in isolation or seclusion, but rather the result of a particular interaction between the individual and the surrounding world. Often on the move, the main characters benefit from miraculous chance encounters. And in most cases, the Other is not a diegetic device, but the unexpected source of small revelations that pave the way for the hero's existential discoveries. The encounter works as a catalyst for the individual quest, by making use of written or spoken language. Thus, the Other becomes a conveyor of words "scattered to the winds" in order to germinate and "translate" the revelation. Accompanying the protagonists through their wanderings helps understand this particular language that is often an invention, sometimes a pattern of silence but that ultimately ensures the crossing of the numerous thresholds of self-awareness.

Mots-clés : rencontre, mots, quête, passeur, conscience de soi
Keywords: encounter, words, quest, conveyor, self-awareness

Les mots ne sont jamais lancés au hasard dans les romans de Sylvie Germain. Si l'activité créatrice est, selon l'écrivain, régie par une « logique de l'inconscient » (Nicolas 1996), qui transforme souvent l'aboutissement de la démarche littéraire en surprise, une transition pareille s'opère au niveau des personnages en interaction. Les mots de passage (paroles, histoires, évocations) facilitent la transgression de l'inconscient vers la

conscience de soi. Cette situation met en lumière la place de choix occupée par la rencontre de l'Autre. Inévitablement, l'univers de chaque protagoniste en mouvement – intérieur ou extérieur – est peuplé. Rien de plus banal, mis à part le fait que toutes les rencontres sont régies par un hasard qui n'est point innocent. Au contraire, rencontrer l'Autre ne reste jamais un acte gratuit, mais devient événement dans le sens où il s'agit d'un acte de bouleversement existentiel à valeur de reconfiguration. Cela est d'autant plus important que les protagonistes de la production romanesque de Sylvie Germain sont, en général, des individus en quête d'eux-mêmes[1]. Mot écrit ou parole qui donne à penser, qui fait peur ou déchire l'équilibre existentiel précaire, ce sont autant d'opportunités de transition vers un Moi en train de se former. Selon les circonstances, les mots assurent le passage en accomplissant plusieurs fonctions, que l'on pourrait appeler de substitution, de transfert ou de mise en abyme de soi.

Mots de substitution

Les mots de substitution servent de pis-aller à des personnages en rupture avec eux-mêmes – à la suite de l'abandon ou de la filiation faussée – et qui sont à la recherche d'un équilibre intérieur, mais également de réponses. L'existence individuelle devient processus réflexif centré sur la récupération identitaire. Être devient ainsi « une performance éphémère, sans lendemain » (Baudrillard 1994, 31), transformant le protagoniste en un Narcisse voué à se débattre constamment dans l'absence à soi et, surtout, à tenter de récupérer son reflet dans les eaux taries de sa mémoire blessée. On compte ici le personnage de *Chanson des mal-aimants* où, pour la première fois, de manière tout à fait « exceptionnelle dans [son] œuvre » (Koopman-Thurlings 2007, 233), Sylvie Germain choisit de faire raconter l'histoire par une femme, sous forme d'autobiographie suivant les épisodes les plus importants de sa vie, accompagnée d'une réflexion constante autour du manque de repères identitaires.

Si les références métaphoriques sont constantes par rapport à la filiation impossible sous la forme d'un « bonzaï tout ébranché, cul-de-jatte côté racines » (*CMA*[2], 14), le récit débute *in medias res* par la mise en scène d'une dramaturgie de l'abandon : « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert.

[1] Mentionnons à cet égard l'orpheline Laudes-Marie Neigedaoût (*Chanson des mal-aimants*) ou bien Magnus dont la filiation est faussée (*Magnus*). Cependant, il peut également arriver qu'un Charles-Victor se rebelle contre toute attache (*Nuit-d'Ambre*). Dans des romans comme *Immensités et Éclats de sel*, des personnages comme Prokop Poupa et Ludvík doivent se réapproprier à travers la réconciliation avec leur passé, tandis que, dans *L'Enfant méduse*, une petite fille violée par son demi-frère vit mue par un désir de vengeance censé lui apporter la joie.

[2] Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 2002. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*CMA*), suivi du numéro de la page.

La pièce a commencé voilà plus de soixante ans, en pleine nuit au coin d'une rue. Non seulement j'ignorais tout du texte, mais je suis entrée seule en scène, tous feux éteints, dans une indifférence universelle. » (*CMA*, 13) Ainsi, à côté des parents, les grands absents dans cette autobiographie sont les mots de l'acceptation et de l'amour. D'ailleurs, le récit devient un questionnement inlassable adressé aux géniteurs non pas d'« outre-tombe » mais *d'outre-naissance*. Cette interrogation est vouée dès le début à rester sans réponse, car, accueillie au couvent dès sa naissance, Laudes-Marie Neigedaoût se voit « vite inculqu[er] l'art du silence » : « J'ai appris à me taire avant de savoir parler, puis à balbutier en latin et à gazouiller en grégorien. » (*CMA*, 19)

Avide de parenté, Laudes-Marie se trouve des palliatifs dans les mots écrits, à deux occasions. Renvoyée du couvent et logée chez Léontine, avec d'autres enfants séparés de leurs parents à cause de la guerre, la petite fille commence par se révolter contre son prénom d'emprunt. C'est l'occasion de se forger une première identité éphémère, en adoptant pêle-mêle des mots de substitution identitaire sous la forme de noms propres glanés à la Bible. La famille est constamment construite et reconstruite dans un jeu alternant oubli et mémoire faussée :

> Je me prêtais des noms de villes, ceux entendus dans les Psaumes et les Évangiles, faute de connaître autre chose. Sion, Bethléem, Nazareth, Ninive, Jérusalem… Ça sonnait bien, ça m'enchantait, j'avais l'impression d'appartenir, fût-ce par raccroc, à la famille éclatée d'Esther et de Loulou-Élie. Mais on n'entre pas en fraude dans la famille des autres, et encore moins quand celle-ci est trouée de toutes parts, dispersée en fumée.
>
> Sion, Canaan, Samarie, Jéricho, Tibériade, Jérusalem, Jérusalem… Mon imagination était en flammes, mon cœur sur des braises – et j'ignorais à quel point je gambadais loin de la réalité. (*CMA*, 31)

La rencontre avec la baronne Elvire Fontelauze d'Engrâce apporte une nouvelle vague de silence, mais aussi des découvertes lexicales. Lors des promenades habituelles, aucune des deux femmes ne parle, au point où « le moindre bruit pren[d] une résonance singulière » et Laudes-Marie finit elle aussi « par avoir le souffle court et le cœur oppressé ». (*CMA*, 69) Cependant, les heures de répit lui font également découvrir le monde silencieux de la bibliothèque de la baronne. La colère contre les parents abandonniques, mais aussi l'espoir d'une cicatrisation future de la plaie identitaire lui font pratiquer une rêverie autour des mots puisés au hasard dans un dictionnaire. Il n'est pas anodin que la protagoniste orpheline explore l'univers de chaque mot et surtout ses relations avec les autres : « Le plus souvent je me plongeais dans un dictionnaire et m'attachais à un mot que j'explorais sous toutes ses coutures : étymologie, composition, définition, dérivés divers, expressions et locutions où il était employé. » (*CMA*, 69-70)

La conséquence de cette errance lexicale est une sélection particulière de mots que nous appelons *transitionnels*, de par leur double nature ; d'un côté, ils expriment l'inachèvement et, de l'autre, le besoin thérapeutique :

> Certains mots me ravissaient, pour la troublante douceur de leur suffixe qui introduisait de l'inachevé et un sourd élan de désir dans leur sens : "flavescence, efflorescence, opalescence, rubescence, arborescence, luminescence, déhiscence…". (*CMA*, 70)

Mots de substitution de la filiation, ils germent au point où le jeu lexical devient créatif. En manque d'amour maternel – le plus souvent, les questions restées sans réponse de Laudes sont adressées à la mère –, Laudes finit par forger un lexème à valeur compensatoire :

> Ils désignaient un processus en train de s'accomplir, très intimement, secrètement… et j'avais forgé un mot sur ce modèle : « amourescence ». Dans l'espoir que par la magie de ce vocable neuf un peu d'amour naîtrait dans le cœur évanoui de ma mère, et dans le mien, tout encroûté de larmes et de colère. (*CMA*, 70)

Si l'« amourescence » tant rêvée n'arrive jamais à terme, Laudes-Marie trouve le repos dans la solitude imposée à sa naissance et qu'elle finit par désirer et par conquérir. Vivre en paix avec cette solitude, c'est vivre en paix avec elle-même, dans le repos du regard – elle n'a qu'un poste radio – et le silence d'un tête-à-tête avec un Dieu tout aussi esseulé qu'elle.

Mots de transfert

Cette dissolution de la solitude individuelle dans la solitude d'un Dieu pressenti ou bien accepté au-delà de toute validation est le dénouement de plus d'un récit où Sylvie Germain exploite le filon spirituel de la quête mystique. Classée par Dominique Viart parmi les « nouveaux mystiques » (Viart ; Vercier 2008, 347-352), l'auteur, puisant aux sources du judaïsme et du christianisme, est la porte-parole, sur le papier, d'une nouvelle alliance entre l'homme et Dieu. Sceller cette alliance équivaut à une réconciliation entre le haut et le bas, à travers la prise de conscience de cette relation en tant que besoin individuel, mais aussi divin. Ce qui intéresse, c'est le développement d'une interrogation où le mot Dieu renvoie moins à une entité toute-puissante et davantage à une divinité déchue de sa gloire, vulnérable dans sa solitude. Dans ce dialogue où Dieu reste en permanence muet, l'homme se réduit à une voix perdue dans un désert silencieux. Cependant, une fois amorcée, l'interrogation se poursuit de manière tenace chez les personnages qui *achoppent* sur le sentiment de nécessité spirituelle. La voie n'est jamais lisse, mais souvent interrompue et jalonnée d'instants de renoncement. Heureusement, sa reprise est assurée grâce à des rencontres de hasard et des dialogues qui donnent une nouvelle impulsion au questionnement, tout en stimulant l'attente d'une révélation intérieure. Dans cette situation, rencontrer l'Autre, c'est frôler le mystère, car ces occurrences sont presque toutes caractérisées par l'insolite. Le plus souvent, l'existence des protagonistes est circonscrite à la ville, ce qui

transforme les personnages-météores rencontrés en *prophètes citadins*. Les mots échangés servent à stimuler la réflexion ou bien à l'attiser lorsqu'elle court le danger de s'affaiblir. Aussi proposons-nous la notion de *mot de transfert*, car il s'agit d'un transfert d'intérêt – ou d'excédent d'intérêt – pour la question spirituelle sur le protagoniste interpellé. Ce type d'interaction verbale est l'un des jalons majeurs dans le roman *Immensités*.

Prokop Poupa (le personnage principal) se constitue dès le début en Job moderne : ancien professeur de lettres jeté deux fois en prison, devenu simple homme de ménage dans un pâté d'immeubles sous le régime communiste de Tchécoslovaquie, il fait deux mariages qui vont se solder à chaque fois par un divorce. Père de deux enfants, il voit sa fille très rarement et, qui plus est, il est vite menacé de subir la séparation de son fils, Olbram, qui doit bientôt partir vers l'Angleterre. Mais la vie solitaire n'est pas sans échappatoires, dans des endroits singuliers même, comme les toilettes – « un havre de lecture, de rêverie et de méditation, non de mélancolie ». (*Im*[3], 74) Confronté à sa déchéance corporelle – le roi y est nu et vulnérable –, Prokop commence à réfléchir sur son propre vieillissement et sur sa future chute dans les ténèbres. Mais à qui offrir ce rien qu'est la chair ? « À cet inconnu nommé Dieu ? [...] Prokop en vérité ne s'était jamais précisément situé par rapport à la question de l'existence de Dieu ; il n'aurait au fond su dire s'il était croyant ou incroyant. Il flottait dans une marge, indécis [...] ». (*Im*, 93) Si la réflexion instaure lentement un besoin intime de rapport à la divinité, elle n'avance pas de manière fluide, mais par à-coups suivis de répits de gestation spirituelle. Les à-coups s'articulent le plus souvent autour de contacts insolites avec l'Autre :

> Ce qui permit cette germination, ce furent des rencontres. Celles-ci furent diverses, et presque toutes fort simples, voire insignifiantes en apparence. Ainsi celles des gens qui semèrent en lui des traces nouvelles, – des passants inconnus croisés dans la rue, ou bien ses proches, soudain redécouverts. Les rencontres de textes eurent bien sûr toujours lieu derrière le rideau bleu des toilettes.
>
> Livres et gens, mots et visages, passants furtifs et textes feuilletés, regards et gestes surpris à la dérobée, – tous ces petits faits anodins, si étrangers les uns aux autres à première vue, s'entremêlèrent pour composer une atmosphère plus transparente, un climat favorable au déploiement de la rêverie et de l'imaginaire. (*Im*, 85-86)

Les prétextes peuvent en être dérisoires, comme la contemplation des fesses nues d'une poupée en miniature chez Aloïs Pípal ce qui, une fois de plus, lui

---

[3] Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1993. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*Im*), suivi du numéro de la page.

fait toucher « du bout de son regard tactile[4], l'inconsistance de son être ». (*Im*, 103) Après le mot « Dieu » qui l'avait bouleversé au début, cette nouvelle instance contemplative fait surgir la question – plus égoïste – de son propre salut, « encore un mot éruptif qui lui perçait la conscience [...] ». (*Im*, 103) L'idée d'urgence est introduite par les mots de son ami qui, en fin connaisseur de Shakespeare, lui cite quelques paroles du vieux roi Lear implorant son anéantissement. Ensuite, l'épisode où il rencontre la veille femme rattache le désir intérieur de Prokop à la spiritualité chrétienne, à la quête de soi à travers Dieu. Il y a au moins deux éléments qui pourraient justifier cette assertion. D'un côté, la vieille invoque régulièrement, comme un leitmotiv, le nom du Christ et de la Vierge : « Jésus-Marie ! Jésus-Marie ! ». (*Im*, 108) Ensuite, au moment où Prokop l'aperçoit, elle est en train de s'appliquer à récupérer un miroir tombé au fond d'une poubelle. Cette glace, qu'il extrait sans difficulté apparente, parmi des morceaux de verre brisé, est intacte. Intacte, mais « toute tachetée de noircissures » (*Im*, 108). Prokop serait donc celui qui descend au plus profond de soi-même pour « s'en extraire », pour se récupérer à travers la foi. Il s'agit d'un acte de connaissance et de *re*-connaissance spirituelle en même temps : « La foi est une connaissance à laquelle on s'éveille, c'est Dieu se connaissant Lui-même en nous. » (Leloup 1989, 14) Cependant, cette foi encore en germe ne tarde pas à être mise à l'épreuve du doute, par le discours de la grande Baba, voisine extravagante qui aurait le don de parler aux oiseaux et de comprendre ainsi les difficultés de leur existence. Le fragment biblique[5] où l'existence des oiseaux serait assurée en dehors de tout effort par « le Bon Dieu », alors que la réalité en est complètement différente, est invoqué. Chez Jonáš Tupík, c'est précisément l'absence de mots qui assure la germination spirituelle. Perdu dans la contemplation de la photo d'une pivoine[6], Prokop approfondit l'apprentissage de la patience. Pour le photographe, il importe seulement de garder le silence et de surprendre

[4] Ce regard tactile a une ascendance très ancienne, car, dans sa thèse déjà, Sylvie Germain fait mention des « yeux-tactiles » (Germain 1982, 194). Mentionnons également que cette image est récurrente chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, par exemple. Cf. « Le regard est le signe essentiel de la vie. Il n'y a de vie au monde que dans ce qui participe ou est soumis à cet exercice de dissection. » (Le Clézio 1967, 248)

[5] De manière point anodine, ce fragment invite à s'en remettre à la Providence, en gardant la foi envers et contre tout : « Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent ni ne recueillent en des greniers, et votre Père céleste les nourrit ! Ne valez-vous pas plus qu'eux ? » (*La Bible de Jérusalem* ; « Saint Matthieu » 6, 26).

[6] Chez Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus, dans un texte intitulé « Fleurs mystiques », la pivoine blanche est associée à un fragment où il est question de la métamorphose intérieure du pécheur en élu : « Ô mon Dieu, regardez la Face de Jésus, et des pauvres pécheurs faites autant d'élus. » (Sainte Thérèse 2004, 961) C'est l'essence du parcours spirituel de Prokop qui doit accepter le mal fait à sa première femme, quittée pour un nouvel amour, mais également sa propre souffrance engendrée par l'abandon de sa deuxième épouse.

dans le regard de son visiteur la même émotion éprouvée par lui-même lors de la prise de photo.

La parole et le « langage silencieux » mis à part, il existe également une situation où la vie intérieure est bouleversée à partir d'un texte écrit et offert à la suite d'une rencontre. Ainsi, Prokop reçoit un jour la visite inopinée de Monsieur Slavík, son ancien voisin. Venu lui remettre un cahier contenant une histoire fantasque, il agit en passeur de mots… de passage. La nouvelle, sans titre, mais que Slavík dédicace à son chien, traite de son propre parcours spirituel. Le ton du texte est souvent prophétique, messianique. Son chien est perçu comme un guide dans cette démarche et, de plus, comme un « compagnon des Anges ». (*Im*, 165) Intercesseur malgré lui, Chien (c'est bien le nom que lui donne son maître) le conduit « en vérité à travers l'immensité du dedans ». (*Im*, 164) C'est ainsi que Slavík tombe sur les traces de Dieu, sur les traces de son absence qu'il ne se lasse désormais de suivre, en homme-chien priant incessamment. Ainsi, après la mort de son compagnon de route, Slavík affronte les années qui lui restent avec courage, engagé qu'il est sur un chemin qui ne peut mener qu'à la source d'une « lumière pure ». (*Im*, 168) Effectivement, le texte opère un transfert de révélations mystiques dont quelques-unes sont communes aux deux hommes, comme celle du sacré camouflé dans le profane, dans la mesure où l'existence ici-bas laisse pressentir le mystère de l'invisible.

Malgré cette pléthore de rencontres – auxquelles s'ajoute une sortie avec ses deux enfants, pas moins chargée de sens et d'espoirs cachés –, l'odyssée réflexive de Prokop n'aboutit à aucune certitude. Dieu reste le grand Absent, le suprême Inconnu, et ce n'est qu'en abandonnant toute question et en renonçant à tout désir de validation que l'on parvient à accepter les immensités de la potentialité divine. Il n'est donc pas anodin que le périple de Prokop, en dépit de tous les transferts de sens, de toutes les résonances des mots de passage, ne puisse aboutir qu'à un renoncement engendré par l'absence de toute parole. C'est en écoutant la musique prodiguée par Viktor dans le tram, un hymne du vivant offert à l'univers entier, y compris à Dieu, qu'Il y prête ou non l'oreille, que Prokop Poupa achève son errance, par l'abandon à l'existence incertaine de Dieu. Si « Au commencement était le Verbe » (*La Bible de Jérusalem* ; « Saint Jean » 1, 1), la Création s'achève en silence.

Rencontres et mots de la mise en abyme de soi

Pour d'autres personnages, tel Nuit-d'Ambre du livre éponyme, la spiritualité est une découverte tardive, à valeur expiatoire à la suite d'un meurtre. Jusqu'à la révélation, il passe son existence de jeune homme en rupture avec les siens. Tombé dans un état de quasi-abandon parental après la mort de son frère aîné, il aspire à se défaire des liens qui l'arriment au

passé familial en partant à Paris dès que l'âge le lui permet. La capitale est investie d'une importance particulière, car elle devient ville-échappatoire, ville rêvée, où il s'attend à oublier, à se perdre sans aucun attachement dans le plus vif du temps présent[7]. Cependant, à son insu, Paris devient lieu d'attente en sens inverse : la ville happe et conduit à sa perte l'adolescent rebelle à sa mémoire jusqu'à ce qu'il fasse la paix avec son passé et redécouvre ses attaches familiales. Ménageant ce retour aux origines par maints détours, au fil de rencontres fortuites ou de découvertes chargées de sens, la ville devient l'espace de cette transformation et de la sensibilisation progressive du protagoniste à son identité. Rencontrer l'autre devient, dans l'économie générale du récit, confrontation du protagoniste avec lui-même et avec ses ambitions démesurées. Les mots de l'Autre brisent les remparts et mettent l'individu à découvert par sa confrontation à des traumatismes similaires, donc en abyme par rapport à ce qu'il fuit.

Cela arrive dès la première promenade que Nuit-d'Ambre (sur son vrai prénom Charles-Victor) fait dans la ville. S'arrêtant sur un pont – image d'un entre-deux spatial, d'un lieu transitoire – il est vite interpellé par un inconnu qui évoque le massacre du 17 octobre 1961. En racontant l'histoire et en insistant sur le passé, l'inconnu fait quelques remarques bien chargées de sens et qui devraient mettre Nuit-d'Ambre en alerte par rapport à sa propre fuite devant son passé familial :

> Je regrette que vous soyez ici sans raison, sans mémoire ni conscience de ce qui s'est passé. (*NA*[8], 182)
>
> Les peuples ont toujours deux mémoires : une longue, très longue mémoire côté gloire et héroïsme et, plus longue encore, côté vengeance, – longue et coriace celle-là ! Et puis une courte, toute courte mémoire côté honte et défaite. Au bout de cette mémoire atrophiée il y a un moignon plus racorni encore : le refus de mémoire, le déni de toute mémoire portant mauvaise conscience et culpabilité. (*NA*, 188)

Si cette mise en garde par rapport à l'indifférence insensée n'a aucun effet sur l'antihéros qu'est Nuit-d'Ambre, la rencontre d'Ornicar se constitue en mise en scène tragique du danger que guette celui qui se trouve en rupture de mémoire. « Curieux petit bonhomme » (*NA*, 221) d'âge incertain, sans histoire et sans mémoire, aux dons zoomorphes, il « tend à

---

[7] « Je suis seul dans ce monde, comme tous les autres, sauf que moi je revendique à plein cette solitude. Je n'ai pas de passé, ni familial ni collectif. Je n'ai pas de patrie. Je n'ai pas de mémoire, surtout pas. Je n'en veux pas. [...] Si j'ai quitté mon pays, ma famille, c'est justement pour en finir avec toute forme de passé, de mémoire, pour rompre avec tous les souvenirs, les deuils, avec toutes ces conneries qui n'engendrent que des regrets inutiles, des nostalgies poisseuses, des remords ridicules et nuisibles, des douleurs sournoises, néantes » (*NA*, 185).

[8] Sylvie Germain, *Nuit d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1987. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*NA*), suivi du numéro de la page.

Nuit-d'Ambre un miroir caricatural de ce vers quoi il marche ». (Goulet 2006, 70) Mise en miroir, mise en abyme, elle se réalise par un discours embrouillé, mais dont le leitmotiv est la solitude du Moi sur fond d'absence de généalogie (le personnage semble préfigurer la situation de Laudes-Marie). Si Charles-Victor (Nuit-d'Ambre) se révolte contre sa mère, Ornicar déplore son abandon : « Ma propre mère ne m'a jamais trouvé. Sitôt né, sitôt disparu ! Pour tout vous dire, moi-même je ne suis jamais arrivé à me mettre la main dessus. » (*NA*, 222) Aveugle, le protagoniste du roman le reste jusqu'à la perte de son nouvel ami, dans l'âme de qui, pourtant, « le sentiment d'absence à soi-même et au monde ne faisaient que s'aggraver ». (*NA*, 224) La chute de ce dernier a lieu suite à une dénonciation « à sa propre mémoire, – à l'impossibilité de sa mémoire » (*NA*, 226), par l'intermédiaire du geste banal d'un enfant le montrant du doigt. Ornicar se voit démasqué, il n'est qu'un imposteur ayant « nidifi[é] dans le néant ». (*NA*, 227) C'est justement le néant qui fonctionne comme métaphore pour l'existence déracinée de Nuit-d'Ambre – dans l'impossibilité, malgré son exil, de trouver le repos et l'équilibre.

Tout au contraire, il les perd complètement lorsqu'il fait la connaissance de Roselyn Petiou – « adolescent malingre » (*NA*, 259) à « petite voix de fausset pleine d'hésitation » (*NA*, 264), garçon à l'enfance brisée depuis la mort de sa mère folle souffrant d'anémophobie. Cette rencontre brasse des mots qui blessent. Le regard que le jeune mitron pose sur Paris est « à l'opposé de celui de Nuit-d'Ambre ; il avait le regard d'un pauvre, d'un homme-enfant qui souffre d'être si seul parmi la foule et qui mendie discrètement, passionnément, la reconnaissance et l'affection des autres ». (*NA*, 265) Mais son histoire n'est pas sans rappeler celle du protagoniste, surtout du côté parental :

> Une mère tout aussi folle que sa mère à lui, poussant les mêmes cris, – comme des ronces dans le cœur de son fils, et un père aussi faible que le sien, se racornissant subitement dans son corps sous le coup du veuvage. Roselyn parlait aussi souvent d'une jeune femme nommée Thérèse ; il la connaissait depuis l'enfance, du temps où elle venait régulièrement en vacances dans son île. Il en parlait comme d'une sœur, une sœur aînée, aimée sans jalousie. Et cela aussi renvoyait Nuit-d'Ambre à sa propre histoire, à Baladine. (*NA*, 269)

Si Ornicar présentait à Nuit-d'Ambre un miroir caricatural, Roselyn Petiou lui présente « un double inversé de lui-même, un curieux négatif » (*NA*, 269) que le jeune révolté ne peut admettre. C'est la raison pour laquelle il tient sa promesse de mettre à mort celui qui lui rouvre la plaie de mémoire. Le crime contre Roselyn devient ainsi massacre de l'innocence, mise à mort de la mémoire reniée, de la mémoire devenue corps, et dénouement d'une tragédie à retardement en trois actes : la mise en alarme et l'indifférence, l'évidence et la confrontation avec ses propres démons.

En conclusion, le hasard n'en est pas un, car, loin d'être une simple coïncidence, la rencontre devient *événement* qui réorganise le temps individuel, selon Sylvie Germain (1982, 43) : « La rencontre révolutionne le temps qu'elle désorbite du moi et exige alors une ré-organisation du temps ainsi dévié et désheuré en fonction de l'autre [...] ». Au niveau des récits évoqués, qu'il parle ou non, l'Autre se constitue ainsi en oracle, tandis que les mots deviennent des bris de verre qui reflètent, de manière fidèle ou déformée, les interrogations et les problèmes existentiels des protagonistes. Baume existentiel, catalyseur de la quête ou blessure mnésique, la rencontre refond la vie tout entière.

Textes de références

Germain, Sylvie, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 2002.
---, *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1996.
---, *Immensités*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1993.
---, *L'Enfant méduse*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1991.
---, *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1985.
---, *Magnus*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 2005.
---, *Nuit d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. « *folio* », 1987.

Références bibliographiques

Baudrillard, Jean, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1994.
Germain, Sylvie, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration*, sous la direction de Daniel Charles, Doctorat de 3e cycle, Université Paris X Nanterre, 1982.
Goulet, Alain, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006.
Koopman-Thurlings, Mariska, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Éditions du Cerf, 2003. [En ligne]. URL : http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/TM.htm. (Consulté le 20 mai 2012).
Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « *Folio*. Essais », 1967.
Leloup, Jean-Yves, *L'Enracinement et l'ouverture*, Paris, Albin Michel, coll. « Question de », no 79, 1989.
Nicolas, Alain, « Sylvie Germain et les anges », *L'Humanité*, le 18 octobre 1996. [En ligne]. URL : http://www.humanite.fr/node/164473. (Consulté le 6 septembre 2009).
Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, Sainte, *Œuvres complètes (Textes et dernières paroles)*, Paris, Éditions du Cerf et Desclée de Brouwer, 2004, [Ière édition 1992].
Viart, Dominique et alii, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008 [Ière édition 2005].

LINGUISTIQUE

Au carrefour de la syntaxe et de la sémantique : le cas de certains dérivés verbaux à base adjectivale en français et en roumain

Eugenia ARJOCA IEREMIA
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

« ...la connaissance de ce qui se passe dans notre esprit est nécessaire pour comprendre les fondements de la grammaire »
(Arnaud & Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée,* Nouvelle édition, 1969, 22)

Résumé. Notre étude comparative porte sur la classe des dérivés verbaux parasynthétiques en français et de leurs correspondants en roumain, ayant comme base de dérivation un adjectif. Les préfixes dérivationnels sont *a-* (et ses variantes formelles, *ac-, af-, al-, ap-, ar-,* etc.) et *en-* (variante *em-*), tandis que les suffixes flexionnels de l'infinitif sont *ir-,* plus rarement *er-* : *adoucir, appauvrir, attrister ; embellir, enjoliver, enrichir,* etc. Ces dérivés constituent la classe morphologique des verbes causatifs dont les principaux traits sémantico-syntaxiques sont analysés et exemplifiés dans le présent article. Il y a trois sous-classes de verbes dérivés qui correspondent en roumain à ces dérivés déadjectivaux du français, à savoir : a) dérivés ayant le préfixe *în-* (*îm-*), tels que *adoucir – a îndulci, enrichir – a îmbogăţi,* etc. ; b) verbes dérivés sans préfixe, tels que : *abêtir – a prosti, attendrir – a frăgezi, enlaidir – a urâţi, a sluţi*, etc. ; c) verbes ayant un préfixe autre que *în-* (*îm-*), tels que *affriander – a atrage, aplatir – a aplatiza* (néol.),*a turti* ou bien, il y a même des périphrases verbales factitives-causatives, telles que : *affadir – a face să devină fad, a-i lua gustul/savoarea ; assouplir – a face să fie/devină suplu/svelt, a mlădia,* etc.

Abstract. Our comparative study refers to the class of parasynthetic verbal derivatives from French and their correspondents from Romanian, having as starting point an adjectival base. The derivational prefixes are *a-* (and their formal variants *ac-, af-, al-, ap-, ar-,* etc.) and *en-* (with *em-* as variant): *adoucir, appauvrir, attrister ; embellir, enjoliver, enrichir,* etc. The corpus is provided to us by *Le Petit Robert dictionary,* 2010. The flexionary suffixes for infinitive are *-ir* and occasionally, *–er*. These derivatives form the morphological class of causative verbs, of which the syntactic and semantic characteristics are analyzed and illustrated in the article. In Romanian, these verbs have as correspondent three subclasses of derivative verbs: a) with the prefix *în-* (*îm-*), for example: *adoucir – a îndulci (to sweeten), enrichir – a îmbogăţi (to enrich),* etc.; b) derivative verbs without prefix, *abêtir – a prosti (to fool), attendrir – a frăgezi (to tenderize), enlaidir – urâţi, a sluţi (to disfigure),* etc. ; c) verbs with another prefix besides *în-* (*îm-*) or without prefix, *affriander – a atrage (to attract), aplatir – a aplatiza (neol.), a turti (to flatten)* or even factitive or causative verbal periphrases, *affadir*

– a face să devină fad, a-i lua gustul/savoarea (to make insipid) ; assouplir – a face să fie/ să devină suplu/svelt, a mlădia (to make supple), etc.

Mots-clés : dérivé verbal parasynthétique, base adjectivale, verbe transitif (parfois pronominal aussi), inteprétation facititve-causative, sens posé, sens présupposé
Key words: parasynthetic verbal derivative, adjectival base, transitive verb, factitive/causative interpretation, presupposition

0. Introduction. Constitution du corpus

Notre étude comparative porte sur une série de verbes français et de leurs correspondants roumains, verbes appartenant, pour la plupart, à la deuxième conjugaison[1]. Ils sont dérivés à l'aide des préfixes *a-* (et ses variantes formelles ou allomorphes[2] telles que *: ac–, af–, al–, ap–, ar–, as–, at–)* et *en– (em–),* à partir d'une base adjectivale. Ce sont des « déadjectivaux parasynthétiques », qui ont à l'infinitif les suffixes fléchis *–ir* ou (plus rarement) *–er* : *adoucir, appauvrir, attrister ; embellir, enjoliver, enrichir*[3]*,* etc. Le corpus est fourni par le dictionnaire *Petit Robert* (2010); il comprend vingt-sept verbes commençant par *a–* et huit verbes commençant par *en–* (variante formelle : *em–*).

Pour établir la liste de ces dérivés parasynthétiques, nous avons tenu compte du critère morphologique (dérivationnel), à savoir : la base de dérivation est un adjectif, et du critère syntactico-sémantique représenté par la transitivité (ce sont des verbes transitifs) et par la factitivité (ou causativité) comme sens catégoriel commun à tous les verbes analysés.

Si nous partons de l'hypothèse que ces dérivés verbaux parasynthétiques peuvent se constituer en une classe morphologique de

[1] Plus rarement, il y a des verbes dérivés déadjectivaux qui appartiennent formellement à la première conjugaison.

[2] « Un morphème peut avoir deux ou même plusieurs formes écrites et orales », qui « présentant le même sens doivent être en *distribution complémentaire* » (Niklas-Salmien 1997 , 21). Il d'agit là *de variantes ou allomorphes.* Par exemple, les suffixes *–ier* [jer] et *–er*[e], employés pour former (« fabriquer ») le nom de l'arbre/arbuste fruitier à partir du nom du fruit correspondant sont des *allomorphes* ; la forme *–er* est utilisée seulement après [ʃ] ou [ʒ]: *pommier, cerisier* vs *pêcher, oranger.* Les préfixes aussi présentent des allomorphes : *dé – gager, dés – armer.* Mais seuls les suffixes peuvent entraîner des allomorphes de la base (voir surtout les verbes correspondant roumains). Dans *Dicţionar de ştiinţe ale limbii* (2005, 39)*,* le terme *alomorf* est défini comme suit : « Variantă (sau realizare) a morfemului ; morfemul, ca unitate abstractă aparţinând sistemului, se realizează prin alomorfe, unităţi concrete aparţinând planului vorbirii. Formele diferite ale alomorfelor aceluiaşi morfem au diverse explicaţii : a) pot fi condiţionate fonetic, forma unui alomorf fiind determinată de particularităţi fonetice ale vecinătăţilor (*alomorfe fonetice*) ; b) pot fi condiţionate morfologic, un anumit alomorf fiind selectat de o clasă largă de contexte a cărei circumscriere se face în termeni morfologici (*alomorfe morfologice*) ».

[3] La dérivation parasynthétique suppose l'adjonction simultanée à un radical d'un préfixe et d'un suffixe : *embourgeoiser (*bourgeoiser), imbattable (*battable.)*

verbes causatifs, notre but est de décrire les principaux traits caractéristiques de ces verbes pour les comparer avec les verbes qui leur correspondent en roumain.

Tout en essayant de les traduire en roumain, nous constatons bien vite qu'il peut y avoir trois cas de figure :

a) Les verbes en roumain comportent le préfixe *în–* (variante formelle *îm–*) :

adoucir (1) - a îndulci ; affermir - a întări ; affoler - a înnebuni ; alourdir - a îngreuia, a îngreuna ; appesantir - a îngreuia, a îngreuna, a împovăra ; avilir - a înjosi.
embellir - a înfrumuseţa ; empourprer - a împurpura, a înroşi, a îmbujora ; engourdir - a înţepeni ; enhardir - a încuraja, a da curaj ; ennoblir - a înnobila ; enrichir - a îmbogăţi.

Observation : Le verbe *a îngreuia* est formé par dérivation parasynthétique, à savoir : le préfixe *în–* est suivi par l'adjectif *greoi,* suivi à son tour par le suffixe *–a,* tandis que le verbe *a îngreuna* est hérité du latin : **ingrevinare.* Le verbe *empirer - a se înrăutăţi* est éventif[4], montrant uniquement le devenir.

b) Les verbes n'ont généralement pas de préfixe (mais il peut y avoir aussi des variantes où celui-ci apparaît avec préfixe) :

abêtir- a prosti ; accourcir (raccourcir) - a scurta ; adoucir (2) - a muia ; affaiblir - a slăbi, a vlăgui ; affiner - a purifica ; agrandir - a mări ; alléger - a uşura, allonger (rallonger) - a lungi, a (pre)lungi, a subţia ; amollir (ramollir) - a (în)muia ; aplanir₁ - a netezi, (a nivela) ; appauvrir - a sărăci ; approfondir - a adânci ; arrondir - a rotunji ; attendrir - a frăgezi.
enjoliver - a orna, a garnisi, a înfrumuseţa ; enlaidir - a urâţi, a sluţi.

c) Les verbes ont un préfixe autre que *în– (îm–)* ou bien ils sont traduits par une périphrase à valeur factitive - causative (le cas des verbes *affadir* et *assouplir*) :

affadir - a face să devină fad, a-i lua gustul /tăria /savoarea ; affiner - a afina (néol.) ; *affranchir - a elibera (a scuti de taxe) ; affriander - a atrage ; aplatir - a aplatiza* (néol.), *a turti (prin presare)* ; *aplanir₂* – (fig.) *a face să dispară o neînţelegere[5], un conflict ; assouplir - a face să devină suplu, svelt (a mlădia) ; assourdir - a asurzi.*
engourdir - a amorţi, (mais aussi *a înţepeni*).

---

[4] « Clasă semantică de verbe care exprimă o modificare în starea subiectului, încorporând în matricea lor semantică trăsătura [+Dinamic] ; *sin. Verb de devenire* ». (*DŞL,* 206). Voir plus loin le § 2.1.

[5] Nous avons fait la distinction entre le sens propre du verbe *aplanir₁* traduit en roumain par un verbe correspondant et le sens figuré de ce même verbe, *aplanir₂*, rendu en roumain par une périphrase. Cela explique pourquoi le verbe est intégré tantôt dans la classe b), tantôt dans la classe c).

1. Observations sur la forme et l'origine des dérivés analysés ; leur fréquence ; le registre de langue auquel ils appartiennent

1.1. En ce qui concerne les dérivés français et la majorité de leurs correspondants roumains, la base adjectivale est susceptible parfois de modifications : perte du graphème *–e* dans *affaiblir, affadir, appauvrir, assourdir, assouplir* ; adjonction et modification de la consonne finale de la base (pour marquer le féminin de l'adjectif) : *accourcir, affriander, enjoliver*. *Affriander* est littéraire, *accourcir* est vieilli (on lui préfère la forme *raccourcir,* avec le préfixe *r–,* à valeur intensive ; de même pour *allonger / rallonger ; affadir* est vieilli aussi, *appesantir* est rare et a pour base un participe présent : *pesant*. Le verbe *engourdir* s'est formé au XII[e] siècle de l'adjectif *gourd (*a. fr. *gort,e)* <lat. *gurdus* (grossier) ; *anoblir* n'apparaît pas sur notre liste, puisqu'il s'est formé à partir du nom *noble (Le roi Jean anoblit son chancelier)* ; en revanche, nous avons introduit le verbe *empourprer (colorer de pourpre, couleur rouge-foncé)*, puisqu'on emploie couramment le nom *pourpre c*omme adjectif de couleur.
On peut signaler quelques alternances vocaliques dans la base en roumain : *ţeapăn > a înţepeni ; moale > a muia ; urât < a urâţi ; mort > a amorţi,* etc.

1.2. En ce qui concerne les dérivés roumains, on peut affirmer qu'aux verbes français déadjectivaux correspondent en roumain des verbes causatifs morphologiques groupés en deux sous-classes :

α) des verbes déadjectivaux obtenus par dérivation suffixale à l'aide des suffixes ***–a :***

> *a scurta ([r]accourcir), a uşura (=alléger)* ou bien ***–i :*** *a adânci (=approfondir), a frăgezi (=attendrir), a sărăci (=appauvrir), a sluţi (=enlaidir).*

β) des déadjectivaux parasynthétiques que l'on obtient à l'aide des suffixes *–a, –i,* ou *–iza* et des préfixes *în– (îm–), a– :*

> *a îndulci (adoucir), a înfrumuseţa (embellir, enjoliver), a îngreuia (=alourdir, appesantir), a întări (=affermir), a întrista (=attrister), a înţepeni (=engourdir) ; a amorţi (engourdir), a aplatiza (=aplatir) ;*

A împurpura et *a înnobila* ont comme base de dérivation les noms : *purpură* et *nobil.*

1.3. L'origine latine des préfixes français *a– et en–,* respectivement *în–* et *a– r*oumains

La plupart des dérivés verbaux français se sont formés entre les XII[e] – XIV[e] siècles. Le procédé de formation est productif. Les préfixes français et roumains sont tous d'origine latine : *a–* (et variantes) < lat. *ad ; en– (em–*) et le roumain *în– (îm–)* <lat. *in.* Comme on le sait, *ad* et *in* sont des

prépositions très complexes qui connaissent un emploi bien riche. Avec les verbes de mouvement, *ad* demande le cas accusatif (elle montre la direction du déplacement) : *Legatos ad civitates mittere (envoyer des messagers vers des cités) ; ire ad hostem (marcher contre l'ennemi*). La préposition *in* suivie de l'accusatif se traduit par *vers, en, chez : In Italiam redeo (Je rentre en Italie), In Persas proficiscor (Je pars chez les Perses).* Les préfixes formant des dérivés déadjectivaux en français montrent que le sens des prépositions latines a pu glisser d'un emploi spatial vers un emploi notionnel abstrait "mettre dans un certain état", "faire acquérir un certain état". Cela explique donc le sens factitif-causatif porté par les préfixes en question.

2. Classification sémantique des verbes. Verbes éventifs et verbes causatifs

Selon les analyses modernes de sémantique du verbe[6], il y a principalement trois classes de verbes : a) verbes d'état (ex. *être, plaire, douter, haïr,* etc.*),* caractérisés par les traits [–Changement, –Agentivité] ; b) verbes d'action (ex. *courir, réparer, manger, vendre,* etc.) ayant les traits [+Changement, +Agentivité] ; c) verbes de procès (ou d'événement) : *tomber, crever, grossir, jaunir, vieillir,* etc.*,* ayant les traits [+Changement, –Agentivité]. Ces derniers, on les appelle aussi *verbes de changement d'état*.

2.1. Verbes éventifs

La classification sémantique tripartite est reprise et raffinée par la *GBLR* (2010 : 279, 282). Si le changement d'état concerne le sujet, les verbes sont appelés *éventifs* ; ils incorporent le prédicat primaire *devenir* dans la structure d'un prédicat statique : *X devient / se fait vieux > X vieillit* ou bien en roumain, *X e tot mai bătrân > X îmbătrâneşte.* Le verbe éventif est inclus dans le système d'oppositions *statique* vs *dynamique,* à chaque verbe éventif correspond une construction statique du type *être (a fi) + adjectif / nom.* Ex. *Il est vieux (Este bătrân) vs Il vieillit (Îmbătrâneşte) ; Il est malade (Este bolnav)* vs *Il tombe malade (Se îmbolnăveşte).*

En roumain, les verbes éventifs sont intransitifs au point de vue syntaxique. Ils sont accompagnés ou non du clitique réfléchi *se* : *a se îngrăşa (grossir), a se îmbolnăvi (tomber malade) a se întrista (s'attrister)* vs *a slăbi (maigrir), a îmbătrâni (vieillir).* Ou bien ils connaissent la forme réfléchie en variation libre avec la forme active : *a (se) îngălbeni (jaunir).*

---

[6] R. Jackendoff, *Semantic structures,* Cambridge, Mass., MIT Press, 1990 ; J. François, *Changement, Causation, Action,* Genève, Droz, 1989.

2.2.Verbes causatifs

Si le changement d'état concerne l'objet du verbe, il s'agit de verbes causatifs ou de constructions verbales factitives-causatives : en français, *faire/laisser/déterminer à* + verbe à l'infinitif : *Je le fais/laisse/détermine à partir* ou bien, *rendre + adjectif : rendre quelqu'un malade/triste/gai,* etc. En roumain, le verbe factitif prototypique est *a face (a lăsa/a pune)*+ verbe au subjonctif */ a face + adjectif* (ex. *a face să spună prostii / a face să înţeleagă / a face fericit,* etc.

3. Les verbes déadjectivaux français ou causatifs morphologiques

Les verbes français de notre corpus sont d'abord des causatifs morphologiques, puisqu'il y a un lien morphologique régulier (la dérivation parasynthétique) entre le prédicat principal intransitif non causatif, exprimé par la base adjectivale, et le verbe dérivé qui a deux arguments (actants) remplissant les rôles de Patient (c'est-à-dire l'entité touchée par le changement d'état) et de Source / Cause (c'est-à-dire l'entité, animée ou inanimée, concrète ou abstraite, qui initie le changement). Au point de vue syntaxique, ce sont des verbes transitifs dont le sujet correspond au cas ou rôle thématique appelé Source/Cause, tandis que leur complément d'objet direct correspond au rôle thématique Patient.

Prenons les exemples suivants :

(1) Il cherche à *agrandir* son domaine. – Caută (Le sujet pronominal du français est, en roumain, déduit du contexte) *să-şi mărească* domeniul.
(2) La chaleur *amollit* l'asphalte – Căldura *(în)moaie* asfaltul.
(3) L'émotion *amollit* les jambes – Emoţia îţi *moaie* picioarele (lecture causative) / De emoţie, ţi *se moaie* picioarele (lecture éventive, cause extérieure au GV).
(4) La laine les *enrichissait* et les *appauvrissait* par ses hausses et ses baisses imprévisibles – Lâna, al cărei preţ creştea sau scădea în mod imprevizibil, îi *îmbogăţea* sau îi *sărăcea*.
(5) Des guerres continuelles *ont appauvri* ce pays – Războaie neîncetate *au sărăcit* această ţară.
(6) Cette coiffure l'*embellit* / l'*enlaidit*. – Această coafură o *face* mai frumoasă (traduction par périphrase) / o *urâţeşte*.
(7) Un oratoire sombre *embelli* de beaux tableaux – Un oratoriu întunecos, *înfrumuseţat* cu tablouri.
(8) Le froid lui *engourdit* les mains – Frigul îi *amorţeşte* / Frigul *face să*-i *amorţească* mâinile.
(9) Les paroles du professeur l'*enhardirent* à persévérer. – Cuvintele profesorului îl *deteminară* / îi *dădură curaj* să persevereze.

(10) Cette glace *agrandit* (= "faire paraître plus grand,e") la pièce – Această oglindă *măreşte* încăperea (o face să pară mai mare).
(11) Il a *enjolivé* son récit (= "faire paraître plus intéressant, beau") – El şi-*a înfrumuseţat* povestirea ("a făcut-o să pară mai interesantă").

On peut observer facilement que dans les exemples ci-dessus, les verbes reçoivent une interprétation causative-éventive. Ainsi, l'exemple (1) est interprété de manière causative : "Il cherche à rendre plus grand son domaine" → "Il cherche à faire en sorte que son domaine devienne grand". Pour (2), le sujet exprimé par le groupe nominal *la chaleur* (correspondant au rôle Cause) *rend mou l'asphalte* (c'est-à-dire « fait en sorte que l'asphalte devienne mou »). Dans (3), le groupe nominal *l'émotion,* à fonction de sujet « fait en sorte que les jambes deviennent molles ». Pour (4), l'interprétation factitive-causative est évidente aussi : *La laine les rend plus riches ou plus pauvres,* etc.

Donc, le prédicat factitif-causatif *rendre* (=*faire devenir*) est incorporé dans le préfixe du verbe dérivé. Plus rarement, le sens porté par le préfixe est "*faire paraître*" comme dans les exemples (10) et (11).

4. Règle générale pour l'interprétation causative

Si *X* = l'entité "Cause" , si *Y* = l'entité "Patient", alors *Z* = l'adjectif exprimant une qualité/propriété ; il joue le rôle de Base de la dérivation.
Chaque partie du verbe déadjectival causatif participe à la construction d'un sens complexe, à savoir :

- Il y a d'abord un PP (présupposé) double :
  a) un PP existentiel : il existe une entité *Y* douée d'une certaine qualité, exprimée par l'adjectif-base (l'entité *Z*) qui apporte un contenu posé principal ;
  b) cette entité notée *Y* est susceptible de supporter une modification de son état initial.

Par exemple, dans (1), l'entité *Y* = *le domaine*. Il sera plus grand, c'est-à-dire, il passe de l'état initial à un autre état par la volonté de X. Dans (2), *Y* = *l'asphalte,* passe de l'état initial (il est dur) à l'état ultérieur (il devient mou) sous l'effet de la chaleur.

- Il y a ensuite le préfixe dont le contenu posé est *le faire transformateur*. Ainsi, l'entité X (la Cause), se manifeste par le préfixe qui agit comme un opérateur déclencheur du changement d'état.

Observations :
1. Si le dérivé parasynthétique apparaît sous la forme du participe passé, voir *embelli* de l'exemple (7), le sens causatif ne se perd pas, car le participe passé exprime le résultat du processus appelé causation.

2. Les verbes roumains causatifs sans préfixe s'interprètent selon la même règle générale parce que c'est le contexte qui rend explicite le sens causatif : C*riza l-a sărăcit (la crise l'a appauvri*) = "criza a facut ca el să devină sărac". Le verbe est un déadjectival suffixal et transitif. L'entité X = *criza*. Mais dans : *A sărăcit* (verbe intransitif), le verbe a une interprétation éventive (« Y est devenu pauvre »). Dans ce cas, on peut exprimer la cause sous la forme d'un complément qui ne fait pas partie de la structure argumentale du verbe éventif.

En conclusion, les verbes français inscrits sur notre liste, ainsi que leurs correspondants roumains sont polysémiques. Leur interprétation sémantique première (liée au fait qu'ils sont transitifs) est factitive-causative. Or, un dictionnaire explicatif comme le *Petit Robert* définit leur premier sens à l'aide des périphrases verbales factitives. Quelques exemples pris au hasard : *adoucir* = rendre (plus) doux, au figuré aussi ; *affoler* = rendre (comme) fou ; *agrandir* = rendre plus grand; *engourdir* = faire devenir gourd, *enhardir* = rendre plus hardi, *enjoliver* = orner de façon à rendre plus joli, *enlaidir* = rendre ou faire paraître laid, etc.

Parfois le même verbe connaît une utilisation de sens causatif (en emploi transitif) et une utilisation de sens éventif (en emploi pronominal) : *a (se) îmbogăţi – (s') enrichir ; a (se) îndulci – (s')adoucir ; a (se) întrista – (s') attrister ; a (se) mări – (s') agrandir ; a (se) înfrumuseţa – (s') embellir ; a (se) urâţi – (s')enlaidir.*

5. Glissements de sens et emplois figurés

5.1. Le sens factitif-causatif favorise des glissements de sens et des emplois figurés (sens dérivés du sens initial). Par exemple :

> *Agrandir* : 1. Rendre (plus) grand, (plus) spacieux 2. Rendre plus important V. *développer*. *Agrandir une entreprise*. 3. Ennoblir. *La lecture agrandit l'âme.*
> *Appauvrir* (fig.) : *appauvrir une terre* = en diminuer la fécondité ; *appauvrir une langue en retranchant des mots de son lexique.*
> *Embellir* (fig.) : faire apparaître sous un plus bel aspect. *J'étais obligé d'embellir de misérables aventures. L'auteur a embelli ce personnage historique.*
> *Engourdir* (fig.) : *Il sentit que l'activité lui engourdissait l'esprit.*
> *Enrichir* (fig.) : *La lecture enrichit l'esprit.*

5.2. Employés à la forme pronominale, les verbes analysés reçoivent une interprétation éventive que l'on peut paraphraser par : "devenir (prédicat primaire) + adjectif". Quelques exemples en ce sens :

> *La ville s'est agrandie depuis la guerre.*
> *La langue risque de s'appauvrir.*
> *La science s'enrichit de nouvelles découvertes.*

Si les verbes sont employés comme intransitifs, alors leur interprétation est toujours éventive : *Votre enfant embellit tous les jours. – Copilul Dvs. se face tot mai frumos pe zi ce trece / Il enlaidit de jour en jour. – Se urâţeşte de la o zi la alta.*

Les verbes déadjectivaux servent de base de dérivation pour des noms obtenus avec le suffixe *–(iss)ement,* tandis qu'en roumain c'est l'infinitif long qui devient substantif : *agrandissement – mărire, embellissement – înfrumuseţare ; attendrissement – frăgezire,* etc.

6. Conclusion

Notre hypothèse de départ s'avère vraie : il y a, en français, et partiellement en roumain, une classe de dérivés verbaux (des déadjectivaux) parasynthétiques qui sont d'abord des causatifs morphologiques, situation dans laquelle ils sont aussi transitifs. Une fois formés, ils enrichissent leurs significations et servent à leur tour de base de dérivation nominale. En emploi pronominal ou intransitif, les verbes reçoivent une interprétation éventive.

Le procédé de formation des déadjectivaux en français est très ancien, car il remonte à l'ancien français, mais il existait déjà en latin (voir le verbe latin *aggravare* > fr. *aggraver). Aggraver,* enregistré à la fin du XI[e] siècle a le sens propre « lourd », puisqu'en latin l'adjectif *gravis* signifiait « lourd ». Et cela, jusqu'au XVII[e] siècle quand le sens figuré s'impose. Le procédé existe aussi en roumain, étant très productif.

En roumain le préfixe *în– (îm–)* est largement employé dans la dérivation parasynthétique : *a înălţa <lat. altiare – élever, hausser ; a învrednici – rendre digne de ; a îmbuna – adoucir, calmer ; a înfricoşa – épouvanter,* etc.

Références bibliographiques

Arnauld et Lancelot, *Grammaire Générale et Raisonnée, contenant les fondements de l'art de parler,* nouvelle édition, Paris, Republications Paulet, 1969.

Croitor, B., « Construcţii cauzativ-factitive », In *Gramatica limbii române,* vol. II, Enunţul, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2008, p. 172-186.

Cuniţă, Al., *La formation des mots. La dérivation lexicale en français contemporain,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1980.

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire,* Paris, Hermann, 1972.

Ducrot, Oswald, « Présupposés et sous-entendus », *Stratégies discursives,* Lyon, P.U.L., 1977.

Dragomirescu, A., *Ergativitatea. Tipologie, Sintaxă, Semantică,* Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2010.

Evseev, I., *Semantica verbului,* Timişoara, Facla, 1974.

François, J., *Changement, Causation, Action,* Genève, Droz, 1989.

Guilbert, L ., *La créativité lexicale,* Paris, Larousse, 1975.

Niklas-Salmien, Aïno, *La lexicologie,* Paris, Armand Colin/Masson, 1997.
Pană Dindelegan, Gabriela, *Sintaxa grupului verbal,* ediţia a doua, Braşov, Aula, 1999.
Pană Dindelegan, Gabriela (coord.), *Gramatica de bază a limbii române,* Bucureşti, Univers enciclopedic gold, 2010. [*GBLR*]
Sala, M., (coord.), *Studii de gramatică şi de formare a cuvintelor,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006.

Dictionnaires

Bidu-Vrănceanu, Angela ; Călăraşu, Cristina ; Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana et alii, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii,* Bucureşti, Editura Nemira, 2005. [*DŞL*]
Dauzat, Albert ; Dubois, Jean; Mitterand, Henri, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique,* Paris, Larousse, 1964.
Dima, Eugenia (coord.), *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române,* Chişinău, Arc, Gunivas. 2007.
Greimas, A. J., *Dictionnaire de l'ancien français, jusqu'au milieu du XIV^e^ siècle,* Paris, Larousse, 1968.
Guţu, G., *Dicţionar latin – român,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1983.
Rey, Alain ; Rey-Debove, Josette ; Robert, Paul, *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Éditions Le Robert, 2010.

Termes culinaires d'origine française en serbe[1]

Dragana DROBNJAK
Université de Novi Sad
Serbie

Snežana GUDURIĆ
Université de Novi Sad
Serbie

Résumé. L'influence du lexique français sur le serbe est le retentissement attendu du prestige culturel que la France exerçait en Europe dans les différentes époques. La relation entre le français et le serbe est d'ordre plutôt culturel qu'intime d'où, entre autres emprunts, un grand nombre de termes culinaires d'origine française en serbe. Tous ces emprunts se sont adaptés aux systèmes phonologique, graphique, morphologique et sémantique de la langue-emprunteuse, mais leur origine est encore reconnaissable. Certains termes ont conservé le sémantisme de la langue-source, d'autres, par contre, ont subi des adaptations sémantiques variées (rétrécissement ou élargissement de sens). Nous tâcherons de voir quel chemin sémantique ont parcouru de nombreux termes culinaires d'origine française en serbe et quel type d'adaptation sémantique est le plus fréquent dans le système linguistique serbe.

Abstract. This paper deals with the semantic adaptation of cooking terms from French in Serbian. By comparing the semantics of selected French and Serbian lexemes, five mutual relations between French models and their Serbian replicas are identified: agreement (for example fr. *omelette* / ser. *omlet*), narrowing (for example fr. *côtelette* / ser. *kotlet*), widening (for example fr. *filet* / ser. *file*) and overlapping meaning (for example fr. *bonbon* / ser. *bombon(a)*), and false friendship (for example fr. *délicatesse* / ser. *delikates*). The analysis of the corpus shows that full agreement and narrowing of the meaning of monosemous lexemes are the most common, whereas widening and overlapping of meaning, and false friendship are less frequent.

Mots-clés : terme culinaire, adaptation, sémantique, français, serbe
Keywords : cooking terms, adaptation, semantics, French, Serbian

La langue et la culture françaises ont dominé sur le continent européen pendant presque deux siècles (du dix-huitième jusqu'aux

[1] Ce texte a été réalisé dans le cadre du projet du Ministère de l'Éducation et de la Science de Serbie n° 178002 *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace*.

premières décennies du vingtième siècle) suscitant un intérêt particulier pour tout ce qui provenait du territoire gaulois.

La langue française a joué un rôle singulier dans l'enrichissement du lexique serbe. Les nombreux emprunts proviennent en majorité du contact indirect des deux cultures et non d'un contact direct des deux langues. Le plus souvent, les mots s'empruntaient en même temps que le nouvel objet nommé, la nouvelle idée ou notion, et beaucoup sont considérés comme européismes vu leur présence dans la majorité des langues européennes.

Parmi les emprunts d'origine française adaptés au système linguistique serbe, nous pouvons noter un nombre important de termes culinaires, étant donné que la gastronomie française est connue et respectée mondialement. Tous ces emprunts se sont adaptés aux systèmes phonologique, graphique, morphologique et sémantique de la langue-emprunteuse, mais leur origine est encore reconnaissable. L'objectif de notre article est de déterminer, à partir d'un corpus extrait de plusieurs dictionnaires français et serbes, si ces termes ont conservé leur sémantisme, celui de la langue-source ou, par contre, s'ils ont subi des adaptations sémantiques variées dans la langue-emprunteuse. Dans notre texte, le terme culinaire est pris dans un sens large, désignant tout lexème se référant au manger et au boire.

La comparaison des significations des modèles français et celles des répliques serbes permet la classification suivante :

1) *concordance de sens* – la (les) signification(s) du modèle et de la réplique coïncide(nt) dans tous les contextes ;
2) *rétrécissement de sens* – la réplique serbe possède un sémantisme plus étroit et une distribution plus limitée que son modèle français ;
3) *élargissement de sens* – la réplique serbe a développé des significations n'existant pas en français ;
4) *concordance partielle de sens* – la combinaison des deux cas précédents : la réplique ne possède pas certaines significations du modèle, mais en a développé d'autres ne se trouvant pas dans la langue-source ;
5) *faux amis* – le modèle et la réplique ne partagent aucune signification commune.

1. Concordance de sens

Dans ce type d'adaptation sémantique, le modèle et la réplique possèdent la (les) même(s) signification(s) dans tous les contextes. D'après le nombre de significations, nous avons réparti les termes culinaires en deux groupes: monosémiques et polysémiques.

Le besoin de dénommer de manière précise de nouveaux objets, idées ou notions, motive l'emprunt des lexèmes monosémiques qui, pour la plupart, appartiennent aux terminologies spécialisées des professions. Les

termes culinaires monosémiques de notre corpus appuient ce fait : fr. *omelette* / ser. *omlet*, fr. *côtelette* / ser. *kotlet*, fr. *croquette* / ser. *kroket*, fr. *potage* / ser. *potaž*, fr. *ragoût* / ser. *ragu*, fr. *purée* / ser. *pire*, fr. *aspic* / ser. *aspik*, fr. *marinade* / ser. *marinada*, fr. *margarine* / ser. *margarin*, fr. *mayonnaise* / ser. *majonez*, fr. *chaudeau* / ser. *šodo, šato,* fr. *roquefort* / ser. *rokfor*, fr. *camembert* / ser. *kamamber*, fr. *liqueur* / ser. *liker*, fr. *marmelade* / ser. *marmelada*, fr. *bonbonnière* / ser. *bombonijera*, fr. *praline* / ser. *pralina*, fr. *brioche* / ser. *brioš*, fr. *apéritif* / ser. *aperitiv*, fr. *fondue* / ser. *fondi*. Le français a aussi servi de langue intermédiaire dans le processus d'emprunt du lexème fr. *caviar* / ser. *kavijar* qui vient du turc ḫa͞wyā͞r.

Il est à noter que le terme serbe *ordevr* issu du lexème français *hors d'œuvre* est d'emploi restreint, ayant gardé sa prononciation qui n'est point propre à la langue serbe qui lui préfère le lexème *predjelo*.

Dans ce groupe monosémique il est intéressant de noter quelques termes en forme de nom composé ou syntagme dont un seul s'est adapté complètement au système linguistique serbe : fr. *filet mignon* / ser. *file minjon*. Un autre ne s'est adapté qu'au niveau sémantique tout en gardant son orthographe et sa prononciation d'origine qui ne sont point proches à la langue serbe : fr. *petit-beurre* / ser. *petit beurre* (sans trait d'union pourtant). Le nom du dessert français *mousse au chocolat* (*à la vanille*, etc.) se transpose de deux façons : d'une part comme un calque hybride puisque les deux éléments sont traduits littéralement en serbe *pena od čokolade* (*vanile*, etc.), d'autre part, on peut le rencontrer sous forme de mélange d'emprunt intégral (fr. *mousse* / ser. *mus*) et de calque hybride (fr. *au chocolat* (*à la vanille*, etc.) / ser. *od čokolade* (*vanile*, etc.)).

Le modèle *canapé* et la réplique serbe *kanape* sont les seuls lexèmes polysémiques dans notre corpus dont les deux significations coïncident. Il est à noter pourtant que seule l'une d'elles relève du champ sémantique culinaire ('tranche de pain de mie taillée en rectangle, frite ou grillée, dont l'épaisseur et la grandeur varient suivant le mets qu'elle doit supporter'), tandis que l'autre[2] appartient à un autre domaine ('siège à dossier, pourvu d'accoudoirs où plusieurs personnes peuvent s'asseoir'). Il n'est pas pertinent, pour notre article, de déterminer le déroulement de transfert de significations avec exactitude (qui ne suit pas obligatoirement l'évolution sémantique en français) ; ce qui s'est avéré dans de nombreux autres cas difficile, voire impossible, faute de manque de témoignages écrits.

[2] Dans ce sens, la réplique serbe connaît aussi la forme *kanabe*.

2. Rétrécissement de sens

Le fait que les mots d'origine étrangère sont transférés dans une situation contextuelle bien précise, et non pas dans toutes leurs réalisations de la langue-source, explique pourquoi, dans la plupart des cas, ces lexèmes sont empruntés avec un sémantisme rétréci, ce qui veut dire que l'on n'emprunte qu'une seule signification, alors qu'ils en possèdent deux ou plusieurs dans la langue-source. Ce phénomène engendre la non-concordance sémantique entre les langues participant au processus d'emprunt. Le rétrécissement de sens s'effectue de plusieurs manières :

- réduction du nombre de significations,
- rétrécissement de sens par élargissement du sémème,
- rétrécissement de sens par limitation de sème, et,
- rétrécissement de sens par changement de niveau dans le champ lexical.

Le rétrécissement de sens s'effectue le plus souvent par réduction du nombre de significations.

Ainsi dans la langue serbe *baget* (fr. *baguette*) signifie tout pain long et mince d'environ 300 grammes, tandis que dans la langue française c'est en premier lieu un petit bâton mince et allongé, souvent flexible, servant à des usages variés d'où, par analogie de forme, le nom du pain.

Dans les deux langues, les lexèmes français *brioche* et serbe *brioš* désignent une pâtisserie à base de farine, d'œufs, de lait et de levain. À la différence du serbe, en français on retrouve encore une signification dans la langue familière, conçue par analogie ('ventre proéminent').

Le modèle *dragée* et la réplique *dražeja* renvoient à la confiserie formée d'un noyau dur comestible enrobé d'une couche mince de sucre durci et poli. Pourtant, le serbe n'a pas emprunté l'autre signification de son modèle français appartenant au domaine de la médecine, de la pharmacie – 'dragées vermifuges'.

Il en est de même avec les lexèmes fr. *compote* / ser. *kompot* qui partagent une signification ('entremets de fruits, cuits généralement avec de l'eau et du sucre, présentés entiers, en morceaux ou écrasés'), tandis qu'en français on en retrouve encore une n'existant pas en serbe ('ensemble (de choses abstraites) confus, fade ou parfois agréable').

De toutes les significations du modèle français *croissant*, la réplique *kroasan* n'en connaît qu'une seule liée au domaine gastronomique et créée par métonymie ('petit pain, pâtisserie dont la pâte est roulée en forme de croissant').

La réplique serbe *kornišon* n'a pas la même largeur de sens qu'en français où, à part la signification commune ('légume qui, confit dans du vinaigre ou du sel, sert de condiment pour les viandes froides, la charcuterie, et entre dans la préparation de certaines sauces') ce lexème

indique aussi ce légume dans son état frais et la plante-même, ainsi qu'une personne sotte, niaise que l'on dupe facilement.

Le même phénomène est évident dans les lexèmes fr. *bouillon* / ser. *bujon* dont une seule signification coïncide ('aliment liquide où l'on fait bouillir certaines substances'), ainsi que dans les lexèmes fr. *côtelette* / ser. *kotlet* ('côte d'animal préparée pour la consommation') et fr. *soufflé* /ser. *sufle* ('plat préparé avec des jaunes d'oeufs combinés avec des ingrédients variés et dans lequel on incorpore ensuite des blancs d'œufs montés en neige').

La réplique serbe *žele* (fr. *gelée*) coïncide avec son modèle dans deux significations (1) suc de substance animale qui a pris, en se refroidissant, une consistance gélatineuse; 2) a) jus de fruits cuits avec du sucre qui prend, en se refroidissant, la consistance de la gelée de viande; b) entremets obtenu en ajoutant une certaine quantité de gélatine à des jus de fruits cuits avec du sucre). La troisième signification du modèle créée par extention ('toute substance d'aspect gélatineux') n'est pas transposée en serbe qui impose l'emploi d'un complément pour préciser le type de supstance, par exemple *žele bombone, žele torta*, etc.

Il en est de même avec les lexèmes fr. *gélatine* / ser. *želatin* dont les deux significations principales sont identiques (1) substance albuminoïde, extraite sous forme de gelée de tissus animaux ou végétaux, employée à divers usages en pharmacie, en photographie, en cuisine, etc; 2) substance molle présentant une analogie avec la consistance de la gélatine), alors que la troisième signification du modèle employée exclusivement dans les contextes figuratifs (ayant rapport au moral, se rapportant à des états amorphes) n'est point empruntée par la langue serbe.

Le terme culinaire syntagmatique fr. *cordon bleu* / ser. *kordon blu* ou *kordon ble* représente un emprunt intégral illustrant aussi un rétrécissement de sens par réduction du nombre de significations, étant donné que les deux termes coïncident seulement avec une signification se référant au domaine culinaire ('escalope panée, garnie de fromage et de jambon'), mais non avec une autre existant uniquement dans le français familier ('femme remarquable pour ses talents culinaires').

Le rétrécissement de sens par limitation de sème est illustré dans notre corpus par les lexèmes fr. *dessert* / ser. *desert*. Ces lexèmes renvoient à un mets ou ensemble de mets que l'on sert à la fin d'un repas : pâtisserie, fruit, entremets sucré, etc. Le rétrécissement se reflète dans le sème 'fromage' qui peut représenter aussi un dessert dans la culture française, mais jamais dans la culture serbe. La deuxième signification, cette fois figurative ('morceau de choix, complément agréable ou superflu') coïncide dans les deux langues, sans toutefois être notée par les dictionnaires serbes même si on la rencontre dans certains contextes.

Le rétrécissement de sens par changement de niveau dans le champ lexical est représenté dans notre corpus par les lexèmes fr. *champignon* / ser. *šampinjon*. Tandis que, dans la langue française, ce lexème est le terme générique qui recouvre toutes les variétés de ce légume (par exemple cèpe, chanterelle, lactaire, morille, etc.), la langue serbe a emprunté ce lexème pour désigner une seule espèce de champignon tout en ayant un autre lexème (*pečurka*) comme terme générique.

Nous n'avons pas trouvé de termes culinaires dans notre corpus reflétant le rétrécissement de sens par élargissement du sémème.

3. Élargissement de sens

Une fois intégré dans la langue-emprunteuse, le mot emprunté est susceptible d'endurer toute sorte de changements sémantiques comme tout mot indigène. La réplique peut élargir son sémantisme, développant des significations ne figurant pas dans le modèle, et ce de la même façon qu'un mot indigène subissant son évolution sémantique. L'élargissement de sens peut s'effectuer par divers procédés:

- augmentation du nombre de significations,
- élargissement de sens par rétrécissement du sémème et
- élargissement de sens par extension du sème.

Notre corpus ne comporte que quelques rares exemples d'augmentation du nombre de significations. Ainsi le modèle français, la *sauce*, et sa réplique serbe *sos*, partagent la signification principale ('préparation liquide ou semi-liquide, qui accompagne ou accommode certains mets, où entrent des corps gras, du sel, des épices et divers ingrédients'), mais non la signification figurative ('mésaventure, accident, malchance') qui ne s'est développée que dans la langue serbe (*nalaziti se u gadnom sosu*).

Ce même phénomène est représenté par les lexèmes fr. *biscuit* / ser. *biskvit* qui sont identiques par leur première signification ('pâtisserie cuite au four, composée d'un mélange de farine, d'œufs et de sucre'), mais divergent avec la deuxième ('toast') qui ne s'est développée qu'en serbe.

La réplique serbe *minjon* et son modèle français *mignon* ont une signification en commun qui n'appartient pas au domaine gastronomique ('bien-aimé'). Pourtant, cette signification n'est pas très fréquente dans la langue quotidienne serbe où elle est colorée d'une connotation ironique et péjorative. Une autre signification s'est développée en serbe ('gâteau'), signification que le français ne connaît pas.

L'élargissement de sens par rétrécissement du sémème est illustré par deux lexèmes de notre corpus. Plus un sémème est large et riche, plus sa signification est précise, et vice versa, plus un sémème est étroit, plus sa signification est large. Ainsi, le terme français *champagne* indique le vin

généralement blanc, mousseux, très estimé, préparé en Champagne dans la région de Reims et d'Épernay, tandis que la réplique serbe *šampanjac* renvoie à tout vin mousseux. Il en est de même avec le *cognac* se référant exclusivement à l'eau-de-vie réputée, fabriquée avec les vins blancs de la région de Cognac, en Charente, tandis que la réplique *konjak* recouvre toute boisson au goût de cognac.

L'élargissement de sens par extension du sème est représenté par les termes fr. *filet* / ser. *file*. Les deux lexèmes connaissent certains sèmes communs ('morceau', 'oblong', 'émincé', 'viande', 'poisson'). Par métaphore, la langue serbe a élargi le nombre de sèmes ('poivron') n'existant pas dans la langue française, élargissant ainsi la signification de la réplique aussi ('poivron mariné émincé').

4. Concordance partielle de sens

La concordance partielle de sens représente le mélange du rétrécissement et de l'élargissement de sens de la réplique. Le modèle français est transféré en serbe avec un sens restreint pour en développer d'autres n'existant pas dans la langue-source. Ainsi, les deux langues partagent certaines significations et s'éloignent dans d'autres.

Dans notre corpus, il n'y a qu'un seul lexème témoignant de la concordance partielle de sens. Les lexèmes fr. *bonbon* et ser. *bombon(a)* partagent une signification ('petite friandise à base de sucre aromatisé et généralement coloré, de consistance relativement dure'). Les deux langues étudiées ont développé d'autres significations n'appartenant pas au domaine culinaire. Le français, de son côté, a développé une signification par métaphore, que le serbe n'a pas empruntée ('chose très douce, délicieuse jusqu'à l'excès parfois'). Quant au serbe, il emploie ce lexème pour désigner, dans un contexte figuratif, une personne mignonne, mais aussi une chose très douce, comme en français.

4.1. Faux amis

Malgré une étymologie et une forme semblables, il arrive que les sémantèmes du modèle français et de la réplique serbe, lors du processus de l'adaptation sémantique s'éloignent parfois à ce point que leurs significations ne coïncident plus dans aucune situation contextuelle. L'identification de ces lexèmes est liée soit à la même prononciation (homonymie), ce qui invite les locuteurs de la langue-emprunteuse à utiliser l'équivalent le plus proche de la langue-source, soit à une ressemblance plus ou moins présente (paronymie), soit à la synonymie, soit à une autre raison.

Ainsi, en français le lexème *délicatesse* appartient au lexique quotidien et s'identifie à la finesse, grâce, douceur, sensibilité. Ce lexème est arrivé en serbe (*delikates*) par l'intermédiaire de l'allemand (*Delikatesse*) où il a spécialisé sa signification pour désigner un plat délicieux.

4.2. Métonymie et ellipse

Beaucoup de termes culinaires sont créés par métonymie. Certains proviennent du nom de la région où ils sont produits : fr. *beaujolais* / ser. *božole* (d'après le Beaujolais), fr. *champagne* / ser. *šampanjac* (d'après la Champagne), fr. *bourgogne* / ser. *burgundac* (d'après la Bourgogne), fr. *calvados* / ser. *kalvados* (d'après le Calvados), fr. *cognac* / ser. *konjak* (d'après Cognac).

D'autres sont formés d'après le nom de la commune française ou de la ville connues pour leur production : fr. *chardonnay* / ser. *šardone* (d'après Chardonnay), fr. *camembert* / ser. *kamamber* (d'après Camembert), fr. *bordeaux* / ser. *bordo* (d'après Bordeaux), fr. *roquefort* / ser. *rokfor* (d'après Roquefort-sur-Soulzon).

Quelques termes culinaires portent le nom de leur inventeur : fr. *béchamel* / ser. *bešamel* (du nom de Louis de Béchamel (1630-1703), marquis de Nointel, célèbre gourmet et maître d'hôtel de Louis XIV), fr. *praline* / ser. *pralina* (du nom du maréchal du *Plessis-Praslin* (1598-1675), dont le cuisinier inventa cette confiserie), fr. *chateaubriand* / ser. *šatobrijan* (du nom de l'écrivain français René de Chateaubriand, l'invention de cette préparation serait due à son cuisinier Montmireil).

Certaines répliques serbes sont issues de la forme elliptique du modèle français : fr. *vin de Champagne → champagne* (ellipse plus métonymie) / ser. *šampanjac*, fr. *sauce Béchamel, sauce à la Béchamel → béchamel(le)* / ser. *bešamel* (le serbe connaît aussi le nom complet pouvant être traité comme un mélange d'emprunt intégral (fr. *béchamel(le)* / ser. *bešamel*) et de calque hybride fr. *sauce* / ser. *sos*).

Il est particulièrement intéressant le cas des lexèmes fr. *pommes de terre frites* / ser. *pomfrit*. Le français connaît aussi la forme elliptique *frites*, tandis que la réplique serbe *pomfrit* est issue de la réduction du lexème français (*de terre* est omis) et de l'union du premier et du dernier élément du modèle (*pommes* + *frites*) écrit ensemble.

Quelques lexèmes particuliers liés à la gastronomie

Dans notre corpus se trouve un certain nombre de lexèmes qui ne sont pas forcément des termes culinaires tout en étant pourtant d'une façon ou d'une autre en rapport avec la cuisine.

Nous avons remarqué, en premier lieu, quelques verbes français empruntés par le serbe. Certains sont employés exclusivement dans le domaine culinaire : fr. *gratiner* / ser. *gratinirati*, fr. *paner* / ser. *panirati*, fr. *hacher* / ser. *faširati* (emprunté par l'intermédiaire de l'allemand *hashieren/faschieren*). Tous les autres verbes de notre corpus appartiennent au domaine gastronomique uniquement dans la langue serbe, alors que, dans la langue française, une seule signification est liée à

ce domaine, tandis que toutes les autres appartiennent soit à un autre domaine spécialisé, soit à la langue quotidienne. Il s'agit des verbes suivants : fr. *trancher* / ser. *tranširati* ('couper en morceau la viande'), fr. *flamber* / ser. *flambirati* ('arroser de lard fondu, arroser d'alcool qu'on fait brûler'), fr. *blanchir* / ser. *blanširati* ('passer à l'eau bouillante des légumes pour en enlever l'âcreté'), fr. *mariner* / ser. *marinirati* ('mettre dans une marinade des aliments (notamment des viandes ou des poissons) pour leur donner du goût ou les attendrir'), fr. *garnir* / ser. *garnirati* ('arranger le plat' ; introduit au lexique serbe par l'intermédiaire de l'allemand *garnieren*).

Deux noms d'appareils utilisés dans la cuisine sont empruntés au français : fr. *réchaud* / ser. *rešo*, fr. *friteuse* / ser. *friteza*.

Quelques noms d'établissement liés au boire et au manger sont d'origine française : fr. *restaurant* / ser. *restoran*, fr. *bistro(t)* / ser. *bistro*, fr. *café* / ser. *kafe*, fr. *buffet (de gare)* / ser. *bife*.

Quelques autres lexèmes n'indiquant pas des spécialités gastronomiques, mais appartenant toutefois au domaine culinaire, existent aussi dans notre corpus. Tels sont : fr. *couvert* / ser. *kuver*, fr. *menu* / ser. *meni*, fr. *garçon* / ser. *garson*, fr. *bouquet* / ser. *buke*, fr. *gourmand* / ser. *gurman*.

Lors de l'adaptation au système morphologique serbe, un lexème d'origine française a changé de classe de mots et la forme verbale originelle devient un nom : fr. *répétez* (impératif) / ser. *repeta, repete*. Dans la langue serbe ce lexème existe aussi en tant qu'adverbe *repete*. Le lexème français n'est guère lié au vocabulaire gastronomique, tandis que le lexème serbe signifie 'se servir plusieurs fois'.

Conclusion

En comparant la (les) signification(s) du modèle français et celle(s) de la réplique serbe, nous avons pu établir cinq relations mutuelles: 1) concordance de sens, 2) rétrécissement de sens, 3) élargissement de sens, 4) concordance partielle de sens et 5) faux-amis.

D'après l'analyse de notre corpus nous pouvons constater que la concordance de sens des lexèmes monosémiques ainsi que le rétrécissement de sens par réduction du nombre de significations sont les phénomènes les plus fréquents dans l'adaptation sémantique des termes culinaires d'origine française en serbe. Ce dernier phénomène s'avère tout à fait logique étant donné que les mots français sont empruntés, dans la plupart des cas, pour des raisons précises et il n'y a pas nécessité de reprendre toutes les significations qu'ils possèdent. Les autres procédés de rétrécissement de sens n'apparaissent que sporadiquement.

L'élargissement du sens de la réplique serbe par rapport au modèle français ainsi que la concordance partielle du modèle et de la réplique et les faux amis sont moins fréquents.

Certains termes culinaires sont créés par métonymie, d'après le nom de la région, de la commune, de la ville ou de l'inventeur.

Un certain nombre de lexèmes dans notre corpus bien qu'ils ne soient pas des termes culinaires proprement dits sont liés à la cuisine d'une façon ou d'une autre.

Références bibliographiques

Karadžić, Vuk, *Srpski rječnik* [Dictionnaire serbe], Beograd, Prosveta, 1987.

Klajn, Ivan et Šipka, Milan, *Veliki rečnik stranih reči i iraza* [Grand dictionnaire de mots et expressions étrangers], Novi Sad, Prometej, 2006.

Klajn, Ivan, *Rečnik novih reči* [Dictionnaire de nouveaux mots], Novi Sad, Matica srpska, 1992.

Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Robert, (2005).

Rečnik srpskoga jezika [Dictionnaire de la langue serbe], Novi Sad, Matica srpska, 2007.

Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika SANU (I-XVI) [Dictionnaire de la langue littéraire et populaire serbo-croate], Beograd, Institut za srpskohrvatski jezik, 1989.

Rey, Alain (éd.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2000.

Trésor de la langue française, Paris, 1982-1999.

Vujaklija, Milan, *Leksikon stranih reči i izraza* [Lexique de mots et expressions étrangers], Beograd, Prosveta, 2004.

La mer dans les phraséologies française, espagnole et serbe[1]

Dragana DROBNJAK
Université de Novi Sad
Serbie

Ksenija ŠULOVIĆ
Université de Novi Sad
Serbie

Résumé. Dans cet article, nous nous proposons de comparer les unités phraséologiques françaises, espagnoles et serbes portant sur le modèle cognitif de *la mer*, afin de déterminer leur spécificité conceptuelle et formelle dans trois contextes socioculturels et linguistiques différents. Nous tâcherons aussi de souligner les similitudes et les divergences dans la réalisation métaphorique des trois langues étudiées. Notre analyse sera fondée en premier lieu sur un critère formel sous-entendant la présence des constituants fr. *mer, marin* / esp. *mar, marino*/ser. *more, morski* dans les unités phraséologiques françaises, espagnoles et serbes, et en second lieu sur un critère sémantique qui nous permettra de relever la concordance ou la non-concordance sémantique des unités phraséologiques étudiées.

Abstract. In this paper, we propose the comparison of phrasal units of the cognitive model of *the sea*, in French, Spanish and Serbian, in order to determine their conceptual and formal particularity in three different socio-cultural and linguistic backgrounds. We will also try to highlight the similarities and differences in the metaphorical realization in all three languages. Our analysis will be based primarily on a formal criterion implying the presence of constituents fr. *mer, marin* / esp. *mar, marino*/ser. *more, morski* in phrasal units in French, Spanish and Serbian, and secondly on a semantic criterion that we can suit the match or mismatch of the studied semantic phrasal units.

Mots-clés : phraséologie, mer, français, espagnol, serbe
Keywords: phraseology, sea, French, Spanish, Serbian

Dans la phraséologie, on découvre souvent le reflet d'une symbolique traditionnelle tout comme des modèles socioculturels d'un peuple ou d'une communauté. Une même réalité peut susciter des

[1] Ce texte a été réalisé dans le cadre du projet du Ministère de l'Éducation et de la Science de Serbie nº 178002 *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace.*

associations diverses chez les peuples ou les communautés, ce qui entraîne une variété d'expressions linguistiques de cette réalité.

Nous nous proposons ici de comparer les unités phraséologiques françaises, espagnoles et serbes portant sur le modèle cognitif de *la mer*. Il sera intéressant de découvrir l'inventaire phraséologique des trois langues étudiées pour déterminer l'image de la mer dans les trois contextes socioculturels étant donné que cette dernière est une réalité quotidienne des cultures française et espagnole, mais non de la culture serbe.

D'autre part, même si le français, l'espagnol et le serbe appartiennent à la même famille de langues, la famille indo-européenne, l'appartenance à des groupes linguistiques différents, ainsi que différents paramètres historiques, socio-économiques, culturels et religieux, ont mené à la formation de contextes distincts. De là, le reflet de cette diversité est attendu aussi dans leur expression phraséologique.

Dans notre texte, *l'unité phraséologique* désigne toute unité linguistique complexe, expressive et idiomatique, voire syntagmatique, d'une stabilité formelle et sémantique, ayant la faculté d'être utilisée telle quelle dans différents contextes.

Le modèle cognitif de *la mer* étant très large et englobant d'autres concepts (par exemple *bateau, navigation, activités liées à la mer*, etc.), nous nous sommes vues obligées de limiter notre analyse. Celle-ci sera fondée premièrement sur un critère formel ne sous-entendant que les constituants fr. *mer, marin*/esp. *mar, marino*/ser. *more, morski* dans les unités phraséologiques, et deuxièmement sur un critère sémantique nous permettant de noter la (non)concordance sémantique des unités phraséologiques étudiées. Il est à souligner qu'en espagnol le nom *mar* est de deux genres, masculin et féminin (dans la poésie surtout).

Notre corpus est issu de dictionnaires phraséologiques français, espagnols et serbes, ainsi que de dictionnaires unilingues de ces trois langues. Le corpus, pourtant, n'est pas exhaustif et n'inclut pas de nombreux termes de marine qui peuvent, eux seuls, faire l'objet d'une recherche à part. De ce fait, nous n'avons pas pris en considération, en tant que constituants, les adjectifs fr. *maritime/*esp. *marítimo,* étant donné qu'ils sont vus comme synonymes des adjectifs fr. *marin/*esp. *marino* dans la langue quotidienne et dont l'usage prévaut surtout dans la terminologie de marine.

Dans notre analyse, nous sommes parties des définitions lexicographiques des constituants respectifs choisis dans les trois langues. Ainsi, le lexème *la mer* (TLF) est doté de plusieurs significations qui se voient identiques dans les trois langues :

I
A – vaste étendue d'eau salée qui occupe la plus grande partie de la surface terrestre ;
B – (en particulier et généralement suivi d'un adjectif ou d'un complément) étendue d'eau salée, de dimensions relativement limitées, qui est plus ou moins isolée de la masse océanique principale.

II par analogie
A
1) a) vaste étendue d'eau non salée ;
b) vaste étendue (d'un élément non liquide) ;
2) grande quantité (d'un liquide), écoulement abondant ;

B (*au fig., littér.*)
1) caractère houleux (d'un sentiment, d'une situation) ; milieu plein d'agitation et de fluctuations ;
2) grande quantité de quelque chose.

Notre deuxième constituant, l'adjectif *marin*, a les significations suivantes, identiques dans les trois langues :

A – de mer, de la mer
1) en parlant de ce qui y vit, s'y produit, en provient ou lui appartient ;
2) en parlant de ce qui se trouve au bord de la mer ;
3) en parlant de ce qui a pour sujet la mer ;

B – qui se rapporte à la navigation sur mer.

Nous avons classifié les unités phraséologiques de notre corpus en plusieurs catégories: locutions, syntagmes, expressions et proverbes.

1. *La mer* dans les locutions

Notre corpus est très riche en locutions renvoyant à différentes sphères en rapport avec la mer.

Seules les locutions nominales suivantes témoignent d'une concordance autant formelle que sémantique dans les trois langues :

> fr. *haute mer, pleine mer*/esp. *alta mar, ancha mar*/ser. debelo more, otvoreno more, široko more

Quelques locutions nominales et adjectivales de notre corpus sont des termes zoologiques. Trois d'entre elles témoignent d'une concordance formelle et sémantique[2] absolue dans les trois langues :

fr. *éléphant marin*[3]/esp. *elefante marino* ser. *morski slon*
fr. *lion marin*[4]/esp. *león marino*/ser. *morski lav*
fr. *fruits de mer*/esp. *frutos de mar*/ser. *plodovi mora*

Beaucoup plus nombreuses sont les locutions adjectivales révélant une concordance sémantique dans les trois langues ainsi qu'une concordance formelle absolue dans deux langues et une concordance formelle partielle[5] dans les trois langues :

fr. *poisson de mer*/esp. *pece de mar*/ser. *morska riba*
fr. *truite de mer*/esp. *trucha de mar*/ser. *morska pastrmka*
fr. *tortue de mer*/esp. *tortuga de mar*/ser. *morska kornjača*
fr. *anémone de mer*/esp. *anémona de mar*/ser. *morska sasa*
fr. *araignée de mer*/esp. *araña de mar*/ser. *morski pauk*
fr. *étoile de mer*/esp. *estrella de mar*/ser. *morska zvezda*
fr. *bœuf (veau) de mer*/esp. *buey de mar*/ser. *morska krava*
fr. *cochon de mer*/esp. *cerdo marino*/ser. *morska svinja*
fr. *oiseau de mer*/esp. *ave marina*/ser. *morska ptica*
fr. *cheval marin*/esp. *caballito de mar*/ser. *morski konjic*
fr. *éléphant de mer*/esp. *elefante marino*/ser. *morski slon*
fr. *lion de mer*/esp. *león marino*/ser. *morski lav*

Deux termes zoologiques de notre corpus représentent la non-concordance, le premier au niveau formel aussi bien que sémantique dans les trois langues, le deuxième au niveau formel dans les trois langues avec pourtant une concordance sémantique dans deux langues :

fr. *Ø*[6]/esp. *bellota de mar*/ser. *Ø*

---

[2] La concordance formelle absolue sous-entend la présence des constituants respectifs, soit en forme de locution adjectivale (substantif + fr. *de mer* esp. *de mar*/ser. substantif *more* au génitif (*mora*)), soit en forme de locution nominale (substantif + adjectif fr. *marin*/esp. *marino*/ser. *morski*), et la concordance sémantique le même sémantisme des unités phraséologiques de notre corpus.

[3] Le français connaît aussi la forme *éléphant de mer* que nous avons classée plus loin dans le texte, dans la concordance formelle partielle.

[4] Le français a encore une autre forme au même sémantisme, *lion de mer,* que nous avons classée plus loin dans le texte parmi les exemples témoignant de la concordance formelle partielle.

[5] La concordance formelle partielle sous-entend la présence des constituants respectifs dans les unités phraséologiques, mais leur distribution n'est pas identique dans les trois langues (dans deux langues, les constituants sont des substantifs et dans la troisième langue le constituant est l'adjectif ou vice versa) d'où la divergence dans leur ensemble formel.

[6] Le symbole Ø représente l'absence d'unité phraséologique équivalente aux niveaux formel et sémantique.

fr. *chien de mer*/esp. *Ø*/ser. *morski pas*

Quelques locutions adjectivales touchent à la flore marine et illustrent une concordance sémantique dans les trois langues sans toutefois témoigner d'une concordance formelle :

fr. *ortie de mer*/esp. *ortiga de mar*/ser. *morska kopriva*
fr. *concombre de mer*/esp. *cohombro de mar* ser. *morski krastavac*

Un 'produit de mer' fr. *sel de mer*/esp. *sal marina*/ser. *morska so*, une locution adjectivale renvoyant à la minéralogie fr. *écume de mer*/esp. *espuma del mar*/ser. *morska pena*, comme celle renvoyant à la mythologie fr. *serpent de mer*/esp. *serpiente de mar*/ser. *morska zmija*, indiquent tous une concordance formelle dans deux langues et une concordance sémantique au niveau des trois langues. Il en est de même avec la locution désignant l'espèce de l'eau fr. *eau de mer*/esp. *agua del mar*/ser. *morska voda* et celle désignant une partie de la mer fr. *bord de mer*/esp. *costa del mar*/ser. *morska obala*.

Quelques locutions nominales et adjectivales de notre corpus illustrent une concordance sémantique uniquement dans deux langues, dans la plupart des cas entre le français et l'espagnol. Cette concordance sémantique, à part une exception (entre le français et le serbe), est suivie aussi d'une concordance formelle :

fr. *bras de mer*/esp. *brazo de mar*/ser. *Ø*
fr. *vent de mer*/esp. *viento del mar*/ser. *Ø*
fr. *armée de mer*/esp. *ejército del mar*/ser. *Ø*
fr. *mer d'huile*/esp. *petróleo en el mar*/ser. *Ø*
fr. *mer territoriale*/esp. *mar territorial*/ser. *Ø*
fr. *mal de mer*/esp. *Ø*/ser. *morska bolest*

Nous avons trouvé dans notre corpus deux exemples marquant l'absence absolue de concordance à tous les niveaux dans les trois langues :

fr. *biscuit de mer*/esp. *Ø*/ser. *Ø*
fr. *gens de mer*/esp. *Ø*/ser. *Ø*

Une locution adverbiale en français (*par mer*) et en espagnol (*por mar*) correspond, dans notre corpus, à l'emploi en serbe du substantif *more* à l'instrumental : fr. *par mer*/esp. *por mar*/ser. *morem*. Ainsi, on peut dire :

fr. *voyager par mer*/esp. *viajar por mar*/ser. *putovati morem*
fr. *transports par mer*/esp. *transporte por mar*/ser. *prevoz morem*
fr. *chercher quelqu'un par mer et par terre*/esp. *buscar por mar y tierra*/ser. *Ø*

Notre corpus comprend plusieurs locutions verbales :

fr. *prendre la mer*/esp. *hacerse a la mar*/ser. *otisnuti se na more*

fr. *tenir la mer*/esp. *Ø*/ser. *Ø*
fr. *boire la mer et les poissons*/esp. *Ø*/ser. *Ø*
fr. *avaler la mer et les/ses poissons* (fam.)/esp. *Ø*/ser. *Ø*
fr. *avoir le pied marin*/esp. *Ø*/ser. *Ø*
fr. *Ø*/esp. *hablar de la mar*/ser. *Ø*
fr. *lancer la (une) bouteille à la mer*/esp. *lanzar una botella al mar*/ser. *Ø*
fr. *courir, écumer les mers*/esp. *correr los mares*/ser. *broditi, ploviti morem*

Certaines locutions verbales dans notre corpus expriment des comparaisons figées mettant en évidence une caractéristique de la mer. Telles sont les constructions :

fr. *être salé comme mer* (dans le langage familier)/esp. *Ø*/ser. *Ø*
fr. *Ø*/esp. *Ø*/ser. *biti plav kao more*

Le cas des locutions verbales fr. *porter (de) l'eau à la mer, en la mer*/esp. *arar en el mar* est particulièrement intéressant. Ces deux locutions ont le même sémantisme, tandis que la locution serbe *preorati more* a une forme identique à l'espagnole, avec un sémantisme complètement différent (« chercher partout »).

2. La mer dans les syntagmes

Dans notre corpus, *la mer* fait partie de plusieurs syntagmes nominaux et d'un syntagme verbal qui sont d'une concordance absolue aux niveaux formel et sémantique dans les trois langues :

fr. *mer belle*/esp. *mar bonito*/ser. *lepo more*
fr. *mer bleue*/esp. *mar azul*/ser. *plavo more*
fr. *mer agitée*/esp. *mar arbolada*/ser. *uzburkano, burno more*
fr. *mer houleuse*/esp. *mar gruesa*/ser. *olujno more*
fr. *mer calme, tranquille, immobile*/esp. *mar tranquilo*/ser. *mirno more*
fr. *traverser la mer*/esp. *atravesar la mar*/ser. *preći more*

3. La mer dans les expressions

Toutes les expressions de notre corpus ont un sens et un emploi métaphoriques. Nous les avons classées en trois groupes selon que les constituants fr. *mer, marin*/esp. *mar, marino*/ser. *more, morski* gardent leur sémantisme entièrement, partiellement ou qu'ils sont désémantisés :

a) constituants gardant leur sémantisme primordial : « vaste étendue d'eau salée »

Certaines expressions de ce groupe désignent quelque chose de très grand par analogie avec la grandeur de la mer :

fr. *Ø*/esp. *Ø*/ser. *iza sedam mora* (grande distance)
fr. *vieux loup de mer*/esp. *viejo lobo de mar*/ser. *stari morski vuk* (grande expérience)

Dans deux expressions serbes, cette notion de grandeur est combinée avec une partie du corps, plus précisément le genou :

fr. *Ø*/esp. *Ø*/ser. *more mu je do kolena*
(pour désigner quelqu'un d'irréfléchi ; traduction littérale : *la mer lui arrive jusqu'aux genoux*)
fr. *Ø*/esp. *Ø*/ser. *nije mu ni more do kolena*
(avoir une bonne opinion de soi-même ; traduction littérale : *même la mer ne lui arrive pas jusqu'aux genoux*)

D'autres expressions, par contre, insistent sur la petitesse et l'insignifiance de quelque idée, phénomène, activité ou autre, en comparaison avec l'immensité de la mer :

fr. *une goutte d'eau dans la mer*/esp. *solo una gota en el mar*/ser. *kap vode u moru*
fr. *ce n'est pas la mer à boire*/esp. *hablar de la mar y sus peces*/ser. *Ø*

Nous retrouvons dans la langue serbe l'expression *ravno mu je sve do mora* exprimant l'indifférence.

b) constituants gardant partiellement leur sémantisme primordial (« vaste étendue de liquide ») se rapportant à d'autres liquides

Ce groupe d'expressions renvoie toujours à la grande quantité d'un liquide, à quelque écoulement abondant et elles sont toujours formées du substantif *la mer* suivi d'un complément indiquant l'espèce du liquide :

fr. *mer de sang/* esp. *mar de sangre/* ser. *more krvi*
fr. *mer de larmes/* esp. *mar de lágrimas/* ser. *more suza*

c) constituants désémantisés

Du fait que les constituants respectifs sont désémantisés, ils désignent une vaste étendue d'un élément non liquide, un grand nombre d'éléments d'un ensemble, et, tout comme le groupe précédent, les expressions de ce groupe sont constituées du substantif *la mer* suivi d'un complément indiquant l'élément (fr. *mer de …*/esp. *mar de …/* ser. *more…*) :

fr. *mer de blé/* esp. *mar de trigo/* ser. *more pšenice*
fr. *mer de sable/* esp. *mar de arena/* ser. *more peska*
fr. *mer de nuages/* esp. *mar de nubes/* ser. *more oblaka*
fr. *mer de doutes/* esp. *mar de dudas/* ser. *more sumnji*
fr. *mer de mots/* esp. *mar de palabras/* ser. *more reči*

fr. *mer de papiers/* esp. *mar de papeles/* ser. *more papira*

À partir de ces expressions, on peut créer différentes locutions verbales :

fr. *nager dans une mer d'amour, d'informations/*esp. *nadar en un mar de amor, informaciones/*ser. *plivati u moru ljubavi, informacija*
fr. se noyer dans une mer de fumée, de données/esp. *ahogarse en un mar de humo, de datos/*ser. *(u)daviti se u moru dima, podataka*

Les expressions de ce groupe peuvent exprimer quelque caractère houleux d'un sentiment ou d'une situation, ainsi qu'un certain milieu plein d'agitation et de fluctuations. Ces expressions sont toujours employées dans un langage figuratif ou dans un style littéraire :

fr. *mer des passions/*esp. *mar de pasiones/*ser. *more strasti*
fr. *mer des plaisirs/*esp. *mar de placeres/*ser. *more zadovoljstva*

L'espagnol connaît deux expressions accentuant une grande beauté et ne trouvant pas d'équivalents en français et en serbe: *estar mar de guapo, guapa* et *la mar de maja*.

Pour finir, nous retrouvons en serbe quelques noms phraséologiques :

morske cene (prix exagéré, typique pour les villes à la mer)
morske ideje (idée peu intelligente)
mrtvo more[7] (milieu apathique où rien ne se passe)

4. La mer dans les proverbes

Les proverbes représentent des expressions idiomatiques exprimant une vérité d'expérience formulée de manière inventive et adoptée par la tradition.

Dans notre corpus, seulement deux proverbes, dont le premier est biblique, témoignent d'une concordance, autant formelle que sémantique, dans les trois langues :

fr. *Toutes les rivières vont à la mer, et la mer n'est pas remplie.*
esp. *Todos los ríos van al mar, el mar no se llena.*
ser. *Sve rijeke teku u more, i more se ne prepunja.*

fr. *Fais l'éloge de la mer et reste à terre.*
esp. *Pondera el mar pero mantente en la ribera.*
ser. *Hvali more, drži se kraja.*

[7] La mer Morte (écrit avec la majuscule) est un nom géographique (lac d'eau salée du Proche-Orient partagé entre Israël, la Jordanie et la Cisjordanie) et comme tel ne fait pas objet de notre analyse.

Tous les autres proverbes de notre corpus n'existent que dans une seule des langues étudiées. Le français apparaît être le plus riche en proverbes touchant à la mer :

Un verre d'eau douce ne dessale pas la mer.
L'homme de bien a part en toute région, comme en la mer le poisson.
On ne peut sécher la mer avec des éponges, ni prendre la lune avec les dents.
Quand la mer sera sans eau, le loup se mariera à l'agneau.
Si vous voulez être mal à votre gré, allez sur mer ou bien prenez femme.
Taire et faire par mer et par terre.
Une mer calme n'a jamais fait un bon marin.

Si la mar fuera vino, todo el mundo sería marino.
Si ves las estrellas brillar, sal marinero a la mar.

Um za morem, smrt za vratom.

Conclusion

L'analyse de notre corpus a montré que les unités phraséologiques les plus présentes sont les locutions adjectivales et verbales, ainsi que les expressions, et les moins nombreuses, les syntagmes.

Les cas de concordances absolues, autant formelles que sémantiques, ne sont pas très fréquents dans notre corpus, quel que soit le groupe d'unités phraséologiques établi.

La concordance sémantique dans les trois langues avec une concordance formelle absolue dans deux langues et une concordance formelle partielle dans les trois langues, sont le plus représentées dans les locutions adjectivales.

La présence des constituants respectifs dans les expressions dénotées n'assure pas que leur sémantisme soit obligatoirement lié à la mer. Cependant, toutes les expressions de notre corpus sont dotées d'un sens métaphoriques se référant toujours à une vaste étendue, soit d'eau salée, soit d'un autre liquide, soit d'un élément non liquide.

La concordance, soit formelle, soit sémantique, est presque inexistante (à l'exception de deux cas) entre les proverbes français, espagnols et serbes.

Les ressemblances dans les unités phraséologiques portant sur la mer sont surtout présentes entre le français et l'espagnol et reposent, d'une part, sur le fait que leurs deux traditions sont étroitement liées à la mer, représentant leur réalité quotidienne, et d'autre part, sur le fait que ces deux langues appartiennent au même groupe linguistique (roman). Les non-concordances notées avec la langue serbe sont dues surtout aux

diversités géographiques et culturelles de la tradition serbe par rapport aux traditions française et espagnole.

Notre analyse a montré que certaines notions liées à la mer (par exemple l'immensité, le bleu) sont universelles quels que soient les contextes socioculturels et linguistiques.

Références bibliographiques

Clave Diccionario de uso del español actual [*Dictionnaire espagnol de l'usage courant*], Madrid, Ediciones SM, 2002.

Diccionario de la lengua española [*Dictionnaire de la langue espagnole*], Madrid, Real Academia Española, 1992.

Karadžić, Vuk, *Srpske narodne poslovice* [*Les proverbes populaires serbes*], Beograd, Nolit, 1969.

Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Robert, 2005.

Maloux, Maurice, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes.* Paris, Larousse, 1960.

Rečnik srpskoga jezika [*Dictionnaire de la langue serbe*], Novi Sad, Matica srpska, 2007.

Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika SANU (I-XVI) [*Dictionnaire de la langue littéraire et populaire serbo-croate*], Beograd, Institut za srpskohrvatski jezik, 1989.

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika [*Dictionnaire de la langue littéraire serbo-croate*], Novi Sad, Zagreb, Matica srpska, Matica hrvatska, 1969.

Rey, Alain (éd.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.

Seco, Manuel; Andrés, Olimpia, Ramos, Gabino, *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles* [*Dictionnaire phraséologique documenté de la langue espagnole de l'usage courant: locutions et idiomes*], Madrid, Aguilar, 2009.

Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX siècle^e^, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique : Klincksieck : Gallimard, 1971-1994.

Les mots à travers les langues. Quelques dilemmes sur leur forme et leur contenu en français, en anglais et en serbe.[1]

Snežana GUDURIĆ
Université de Novi Sad
Serbie

Résumé. Le français, l'anglais et le serbe, appartenant à la même famille mais à des groupes linguistiques différents, montrent dans leurs fonds lexicaux des ressemblances qui s'avèrent parfois fâcheuses. Des lexèmes conçus comme *internationalismes* et/ou *européismes*, tout en ayant une forme graphique identique ou similaire, suivie d'une forme acoustique plus ou moins reconnaissable dans les trois langues citées, possèdent souvent des significations nuancées, particulières, voire complètement différentes. Notre corpus contient des mots d'origine grecque ou latine qui, à travers le temps et l'espace, ont voyagé entre différentes langues et cultures, subissant des changements sémantiques et en partie formels. Notre centre d'intérêt est orienté vers leurs emplois courants et non vers leur utilisation dans des domaines spécifiés où ils fonctionnent au niveau de la terminologie. L'analyse des valeurs sémantiques de ces mots dans la langue générale montre qu'ils apparaissent souvent comme *faux amis* entre au moins deux langues étudiées.

Abstract. The paper focuses on words travelling between French, English and Serbian language. Our aim is to determine the formal and semantic changes of these words in their trip across time and space. Our corpus includes words of Greek and Latin origin, which appear in similar form in French, English and Serbian, three languages belonging to the same family but to different linguistic groups. The paper deals with the common usage of these words and not with the usage in specific areas where they operate at the level of terminology. The analysis of their semantic values shows that these lexemes can be treated as internationalism and/or Europeanisms, but also, in certain cases, simply as false or partially false friends.

Mots clés : internationalismes, européismes, faux amis, français, anglais, serbe
Keywords : internationalisms, Europeanisms, false friends, French, English, Serbian

[1] Ce texte a été réalisé dans le cadre du projet du Ministère de l'Éducation et des Sciences de Serbie n° 178002 *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace.*

Introduction

Vivre dans une époque de communication globale a ses avantages et ses inconvénients. D'un côté, pour faciliter la communication entre les gens de tous les coins du monde, il se forme une langue quasi-commune, le *globish*[2], identifiée généralement à l'anglais. D'autre part, vu le grand nombre de langues parlées sur la Terre, et en particulier en Europe, on ne se satisfait plus de maîtriser seulement cette langue "commune" en plus de sa langue maternelle, mais on s'efforce d'apprendre encore une ou même deux autres langues. C'est à ce moment-là, qu'apparaissent des difficultés inattendues: les mots, pratiquement identiques dans différentes langues, au lieu de nous aider à nous mieux comprendre, au lieu de nous faciliter l'acquisition d'une deuxième ou d'une troisième langue, se montrent plutôt fâcheux, nous menant à des malentendus.

En effet, il y a beaucoup de mots que nous pouvons transférer d'une langue à l'autre, en faisant de tout petits changements, d'ordres phonétique et orthographique, et qu'on désigne comme *internationalismes* et/ou *européismes*, p.ex. : le mot grec *δημοκρατία* qui a le même sens et à peu près la même forme dans les langues européennes d'aujourd'hui : fr. *démocratie* [demɔkRasi], ang. *democracy* [dɪ'mɒkrəsi], ser. *demokratija* [demokratija], it.*democrazia* [demokratsia], ger. *Demokratie* [demokratie], etc. Il en va de même avec le mot lat. disciplina qui apparaît sous une forme presque identique en fr. discipline, ang. discipline et ser. disciplina. Du même ordre sont des européismes tels que les fr. atome, ang. atom, ser. atom ; fr. énergie, ang. energy, ser. energija ; fr. culture, ang. culture, ser. kultura ; fr. nation, ang. nation, ser. nacija etc.

Mais il y a d'autres mots qui, eux aussi, passent pour internationaux, mais dont le sens, à travers diverses langues, subit des changements, tantôt tout à fait légers qui ne font preuve que de petits glissements de sens, tantôt plus sérieux qui mènent à des significations complètement différentes, voire opposées.

Vu le point de départ et les objectifs indiqués, on peut parler de ces mots soit comme d'internationalismes et/ou européismes ou même tout simplement comme de faux amis si on insiste sur les différences de signification dans deux ou plusieurs langues.

Les mots auxquels nous nous intéressons ici apparaissent en français, en anglais et en serbe dans presque toutes les classes de mots : il y en a parmi les noms, verbes, adjectifs et adverbes, la classe des noms étant la plus riche en exemples de ce type. Nous ne notons que leurs emplois

[2] Terme forgé par Jean-Paul Nerriere.

courants, faisant partie de la langue dite générale, sans prendre en considération les emplois particuliers ou strictement terminologiques.

Nous avons fait une première ébauche du corpus à l'aide de traductions de livres et textes du français en serbe, puis nous avons ajouté des exemples extraits de dictionnaires bilingues, unilingues et étymologiques.

Une première répartition des mots choisis est effectuée d'après leur appartenance à des classes différentes, puis, dans chaque groupe ainsi formé, les exemples sont répartis selon que la concordance sémantique existe ou non entre les trois langues examinées ou seulement entre deux d'entre elles.

La classe des adjectifs

Dans la classe des adjectifs de notre corpus, il n'y avait qu'un seul exemple de concordance sémantique dans trois langues ; par contre le nombre d'exemples a considérablement augmenté dans le groupe de concordance sémantique existant dans deux langues.

1. Concordance sémantique dans trois langues

Le seul adjectif que nous avons trouvé dans notre corpus est fr. *valide* / ang. *valid* / ser. *validan*, dont l'étymon est le lat. *validus* "bien portant".

fr. *valide*	ang. *valid*	ser.*validan*
bien portant, en bonne santé (personne)		
en bon état, solide (chose)		
réglementaire, valable (document)	=	=

La forme française *valide* est empruntée au latin, elle est attestée en 1529 avec le sens de „sain, vigoureux", mais vers la fin du XVI^e^ siècle dans la jurisprudence le mot subit un glissement de sens vers celui de „valable" (en parlant d'un argument). Au XVII^e^ siècle, on l'emploie généralement pour désigner une personne en bonne santé, sens qui s'est conservé jusqu'à nos jours.

Le mot anglais est emprunté au français au XVI^e^ siècle, au moment où le modèle a déjà subi le glissement de sens noté ci-dessus, la réplique anglaise n'ayant conservé que cette signification modifiée de „conforme à la loi", „valable, réglementaire".

Le mot *validan* est attesté dans les textes serbes du début du XX^e^. Tout comme l'anglais, le serbe n'a adopté qu'une signification du mot, celle liée à la jurisprudence.

2. Concordance sémantique entre deux langues

Dans ce groupe se trouvent les mots fr. *actuel,-le* / ang. *actual* /ser. *aktuelan,-lna* (*aktualan,-lna, -lno*), fr. *éventuel,-le* / *eventual* / ser. *eventualan, -lna, -lno*, fr. *sensible* / ang. *sensible* / ser. *senzibilan,-lna,-lno*

fr. *actuel*	ang. *actual*	ser. *aktuelan*
Présent		
Contemporain		=
aujourd'hui nommé, appelé, (en parlant d'un endroit)		
Moderne		=
	réel	
	véritable	

Le mot est attesté en ancien français en 1350, avec le sens de "actif, efficace", en parlant d'une personne. C'est un emprunt au bas latin *actualis* "agissant", spécialisé en latin scolastique avec la signification de „effectif" (opposé à „virtuel")[3]. La signification courante „présent" date de la deuxième moitié du XVIII[e] où l'on a repris son sens médical „qui produit son effet en un moment", datant du XVI[e]. On suppose que la signification „ qui existe au moment même" est influencée par le dérivé *actuellement*.

Le mot anglais vient de l'ancien français *actuel*, il est emprunté au XIV[e] siècle, avec le sens de „existant en acte ou en fait".

Tout comme en français, le destin de l'adjectif anglais est très lié à celui de l'adverbe *actually*, dont le sens est „en fait" opposé à „possibilité" (le sens est attesté en 1580). Pour intensifier une déclaration („vraiment, en vérité") on l'emploie dès 1762.

Le serbe a emprunté le mot au français avec deux significations : „contemporain" et „moderne". La forme *aktuelan,-lna* est attestée dans les textes du début du XX[e] siècle.

fr. *éventuel*	ang. *eventual*	ser. *eventualan*
qui peut se produire si certaines conditions se trouvent réalisées.		=
qui peut ou non se produire. (possible ; hypothétique)		=
incertain		=
	final	

L'étymon des formes ci-dessus est le lat. e*ventus* „événement" (le mot appartenant à la même famille que le verbe *venire* (*e+venire*) avec le suffixe *-el** qui signifiait „ lié à un événement".

[3] D'où l'emploi français en religion chez Calvin : *péché actuel*, opposé à *péché originel*.

En français, le mot est d'abord attesté comme terme de droit : il se disait de traités ratifiés entre souverains et fondés sur un événement incertain. De là, au XVII[e] siècle, le mot subit un glissement de sens dans la direction de „qui peut se produire dans certaines conditions". Dans le sens actuel, l'adjectif *éventuel* n'est utilisé qu'à partir de 1718.

Le mot anglais *eventual* est dérivé de *event* „résultat, issue" mot emprunté à l'ancien fr. *event* (participe passé du verbe *evenire*).[4]

Le correspondant sémantique du mot fr. *éventuel* est l'ang. *possible*.

Le serbe reprend le mot français dans la dernière décennie du XIX[e] siècle en conservant les sens principaux du modèle (voir le tableau ci-dessus).

fr. *sensible*	ang. *sensible*	ser. *senzibilan*
capable de sensation et de perception		=
que le moindre contact rend douloureux ou fait souffrir		=
(personnes): émotif, impressionnable vulnérable; aimant, bon, compatissant, humain		=
(choses) qui réagit au contact, à de faibles variations		
qui est senti, perçu matériel, palpable, tangible, visible ; perceptible)	=	
assez grand pour être senti, et par ext. non négligeable : appréciable, notable	=	
	sensé raisonnable	
	pratique (p.ex.shoes)	

L'adjectif *sensible*, provenant du lat. impérial *sensibilis*[5] (au sens passif „ce qui peut être ressenti", puis au lat. médiéval, au sens actif „doué de sensibilité, qui peut sentir") est attesté en ancien français dans la deuxième moitié du XIIIe siècle avec le sens de „ qui a la faculté de recevoir les impressions physiques". À cette époque, il était employé surtout dans l'expression *âme sensible (*par opposition à *âme raisonnable*).[6] L'adjectif s'applique aussi à un être vivant qui peut sentir et par extension, il est employé dans le sens de „intelligent". Entre les XIII[e] et XVI[e] siècles, l'adjectif continue à s'employer parallèlement avec deux sens: l'un actif, venu du latin médiéval et correspondant à la valeur rationnelle de *sensus*,

[4] Il existe une autre opinion selon laquelle le mot ang. *event* est directement emprunté au lat. *eventu*-s, d'où on dérive la forme *eventual.*

[5] Dérivé de *sensum*, supin de *sentire*.

[6] Même opposition qui vaut pour *sens* et *raison*.

par exemple pour qualifier une action raisonnable[7], et l'autre passif, emprunté au latin classique et s'appliquant à ce qui est perçu par les sens. Depuis le XVI^e^ siècle, on désigne comme *sensible* tout ce qui peut facilement être perçu par les sens, d'où viennent son emploi dans le sens „assez grand pour être perçu" et la valeur de „notable, appréciable". Une valeur passive particulière, spécialisée dans le domaine de la caractérisation des personnes, se développe au XVI^e^ siècle et l'adjectif *sensible* commence à qualifier une personne capable de sentiment et apte à ressentir profondément les impressions. Cet emploi se développe davantage au XVII^e^ siècle et devient dominant au XVIII^e^, époque où l'idéal de *l'homme sensible* remplace celui de *l'honnête homme* du XVII^e^ siècle. Le sens double (actif et passif) continue à se développer de façon divergente tout au long du XVII^e^ siècle: d'un côté, au sens actif, *sensible* s'applique à une personne notamment capable d'éprouver des sentiments d'amour; de l'autre, avec sa valeur passive de „qui peut être ressenti, perçu", l'adjectif prend le sens particulier de „clair, évident".[8] On l'emploie aussi pour désigner ce qui est susceptible d'éprouver de la douleur (p.ex. *endroit sensible*), d'où vient le sens contemporain de *sensible à* „excitable par, qui réagit au contact".

Le mot anglais est attesté au XIV^e^ siècle avec le sens de „qui est perceptible par les sens", il subit un glissement de sens au début du XV^e^ siècle et commence à signifier „conscient de quelque chose". Un autre glissement de sens aboutissant à la signification de „ sensé, raisonnable" est attesté en 1520, tandis que l'emploi contemporain dans le sens de „pratique" n'est attesté qu'à partir de 1855.

Le serbe reprend le mot français pour caractériser strictement une personne, jamais une chose. Les premiers emplois sont notés au début du XX^e^ siècle.

La classe des noms

Dans notre corpus, la classe des noms est la plus riche en exemples.

1. Concordance partielle dans les trois langues

Dans ce groupe se trouvent deux mots: fr. *argument* / ang. *argument* / ser. *argument* et fr. *copie* / ang. *copy* / ser. *kopija*.

fr. *argument*	ang. *argument*	ser. *argument*
raisonnement		
argumentation, démonstration		
preuve, raison	=	=

[7] Cf. la forme *sensé,-e* attestée au XV^e^ siècle.

[8] À l'époque classique, au sens passif, l'adjectif *sensible* est aussi employé pour désigner quelque chose qui se fait douloureusement sentir dans les domaines physique et moral: il a disparu dans cette acception.

exposé sommaire du sujet que l'on va développer (au théâtre – prologue, en littérature – exposé, sommaire, d'un film- synopsis).		
	dispute	
	discussion	
	controverse, polémique	

L'étymon du mot *argument* est le lat. *argumentum* – „évidence; preuve" dérivé du verbe lat. *argumentor* „donner des preuves" d'où vient la forme plus tardive *arguere* „démontrer, arguer" au sens de „raisonnement destiné à prouver ou à réfuter une proposition".

L'ancien français a emprunté le mot au latin dans la deuxième moitié du XII[e] avec le sens de „preuve" et „matière à traiter". À la différence du verbe *arguer*, le nom *argument* a conservé son sens initial „raisonnement servant de preuve", en y ajoutant, au cours des siècles, des valeurs spécialisées, telles que „syllogisme" ou „preuve" (au XIII[e]), ou proches – „objection" (au XIV[e]), „ruse" et „exposé sommaire d'un sujet"[9] (au XVI[e]).

Au XIV[e] siècle, l'anglais emprunte le mot à l'ancien français, la réplique conservant la signification du modèle (*argument against/for*). Deux siècles plus tard, le sens du mot anglais glisse de „sujet de discussion" à „dispute, querelle", (cf. *argumentation* „fait d'argumenter").

Le serbe a emprunté le mot *argument* au français au début du XX[e], avec le sens de „preuve" et „sujet de discussion", signification notée en anglais aussi.

fr. *copie*	ang. *copy*	ser. *kopija*
imitation, photocopie, reproduction	=	=
(1623) *imprim*. écrit à partir duquel on compose (manuscrit)	=	
(1828) devoir (rédigé sur une feuille qu'on remet au professeur)		
double (d'un enregistrement)	=	=
inform. duplication (de données numériques)	=	=
	exemplaire	

La forme du lat. class. *copia,ae* „abondance » (lat. médiéval *copiare* = *transcrire*, proprement „transcrire en grande quantité") a servi d'étymon pour le mot de l'ancien français *copie*, forme largement employée au XIII[e] pour designer "grande quantité". Dans la deuxième moitié du siècle, le mot commence à s'employer pour indiquer la reproduction d'un écrit. Au début du XVII[e] le mot *copie* diversifie sa signification : d'un côté, il désigne le

[9] Il s'agit d'une extension de nature littéraire, employée par Marot.

manuscrit que l'auteur remet à l'imprimeur, et de l'autre, grâce à un élargissement de sens, il commence à indiquer la reproduction d'une œuvre d'art. Vers la fin du siècle, le mot élargit davantage son sens et commence à désigner une personne ressemblant à une autre par ses traits, son attitude, aussi bien que l'exemplaire d'un livre.

Ce n'est qu'au début du XIX^{e} siècle que le mot commence à indiquer le devoir qu'un élève remet à son professeur, puis dans la deuxième moitié, la « feuille de papier destinée à la rédaction » (Littré 1897).

Il est intéressant de constater qu'au début du XX^{e} siècle le mot *copie* est utilisé pour désigner l'exemplaire d'un film, mais cette valeur n'est pas directement transmise de l'emploi développé au XVII^{e}. On suppose qu'elle est due à l'influence du mot anglais *copy*, le sens d'"exemplaire" étant beaucoup plus répandu en anglais qu'en français.

L'anglais emprunte le mot *copie* à l'ancien français au début du XIV^{e} siècle avec le sens de « reproduction, transcription (d'un texte). Au XV^{e} le sens du mot s'élargit et commence à désigner chaque exemplaire d'écriture (et plus particulièrement le manuscrit à imprimer) ainsi que toute reproduction ou imitation.

Le serbe emprunte le mot au français ou à l'anglais, il n'y a pas de données exactes. Les dictionnaires mentionnent son étymologie latine sans donner aucune information sur son transfert en serbe. On le trouve dans les textes des écrivains serbes de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle.

2. Concordance partielle dans deux langues

Dans ce groupe on pourrait déterminer deux sous-groupes : dans le premier, la concordance sémantique existe entre le français et le serbe dans le second, on la constate entre l'anglais et le serbe. Dans le corpus, il n'y avait pas d'exemples de concordance sémantique entre l'anglais et le français suivie d'une non concordance en serbe.

a) Concordance partielle entre le français et le serbe

fr. *parole*	ang. *parole*	ser. *parola*
discours, propos		
engagement, promesse sur l'honneur, foi, serment.		
pensée exprimée à haute voix, en quelques mots (devise, mot, sentence)		=
Language		
	permis de quitter la prison sous condition de bon comportement	

Le mot français est attesté à la fin du XI^e^, il vient du lat. *parabola* „comparaison" (< du gr. παραβολή „parler").

Dans la Romania on utilisait largement le syntagme *rustica parabola* pour désigner „la langue vulgaire". Le mot *paraula* a remplacé *verbum* dans les langues romanes, excepté en roumain, on suppose à cause de la religion orthodoxse. [10]

En ancien français, *parole* désigne essentiellement la faculté d'exprimer sa pensée par le langage articulé, c.-à-d. l'expression orale. Au XII^e^, par métonymie, *parole* commence à désigner aussi „ engagement, promesse sur l'honneur, foi, serment", „pensée exprimée à haute voix, en quelques mots (devise, mot, sentence) et, chez les auteurs chrétiens, „discours grave et inspiré".

Au XVII^e^ siècle apparaissent des acceptions spéciales mettant l'accent d'une part sur l'art de parler, l'*éloquence*, d'autre part sur le droit de parler aussi nommé *droit à la parole*.

L'anglais a emprunté le mot gallo-roman „paraula" avec le sens de „mot, discours, langage". Au début du XVII^e^, d'après l'expression française *parole d'honneur* le mot commence à désigner la promesse des prisonniers de guerre de ne pas essayer de fuir. Le sens moderne du mot est attesté pour la première fois dans le „slang" du milieu criminel en 1908.

Le serbe emprunte le mot au français, en rétrécissant son sens. Les dictionnaires serbes notent ces emplois dans les textes du début du XX^e^ siècle.

fr. *physicien*	ang. *physician*	ser. *fizičar*
spécialiste de physique		=
	médecin	

[10] Cf. « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu. » (Évangile selon Saint-Jean, v.1).

Le latin classique a emprunté à l'ancien grec le mot φυσικός sous la forme de *physicus* avec le sens „relevant de la nature".[11]

En ancien français, au XII^e siècle, le mot *fisicien* signifiait „médecin", d'après le sens du mot *physique* employé pour désigner „l'art de guérir". (cf. adj. *physique* „matériel, corporel"). Au début du XVI^e il commence à désigner „celui qui étudie les choses de la nature" pour subir un glissement de sens vers la fin du XVII^e qui oriente sa signification vers la „personne qui s'occupe de physique". Avec le développement des sciences entre le XIX^e et le XX^e siècles, le mot *physicien* désignera un spécialiste de physique (astrophysicien, électricien, mécanicien, opticien, thermo-dynamicien, etc.).

L'ancien anglais emprunte le mot *fisicien* à l'ancien français au début du XIII^e siècle. Le sens primordial du mot s'est conservé tout au long de l'évolution de la langue anglaise, jusqu'à nos jours. Pour désigner la profession de *physicien*, l'anglais emploie le mot *physicist*.

Les dictionnaires serbes notent que le mot *fizičar* est dérivé de l'étymon latin *physica* pour designer la nouvelle profession. Il apparaît dans les textes serbes au XIX^e siècle.

b) Concordance partielle entre l'anglais et le serbe

fr. *balance*	ang. *balance*	ser. *balans*
instrument servant à peser		
	balance de précision	
	équilibre	=
fig. état d'équilibre		

L'origine du mot remonte au latin classique où le lexème *lanx,-cis* (f) désignait un bol assez grand et profond, en métal en général, qui servait à manger. Par le procédé d'élargissement du champ sémantique, le même mot s'utilisait pour indiquer le plateau servant à mesurer. Comme le dispositif à mesurer avait deux parties, on lui avait donné le nom formé à partir de deux mots latins, de *bis* « deux » et *lanx*, ce qui a abouti à la forme *bilancia* en latin populaire. À partir du XII^e siècle, le mot *balance* est approuvé dans l'ancien français.

Au XIII^e siècle, l'anglais a emprunté le mot *balance,* on le trouve chez Robert de Glochester avec la signification de „doute**,** risque, incertitude ». Le mot commence à s'utiliser avec le sens de *scale* au XIV^e mais ce n'est qu'à partir du XVIII^e que cette signification devient dominante.

Le mot *balans* est entré dans la langue serbe à partir du français et a toujours gardé la même signification que celle de la langue – source. Les premières données sur l'utilisation de ce mot datent de la fin du XIX^e siècle

[11] Le mot est dérivé du gr.φυσικὴ „science de la nature", dérivé de φύσις „nature".

et sont liées au journal *Odjek, list politički, ekonomski i književni* (Beograd), de l'année 1886 (Dictionnaire SANU 1959-2009), ce qui indique déjà son emploi particulier lié à la vie politique et économique. Plus tard, l'utilisation de ce mot s'est propagée dans d'autres domaines tels que sciences, art et même vie quotidienne, mais les puristes le considèrent comme étranger et lui préfèrent les lexèmes serbes *ravnoteža*, ou dans certains contextes, *sklad*.

3. Non concordance dans les trois langues

Dans la catégorie des noms nous avons trouvé un seul exemple où il n'y avait pas de concordance sémantique dans les trois langues – fr. *fabrique* / ang. *fabric* / ser. *fabrika*.

fr. *fabrique*	ang. *fabric*	ser. *fabrika*
établissement industriel de moyenne importance; établissement dont l'activité n'exige pas un outillage considérable		
		=
	a. tissu produit en particulier par le tricotage, le tissage, le feutrage ou des fibres. b. la texture ou la qualité de tissu	
	une structure complexe sous-jacente	

Le mot français *fabrique* est emprunté au latin (*fabrica* „métier d'artisan", „action de travailler", „œuvre d'art", „atelier de forgeron ou de menuisier", dérivé de l'adjectif lat. *faber* „travailleur, occupé, artisanal") et a d'abord désigné (1364) le travail du forgeron, tout comme en latin. Dans le vocabulaire religieux ce mot signifie construction d'une église, conseil chargé de gérer les revenus destinés à sa construction et à son entretien et revenus eux-mêmes (XIVe siècle). Au début du XVIe il prend le sens plus large de „fabrication", resté aujourd'hui dans *marque de fabrique*. Ce n'est que dans la seconde moitié du XVIIe que *la fabrique* devient un „établissement où l'on fabrique". Le sens du mot implique que l'activité de l'établissement ne requiert pas un outillage important (*manufacture* opposé à *usine*).

Au XVe siècle, en anglais, le mot *fabric* désignait un édifice, au XVIIe, une construction ou la structure d'un immeuble, sens qui existe toujours dans la langue moderne. Un autre sens s'est développé au XVIIIe, celui de „main-d'œuvre dans le domaine de la fabrication du textile". De là, par métonymie, s'ensuit une nouvelle signification, celle de „tissu, étoffe", ou même celle d'„habits faits de ce tissu".

Le serbe a emprunté le mot français *fabrika* par l'intermédiaire de l'allemand et a conservé sa signification allemande. Les dictionnaires serbes ne notent pas la période où ce mot a apparu pour la première fois dans cette langue.

La classe des verbes

Dans la catégorie des verbes, nous n'avons trouvé que trois exemples, dont un seul fait preuve de concordance dans les trois langues, tandis que deux ont des significations communes dans deux langues.

1. Concordance dans les trois langues

fr. *réaliser*	angl. (*to*) *realize*	ser. *realizovati*
accomplir, concrétiser, effectuer, exécuter,		
	se rendre compte de, prendre conscience de;	
créer (un film)	(a project,) réaliser	=

Le mot du lat. médiéval *realis* „qui existe effectivement" (dérivé du lat. class. *res* „ chose"), étymon du mot français *real*, est attesté dans la deuxième moitié du XIVe siècle avec le sens de „qui existe effectivement".

C'était d'abord un terme juridique longtemps localisé au nord de la France, inconnu à Paris au début du XVIIe. On l'employait d'abord avec le sens de „convertir par contrat (un capital) en prestations périodiques", puis avec celui de „reconnaître un contrat pour acquérir un droit réel" (attesté en 1507). Terme du Palais aux XVIIe et XVIIIe siècles, le verbe disparaît dans cette acception avec l'Ancien Régime. Pourtant, il réussit à se en se spécialisant pour entrer dans le vocabulaire des finances et du commerce, où, par extension, il prend le sens de „ convertir en argent". Dans son sens courant, „rendre effectif, réel" *réaliser* est un verbe didactique du vocabulaire de la philosophie et s'oppose à *idéaliser* depuis le début du XVIIe. La fin du XIXe apporte une nouvelle signification au verbe – il prend la valeur du verbe anglais *to realize* „se rendre compte avec précision, exactitude", et cela grâce aux traducteurs anglais : on le retrouve, par exemple, chez Baudelaire qui traduisait Poe. Cette nouvelle acception, malgré de sévères condamnations des puristes, s'est répandue largement, y compris dans la langue littéraire – Proust écrit le mot *réaliser* en italique et Montherlant le met entre guillemets chaque fois qu'ils l'emploient avec le sens de „se rendre compte".

Au XXe siècle, *réaliser* se dit pour „faire un film", puis pour „faire une émission" (de radio ou de télévision).

L'anglais a emprunté le mot *realize* au moyen français, comme dérivé de l'adjectif *real* („qui existe, qui est présent") avec la signification de „accomplir, concrétiser". Ce n'est qu'à partir du XVIIe siècle (la première

attestation date de 1775) que le mot élargit son sens et prend la signification actuelle de „se rendre compte".

Le mot ser. *realizovati / realizirati* est un emprunt au français, la réplique faisant preuve d'un rétrécissement du sens par rapport au modèle. On le note dans les textes serbes de la dernière décennie du XIX[e] siècle et du début du XX[e].

2. Concordance dans deux langues

fr. *prétendre*	ang.(*to*) *pretend*	ser. *pretendovati/ pretendirati*
avoir la ferme intention de (avec la conscience d'en avoir le droit, le pouvoir) - vouloir.		=
affirmer avec force; oser donner pour certain (sans nécessairement convaincre autrui). -déclarer, soutenir.		
	feindre, simuler	
	faire semblant	

Le verbe français *prétendre* est emprunté au lat. *praetendere* (*prae* „avant" + *tendere* „tendre" – „tendre en avant, être situé devant"), qui, dès l'époque classique, a développé le sens figuré de „alléguer, invoquer, prétexter". Plus tard, en bas latin, il a pris le sens de „réclamer une dette" et au moyen âge, celui de „ affirmer fermement". *Le verbe* est passé en français sous la forme de *prétendre* et avec le sens de „demander, réclamer (un droit)", aujourd'hui archaïque et littéraire. Employé avec les prépositions *à/de* (quelque chose) il signifiait „demander avec force". Par extension, il a pris le sens moderne de „aspirer à, rechercher" au début du XV[e], notamment dans la construction *prétendre à* suivie d'un nom de chose ou d'un infinitif. Les deux constructions avec le même sens (*prétendre de/à*) suivies d'un nom de personne ne s'emploient pas dans la langue moderne (p.ex. la construction *prétendre à Mlle X* qui était d'usage habituel au XVII[e]).

L'emploi devenu le plus courant (*prétendre* + infinitif) avec le sens de „avoir la ferme intention, la volonté de", connu depuis le XV[e], entraîne une nuance de prétention tantôt justifiée, tantôt injustifiée ou démentie par les faits ou encore condamnable.[12]

[12] Molière construit le verbe *prétendre* avec le subjonctif (*prétendre que*): *je ne prétends pas que* avec le sens de „je n'admets pas, je ne veux pas que... ". Cette construction témoigne que *prétendre* est devenu un verbe d'opinion exprimant l'idée d'affirmer, d'oser donner pour certain. (*Prétendre que* + indicatif s'emploie si l'on veut éviter la confusion avec le sens de „admettre, vouloir").

Le lexème anglais est un emprunt à l'ancien français, qui date du XIVe siècle. Il est entré en anglais avec le sens de „revendiquer, demander, réclamer (un droit)". On note le sens principal contemporain de „feindre, simuler" à partir de 1400. L'ancien sens de „revendiquer" n'est appliqué que dans l'histoire anglaise pour parler des prétendants au trône.

Le sens de „faire semblant" est noté à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Le verbe *pretendovati*/*pretendirati* est entré en serbe par l'intermédiaire de l'allemand. Il est attesté dans des textes serbes du début du XXe siècle.

fr. *résumer*	ang. (*to*) *resume*	ser. *rezimirati*
récapituler, abréger, condenser		=
définir par un ou un petit nombre de traits caractéristiques		
	1. reprendre (un travail, p.ex. ou un voyage)	
	reprendre sa place, sa position	

Le français a emprunté le verbe au latin (lat. *resumere* „reprendre, ressaisir" : *re* (itératif) + *sumere* „ prendre ") au XIVe siècle, avec le sens concret de „reprendre un objet jeté» et le sens figuré de „ reprendre ce que l'on a dit, répéter", sens qui s'est conservé jusqu'au XVIIIe dans les burlesques. Les deux sens sont sortis de l'usage en français contemporain. Le sens actuel du verbe procède de cette idée de répétition : *résumer* a pris à la fois le sens spécialisé de „répéter", p.ex. un argument (attesté au XVIIe), et la valeur de „dire l'essentiel en peu de mots". À partir de la fin du XVIIe, cette valeur est devenue la plus usuelle. Par extension, *résumer* s'emploie, à partir de la première moitié du XIXe, avec un sujet désignant une chose, un objet concret ou une abstraction, avec le sens figuré de „contenir en soi sous une forme condensée", „consister en".

Le mot anglais est un emprunt au français qui date du XVe siècle. La réplique a pris le sens de „reprendre" et l'a conservé jusqu'à nos jours.

Le serbe ne note pas l'emploi du mot *rezimirati* avec un seul sens emprunté au français avant les années cinquante du XXe siècle.

La classe des adverbes

Dans cette classe nous n'avons trouvé que deux exemples, les deux appartenant au groupe de concordance dans deux langues.

L'adverbe fr. *actuellement*/ang. *actually* a pour correspondant formel serbe le lexème *aktuelno*, mais ce mot n'est pratiquement pas employé dans sa valeur adverbiale, on l'emploie plutôt comme adjectif dans

les trois genres : *aktuelno stanje (n.sg.)*, *aktuelna dešavanja (n.pl.)*, *aktuelan status (m.sg.)*, *aktuelni dogadjaji (m.pl)*, *aktuelna situacija (f.sg)*, *aktuelne mere (f.pl.)*.

fr. *actuellement*	ang. *actually*	ser. *aktuelno/aktualno*
dans les circonstances actuelles, à l'heure actuelle, à présent		=
	en fait, à vrai dire	

Le mot français vient de l'adjectif latin *actualis* „agissant" combiné avec le nom *mens-tis* „manière, façon", d'où la locution *actuela mente* (en fr. moderne *actuelle+ment*) „de manière actuelle" *actuelle+ment*.

Du point de vue sémantique, l'adverbe, très fréquent dans la langue contemporaine en fonction de CC de temps, correspond à l'adjectif dont il est dérivé. Son emploi est attesté en 1337 avec la valeur de „en acte", puis, vers la fin du siècle, il prend la valeur temporelle qu'il conserve toujours.

Le mot anglais a changé de sens au cours des siècles : au XV^e^ il signifiait „de façon active", puis en 1580 on l'emploie avec le sens de „en fait" par opposition à „possibilité". Vers les années 1660 le mot prend le même sens qu'en français „à présent, en ce moment". La signification moderne – „en fait, à vrai dire", ne se stabilise qu'à la deuxième moitié du XVIII^e^.

Les dictionnaires serbes donnent des exemples avec l'adjectif datant du début du XX^e^. L'adjectif (et l'adverbe) ont une double forme : *aktuelno* est emprunté au français, et *aktualno* à l'anglais.

fr. *éventuellement*	ang. *eventually*	ser. *eventualno*
Possiblement		=
	finalement	

Le dérivé *éventuellement* (attesté en 1737) a été un terme de droit, puis s'est répandu dans l'usage général pour „de manière éventuelle, possible, voire douteuse".

La forme adverbiale anglaise *eventually* est attestée en 1670, avec le sens „en fin de compte; finalement; par la suite". À la différence du français, le mot anglais exprime la certitude („de manière certaine").

Le serbe a emprunté le mot au français, la réplique gardant le sens du modèle. Les dictionnaires l'attestent au début du XX^e^.

En guise de conclusion

Dans les trois langues examinées, les internationalismes/ européismes apparaissent dans presque toutes les classes de mots : noms, adjectifs, verbes et adverbes, la classe des noms étant la plus riche en

exemples. Les étymons des lexèmes étudiés remontent aux langues classiques et leur itinéraire a toujours été le même: (grec→) latin (classique/bas/médiéval)→français (en général, ancien, parfois moyen)→serbe (souvent par l'intermédiaire de l'allemand). Un itinéraire inversé apparaît entre le français et l'anglais modernes, où le français emprunte ses sens modifiés à l' anglais. Le sens de certains lexèmes serbes étudiés fait preuve de modifications de sens influencées par la langue intermédiaire (l'allemand).

L'analyse d'un corpus restreint (environ 3500 pages de textes divers: traductions de livres contemporains français et anglais, manuels de français, d'anglais et de serbe, textes de presse en français, anglais et serbe) a montré qu'il était nécessaire de rédiger des dictionnaires plurilingues d'internationalismes dans lesquels les faux amis (totaux ou partiels) seraient clairement indiqués.

L'anglais étant *lingua franca*, dans les manuels des langues étrangères, il serait bon de noter les différentes significations des mots ayant une forme similaire dans la langue étudiée et en anglais.

L'emploi non justifié des lexèmes ayant le statut d'internationalismes, influencé par le sens que ces lexèmes ont dans une autre langue, apparaît dans les trois langues examinées. On évite l'emploi fautif d'un internationalisme par l'usage du mot appartenant au lexique inné de la langue en question.

Références bibliographiques

Karadžić, Vuk Stefanović, Srpski *rječnik, istumačen njemačkijem i latinskijem riječima*, [Dictionnaire serbe expliqué par des mots allemands et latins], Vienne, 1832 (cyrillique).

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française* « *Le Littré* », Paris, Littré, 1867

Onions, Charles Talbut, *The Oxford Dictionary of English Etymology*, New York, Oxford University Press, 1966.

Ray, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

Rečnik srpskohrvatskog narodnog i književnog jezika SANU [Dictionnaire de la langue serbe populaire et littéraire de l'Académie serbe des Sciences et des Beaux-arts de Serbie], Beograd, SANU, 1959-2009.

Skok, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika I-IV*, [Dictionnaire étymologique de la langue croate ou serbe], Zagreb, Académie yougoslave des Sciences et des Beaux-Arts, 1971-1974.

Steiner, Roger, *The New International Webster's French /English Dictionary*, New revised edition, Trident Press International, 1997.

Niveaux et codes communicationnels dans les *modes d'emploi*

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Les *modes d'emploi* constituent un genre textuel complexe qui implique des types et des codes de communication variés. Appartenant au texte procédural, ce genre se trouve au carrefour de plusieurs types de texte par les modalités textuelles impliquées. Structuré sur plusieurs niveaux, le *mode d'emploi* contient des séquences descriptives, injonctives ou même narratives, c'est pourquoi son statut, en ce qui concerne l'appartenance textuelle, a été imprécis. Du point de vue communicationnel, ce genre se sert de deux codes : un code linguistique, textuel, et un autre sémiotique, visuel. L'architecture textuelle reflète sa structure modulaire et les fonctions différentes de chacune de ses parties. L'aspect de routine, la précision et la structuration claire de l'information le transforme en candidat idéal pour le traitement informatique du texte aussi que pour une traduction automatique. Dans notre communication nous allons analyser cet encodage complexe de l'information dans une architecture textuelle spécifique.

Abstract. *The Usage Instructions* represent a complex textual (written) genre due to the different types of communication and the communication codes involved. Included in the procedural text, this genre is at the crossroads of more texts due to the textual modalities involved. Implying several levels, *the usage instructions* contain descriptive parts, injunctive and even narrative parts, that is why the text's status, as far as its belonging to a certain textual genre is concerned, was ambiguous.
From a communicational point of view, this genre uses two codes: a linguistic code, a textual one and a semiotic, visual one. Its textual architecture reflects the modular structure and the different functions of its parts. The aspect of routine, the precision and the clear structure of the information transforms it in the ideal candidate for the informatical processing and automatic translation.
In the present article we will analyze this complex anchoring of the information in a specific textual architecture.

Mots-clés : genre textuel, mode d'emploi, architecture textuelle, code communicationnel, analyse textuelle
Key-words: textual genre, usage instructions, textual architecture, communication code, textual analyses

1.Introduction

Nous avons choisi d'analyser les *modes d'emploi* parce ce genre du texte procédural présente quelques caractéristiques très particulières qui

permettent une analyse de l'organisation de l'information au niveau textuel en tant qu'encodage et décodage des connaissances entre les deux pôles de l'acte communicatif : l'émetteur/auteur et le récepteur/destinataire.

Pour cela nous nous sommes appuyée sur le modèle de communication de Roman Jakobson, modèle qui met en jeu les facteurs suivants : *l'émetteur - le message - le contexte - le code - le canal - le récepteur ou le destinataire*.

Nous avons employé aussi des termes du modèle informatique de l'échange de communication tels que *: codage, encodage, décodage, input* et *output*, qui sont utilisés par un grand nombre de chercheurs dans la linguistique cognitive (cf. les articles de *Langage*, 141/2001).

Nous nous proposons d'analyser les contenus de l'information que l'émetteur veut transmettre par son message et les types d'encodage de cette information. De plus, nous allons prendre en considération le niveau pragmatique de la relation entre les deux acteurs de la communication, l'émetteur et le récepteur et la manière dont cette relation se manifeste au niveau textuel et se reflète dans l'architecture textuelle.

Les caractéristiques spécifiques du texte procédural, qui se manifestent au niveau de la surface textuelle, ont leurs origines dans la structure sous-jacente qui soutient ce type de texte et qui organise tous les niveaux de la composition textuelle : son architecture, la sémantique, les aspects lexico-morphologiques et syntaxiques.

Cette structure de profondeur se manifeste comme enchaînement d'actions à réaliser et peut être représentée de la manière suivante :

objectif --- état initial --- mode d'action --- état final.

Ce schéma cognitif assure la cohérence de tout texte et permet la réalisation des inférences nécessaires pour la compréhension de l'information véhiculée.

Cette macrostructure s'actualise de manières différentes dans chaque genre textuel : *recette de cuisine, mode d'emploi, guide touristique, règle de jeu*. Nous avons choisi les *modes d'emploi* pour leur structure très formalisée, avec une organisation spécifique de l'information, que nous nous proposons d'analyser en ce qui suit.

La macrostructure de ce genre textuel, qui suit le même schéma énoncé plus haut, se présente de la manière suivante :

assemblage/mise en fonction de l'appareil - parties composantes-opérations- l'appareil assemblé/mise en fonction de l'appareil

Le texte procédural présente aussi une autre caractéristique tout à fait particulière qui le distingue d'une manière évidente de tous les autres types de texte et qui, encore une fois, va marquer l'organisation textuelle du point de vue cognitif et communicationnel. Il s'agit du fait que le

texte représente le lieu conventionnel de médiatisation d'une expérience pratique. De ce point de vue, et dans une perspective cognitive, les acteurs de l'acte communicatif – *l'émetteur***,** le *récepteur* et le *texte* – se présentent de la manière suivante : l'émetteur encode dans le texte le résultat d'une expérience ou des connaissances spécialisées ; le texte nécessite une opération de décodage du point de vue de l'information par le récepteur ; cette information sera transformée en activités pratiques.

Le schéma de l'acte communicatif devient ainsi, dans une perspective cognitive :

expérience pratique - encodage de l'information - véhicule (texte) – décodage de l'information - activité pratique.

Certains chercheurs, comme Hurley (2001), ont d'ailleurs remarqué le fait que le texte est un processus social bipolaire médiatisé par une pratique textuelle. Les deux pôles de ce processus sont le pôle "conception/rédaction" et le pôle "utilisation". En ce qui concerne l'émetteur, le texte correspond pour lui au produit final ou à l'information de sortie ("out-put") du processus de conception/rédaction. Pour l'utilisateur, le texte joue le rôle d'un ensemble organisé d'informations et d'instructions de traitement et constitue une des informations d'entré ("input") du processus lecture/utilisation. Les deux actants impliqués dans le processus de communication exécutent des opérations inverses : l'émetteur transforme une représentation conceptuelle, mentale, interne dans une représentation linéaire externe - le *texte* -, tandis que l'utilisateur transforme la représentation linéaire externe dans une représentation mentale qu'il emploie en vue de l'exécution d'une certaine tâche. L'émetteur linéarise le message, l'utilisateur le délinéarise pour recomposer le message.

Mais, dans le cas du texte procédural, l'opération ne s'arrête pas là. "Comprendre" pour le destinataire devient presque identique de "mettre en pratique". C'est pourquoi le texte est compris comme une source d'instructions qui servent à la réalisation pratique d'un objectif (ou objet).

Le modèle du texte procédural, c'est à dire la macrostructure textuelle qui régisse la composition du texte, la structure de surface et l'angencement des informations à ce niveau, reflète, d'une certaine manière, cette structure circulaire **pratique – texte – pratique** de la manière suivante :

objectif à réaliser – matériau – action - produit final.

Le texte est ainsi l'encodage d'une expérience pratique dans un code linguistique qui n'en est que le véhicule.

Cette caractéristique est exprimée d'une manière différente chez Searle (1982). Quand il caractérise les actes de langage, un des critères pris en considération est celui de la direction d'ajustement entre les mots et le

monde réel. De ce point de vue, l'acte de langage *directif* – qui soutient ce type de texte comme une des caractéristiques de la structure sous-jacente- est caractérisé par le fait que cette direction va du monde vers les mots. Autrement dit, le texte va se soumettre à la réalité et la refléter sans la transformer.

En ce qui suit, nous allons analyser la transmission de l'information entre les deux acteurs - émetteur et récepteur - sous deux aspects: les niveaux de communication et les codes de communication.

2. Les niveaux de communication

Nous allons traiter l'information transmise à deux niveaux : le niveau du contenu sémantique proprement-dit et le niveau de la modulation de ce contenu, plus précisément de l'organisation textuelle en tant que reflet des relations entre les deux locuteurs. En empruntant les termes consacrés de Searle, nous allons nous occuper du *contenu propositionnel* et de *la force illocutoire*.

Adapté au niveau du texte, le contenu se rapporte à l'aspect sémantique qui reflète un certain découpage de la réalité, tandis que la force illocutoire se rapporte à l'implication de l'émetteur dans ce contenu, à la force de l'acte de communication en fonction de ce que celui-ci demande comme réponse/réaction de la part du destinataire.

Les modes d'emploi ont connu une évolution importante du point de vue de l'organisation structurelle qui devient de plus en plus travaillée en ce qui concerne le découpage des séquences textuelles en fonction de leur valeur sémantique et pragmatique.

2.1. Le contenu sémantique

Le contenu, du point de vue des classes sémantiques, reflète la macrostructure déjà rappelée du mode d'emploi : les *parties composantes* et les *opérations*. Ces deux catégories sont nettement séparées dans ce type de texte au niveau de l'architecture textuelle. Cette séparation est marquée aussi bien du point de vue spatial, comme place dans la page, que du point de vue de leur contenu, annoncé par des titres suggestifs tels que :

*Accessoires, pièces etc. (*en fonction du dispositif*)*
opérations/montage, mise en service, démarrage, affichage, etc.

À ces parties, qui fonctionnent comme de vrais modules du texte, s'ajoute encore une, qui est l'expression concentrée de l'aspect pragmatique (injonctif dans notre cas) du texte et qui peut connaître des variantes différentes en fonction de leur force illocutoire : les *mises en gardes et les avertissements de sécurité.*

L'organisation de l'information est reliée à une certaine organisation du texte en séquences textuelles (cf. Adam, 1992). Cette structure connaît des variations en fonction de l'appareil ou de la dimension du texte qui va d'une page jusqu'à la dimension d'un manuel. Quelle que soit sa dimension, le macrotexte – c'est-à-dire le texte dans son ensemble – est très bien structuré en fonction de ces trois parties fonctionnelles. Cette structure tricéphale peut être reprise au niveau de chaque chapitre quand il s'agit d'un manuel d'utilisation.

Le contenu sémantique est exprimé non seulement par le texte, dans le code linguistique, mais aussi par des images, des tableaux, des symboles etc., dans un code sémiotique non-linguistique.

Sans entrer dans des détails en ce qui concerne la variation des objets, pièces, accessoires etc. qui peuvent former l'objet de la description de l'appareil ou des actions possibles impliquées dans leur manipulation, nous pouvons conclure que, du point de vue linguistique, le contenu sémantique est illustré par des mots qui expriment des objets (*substantifs* du point de vue grammatical) qui seront soumis à certaines manipulations/opérations de la part de l'utilisateur (exprimés, au niveau morphologique, par des *verbes*). Il s'agit des expressions sur le plan sémantique et morphologique d'une réalité très concrète. Ce contenu sémantique des mots s'appuie sur des illustrations des objets ou des actions.

2.2.Le contenu pragmatique

L'acte de communication dans les textes écrits est unidirectionnel et implique une position d'autorité du locuteur, en vertu de son expérience et de ses connaissances dans le domaine. Cette autorité est acquise d'une manière implicite par le rôle même de rédacteur d'un tel type de texte, tandis que le destinataire est censé adopter une attitude d'apprenti.

L'implication de l'auteur est étroitement liée à l'organisation textuelle en séquences. La valeur pragmatique de chaque séquence vient renforcer l'information sémantique véhiculée par chaque module en ajoutant de nouvelles nuances.

Dans la séquence qui présente les parties composantes du dispositif, l'implication du locuteur est nulle et le texte se situe donc à un degré 0 de l'implication. Le contenu est constitué soit d'une énumération des parties composantes, soit de leur image, soit d'une combinaison texte-image.

Dans la séquence organisée autour des actions à réaliser, le locuteur s'implique d'une manière discrète par les types de verbes de modalité – *devoir, pouvoir* – par certains modes et temps verbaux, par des adverbes ou des adjectifs que nous n'allons pas analyser en détail. Le macro-acte de langage est ici la **consigne de procédure à exécuter** (Cf. Pitar, 2007). La position d'autorité de l'auteur s'attenue parfois, comme dans la plupart

des textes scientifiques ou techniques, dans une structure syntaxique spécifique dans laquelle le rôle de sujet revient à l'objet inanimé et non pas à la personne qui exécute ces opérations. Ex :

La fiche est introduite avec le cliquet à crochet vers le haut…
La fiche se trouve maintenant en position de repos…

Une autre manière d'éviter les formes et modes verbaux à valeur injonctive est l'emploi de l'infinitif :

Fixer le socle au support…
Connecter le cordon d'alimentation à la prise…

Cela évite l'emploi d'un impératif dont la valeur injonctive est plus marquée.

Une séquence textuelle spéciale regroupe tous les éléments injonctifs qui mettent en garde le destinataire sur les dangers possibles. On peut établir toute une échelle des valeurs injonctives en fonction de leur force illocutoire, à partir des simples indications ou conseils jusqu'à la mise en garde la plus forte, comme suit :

Conseils
Indications
Observations, remarques
Précautions
Mises en garde (Attention !Danger !)

L'implication du locuteur est très forte et cela se textualise à tous les niveaux de la séquence : sémantique, syntaxique, graphique.

Du point de vue sémantique et grammatical la force illocutoire s'exprime par les éléments suivants :

- la forme négative du verbe ;
- le mode impératif;
- le sémantisme du verbe : *conseiller, devoir, falloir, recommander, interdire, faire attention, prendre garde* etc.

Du point de vue visuel, on remarque surtout la séparation et l'encadrement du texte ou seulement du titre, les points d'exclamation là où la force illocutoire est plus forte, les symboles et la séparation de son contenu au niveau de la phrase.

Chacune de ces grandes séquences vise une certaine action/réaction de la part de l'utilisateur et correspond ainsi à ces macro-actes de langages :

- Les parties composantes du dispositif/ appareil : *faire connaître ;*
- Les actions à suivre : donner un *savoir faire ;*
- Les mises en garde : *faire attention.*

3. Les codes de communication

Il y a deux grands types de codes de communication dans ce genre textuel : le code linguistique et le code non linguistique. Les deux codes se combinent et s'appuient réciproquement dans l'expression du sens.

Le code linguistique, en tant qu'expression spécifique de la communication humaine, commun à tout texte, suit des règles grammaticales – morphologiques et syntaxique – des règles stylistiques et pragmatiques que nous avons analysées, tant qu'il était nécessaire pour mettre en évidence l'objectif proposé, dans le chapitre antérieur.

Le code non-linguistique nous semble très important pour ce type de texte, parce qu'il est de plus en plus employé en tant que modalité de présentation des informations et constitue un complément nécessaire pour leur décodage correcte.

Il se manifeste à deux niveaux :

- au niveau du texte proprement-dit en tant qu'organisation spécifique ;
- par des images, des dessins, des symboles etc.

Au niveau du texte l'organisation spécifique vise la mise en relief de certaines informations et leur séparation fonctionnelle. Cette organisation se fait par :

- la fragmentation du texte en paragraphes ;
- l'organisation du texte en colonnes ;
- la séparation du texte et sa mise en évidence par des marges ;
- l'espacement ;
- la numérotation des fragments ;
- l'emploi de couleurs différentes ;
- les titres et les sous-titres ;
- la séparation de l'information obligatoire de l'information facultative.

Des linguistes tels que Terrier et Cellier (2001) étudient les fonctions sémantiques de l'organisation textuelle et la manière dont l'organisation visuelle du texte dans la page détermine un traitement différent, par le cerveau, des textes compacts par rapport aux textes structurés. L'aspect « visuel » du texte facilite le repérage physique de la structure textuelle. La fragmentation du texte en paragraphes, en segments fonctionnels séparés par des pauses graphiques ou la mise en évidence par d'autres procédés, permet la réalisation de certaines opérations qui facilitent la compréhension : la mise en relation des informations contenues dans les paragraphes ou les fragments, un retour rapide de l'utilisateur aux informations antérieures et un repérage rapide des « paquets » d'informations, brièvement, une orientation maximale dans le texte.

Ganier (2001) constate que le texte constitue le meilleur format pour la description des actions, tandis que l'image aide surtout à la présentation des objets et des relations spatiales entre eux, de sorte que le texte et l'image représentent deux modalités complémentaires qui facilitent la compréhension des instructions procédurales. Dans les *modes d'emploi* par exemple, l'image aide à la formation d'une représentation plus exacte de la structure et du fonctionnement d'un dispositif et cela de plusieurs façons (Hegarty&Just, apud Ganier et alii, 2001, 53) :

a) elle peut présenter dans un format nouveau les propriétés visuelles et spatiales du dispositif ;
b) elle représente une nouvelle source d'information par rapport au texte étant utilisée par le lecteur pour compléter les représentations fournies par le texte ;
c) elle agit comme un instrument qui aide à la réactivation de certaines connaissances.

On voit bien de ces études que le texte accompagné de l'image est plus facile à comprendre que le texte compact, justement à cause de cette complémentarité entre les fonctions de deux éléments : le texte et l'image.

Les images et les symboles jouent un role important dans ce type de texte. Ils ajoutent de l'information au texte et mettent en évidence les diverses étapes des opérations. Il s'agit de:

- dessins ou images des produits intermédiaires et finals ;
- images des parties composantes des appareils;
- schémas et graphiques de montage ;
- symboles divers.

Les images ont le rôle d'illustrer les objets dont on parle (parties composantes ou appareils) et de faciliter la compréhension des opérations.

Les symboles ont des rôles et des fonctions diverses : diriger l'attention du lecteur vers une certaine partie du texte, montrer la direction de certaines opérations et surtout attirer l'attention sur les mises en garde, les avertissements, les remarques etc.

La structure trés organisée du texte a ainsi les fonctions cognitives suivantes (Coirier et alii, 1996:64) :

- assurer la cohérence du texte en permettant la génération des inférences nécessaires au rétablissement de l'information implicite ;
- définir les relations qui contribuent à l'organisation structurale du texte ;
- permettre au lecteur d'anticiper l'organisation ultérieure du texte;
- fournir au lecteur un dispositif stable permettant le stockage et la récupération de l'information.

Dans les derniers temps on peut observer une place de plus en plus importantes accordée à l'image qui tend à remplacer le texte dans son entier. Dans l'exemple suivant on peut voir un mode d'emploi exprimé entièrement par des dessins et des symboles.

L'étiquette de la disquette transforme toutes les indications de mise en place et les avertissements en images et symboles.

4. Conclusions

Le mode d'emploi est un texte avec un rôle fonctionnel construit autour d'une information pratique qui doit être transmise au destinataire et qui représente l'encodage d'une expérience cognitive. Le texte est trés bien organisé. La séparation de l'information en groupes ou en séquences, la mise en page, la combinaison de codes sont des éléments qui convergent vers la réalisation d'une compréhension maximale de la part du destinataire. Un texte bien compris est la condition du succès de l'action, or ce type de texte est un texte à visée pratique.

Le destinataire doit *connaître*, *savoir faire* et *faire attention* en tout ce qu'il va entreprendre.

Le mode d'emploi est un texte avec un grand rendement, avec un maximum d'efficacité communicationnelle, dans un minimum essentiel de moyens d'expression.

L'expression linguistique tend à être remplacée par le symbole, le signifiant n'est plus forcément de nature linguistique, mais polymorphe. La forme écrite, visuelle, de ce texte, censée être *vu* et *compris* permet de telles commutations et entrecroisements réciproques entre les deux codes. Voilà un dernier exemple illustratif dans ce sens:

Mise en et hors service de la fonction de démonstration
Appuyez sur ▼ pour afficher le second menu ;
Utilisez ▲ et ▼ pour amener le pointeur sur DEMO ;
Utilisez ◄ et ► pour mettre la fonction de démonstration en et hors service.

L'aspect concret par excellence du contenu sémantique de ces textes est renforcé par la combinaison avec l'image qui a, dans ce cas , le rôle de représenter ce contenu propositionnel.

Les deux codes sémiotiques - texte et image - peuvent jouer tour à tour le rôle principal.

L'information est organisée parfois par types de tâches ou dans un ordre chronologique au niveau du texte ou au niveau de la séquence, là ou le texte est plus long.

Les modes d'emploi mettent en évidence le rôle de la structuration du texte et de la combinaison des moyens d'expression sémiotiques dans l'encodage et le décodage du message et constitue le fruit d'une expérience rédactionnelle et textuelle obtenue par une nécessité de plus en plus accrue de communication explicite d'un message. Ce message constitue le véhicule d'une expérience pratique du destinataire et qui devra devenir l'expérience du destinataire.

Références bibliographiques

Adam, J.M., *Les textes : Types et Prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992.

Cellier, J.M. & Terrier, P., « Le rôle de la mise en forme matérielle dans le traitement cognitif des consignes », *Langages*/ 141, 2001, 79-92.

Coirier P., Gaonac'h D., Passerault J.-M., *Psycholinguistique textuelle, Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin, 1996.

Ganier F. & Gombert, J.E. & Fayol M., « Discours procédural et activités mentales: de la compréhension d'instructions complexes à la planification de l'action *», Langages* 141/200, 47-64.

Garcia-Debanc, C, « L'étude des discours procéduraux aujourd'hui: travaux linguistiques et psiholinguistique », *Langages* 141/2001, 3-18.

Fuchs C., & alii., *Linguistique et traitement automatique des langues*, Paris, Hachette, 1993.

Gyselinch V. « Rôle des illustrations dans la compréhension de textes : la théorie des modèles mentaux comme cadre explicatif », *Revue de Psychologie de l'éducation* 1, 1998, 63-83.

Gunnarsson B.-L., « Une analyse de la structure cognitive de textes de spécialité », In : *Parcours linguistiques de discours spécialisés*, Berne, Peter Lang, 1993, 171-230.

Heurley, L., « *Du langage à l'action : le fonctionnement des textes procéduraux », Langages* 141, 2001, 64-79.

Jackobson, R., *Essais de linguistique générale,* Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Pitar, M, *Textul injonctiv. Repere teoretice*, [*Le texte injonctif. Repères théoriques*] Timişoara, Excelsior Art, 2007.
Pitar, M. , *Genurile textului injonctiv*,[*Les genres du texte injonctif*] Timişoara, Excelsior Art, 2007.
Pitar, M., « Le texte procédural dans la perspective de la psycho-linguistique cognitive », *Analele Universităţii de Vest din Timişoara*, Timişoara, Tipografia Universităţii, 2002, 163-173.
Pitar, M., « Le rôle des éléments graphiques dans la structure informationnelle du texte procédural », *Caiet de semiotică,* 14, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003, 91-99.
Rastier F., « Pour une sémantique des textes », In : Rastier (edts), *Textes & Sens*, Paris, Didier, 1996, 9-33.
Rastier F., Cavazza M., Abeillé A., *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*, Paris, Masson, 1994.
Searle, J., *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Editions de Minuit, 1982.

Les pronoms relatifs et indéfinis dans les proverbes français et leurs équivalents/correspondants serbes [*]

Selena STANKOVIĆ
Université de Niš
Serbie

Ivan JOVANOVIĆ
Université de Niš
Serbie

Résumé. Dans cet article, nous examinons l'emploi des pronoms relatifs et indéfinis dans les proverbes français et et serbes. Allant de la langue française vers la langue serbe, nous analysons les pronoms relatifs et indéfinis apparaissant dans ces contextes linguistiques, leurs formes, leurs fonctions syntaxiques, leurs valeurs sémantiques et discursives, tout en relevant les similitudes et les différences entre les deux langues comparées. Nous avons choisi d'étudier ici l'emploi des pronoms cités dans les proverbes (en général) et de limiter notre corpus aux proverbes comportant des noms d'animaux domestiques étant donné que leur nombre et leur diversité correspondent aux besoins de cette recherche, pour le corpus français aussi bien que le corpus serbe.

Abstract. In this article, we examine the use of relative and indefinite pronouns in French and Serbian proverbs. Going from French to Serbian, we determine which types of relative and indefinite pronouns appear in the proverbs, which pronoun forms are predominant, what their syntactic functions are, with what semantic and discursive values these pronouns are employed; finally, we point out the relevant similarities and differences between the two compared languages. The proverbs containing names of domestic animals have been chosen as the corpus for this research due to their abundance and diversity in both French and Serbian.

Mots-clés: pronoms relatifs, pronoms indéfinis, proverbes, langue française, langue serbe
Keywords: relative pronouns, indefinite pronouns, proverbs, French language, Serbian language

Introduction

Les proverbes, présents dans toutes les langues, font l'objet de nombreux articles visant à les définir en tant qu'unités linguistiques. Les

[*] La rédaction de ce texte s'est effectuée dans le cadre du projet *La comparaison dans le système de la recherche comparée des littératures et cultures serbe et étrangères* (N° 178019; 2011-2014), financé par le Ministère de l'Éducation et de la Science de Serbie.

linguistes cherchent à les déterminer en étudiant leurs caractéristiques et leur fonctionnement sur les plans sémantique, syntaxique et discursif. L'objectif du présent article est d'examiner un des emplois de deux types de pronoms dans les langues française et serbe – l'emploi des pronoms relatifs et indéfinis dans les proverbes. Partant du français vers le serbe, nous tâchons de voir quels pronoms relatifs et indéfinis apparaissent dans ces contextes-là, quelles formes pronominales y dominent, quelles sont leurs fonctions syntaxiques, avec quelles valeurs sémantiques et discursives ces pronoms sont employés, tout en relevant les similitudes et les différences entre les deux langues comparées. Nous nous sommes limités ici aux pronoms relatifs et indéfinis étant donné que ces pronoms figurent parmi les pronoms qu'on rencontre le plus souvent dans les proverbes. Comme corpus pour l'analyse de leur emploi dans les proverbes en général, nous avons choisi les proverbes comportant des noms d'animaux domestiques puisqu'ils sont très nombreux et divers tant en français qu'en serbe et qu'ils peuvent servir d'illustration pour cette recherche.

Matériel et méthodes

Notre matériel est composé de proverbes extraits de plusieurs sources — des dictionnaires phraséologiques et des recueils de proverbes, sentences et expressions. En ce qui concerne le corpus français, nous avons utilisé principalement le dictionnaire de Montreynaud, Pierron et Suzzoni, vu qu'il nous donne le plus grand nombre de proverbes avec les noms d'animaux domestiques, mais nous avons également consulté le recueil de P. Vigerie ainsi que les dictionnaires de M. Maloux et de De Lincy. Pour un certain nombre de proverbes, nous nous sommes appuyés sur les dictionnaires des proverbes et des locutions de Rey et Chantreau et de J.-Y. Durnon.

Pour ce qui est du corpus serbe, nous avons basé notre étude avant tout sur le recueil de proverbes de V. Karadžić considéré comme le plus représentatif, mais aussi sur le dictionnaire phraséologique de V. Drašković. Un petit nombre des proverbes serbes vient du dictionnaire des constructions idiomatiques de B. Milosavljević et du dictionnaire de la langue serbe de Matica srpska.

À partir des sources citées, nous avons réalisé un inventaire de près de 250 proverbes français et serbes. Le nombre de réalisations proverbiales serbes est légèrement plus élevé que leur nombre en langue française parce que, pour certains proverbes français, nous avons trouvé plus d'un équivalent/correspondant serbe. En vue d'analyser l'emploi de ces deux types de pronoms dans lesdites langues et de les comparer, nous avons utilisé comme méthode l'analyse contrastive qui va du français vers le serbe. Dans ce sens, nous avons pris en considération les proverbes avec les noms d'animaux domestiques suivants: *agneau*, *âne*, *bœuf*, *brebis*, *chat*,

chien, *cheval, chèvre*, *cochon*, *mouton*, *poule, veau*, *vache*; de même nous avons examiné, dans nos sources, les réalisations proverbiales avec les noms d'animaux *jument*, *coq*, *oie*, *canard*, *dinde*, *bouc*, *truie*, mais aucun des pronoms mentionnés n'y a été enregistré.

L'emploi des pronoms relatifs

Dans notre corpus, les pronoms relatifs français utilisés sont les formes simples: *qui*, ayant la plus grande fréquence, *que* et *où* (*d'où*). En tant que leurs équivalents en serbe apparaissent les pronoms relatifs nominaux *ko*, étant aussi le plus fréquent, et *što*, ainsi que les pronoms relatifs adjectivaux *koji*/*koja*/*koje*, les pronoms relatifs possessifs *čiji*/*čija*/*čije* et les conjonctions *gde*, *đe*, *kud*[1]. Dans les deux langues, ces formes pronominales s'emploient en fonction de connecteur – ils coordonnent la proposition relative à la principale[2].

Dans les expressions proverbiales examinées, le pronom français *qui* prend la valeur sémantique de certains pronoms indéfinis, tels que: *quelqu'un*, *quiconque*, *quel qu'il soit*, *n'importe qui*, *chacun*. Il est intéressant de noter que son emploi peut être celui d'une anaphore (avec un antécédent) ou celui d'un nom (sans antécédent). En tant que relatif anaphorique, cette forme se présente le plus souvent en fonction de sujet:

---

[1] D'après la classification traditionnelle, tous les pronoms français sont divisés, selon leurs formes et leurs fonctions dans la phrase, en six espèces: *les pronoms personnels*, *les pronoms possessifs*, *les pronoms démonstratifs*, *les pronoms relatifs*, *les pronoms interrogatifs* et *les pronoms indéfinis*. M. Grevisse, l'un des grammairiens adoptant cette répartition, complète cette classification par *les pronoms numéraux*. La classification traditionnelle des pronoms serbes comprend deux groupes selon le critère morphosyntaxique: *les pronoms nominaux*, pronoms autonomes et indépendants des autres mots, et *les pronoms adjectivaux*, pronoms dépendants, faisant fonction d'adjectifs. La première série comprend donc: a) *les pronoms personnels des 1re*, *2e* et *3e p.*; b) *le pronom réfléchi* ou *le pronom pour toutes les personnes sebe*, *se*; et c) le pronom interrogatif *ko*, *šta* (*što*), les pronoms indéfinis / négatifs *neko*, *nešto* (*nešta*), *niko*, *ništa* et les pronoms définis *svako*, *svašta*, *ma ko*, *bilo ko*. La deuxième série, les pronoms en fonction d'adjectif, est répartie selon la manière dont les pronoms déterminent les noms auprès desquels ils se trouvent et auxquels ils renvoient: *les pronoms possessifs*, *les pronoms démonstratifs*, *les pronoms relatifs ou interrogatifs*, *les pronoms indéfinis*, *les pronoms négatifs* et *les pronoms définis*. Néanmoins, les pronoms adjectivaux peuvent aussi être employés seuls, sans nom; alors, ils ont la fonction de substantif. La diversité des classifications dans les langues nommées provient, donc, des définitions différentes de ces mots, c'est-à-dire de leur nature: en français, tous les pronoms sont définis en tant que mots assumant les fonctions du nom; en serbe, un groupe de pronoms a les fonctions du nom tandis que l'autre a celles de l'adjectif.

[2] C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, dans la littérature linguistique française on les nomme *pronoms conjonctifs* ou simplement *conjonctifs* (Grevisse 1993, 1037; Brunot et Bruneau 1937, 665; Le Bidois 1971, 273).

*Tout âne **qui** tombe et **qui** se relève, n'est pas une rosse. — Svaki magarac, **koji** padne i ustane, nije mrcina.*

*Le chien **qui** lâche sa proie pour l'ombre n'a ni l'ombre ni le corps. — Pas **koji** zbog senke ostavlja plen nema ni senke ni plena.*

*Les poules **qui** gloussent le plus fort ne sont pas les meilleures pondeuses. — **Koja** kokoš mnogo kokoće malo jaja nosi.*

*Tous les chiens **qui** aboient ne mordent pas. — Pas **koji** mnogo laje ne ujeda.*

mais elle fait également fonction de complément introduit par une préposition:

***À qui** est l'âne, le tienne par la queue. — **Čija** je kobila, onaj najviše za rep vuče.*

Dans le corpus analysé, nous rencontrons le relatif nominal *qui* employé comme sujet, renvoyant à des personnes, dans une proposition relative qui est elle-même en fonction de sujet. Les exemples de cet usage du pronom *qui* sont très nombreux:

***Qui** veut noyer son chien, l'accuse de la rage. — **Koje** pseto hoće da ubiju, poviču: besno je.*

***Qui** naquit chat court après les rats (souris). — **Što** maca okoti, sve miše lovi.*

***Qui** vole un œuf vole un bœuf. — **Ko** ukrade jaje, ukrašće i kokoš. / **Ko** uzme tuđe jaje, uzeće i kokoš.*

***Qui** ne nourrit pas le chat, nourrit le rat. — **Ko** ne hrani mačku, hrani miše.*

***Qui** suit les poules apprend à gratter. — **Ko** s vaškama spava, napuni se buha.*

***Qui** dit du mal de l'âne le voudrait à la maison. — **Ko** loše o magarcu zbori, želi ga u kući svojoj.*

Les équivalents du pronom *qui* dans les proverbes correspondants serbes sont: *ko*, *što*, *koji*/*koja*/*koje*, *čiji*/*čija*/*čije*. Ces formes y ont également la valeur de pronoms indéfinis ou bien définis étant donné qu'un certain nombre de pronoms indéfinis français trouvent leurs équivalents en langue serbe parmi les pronoms nommés définis (ou généraux)[3]. Le

[3] En effet, Il s'agit ici d'une différence purement terminologique entre les pronoms français et serbes. En langue serbe, les formes équivalentes des pronoms indéfinis français font partie de trois espèces de pronoms: *pronoms indéfinis*, *pronoms négatifs* et *pronoms définis* (ou

pronom *ko*, sans marques du genre et du nombre et renvoyant aux personnes, signifie dans ces contextes *quelqu'un*, *quiconque*, *chacun*; la forme *koji*, avec les marques du genre et du nombre et renvoyant aux personnes et aux choses, désigne *n'importe quel homme*, *chaque homme* et elle est employée avec les fonctions du substantif et de l'adjectif; le pronom *što*, qui ne possède ni la marque du genre, ni celle du nombre, et qui renvoie aux choses et aux notions, indique *n'importe quelle chose*, *quelque chose*, tandis que le pronom *čiji*, disposant des marques du genre et du nombre et représentant des personnes et des choses, exprime aussi, à part la notion d'indéfini, le rapport de possession[4].

Parfois, le pronom français reste sans équivalent formel dans le proverbe serbe. C'est le cas où le proverbe serbe représente un correspondant sémantique du proverbe français, c'est-à-dire qu'avec un même contenu sémantique il est d'une structure lexicalement différente:

> ***Qui*** *vend le bœuf si fait poil, tu le sauras, dit le bœuf au taureau. — Znaćeš pošto je Musa jarca prodao.*
>
> ***Qui*** *aura de beaux chevaux si ce n'est le roi. — Bogati na mazgu sjede, a siromašni idu na noge.*
>
> *C'est le vieux boeuf* ***qui*** *fait le sillon droit. — Mator se konj ne uči igrati. / Matora drva ne dadu se presađivati.*
>
> *Chien* ***qui*** *s'en va à Rome matin en revient. — Pametan polako ide, a brzo dođe.*

Dans le corpus proverbial analysé, le relatif *que*, représentant des non-animés aussi bien que des animés et avec la valeur de pronoms indéfinis *quelque chose*, *n'importe quelle chose*, ne remplit que le rôle de complément d'objet direct. Quant aux proverbes correspondants serbes, leur structure, le plus souvent, diffère lexicalement de celle des réalisations françaises si bien que les équivalents serbes du pronom français donné n'apparaissent pas:

> *Ce* ***que*** *pense l'âne ne pense l'ânier. — Jedan u klinac, drugi u ploču.*
>
> *Chaque poule vit de ce* ***qu****'elle gratte. — Svaka koza za svoj pikalj visi.*

---

généraux); ensuite, toutes les trois espèces disposent de deux séries de formes: pronoms nominaux et pronoms adjectivaux .

[4] Sur l'emploi parallèle du pronom *čiji/čija/čije* et du génitif possessif du pronom *koji/koja/koje* pour marquer la relation d'appartenance voir davantage dans Stevanović 1981, 294-296.

Sur la peau d'une brebis on écrit ce ***que*** *l'on veut. — Hartija trpi sve.*

Nous avons tout de même trouvé un proverbe serbe contenant l'équivalent formel et sémantique du pronom français *que*. Il s'agit du pronom relatif nominal *ko* en fonction de complément d'objet (indirect, vu qu'il s'agit de la construction avec la préposition *za* + l'accusatif):

Le plus âne des trois n'est pas celui ***qu****'on pense. — Najveći magarac nije onaj za* ***koga*** *se misli.*

Dans notre corpus proverbial, le pronom relatif *où* fonctionne comme complément adverbial:

– de lieu:

Nul ne sait mieux que l'âne ***où*** *le bât le blesse. — Magarac najbolje zna* ***gde*** *ga samar žulja.*

Le cochon ne défèque pas là ***où*** *il dort. — Zna on* ***kud*** *se opasuje.*

Où *la chèvre est liée, il faut qu'elle broute. —Veži konja* ***đe*** *ti gospodar zapovjeda.*

D'où *vient l'agneau, là retourne la peau. —* ***Što*** *đavo donese, to đavo ponese. /* ***Što*** *voda ponese, u kuću ne donese. /* ***Ko*** *zlo radi, zlo i dočeka.*

– de temps:

Il viendra un temps ***où*** *les vaches auront besoin de leur queue. — Nikad ne reci nikad. / Nikad se ne zna.*

Pour ce qui est des équivalents du pronom français cité, nous trouvons peu d'exemples des proverbes serbes avec un équivalent sémantique; ce sont les conjonctions *gde*, *đe*, *kud* (= *où*), ce qui est compréhensible vu l'origine de la forme *où* — elle provient de l'adverbe latin *ubi* et s'emploie quelquefois en tant qu'adverbe (l'adverbe relatif ou l'adverbe conjonctif). Il est à noter que les conjonctions serbes citées s'emploient à coordonner les propositions relatives qui disposent aussi d'une autre signification (voir davantage dans Stevanović 1981, 298-299). Ainsi, les relatives contenant ces conjonctions expriment également le rapport de lieu.

Dans la plupart des cas, nous notons les réalisations proverbiales d'une différente structure lexicale, c'est-à-dire les proverbes serbes figurant comme correspondants sémantiques des proverbes français:

Où *le loup trouve un agneau, il en cherche un nouveau. — Ako jednom nahraniš psa, on će ti opet na vrata doći.*

Il viendra un temps ***où*** *les vaches auront besoin de leur queue. — Nikad ne reci nikad. / Nikad se ne zna.*

Dans un des exemples de ce type, nous rencontrons le pronom *où* combiné avec la préposition *de* (*d'où*) et employé en fonction de complément adverbial de lieu. Dans le proverbe serbe qui figure comme correspondant sémantique du proverbe français, nous trouvons les pronoms relatifs nominaux *ko*, avec le sens de *quelqu'un*, *quiconque*, *chacun*, et *što*, avec la signification de *n'importe quelle chose*, *quelque chose*:

> **D'où** vient l'agneau, là retourne la peau. — **Što** đavo donese, to đavo ponese. / **Što** voda ponese, u kuću ne donese. / **Ko** zlo radi, zlo i dočeka.[5]

L'emploi des pronoms indéfinis

Dans le corpus proverbial examiné, nous remarquons un emploi fréquent des pronoms indéfinis français. C'est un phénomène auquel on peut s'attendre vu leur valeur sémantique fondamentale: l'imprécision, l'indétermination, la généralité, un sens tout à fait vague. Ces formes françaises ont pour équivalents dans notre corpus serbe le pronom dit défini (ou général) ou un autre mot ainsi que des constructions diverses; quelquefois, dans les proverbes serbes qui représentent les correspondants des proverbes français, le pronom n'est pas exprimé.

Le plus fréquent de tous les pronoms indéfinis français dans notre corpus est sans aucun doute la forme *on* (y compris sa variante *l'on*). Ce pronom, se comportant toujours en nominal et en sujet et ne renvoyant qu'aux personnes, y est employé avec sa signification élémentaire — *un agent non concrétisé*, *des hommes au sens d'« êtres humains »*. En effet, c'est justement cette imprécision, la caractéristique sémantique fondamentale de *on*, qui permet son emploi dans le discours comme

---

[5] Pour ce qui est des pronoms interrogatifs qui, en français et en serbe, ont les mêmes formes que les pronoms relatifs (*qui*, *que*, *quoi*, *lequel*), nous n'enregistrons que quelques exemples de leur emploi tant en langue française qu'en langue serbe. Dans le corpus français ce sont *qui* et *que*, les formes simples qui se comportent comme nominaux; dans le corpus serbe ce sont leurs équivalents formels et sémantiques— les pronoms interrogatifs nominaux *ko* et *šta*. L'interrogatif *qui* s'y trouve employé avec la signification d'un pronom indéfini (*quelqu'un*); il assume la fonction du sujet et interroge sur les personnes. Son équivalent serbe est le pronom *ko* employé de la même manière dans le proverbe correspondant:

> *Si des chats gardent les chèvres **qui** attrapera les souris? — Ja gospođa, ti gospođa, **ko** će krave musti?*

L'interrogatif français *que*, avec la valeur d'un pronom indéfini (*quelque chose*), s'emploie dans notre corpus en tant que complément d'objet direct interrogeant sur les choses. Dans le proverbe correspondant serbe, la forme pronominale *šta* porte également la signification indéterminée:

> ***Que** sait l'âne du chant du rossignol? — Zna svinja **šta** je dinja? / Zna svinja **šta** je puskurno brašno?*

marqueur d'un ou de plusieurs individus déterminés, exprimant alors des nuances stylistiques et diverses valeurs affectives et expressives.

Donc, dans les proverbes analysés, le champ sémantique du pronom *on* comprend les valeurs suivantes: *les hommes*, *l'homme* pris généralement, *tout le monde*; *un individu indéterminé*, *quelqu'un*; *un groupe d'hommes non précisé*. Ses équivalents serbes dans les proverbes correspondants sont variés et tous marquent l'indétermination et l'identification imprécise:

– le pronom défini nominal *svako* (*chacun*) qui renvoie à toutes les personnes, à chaque individu:

> *Au bon boeuf* ***on*** *remue la chair. — Budalu* ***svako*** *iskorišćava.*

– les formes verbales à la deuxième et à la troisième personne du singulier avec le sens d'agent indéterminé et avec une valeur générale:

> ***On*** *a beau mener le boeuf à l'eau s'il n'a soif. — Konja* ***možeš*** *doterati do vode, ali ga* ***ne možeš*** *naterati da pije.*
>
> ***On*** *ne doit pas enseigner le chat à saurer. — Ribu* ***uči*** *plivati.*

Il arrive que les proverbes équivalents serbes présentent à la place de *on*:

– une construction impersonnelle:

> ***On*** *ne peut pas empêcher le chien d'aboyer ni le menteur de mentir. —* ***Ne može se*** *zabraniti psu da laje i lažovu da laže.*
>
> *Comme les boeufs par les cornes,* ***on*** *lie aussi les gens par leurs mots ou folie. — Čovek* ***se veže*** *za jezik, a vo za rogove.*

– une phrase à la voix active ou à la voix passive:

> ***On*** *n'a jamais vu une chèvre morte de faim. — Kad* ***je*** *koza* ***lipsala*** *od gladi?*
>
> *À cheval donné* ***on*** *ne regarde pas à la bouche. — Darovanome konju* ***zubi se ne gledaju****. / Poklonu* ***se*** *u zube* ***ne gleda****.*
>
> *Pour un âne,* ***on*** *ne ferme pas le moulin. — Magarcu uvek vodenica* ***otvorena****.*

– une phrase elliptique:

> ***On*** *ne peut pas avoir le lard et le cochon. —* ***Ne može*** *i jare i pare.*

Parfois, l'équivalent serbe du proverbe français présente une construction qui diffère lexicalement de celle en français. En fait, le proverbe serbe figure en tant que correspondant sémantique du proverbe français — il a un même contenu sémantique, mais il est d'une structure lexicalement différente:

*Quand **on** a avalé le bœuf, il ne faut pas s'arrêter à la queue. — Kud je otišla sjekira, nek ide i držalo. / Kud je otišla tisuća, nek ide i stotina.*

*C'est le chien de Jean de Nivelle, il s'en fuit quand **on** l'appelle. — Slušaju, ali ne ušaju.*

*Ce n'est pas pour un mauvais pas que **l'on** tue un boeuf. — **Ne kolje se svinja** radi džigerice.*

*À chat lêcheur bat-**on** souvent la gueule. — **Komu** se mačka umiljava **onoga** i ogrebe.*

À part la forme *on*, nous remarquons encore quelques pronoms indéfinis:
– *chacun* qui est employé comme pronom nominal (sans antécédent) et indique tout homme sans distinction, l'humanité entière. Son équivalent serbe sur les plans formel et sémantique est le pronom défini nominal *svako/svak*:

***Chacun** son métier, les vaches seront bien gardées. — Guska prase **svak** nek gleda za se. / **Svako** ispred svoje kuće neka mete.*

Cet emploi de *chacun* caractérise notamment, d'après Grevisse (1097), des proverbes, des sentences et des phrases averbales.

– *tous* employé comme nominal désigne la totalité d'un groupe particulier de personnes et il a comme équivalent sémantique le pronom adjectival *svi*:

*Si **tous** disent que tu es un âne, il est temps de braire. — Kad **svi** poviču: pijan si, lezi, ako nijesi. / Kad **svi** poviču: pijan si, povedi se.*

– le syntagme nominal *tout le monde* qui s'emploie en fonction de sujet et au sens de *tous*, *chacun*:

*Quand un chien se noie, **tout le monde** lui offre à boire. — Kad se kola slome, puteva dosta.*

– le pronom *rien* qui, renvoyant aux choses, se trouve dans notre corpus employé avec un sens négatif (*nulle chose*):

*Un âne n'entend **rien** en musique. — Razumeva se u **čemu** kao magarac u kantaru.*

*Charrue de chien ne vaut **rien**. — Ne vrijedi ni lule duvana.*

mais aussi avec un sens positif (*quelque chose*):

***Rien** de meilleur pour un âne que son bât. — Klin se klinom izbija, a sjekira oba. / Klin se klinom ćera.*

Dans le corpus serbe, le pronom relatif nominal *što* apparaît comme son équivalent.

– l'indéfini *nul* est employé comme nominal et il se rapporte aux personnes; il prend la valeur de *personne*, *aucun*:

> ***Nul** ne sait mieux que l'âne où le bat le blesse. — Magarac najbolje zna gde ga samar žulja.*

Grevisse dit que ce pronom se trouve « souvent employé dans l'expression de vérités générales (morales ou juridiques). » (Grevisse 1993, 1081)

Les pronoms français *tout le monde* et *nul* n'ont pas d'équivalents dans le corpus analysé étant donné que les proverbes serbes contenant ces pronoms présentent les correspondants sémantiques des proverbes français.

Conclusion

L'analyse du corpus a montré qu'en français et en serbe les pronoms relatifs et indéfinis dans les proverbes avec les noms d'animaux domestiques, et par conséquent dans les proverbes en général, sont employés justement pour exprimer des vérités générales. Dans ces contextes linguistiques, les pronoms examinés indiquent une identification imprécise, ils marquent une personne ou une chose indéfinie, une personne ou une chose quelconque.

Nous pouvons constater d'abord que, dans le corpus examiné, l'emploi des pronoms relatifs est très fréquent. Parmi les relatifs français, nous rencontrons les formes simples *qui*, *que* et *où* (*d'où*). Le pronom *qui*, assumant les fonctions de sujet et de complément prépositionnel, a comme équivalents dans les proverbes serbes les relatifs nominaux *ko* et *što* ainsi que les relatifs adjectivaux *koji*/*koja*/*koje* et *čiji*/*čija*/*čije*. N'apparaissant qu'en fonction de complément d'objet direct, le pronom *que* obtient pour équivalent dans le corpus serbe le relatif nominal *ko* en fonction de complément d'objet. En tant que complément adverbial de lieu et de temps dans les réalisations proverbiales analysées, le relatif *où* a comme correspondants sémantiques les conjonctions *gde*, *kud*, *đe* employées, dans le corpus serbe, à indiquer le rapport de lieu. Quelquefois, le relatif français reste sans équivalent dans le proverbe serbe; alors, nous notons les réalisations proverbiales qui ne représentent que des correspondants sémantiques des proverbes français mais pas de correspondants formels.

Dans notre corpus proverbial, les relatifs français et serbes sont marqués par une signification indéfinie et imprécise. Ces formes prennent les valeurs sémantiques de quelques pronoms indéfinis en français, c'est-à-dire de quelques pronoms tant indéfinis que définis (généraux) en serbe (vu que les pronoms dits indéfinis en français trouvent leurs équivalents formels et sémantiques parmi trois espèces de pronoms en serbe: des pronoms *indéfinis*, *négatifs* et *définis* ou *généraux*; il s'agit donc d'une

différence terminologique). Les sens des relatifs dans nos réalisations proverbiales sont: *quelqu'un*, *quiconque*, *quel qu'il soit*, *n'importe qui*, *chacun*, *n'importe quel homme*, *chaque homme*, *n'importe quelle chose*, *quelque chose*.

Nous pouvons conclure, enfin, que les pronoms indéfinis sont également très nombreux dans les proverbes français, ce qui est attendu étant donné qu'ils expriment l'imprécision, l'indétermination, la généralité, un sens tout à fait vague. Le plus fréquent d'eux, le pronom *on*, servant toujours de sujet, y est employé avec ses significations fondamentales: *les hommes au sens d'« êtres humains »*, *l'homme* pris généralement, *tout le monde*; *un individu indéterminé*, *quelqu'un*; *un groupe d'hommes non précisé*. Dans le corpus serbe, ses équivalents sémantiques (la langue serbe ne possède pas l'équivalent formel de *on*) sont différents (le pronom défini nominal *svako* = *chacun*, les formes verbales à la 2e et à la 3e pers. du sing. avec la valeur générale et le sens de l'agent indéterminé, etc.) et tous marquent l'indétermination et l'identification imprécise. À part *on*, nous avons remarqué aussi les autres relatifs: *chacun*, qui indique *tout homme sans distinction* et dont l'équivalent formel et sémantique dans le corpus serbe est le pronom défini nominal *svako*; *tous*, désignant *la totalité d'un groupe particulier d'individus* et ayant pour équivalent sémantique le pronom adjectival *svi*; *tout le monde*, avec la signification *l'humanité entière*; *rien*, avec le sens négatif (*nulle chose*) mais aussi avec le sens positif (*quelque chose*), ayant pour l'équivalent serbe le pronom relatif nominal *što*; et *nul*, indiquant *personne*, *aucun*. Dans notre corpus proverbial serbe, le nombre des indéfinis est faible; nous notons que la forme *svako*. Le plus souvent, les proverbes serbes ne sont en fait que des correspondants des proverbes français — ils sont des porteurs de la même signification, du message proverbial — si bien que les pronoms français n'ont pas d'équivalents formels ou sémantiques à l'intérieur de la phrase.

Corpus

De Lincy, Le Roux, *Le Livre des proverbes français*, Paris, Hachette littérature, 1996.

Drašković, Vlado, *Francusko-srpskohrvatski frazeološki rečnik* [Dictionnaire phraséologique français-serbocroate], Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.

Durnon, Jean-Yves, *Dictionnaire des proverbes et dictons de France*, Paris, Hachette, 2008.

Karadžić, Vuk, *Srpske narodne poslovice* [Proverbes populaires serbes], 4e éd. rev. et compl., Beograd, Prosveta-Nolit, 1985 [1965].

Maloux, Maurice, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris, Larousse, 2006.

Montreynaud, Florence, Pierron, Agnès et Suzzoni, François, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, 2e éd., Paris, Le Robert, 2006 [1989].

Milosavljević, Boško, *Srpsko-francuski rečnik idioma i izreka* [Dictionnaire serbe-français d'idiomes et de locutions], Beograd, Srpska književna zadruga–Prosveta, 1994.
Rey, Alain et Chantreau, Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions*, 2e éd., Paris, Le Robert, 2007 [1993].
Rečnik srpskoga jezika [Dictionnaire de la langue serbe], Vujanić, Milica *et al.*, Novi Sad, Matica srpska, 2007.
Vigerie, Patricia, *Quand on parle du loup ou les animaux dans les expressions françaises*, 2e éd., Paris, Larousse, 2004 [1992].

Références bibliographiques

Brunot, Ferdinand et Bruneau, Charles, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Nouv. éd. rev. et corr., Paris, Masson et Cie, Éditeurs, 1937 [1933].
Grevisse, Maurice, *Le bon usage: Grammaire française*, Refondu par André Goosse, 13e éd. rev., Paris, Éditions Duculot, 1993 [1936].
Le Bidois, Georges et Robert, *Syntaxe du français moderne: Ses fondements historiques et psychologiques*, Tome premier, 2e éd., rev. et compl., Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971 [1935].
Stevanović, Mihailo, *Savremeni srpskohrvatski jezik I: Uvod, Fonetika, Morfologija* [Langue contemporaine serbocroate I: Introduction, Phonétique, Morphologie], 4e éd., Beograd, Naučna knjiga, 1981 [1964].

De la notion de rêver en français et de ses équivalents en serbe et en slovaque[1]

Ana TOPOLJSKI
Université de Novi Sad
Serbie

Résumé. Dans cet article, nous nous proposons de définir le champ sémantique du verbe *rêver* et de ses synonymes dans différentes constructions tout en analysant leur rapport avec les termes correspondants en serbe *sanjati* et en slovaque *snívať*. Après avoir travaillé sur une centaine d'exemples français tout d'abord, nous présentons leurs traductions, transpositions en serbe et en slovaque pour trouver les correspondances respectives des différentes constructions, tout en vérifiant ces correspondances dans le sens inverse.
Sur un corpus d'exemples prélevés de dictionnaires, de textes littéraires mais aussi inspirés de la vie courante, nous analysons, par une approche contrastive et comparative, les diverses significations actuelles de ces verbes et de leurs dérivés.

Abstract. The aim of this paper is to describe the semantic field of the French verb *rêver*, as well as the semantic fields of its synonyms. Analysing its use in various contexts, we have established this verb's equivalents in Serbian and Slovak (*sanjati / snívať*). We have used a corpus of examples from literary texts, but also those found in everyday speech, starting from French texts and analysing their translations, transpositions of concepts related to dreams and dreaming. Contrastive analysis was applied in establishing the correspondence between various forms stemming from this verb in French and their equivalents in the Serbian and Slovak corpora. Thus, we have provided an overview of various meanings and uses of the verbs, the nouns as well as of the corresponding adjectives.

Mots-clés : rêver, champ sémantique, français, serbe, slovaque
Keywords : dreaming, semantic field, French, Serbian, Slovaque

Dans l'antiquité, des croyances supposaient que l'âme errait pendant le sommeil, rencontrant même des âmes de défunts, et que les rêves résultaient de ces voyages de l'âme. Selon d'autres, le rêve aurait une signification divine. Encore aujourd'hui, on croit que le rêve peut être un moyen de communiquer avec Dieu, l'au-delà. Les rêves ont aussi beaucoup

[1] Ce texte a été réalisé dans le cadre du projet du Ministère de l'Éducation et de la Science de Serbie nº 178002 *Langues et cultures dans le temps et dans l'espace*.

intrigué les artistes, ils ont inspiré des oeuvres de tous genres. Ces croyances et fascinations font que jusqu'à nos jours les rêves s'analysent, que se soit pour prédire l'avenir ou dans des buts scientifiques. Une chose est certaine, c'est que depuis la plus tendre enfance tout homme rêve, et qu'il y a une interaction entre le rêve et la réalité. Lorsque nous sommes éveillés nos actes découlent les uns des autres, tout autour de nous se déroule avec une certaine logique. Lorsque nous rêvons cette logique de faits et de situations n'existe plus. Mais durant notre sommeil ce manque de logique et de sens ne nous étonne pas. Toutes les lois de la vie réelle peuvent être transgressées dans nos rêves: les défunts sont ressucités, les vieux redeviennent jeunes, nous sommes transportés dans des lieux connus et inconnus, nous parlons des langues que nous ne connaissons pas, l'imaginaire, le fantastique devient réalité.

Cette notion basée sur le rêve, nous nous proposons de l'étudier de plus près, en langue française, en serbe et en slovaque[2], d'analyser le jeu entre le réel et l'irréel faisant partie du champ sémantique du verbe *rêver* et de ses correspondants, *sanjati* en serbe et *snívať* en slovaque. Nous vérifierons de même les correspondances dans les trois langues de l'emploi de ces formes et de certaines formes dérivées. En contrastant et comparant cette notion dans notre étude, ainsi que son rapport avec le sommeil, nous la définirons plus précisément, et nous pensons pouvoir ainsi trouver des particularités sémantiques de ce rapport qui apparaîtront dans le détail de notre analyse.

Quelques données étymologiques

Pour mieux comprendre l'état présent, il faut faire quelques pas en arrière et vérifier l'origine et l'évolution des mots considérés dans la langue française tout d'abord, langue romane de la famille indo-européenne. Dans le *Nouveau dictionnaire étymologique du français* de Jacqueline Picoche, sous le mot *sommeil*, il est indiqué : « Famille d'une racine I-E **swep-* *"dormir".[…]* 1. *Somnus* (reposant sur **swop-no-*), dimin. Bas lat. *somnĭcŭlus "*état de celui qui dort*"*, d'où *somnium* défini comme *"*songe, rêve*"* et *somniare "*rêver*"…*» (JP, 622)

Nous y trouvons les mots latins de la famille de *somnus* qui ont donné des mots populaires français comme le *sommeil (sommeiller), le somme, le songe (songer).* C'est donc d'abord le verbe *songer* qui a signifié «rêver en dormant», attesté à partir du XI[e] jusqu'au XVII[e] siècle (*songeur, songerie, songe-creux*), cela est incontestable. Mais l'origine du verbe utilisé plus tard avec la même signification, *rêver,* a déjà fait couler beaucoup d'encre, et est

[2] Ces deux langues sont respectivement la langue nationale et langue maternelle d'une minorité en Serbie.

cependant restée incertaine. Le Trésor de la langue française a retenu deux filières principales attestant des significations différentes.

La première filière est présentée avec quelques attestations assez précises :

- vers 1130, *resver* **:** *délirer* à cause d'une maladie,
- vers 1240, *reever* **:** *radoter,*
- 1538, *faire resver* **:** *induire en erreur,*
- 1552, *resver* **:** *être perdu* dans des pensées vagues,
- début XVII[e] siècle, *resver* **:** *penser à* mais aussi *imaginer*, voir comme dans un rêve,
- 1606, *resver* **:** *désirer* quelque chose ardemment.

La deuxième filière est beaucoup moins détaillée :

- 1269-1278, *resver-raver* **:** *vagabonder, errer pour son plaisir, faire une promenade,*
- 1491, *raver*: *se promener* déguisé pendant le carnaval.

Quoi qu'il en soit, cette évolution s'est déroulée de telle sorte que, vers la fin du XVII[e] siècle, elle a abouti à ce que *rêver* ait pour signification principale *faire des rêves en dormant,* et de là découle la signification de ses dérivés. Ce que nous avons vérifié aussi dans le *Dictionaire* de Jean-François Féraud (1725-1807): «*Rêve,* songe qu'on fait en dormant. *Rêver,* faire des songes. *Rêverie,* pensée où se laisse aller l'imagination. *Rêvasser,* avoir de fréquentes rêveries pendant un sommeil inquiet. *Rêveur,* qui rêve en étant éveillé, qui s'entretient de ses imaginations[3].»

Rêver évince donc le verbe *songer,* ce dernier gardant un sens plus terre à terre se rapprochant de celui de *réfléchir, penser, considérer,* synonymes indiqués encore aujourd'hui dans le *Nouveau Petit Robert*.

Pour l'étymologie des termes serbes et slovaques, deux langues appartenant à la même famille indo-européenne mais à un groupe différent, celui des langues slaves- le serbe représentant le sous-groupe du slave méridional, et le slovaque celui du slave occidental- nous avons consulté le *Dictionnaire étymologique de la langue croate ou serbe* de Petar Skok (1973). Le mot *san* au sens de *sommeil* aurait en slave commun les mêmes racines que le terme cité plus haut *somnus*. Cette notion d'état de sommeil étant étroitement liée à celle de rêve, il apparaît que ce terme, *san*, recouvrait alors les deux notions et, comme nous le verrons, il en est de même jusqu'à aujourd'hui. Nous pouvons donc supposer que les racines sont les mêmes pour le terme *sen* en slovaque, bien que nous n'ayons pu trouver aucun dictionnaire étymologique pour la langue slovaque en

[3] http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/feraud/menu.php (page consultée le 15 mars 2012).

particulier[4]. Nous ne nous attarderons pas plus longtemps sur cette question, car, comme l'a déjà bien formulé André Vaillant :

Il est naturel d'essayer de remonter dans le passé le plus haut qu'on peut, mais il ne faut pas exagérer l'importance, ni la sûreté de cette base première. Les racines se percent dans le sol, elles s'emmêlent les unes dans les autres et il est difficile de les dégager sans erreur. Il est plus aisé de suivre les tiges sur le sol. (Vaillant 1957, 136)

Définitions et correspondances - vérification dans le corpus

Nous avons comparé les définitions de plusieurs dictionnaires, unilingues ou bilingues, des langues française, serbe et slovaque. Nous présentons ici les différentes significations et constructions que nous avons rencontrées, puis les correspondances analysées de notre corpus. Nous notons tout d'abord une analogie du terme français, dans sa première signification (notée dans le TLF), avec le terme serbe (dans le dictionnaire de MS) et le terme slovaque (dans le dictionnaire de VEDA) - analogie dans les définitions aussi bien que dans les exemples tirés d'un texte français contemporain et les traductions en serbe et en slovaque[5].

rêver: (pendant le sommeil) faire un rêve, un songe	
=[6] ser. *sanjati*[7]: avoir des rêves en dormant, voir dans le sommeil	= sk. *snívať*[8] : s'imaginer en rêve, faire un rêve

Dans cette partie de la définition, on suppose, dans les trois langues, l'état de sommeil, l'équivalence apparaît être totale, ce que nous vérifions aussi dans notre corpus:

(1) *Il <u>rêve</u> qu'il est dans un music-hall avec sa femme….* (Lapeyre, 147)

= (1a) *<u>Sanja</u> da se nalazi u nekakvoj muzičkoj dvorani, sa svojom ženom…* (Lapeyre, 102)

= (1b) *<u>Sníva,</u> že je s manželkou v koncertnej sále…*

Une autre partie de la définition ne se rapporte plus seulement à l'activité du cerveau pendant le sommeil, dans les trois langues, elle fait

[4] Nous n'avons pu trouver qu'un dictionnaire étymologique tchèque : Machek, Vaclav (1957), *Etymologicky*! *slovnik jazyka ceskeho a slovenskeho*, Praha: ÈSAV.

[5] Nous avons travaillé sur un roman français de Patrick Lapeyre déjà traduit en serbe, mais la traduction slovaque est de l'auteur de cet article. Les exemples serbes seront indiqués par un *a,* les exemples slovaques par un *b* à côté du chiffre s'y rapportant.

[6] Ce symbole (=) signifie une équivalence totale.

[7] Définition traduite par l'auteur: 1. Spavajući imati snove, videti u snu 2. (fig.) mirno, nepomično ležati 3. stvarati predstavu o nečemu što se želi; zamišljati.

[8]Définition traduite par l'auteur: 1. Vo sne si predstavovať, mať sen 2. príjemne prežívať v mysli, túžobne premýšlať, sniť 3. spať.

entrer en jeu l'imagination, la pensée, permettant une évasion du réel même à l'état de veille:

rêver: (pendant la veille) laisser aller sa pensée au gré des associations d'idées, des sentiments, des souvenirs, *s'absorber dans ses désirs, ses souhaits*	
~[9] ser. *sanjati*[10]: imaginer quelque chose dont on a envie, convoiter	~ sk. *snívať*: imaginer des choses agréables en pensée, s'abandonner à des illusions

Bien que les définitions diffèrent quelque peu en serbe et en slovaque, l'analogie sémantique, dans les trois langues, est tout de même suffisamment présente pour résulter en une correspondance totale dans le texte, ce que notre corpus illustre:

(2) *Murphy, à leur vue, se prend une nouvelle fois à <u>rêver du</u> jour où il mènera une vie anonyme et obscure, tout entière dévouée à la cause des autres…* (Lapeyre, 141)

= (2a) *Pred tim prizorom, Marfi opet hvata sebe kako <u>sanja o</u> danu kad će voditi primeran život, anoniman i mračan, sasvim posvećen drugima…* (Lapeyre, 98)

= (2b) *Keď ich spozoroval, Murphy opäť začal <u>snívať o</u> tom ako jedného dňa bude mať anonymný a temný život, a úplne venovaný iným…*

Ici l'état de veille est évident dans le contexte, puisque Murphy se trouve dans la rue observant les personnes âgées et méditant.

Nous avons remarqué que, dans notre corpus, les constructions avec le verbe *rêver* sont le plus souvent transitives. L'équivalence est alors totale comme dans les exemples cités en (1) et (2) sur le plan sémantique. La construction *rêver de+ SN* en (2) trouve son équivalent avec les constructions en serbe *sanjati o+SN locatif*, comme en slovaque *snívať o+SN locatif*. De même, la construction *rêver que…* donne en serbe *sanjati da…* et en slovaque *snívať že,* qui sont aussi d'une équivalence totale de forme.

La construction rêver de/à quelqu'un ou quelque chose introduit l'objet concret du rêve tout en exprimant, à l'état de veille, un désir inassouvi, mais encore réalisable dans la réalité. Que se soit la construction *rêver de+SN* :

[9] Ce symbole (~) signifie une équivalence partielle.

[10] Les définitions serbes et slovaques sont traduites par l'auteur: 1. Spavajući imati snove, videti u snu 2. (fig.) mirno, nepomično ležati 3. stvarati predstavu o nečemu što se želi; zamišljati/1. Vo sne si predstavovať, mať sen 2. príjemne prežívať v mysli, túžobne premýšlať, sniť 3. spať

(3) Je rêve d'un avenir meilleur.

= (3a) *Sanjam o lepšoj budućnosti.*

= (3b) *Snívam o lepšej budúcnosti*

Ou *rêver de+infinitif:*

(4) *Depuis tout à l'heure, elle lui parle de son nouveau cours de théâtre, près du Trocadéro, et des rôles qu'elle rêve de tenir un jour, …* (Lapeyre, 144)

= (4a) *Od maločas ona mu priča o svom novom pozorišnom kursu koji pohađa blizu Trokadera, i o ulogama o kojima sanja da će ih jednog dana igrati, … (Lapeyre, 100)*

= (4b) *Už chvíľu mu rozpráva o novom divadelnom kurze ktorý navštevuje blízu Trocadéro, a o úlohách o ktorých sa jej sníva, že v nich jedného dňa zahrá, …*

En état de veille, alors que notre imagination se libère des contingences du réel, en français, en serbe et en slovaque, nous pouvons exprimer un souhait qui n'est pas toujours réalisable, *rêver* est alors synonyme d'imaginer:

(5) *Elle rêvait qu'elle faisait le cours à la place du professeur.*

= *(5a) Sanjala je da drži čas umesto profesora.*

= *(5b) Snívala, že prednáša namiesto profesora.*

On remarque dans cet emploi que dans la phrase en slovaque (4b) on a introduit la forme réfléchie du verbe *snívať sa,* de cette manière c'est l'agent, l'initiateur ou le responsable du rêve qui est mis en retrait.

Dans le TLF, on mentionne l'emploi de *rêver* comme synonyme de *songer, méditer, réfléchir à* (dans certains dictionnaires indiqué comme *vieilli),* dans ces cas là les verbes correspondants seraient plutôt les suivants: *ser. razmišljati o, misliti na/sk. premýšľať o, myslieť na)*:

(6) *Elle rêvait à la réussite atteinte.*

≠[11] (6a) *Razmišljala je o postignutom uspehu.*

≠ (6b) *Premýšľala o dosiahnutom úspechu.*

La construction avec la forme intransitive du verbe, dans un sens plutôt positif, s'emploie dans des constructions utilisées fréquemment dans la vie quotidienne, exprimant une situation pouvant se rapporter au

[11] Ce symbole (≠) indiquant la non équivalence.

moment du sommeil, mais plus souvent lorsqu'en dehors du sommeil, on désire souligner notre surprise devant le caractère irréel de la situation:

(7) *Je crois avoir rêvé/que j'ai rêvé.*

= *(7a) Mislim da sam sanjao.*

= *(7b) Zdá sa mi, že som sníval.*

Même si ces constructions - pouvant se relier à l'usage vieilli en français du verbe rêver au sens de *délirer, dire des choses extravagantes, divaguer-* ne sont pas relevées dans les dictionnaires serbes ou slovaques, selon nous, et selon nos informateurs, elles sont aussi en usage dans ces deux langues. De même, lorsque quelque chose nous a agréablement surpris:

(8) *Je rêve! /Est-ce que je rêve? (=Je ne peux pas en croire mes yeux!)*

= (8a) *Ovo je san! Da li je ovo san? Da li sanjam? (=Ne mogu da verujem svojim očima!)*

= (8b) *Vari snívam! Je to sen? (= Ne môžem veriť svojim očiam!)*

Souvent, lorsque *nous* désirons faire remarquer à un tiers que ses souhaits, sont tout simplement irréalisables, on dit:

(9) *Rêve toujours!*

= (9a) *To možeš samo da sanjaš!*

= (9b) *To môžeš len snívať!*

Dans le dictionnaire slovaque nous avons aussi trouvé l'exemple suivant:

*(10b) Som hore, alebo snívam? (*Suis-je réveillé ou bien rêvé-je?)*

= (10a) *Da li sam budan ili sanjam? Da li sanjam ?*

Signifiant: *Suis-je éveillé, ou bien est-ce que je rêve (dors)?* Le fait que la limite entre les deux notions, le rêve et le sommeil, n'est pas évidente en slovaque et en serbe permet cet usage que l'on ne retrouve pas en français.

En effet, dans les définitions françaises, contrairement aux définitions serbes et slovaques, il n'est mentionné à aucun moment que le verbe *rêver* pourrait signifier *dormir*:

rêver: -	
≠ ser. *sanjati*[12]: *(fig) rester allongé sans bouger*	≠ sk. *snívať*: *dormir*

[12] Les définitions serbes et slovaques sont traduites par l'auteur: 1. Spavajući imati snove, videti u snu 2. (fig.) mirno, nepomično ležati 3. stvarati predstavu o nečemu što se želi; zamišljati/1. Vo sne si predstavovať, mať sen 2. príjemne prežívať v mysli, túžobne premýšlať, sniť 3. spať

De ce fait, les dérivés des verbes respectifs, la forme de l'adjectif *rêveur* en français et *sanjiv* en serbe, témoignent d'une équivalence partielle, alors que, chose surprenante, l'adjectif slovaque *snivý* est l'égal de *rêveur*. De son côté, *sanjiv* tout en couvrant le sens de *rêveur,* sous-entend aussi *ensommeillé,* les deux autres langues ont recours à des constructions tout à fait différentes dans ces cas-là:

(11a) *[Seća se ..] Samo stepeništa i Norinih sanjivih očiju*. (174)

≠ (11b) *[Pamätá si...] Len schody a Norine ospanlivé oči.*

≠ (11) *[Elle se rappelle ..] Juste de l'escalier et des yeux brouillés de sommeil de Nora*. (247)

Nous notons que les dérivés serbes avec cette même racine *san* sont beaucoup plus nombreux (11a) - ainsi *nesanica (insomnie), rasanjen (éveillé)* etc - cette racine devient *spa-* en slovaque *(11b),* ainsi *nespavosť (insomnie).*

C'est la notion de sommeil qui est citée en premier lieu dans les dictionnaires serbes pour définir le nom *san,* il a alors pour synonyme le nom *spavanje,* alors que la notion de rêve n'est mentionnée qu'en troisième/quatrième position. Dans les dictionnaires slovaques, au contraire, c'est bien la notion de rêve qui est abordée en premier lieu pour définir le mot *sen*, mais *sen* est aussi synonyme de *spánok* en slovaque, fait mentionné en troisième position :

rêve : 1. suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil; 2. construction de l'imagination à l'état de veille, pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel.	
san : 1. état de repos périodique, sommeil; 2. sentiment de manque de sommeil; 3. activité inconsciente de l'esprit durant le sommeil [13]; 4. Images forgées par l'esprit, illusions.	*sen: 1. choses imaginées par l'esprit pendant le sommeil ; 2. désir inassouvi, illusion, apparition ; 3. sommeil ; 4. quelque chose de très beau mais d'illusoire[14]*

Il est intéressant de noter que, même si les noms *san* et *spavanje* ont une signification se recoupant, l'action/l'état de dormir, et aident à se définir l'un l'autre, ils ne sont pas vraiment des synonymes, c'est-à dire, ils ne sont pas toujours interchangeables, l'un soulignant une sorte d'activité, l'autre plutôt un état:

[13] San: *1. periodično stanje odmora... spavanje 2. osećanje potrebe za spavanjem 3. duševna aktivnost za vreme spavanja.*
[14] *Sen: 1. Predstavy a deje prežité v spánku 2. Túžobné želanie; ilúzia,vidina 3. Spánok 4. Niečo krásne, lež nestále.*

(12 a) *Posle trčanja idemo na spavanje. (*Après la course, nous irons au dormir*[15]*)*

≠*(12 b) Po behu ideme spať. (Po behu nasleduje spánok.= Après la course vient le tour du sommeil.)*

Posle trčanja idemo na san.* (Après la course nous irons au sommeil/rêve*)

De plus, puisque le moment du réveil peut être aussi naturellement considéré comme celui de la fin du rêve, nous avons trouvé dans la traduction serbe l'emploi de ces deux sens du mot *san,* se rapportant donc à des termes différents en français :

(13a) Zar on [Klod Fransoa]nije umro? Pomisli Blerio trgnuvši se iz sna [...] šta se desilo? Upita Blerio, pod utiskom da je i dalje u snu koji se neprestano širi. (Lapeyre, 102-103)

(13) Mais il [Claude François] n'est pas mort? Sursaute Blériot en se réveillant. [...] Qu'est-ce qui est arrivé? Demande Blériot, qui a l'impression d'être dans un rêve en expansion permanente. (Lapeyre, 148-149)

Pour finir, il nous a paru intéressant de noter le fait que, lorsque le rêve est désagréable, il s'exprime en français à l'aide de la construction *faire un cauchemar*, ce terme n'avait pas tout d'abord de correspondant ni en serbe ni en slovaque, c'est les adjectifs qui aidaient à exprimer cette notion avec les noms *san, sen :*

Faire un beau rêve → *Sanjati lep san (ser.)*
→ *Mať-snívať pekný sen (sk.)*

Par rapport à son contraire :

Faire un cauchemar → *Sanjati grozan-strašan san*
Imati noćnu moru[16] *(ser.)*
→ *Mať-snívať hrozný-zlý sen (sk.)*
Mať nočnú moru

Une des conséquences des échanges politiques et culturels plus intenses s'étant déroulés dans les pays d'Europe à partir du XIX[e] siècle, semble donc être des emprunts linguistiques, ainsi *cauchemar* entre dans le lexique serbe avec une adaptation des phonèmes donnant *košmar*. Nous l'avons trouvé dans certains dictionnaires bilingues du XX [e]siècle. C'est aussi le terme que nous avons retrouvé dans la traduction:

---

[15] Cet infinitif n'ayant pas de substantif correspondant ici on dirait plutôt : *Après la course, nous irons dormir.*

[16] Dans le dictionnaire slovaque la construction *nočná mora*est définie comme indiquant un être démoniaque.

(14) *… il connaît à l'avance sa tirade sur le détournement des émotions collectives et les cauchemars qui en résultent*. (Lapeyre, 70)

= (14 a) *…, a osim toga napamet poznaje njegovu tiradu o zloupotrebi kolektivnih osećanja i košmarima koje to može da proizvede.*

≠ (14 b) *…, a okrem toho pozná naspamäť jeho tirádu o zneužívaní kolektívnych emócií a zlé sny, ktoré sú výsledkom.*

Bien que l'auteur de la traduction serbe ait utilisé le nom français *cauchemar* adopté et adapté dans le lexique serbe, dans d'autres contextes, nous utiliserions plutôt, en serbe comme en slovaque, la construction décrivant le rêve avec le nom et l'adjectif: *ružan san/ zlý sen* (=*laid/ mauvais+ rêve):*

(15a) *Ovih dana život mi je kao ružan san.*

= (15 b) *V týchto dňoch môj život je ako zlý sen*.

≠ (15) *Ces jours-ci, ma vie est comme un cauchemar*.

Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, du rêve pendant le sommeil mais d'une comparaison de ce qui se déroule de mauvais dans la vie d'une personne tout comme dans un cauchemar. Dans ces cas-là, seules les langues serbe et slovaque ont une équivalence totale entre elles.

Conclusion

En français, la réalisation linguistique de la notion de *rêver* a parcouru un chemin assez mouvementé, ce n'est que vers 1650 que le mot *rêver* a commencé à s'imposer dans le sens actuel du mot. Le plus souvent, le verbe *rêver* introduit une idée agréable, positive pour la personne concernée. Comme nous l'avons vu, dans les définitions dans les trois langues, la notion de *rêver* sous sa forme verbale se révèle être presque identique et est toujours traduite, dans les exemples de notre corpus par la forme équivalente en serbe et en slovaque : la construction *rêver de +SN* donnant les constructions *sanjati o+SN locatif*, en serbe, et *snívať o+ SN locatif,* en slovaque ; la construction *rêver que* donne en serbe *sanjati da…* et en slovaque *snívať že*. Seule la notion de rêver éveillé au sens de *songer, réfléchir,* n'a pas son équivalent avec la même racine dans les langues serbe et slovaque (6a et 6b).

Quant aux dérivés des verbes *rêver, sanjati, snívať*, l'ordre dans lequel leurs diverses significations apparaissent dans les définitions est déjà indicatif et semble témoigner d'un usage différent. C'est en serbe que le rapport du *rêve* et de la notion de *sommeil* apparaît le plus souvent (11a, 12a, et 13a), tout comme le fait que la racine *san* forme plusieurs dérivés, dont le sens est autant en rapport avec le rêve que avec le sommeil.

Les *mauvais rêves*, cas particulier, se transposent avec la construction nom+adjectif, mais aussi avec une infiltration dans le lexique serbe du mot français cauchemar.

Références bibliographiques

Krátky slovník slovenského jazyka [*Dictionnaire court de la langue slovaque*], Bratislava, VEDA, 1987.

Lapeyre, Patrick, *La vie est brève et le désir sans fin,*Paris, P.O.L., 2011.

Lapeyre, Patrick, *La vie est brève et le désir sans fin,*Trad. du français par Marko Drča, Novi Sad, Akademska knjiga, 2011.

Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Robert, (2005).

Machek, Václav, Etymologický slovnik jazyka českého a slovenskeho [Dictionnaire étymologique des langues tchèque et slovaque], Praha, ČSAV, 1957.

Rečnik srpskoga jezika [*Dictionnaire de la langue serbe*], Novi Sad, Matica srpska, 2007.

Речник српскохрватског књижевног језика [*Dictionnaire de la langue littéraire serbocroate*], Нови сад, Матица српска, 1973.

Skok, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* [Dictionnaire étymologique de la langue croate ou serbe], Zagreb: JAZUsti, (1971-1973).

Vaillant, André, Problèmes étymologiques in R*evue des études slaves, Vol.* 34, 1957, 136-143.

De – préposition « autonome » vs « intégrée ». La traduction en roumain des structures N1 + *de / des* + N2 pl.

Maria ŢENCHEA
Université de l'Ouest, Timişoara
Roumanie

Résumé. Dans cet article, on étudie les groupes nominaux du français du type N1 + *de / des* + N2 pl., dans lesquels le SP en *de/des* assume la fonction de complément du nom et qui mettent en jeu deux emplois distincts de la préposition *de*. Dans les SP envisagés, *de* fonctionne soit de façon autonome, soit comme élément intégré dans l'article défini contracté *des* (= *de* + *les*). La traduction en roumain de ces compléments doit prendre en considération, d'une part, les convergences structurales, auquel cas on pourra parler de *traduction-calque*, et d'autre part, les divergences structurales, qui imposent une *traduction-explicitation*, soit par substitution de structures, soit par dissociation. Le rapport syntaxique exprimé en français par la préposition *de* est rendu en roumain par les désinences casuelles du Génitif et par l'emploi des articles.

Abstract. In this article, I will be studying the French noun phrases of the type N1 + *de/des* + N2 pl. in which the *de/des* + N2 has the function of modifier and reveals two distinct types of uses of the preposition *de*. In such PNPs, *de* functions either as an autonomous element or as an integrated element, part of the short form of the definite article *des* (= *de*+*les*). The Romanian translation of these modifiers must take into account, on the one hand, structural convergence, in which case one can speak about calque or loan translation, and, on the other hand, structural divergence, which requires explicitation either by structure substitution or by dissociation. The syntactic relationship expressed in French with the help of the preposition *de* is rendered into Romanian by suffixes indicating the Genitive case and by the use of articles.

Mots-clés : compléments du nom en *de*/*des, de* - préposition autonome vs intégrée, traduction français – roumain, traduction-calque, traduction-explicitation
Key-words: the modifier *de*/*des* + *N, de* - autonomous vs integrated preposition, French-Romanian translation, calque, explicitation

1. Introduction

Nous avons souvent constaté que la traduction des SP en *de* du français pose problème pour les étudiants roumains : on enregistre fréquemment des fautes dues à une mauvaise interprétation sémantico-syntaxique, surtout lorsque les SP en question ont la fonction de

complément du nom (CN). Dans cet article, nous nous arrêterons aux structures du type N1 + *de / des* + N2 pl., qui mettent en jeu la distinction entre *de* - préposition « autonome » et *de* - préposition « intégrée » dans l'article défini contracté *des (= de + les*).

Il faudra rappeler, avant tout, que le lexème *de* du français a deux fonctions (cf. Kupferman 2004) : *de* quantificationnel (déterminant indéfini, variante de *des* ; ex. *de(s) belles fleurs*) et *de* prépositionnel (ex. *la formation de nuages*). Nous nous intéresserons ici uniquement aux cas où ce mot est une préposition ; en tant que tel, il sera considéré en rapport avec *des*, article défini contracté[1], dans les syntagmes complément du nom (CN) comportant un nom au pluriel.

Dans les SP *de / des* + N2 pl., la préposition *de* est présente sous deux formes différentes**,** dans deux emplois distincts. Dans un premier emploi**,** que nous appellerons *autonome***,** *de* a pour régime un nom sans article (article zéro) ou un nom précédé par un déterminant démonstratif, possessif ou indéfini. Dans le second type d'emploi, la préposition *de* est *intégrée* dans la forme *des*, appelée article défini contracté (*de* + *les*) ; on opposera ainsi, par exemple, *la production d'appareils photo* (Google.fr) et *la production des appareils Zorki* (Google.fr).

Le problème se pose dans le cas de tous les compléments construits avec la préposition *de*, qu'il s'agisse de compléments du nom (CN), de compléments d'objet indirects (COI) ou de compléments circonstanciels (CC). Voici un exemple qui comporte un COI : Il se sert *de pinceaux* pour peindre – Il se sert *des pinceaux de son ami* (Google.fr). Dans l'espace de cet article nous allons considérer uniquement les syntagmes du type N1 + *de/ des* + N2 pl. où l'on a affaire à des CN.

À partir de l'examen d'un corpus – constitué d'énoncés relevés dans des textes journalistiques et sur divers sites web –, nous proposerons une analyse des SP en *de/des* compléments du nom, tout en indiquant les solutions de traduction appropriées pour chaque type de situation, en fonction des contraintes sémantico-syntaxiques et parfois aussi discursives. Les exemples français sont souvent suivis de paraphrases du syntagme en *de /des* qu'ils contiennent ; nous proposons ensuite une traduction en roumain de l'exemple cité dans son intégralité, accompagné de la traduction littérale du syntagme ou de la séquence en question, pour mettre en évidence les éventuels écarts par rapport à l'énoncé source.

Nous nous occuperons d'abord des SP en *de* (préposition « autonome »), ensuite des SP en *des*, où *de* fonctionne comme préposition « intégrée ».

---

[1] Il faut rappeler, par ailleurs, que *des* a, lui aussi, une double fonction : il s'agit soit de l'article indéfini (représentant le pluriel de *un/une*), soit de l'article défini contracté *(de + les).*

2. *De* – préposition « autonome »

En français, le complément du nom est généralement construit avec la préposition *de*. La structure N1 + *de* + N2 recouvre en fait une grande diversité de situations. Nous ne retiendrons ici que les cas où le SP *de* + N2 est susceptible de s'opposer à *des* + N2. Le nom au pluriel régi par la préposition *de* est construit sans article (article zéro), tout en admettant certains déterminants indéfinis, ainsi que la présence de modifieurs (tels que CN, adjectifs qualificatifs ou propositions relatives). Ainsi, on pourra avoir dans la structure de surface des syntagmes comme : *la création d'entreprises / de nouvelles entreprises / de quelques (nouvelles) entreprises*. Dans la structure profonde, on identifiera, cependant, l'indéfini *des* (**de* + *des*), effacé dans la structure de surface, conformément à la règle de cacophonie (Port Royal) ou d'haplologie (cf. Grevisse – Goosse 2008)[2]. N2 peut se construire aussi avec un déterminant situé dans la sphère de la définitude (adjectif démonstratif ou possessif).

Pour rendre en roumain ces types de constructions du français, il faudra prendre en considération, en tout premier lieu, certaines convergences et divergences structurales qui existent entre les deux langues. La préposition *de* du français, utilisée pour construire les CN en question, peut avoir pour correspondant en roumain la préposition *de*, qui introduit l'équivalent d'un CN, appelé traditionnellement en roumain *atribut substantival prepoziţional* (N2 est alors à l'Accusatif). Ce type de traduction – littérale ou *traduction-calque* –, est fondé sur une correspondance structurale entre les deux langues en cause ; on y retrouve la même structure syntaxique : N1 + *de* + N2, où N2 est un nom indéterminé. Il faut néanmoins préciser qu'elle n'est possible que dans certaines situations, que nous décrirons plus loin. Le roumain étant une langue à flexion casuelle, on constatera le plus souvent une divergence structurale qui imposera une *traduction par explicitation* : il faudra alors avoir recours, en roumain, à des CN qu'on appelle *atribut substantival genitival*, dans des structures qui explicitent les relations syntaxiques (en l'occurrence le Génitif). Il faut préciser que le roumain dispose de plusieurs marques du génitif. Dans GBLR (2010, 61), on parle de marques « synthétiques » (désinences et articles définis - postclitiques) et de marques « syntaxiques », proclitiques (les « pronoms démonstratifs semi-indépendants » *al*, *a*, *ai*, *ale*[3]), qui peuvent d'ailleurs se combiner dans des contextes déterminés.

---

[2] Cette règle veut que l'indéfini *des* et les partitifs *du* et *de la* s'effacent après la préposition *de*.

[3] Formes que la grammaire traditionnelle appelait « article posessival-génitival ».

La mise en équivalence peut également impliquer, dans divers contextes, des modulations visant la catégorie du nombre (singulier – pluriel) et surtout celle de la détermination (indéfini – défini).

L'analyse des structures envisagées et des diverses modalités de les traduire en roumain tiendra compte de certaines distinctions de nature lexico-sémantique concernant le N régissant du CN (N1). N1 est souvent un déverbal, surtout un nom d'action[4], mais aussi, parfois, un nom d'agent (être animé qui accomplit l'action exprimée par le verbe de base de la structure profonde). N2 reçoit alors une interprétation argumentale (subjective ou objective) : il appartient à la structure argumentale du verbe sous-jacent en tant que sujet ou COD. Le nom support du CN peut être aussi un nom « quelconque » (cf. Grevisse-Goosse 2008), qui n'a aucun rapport avec un verbe ; N1 et N2 sont alors liés par un simple rapport de détermination[5] (possession - appartenance, détermination spatiale ou temporelle, etc.). Quel que soit le type de nom support du CN (N1), on retrouvera, dans la traduction en roumain, les deux types de procédés que nous venons de signaler : traduction-calque et traduction-explicitation. Il faudra cependant souligner aussi l'importance du critère syntaxique, à savoir la présence ou non de divers modifieurs ou compléments (déterminants de N1 et/ou de N2), ainsi que la structure du SP : *de* + N pl. ou *de* + déterminant (démonstratif, possessif, indéfini), comme on le verra dans les exemples analysés.

Nous allons présenter de façon plus détaillée les deux types de mise en équivalence.

2.1. Traduction-calque

La traduction littérale ou traduction-calque est possible dans certaines situations, lorsqu'il y a identité de structure dans les deux langues : on y retrouve le groupe nominal N1 + *de* + N2 pl. On aura donc :

Fr. N1 (±dét.) + *de* » + N2 pl. (-dét.) → Roum. N1 (+dét.) + *de* + N2 (-dét.).

On remarquera cependant que ce type d'équivalence s'accompagne parfois d'une modulation singulier – pluriel visant N1 et/ou N2.

Dans les exemples de ce type, N1 est un déverbal – nom d'action ou nom d'agent. Quant à N2, il appartient à la structure argumentale du verbe sous-jacent en tant que sujet ou en tant que COD.

- Interprétation « subjective» de N2

En structure profonde, N2 pl. peut correspondre au sujet du verbe dont provient N1 ; on peut le décrire comme un nom d'action précédé du déterminant indéfini *des*. En voici un exemple :

---

[4] Ou parfois un substitut – pronom démonstratif, employé comme anaphorique.
[5] Le CN est d'ailleurs appelé aussi *complément déterminatif*.

(1) Fr. La température très basse de la stratosphère plongée dans la nuit polaire conduit à *la formation de nuages* … (LF 05.04.2011)
[des nuages se forment]
Roum. Temperatura foarte joasă a stratosferei cufundate în noaptea polară duce la *formarea de nori*…
/la formation de nuages/

On a affaire ici à une traduction littérale (traduction-calque), qui conserve intégralement la structure lexico-syntaxique de l'énoncé de départ, à savoir : N1 sg. dét. (art. défini) + *de* + N2 pl. indét. (art. zéro).[6]

- Interprétation « objective» de N2

En structure profonde, N2 correspond le plus souvent à un COD du verbe sous-jacent (un nom quelconque précédé de l'article indéfini *des*). N1 est soit un nom d'action, soit un nom d'agent. De manière générale, c'est la traduction-calque qui s'impose (on parlera alors, pour le roumain, d'un N2 à l'Accusatif), avec des modulations possibles sur N1 ou N2 concernant le nombre (singulier – pluriel), ce qui crée un effet de balancier. Nous discuterons ici plusieurs exemples, susceptibles d'illustrer différents cas de figure.

- Traduction littérale : Fr. N1 sg. dét. (art. déf.) + *de* + N2 pl. indét. → Roum. N1 sg. dét. (art. déf.) + *de* + N2 pl. indét.

(2) Fr. *La consommation de drogues* chez les adolescents européens a tendance à se stabiliser (LM 30.03.2009)
[les adolescents consomment des drogues]
Roum. *Consumul de droguri* în rândul adolescenţilor europeni tinde să se stabilizeze.
/la consommation de drogues/

- Traduction littérale : Fr. N1 pl. dét. (art. déf.) + *de* + N2 pl. indét. (± modifieur) → Roum. N1 pl. dét. (art. déf.) + *de* + N2 pl. indét. (±modifieur)

(3) Fr. … en particulier grâce *aux nouvelles découvertes de gisements pétroliers* sur le sol. (blogs.lexpress.fr.attali/18.06.2012)
/on a découvert des gisements pétroliers/
Roum. … datorită în special *noilor descoperiri de zăcăminte petroliere* în sol.
/grâce aux nouvelles découvertes de gisements pétroliers sur le sol/

[6] Il faut cependant signaler que l'équivalence *formarea norilor* /la formation des nuages/, avec le recours à la forme casuelle du génitif, est également possible (sinon préférable dans l'usage courant).

(4) Fr. Quant aux *saisies de contrefaçons*, elles ont augmenté en 2008 de 41,3%, *celles de drogues* de 32% [...], et *celles de cigarettes* de 28,8% par rapport à 2007. (LF 31.03.2009)
[on a saisi des contrefaçons / des drogues / des cigarettes]
Roum. În ce priveşte *confiscările de produse contrafăcute*, acestea au crescut în 2008, faţă de 2007, cu 41,3%, *confiscările de droguri* cu 32% [...] *şi de ţigări* cu 28,8%.
/en ce qui concerne les saisies de contrefaçons /de drogues /de cigarettes/[7]

- Modulation pluriel – singulier visant N1 : Fr. N1 pl. indét. + *de* + N2 pl. indét. → Roum. N1 sg. dét. (art. déf.) + *de* + N2 pl. indét.

(5) Fr. ... octobre a de nouveau été un très bon mois en termes de *créations d'entreprises*. (LF 17.11.2009)
[on a créé des entreprises]
Roum. ... luna octombrie s-a dovedit şi ea o perioadă foarte bună în ce priveşte *crearea de întreprinderi.*
/en ce qui concerne la création d'entreprises/

- Modulation pluriel – singulier visant N2 : Fr. N1 sg. dét. (art. déf.) + *de* + N2 pl. indét. → Roum. N1 sg. dét. (art. déf.) + *de* + N2 sg. indét.

(6) Elle [= la croissance] ne peut être alimentée que par *la production de richesses*. (LM 04.05.2012)
[on produit des richesses]
Roum. Creşterea nu poate fi asigurată decât prin *producerea de bogăţie*.
/par la production de richesse/

- Modulation singulier – pluriel visant N2 : Fr. N1 pl. indét. + *de* +N2 sg. indét. → Roum. N1. pl. indét + *de* + N2 pl. indét. :

(7) Fr. *Saisies de drogue* record en 2008 (LF 31.03.2009)
[on a saisi de la drogue]
Roum. *Confiscări de droguri* record în 2008
/saisies de drogues/

On constate facilement que les syntagmes N1 + *de* + N2 se prêtent à une interprétation proche d'une vision générique ; caractérisés par une

[7] On pourrait comparer les exemples de ce type avec les cas où N1 est au pluriel et N2 au singulier : Fr. N1 pl. dét. + *de* + N2 sg. indét. → Roum. N1 pl. dét. + *de* + N2 sg. indét. :
Fr. *Les saisies d'héroïne* sont en très nette augmentation [...], de même que *celles de cannabis* [...]. *Celles de cocaïne* constituent également un nouveau record... (LF 31.03.2009) [on a saisi de l'héroïne]
Roum. Numărul *confiscărilor de heroină* este în creştere evidentă [...], ca şi al celor de canabis [...]. *Interceptările de cocainã* au atins şi ele un nou record.
/le nombre des saisies d'héroïne... ; les saisies de cocaïne .../

assez grande cohésion, ils pourraient à la rigueur être considérés comme constituant une sorte d'unités lexicales complexes.

La traduction-calque est également de mise lorsque N1 est un nom d'agent. Les exemples de ce type sont néanmoins plus rares que ceux qui comportent un nom d'action. Nous en citerons deux (8 et 9) :

> (8) Fr. … ils devront tous, un jour, […], se soumettre d'une façon très humiliante aux diktats des marchés, c'est-à-dire aux ordres des nouvelles puissances du monde, *détenteurs de rentes*…
> (blogs.lexpress.fr.attali/18.06.2012)
> [elles détiennent des rentes]
> Roum. … vor trebui cu toţii, cândva, […], să se supună într-un mod extrem de umilitor dictatului pieţelor, adică ordinelor noilor puteri mondiale, *deţinătoare de rente*…
> /détentrices de rentes/

On pourra remarquer, dans (9), que le groupe nominal N1 + *de* + N2 admet une interprétation générique, étant perçu, en fait, comme une sorte d'unité lexicale complexe :

> (9) Fr. *Les chasseurs de têtes* sont devenus indispensables aux grandes entreprises (LM 03.05.2008)
> [ils chassent des têtes]
> Roum. *Vânătorii de creiere* au devenit indispensabili pentru întreprinderile mari.
> /les chasseurs de cerveaux/

2.2. Traduction-explicitation

Comme nous venons de le montrer, la traduction littérale ou traduction-calque n'est possible que dans un certain type de contextes. Elle ne fonctionne pas en présence de diverses déterminations qui apportent des précisions sur N2 : modifieurs (adjectifs qualificatifs, CN, propositions relatives), déterminations quantitatives, adjectifs démonstratifs et possessifs.

Nous distinguerons deux types de structures :

- N1 + *de* + N2 pl. (dans la structure profonde : **de* + *des*)
- N1 + *de* + adjectif démonstratif / possessif ou quantitatif indéfini + N2 pl.

2.2.1. N1 + *de* + N2 pl.

La traduction-explicitation se réalise dans ce cas par la substitution de structures, imposée par les divergences structurales qui existent entre le français et le roumain. Le rapport syntaxique exprimé par la préposition *de* qui introduit le CN (*de* + N2) est explicité en roumain grâce aux moyens

spécifiques de la flexion casuelle, avec la présence obligatoire d'un déterminant (article indéfini) correspondant à l'indéfini *des* de la structure profonde (**de des*). L'indéfini *des* postulé en structure profonde est explicité en roumain par l'article indéfini proclitique *unor* (génitif pluriel) ou à l'aide des proclitiques *al* (*a*, *ai*, *ale*). Dans certains cas, on aura recours à l'article postclitique défini *-lor* (génitif pluriel).

Dans ce qui suit, nous allons préciser dans quels contextes on a recours à chacun de ces types d'équivalences. Nous ajouterons aussi que le N support du CN (N1) est soit un déverbal (nom d'action), soit un nom « quelconque» (qui n'est pas lié à un verbe).

1) L'article indéfini proclitique *unor* (génitif pluriel) est utilisé en présence de modifieurs accompagnant N2.

- N1 est un déverbal ; N2 est à interpréter comme le COD du verbe sous-jacent :

(10) Fr. … c'est à lui que l'on doit la traduction d'oeuvres de très grande qualité. (LM 15.02.2003)
[il a traduit des œuvres de très grande qualité]
Roum. … lui i se datorează *traducerea* ***unor*** *opere de mare calitate*.
/et non pas : *traducerea de opere de mare calitate/
/la traduction de certaines oeuvres de grande qualité/

(11) Fr. La découverte de traitements performants…
(http://www.lewebzine.aphp.fr/30.06.2011)
[on a découvert des traitements performants]
Roum. *Descoperirea unor tratamente performante…* /*descoperirea de tratamente performante/
/la découverte de certains traitements performants/

- N2 exprime l'idée d'une action ; quant à N1, il assume, dans l'énoncé, la fonction de COD (12) ou d'attribut (13) et (14).

(12) Fr. Sa formation – le Parti social démocrate (PSD) – détiendrait *la preuve de « fraudes massives »*. (LM 08.12.2009)
Roum. Partidul său – *PSD* – ar deţine *dovada unor « fraude masive »*.
/la preuve de certaines fraudes massives/

(13) Fr. … certains employés de l'administration devenus *la cible de menaces physiques*. (LF 04.03.2003)
Roum. … unii funcţionari din administraţie deveniţi *ţinta unor ameninţări fizice*.
/devenus la cible de certaines menaces physiques/

Pour ce qui est du N1 attribut, on notera pour le roumain, dans ce type de construction, l'usage de l'article défini, même là où le français n'emploie pas d'article :

(14) Fr. Une enquête indique que 90% des jeunes filles ont été *victimes de persécutions*. (LF 25.11.2005)
Roum. O anchetă arată că 90% dintre fete au fost *victimele unor* persecuţii.
/et non pas : *au fost victime ale unor persecuţii /
/ont été les victimes de certaines persécutions/

2) L'emploi conjoint du proclitique *al* (*a*, *ai*, *ale*) et de l'article indéfini *unor* (génitif pluriel) :

- N1 est un déverbal ; N2 admet une interprétation subjective :

(15) Fr. La piste d'*une fuite vers la Chine de secrets touchant à la voiture électrique*… (LM 11.01.2011)
[des secrets … ont fui vers la Chine]
Roum. Pista *scurgerii spre China a unor informaţii secrete privind automobilul electric*… /et non pas : *de informaţii secrete privind …/
/la fuite vers la Chine de certaines informations secrètes/[8]

(16) Fr. … en 1943 des chercheurs ont réussi *la réplication à l'infini de cellules de souris*. (LF 20.01.2011)
[des cellules de souris se répliquent à l'infini]
Roum. … în 1943, câţiva cercetători au reuşit *reduplicarea la infinit a unor celule de la şoareci*. /et non pas : *de celule de la şoareci/
/la réplication à l'infini de certaines cellules de souris/

- N2 est précédé d'un adjectif qualificatif :

(17) Fr. La rénovation urbaine donne *les premiers signes* **de vrais changements.** (AnruPublié 24.01.2012 www.localtis.info/cs/)
Roum. Au apărut *primele semne ale unor reale schimbări* în ce priveşte renovările urbane.
/les premiers signes de certains vrais changements/

3) L'emploi du proclitique *al* (*a*, *ai*, *ale*), lorsque N2 est précédé d'une détermination quantitative :

(18) Fr. Des pluies violentes dans le nord-est de l'Australie ont provoqué *la mort de trois personnes* et *l'inondation de centaines de maisons*. (LM 28.01.2013)
Roum. Ploile violente din nord-estul Australiei au provocat *moartea a trei persoane* şi *inundarea a sute de case*.

(19) Fr. *Les corps de deux personnes disparues* ont été retrouvés lundi… (LM 28.01.2013)
Roum. *Cadavrele a două persoane dispărute* au fost găsite luni…

[8] La structure en *de* serait possible uniquement en l'absence des compléments. On rencontre ainsi, sur Google.ro, *scurgeri de informaţii*, ou encore *cea mai mare scurgere de informaţii secrete*.

Dans (20), les contraintes contextuelles du roumain imposent l'emploi du singulier pour le groupe de N2, constitué en fait de deux groupes coordonnés comportant des adjectifs numéraux ordinaux (qui n'admettent pas de pluriel en roumain) et dont le terme régissant sera le quantitatif *o/una* :

(20) Fr. … *l'émergence de deuxièmes, voire de troisièmes générations d'immigrés*. (LM 03.12.2009)
[des deuxièmes et des troisièmes générations ont émergé]
Roum. … *apariţia unei a doua şi chiar a unei a treia generaţii de imigranţi*.
/l'émergence d'une deuxième et même d'une troisième génération d'immigrants/

4) L'article défini postclitique *-lor* (marque du génitif pluriel). On a là une modulation indéfini - défini sur N2 (qui est représenté en roumain comme déterminé) :

(21) Fr. *Le nombre de constatations* est passé de 15.357 en 2007 à 16.280 en 2008. (LF 31.03.2009)
Roum. *Numărul constatărilor* a crescut de la 15.357 în 2007 la 16.280 în 2008. /et non pas : *numărul de constatări/
/le nombre des constatations (effectuées)/

(22) Fr. … l'Allemagne, qui limite à 0,35% du produit intérieur brut *le volume de nouvelles dettes pouvant être contractées par l'Etat pour une année*. (LM 148.01.2010)
Roum. … Germania, care limitează la 0,35% din PIB *volumul noilor datorii ce pot fi contractate de către stat în decurs de un an*. /et non pas : **volumul de noi datorii/*
/le volume des nouvelles dettes/

Il est intéressant de comparer les deux exemples cités ci-dessous, dans lesquels le même N1 est construit avec des compléments traduits différemment : dans (23) on a recours à l'article indéfini *unor*, alors que dans (24) on utilise l'article défini, pour exprimer une sorte de généricité (« comme c'est l'habitude»). On remarquera par ailleurs, dans (24), la présence de deux CN coordonnés, dont l'un est au pluriel et l'autre au singulier.

(23) Fr. … *en l'absence d'actions rapides du nouveau gouvernement*, leur euphorie pourrait être de courte durée. (Le Monde 10.12.2012)
Roum. … *în absenţa unor acţiuni rapide ale noului guvern*, euforia lor ar putea fi de scurtă durată.
/en l'absence de certaines actions rapides…/

(24) Fr. La journée de vendredi, *en l'absence de plaidoiries de la défense et de dernière parole à l'accusé*, devrait être consacrée aux délibérations de la cour… (LM 26.03.2009)
Roum. Ziua de vineri, *în absenţa pledoariilor apărării şi a ultimului cuvânt al acuzatului*, ar urma să fie consacrată deliberărilor juraţilor…
/en l'absence des plaidoiries de la défense et de la dernière parole à l'accusé/

2.2.2. N1 + de + dét. démonstratif, possessif ou indéfini + N2 pl.

N2 peut être précédé par certains déterminants, surtout à valeur définie (ou proche de la définitude) tels que l'adjectif démonstratif (*ces*) ou un déterminant possessif (*mes*, *tes*, *ses*, *nos*, *vos*, *leurs*), ainsi que par certains adjectifs indéfinis quantitatifs. La présence de certains modifieurs auprès de N1 est possible aussi. Le rapport syntaxique établi à l'intérieur du groupe nominal est explicité dans la traduction grâce aux formes casuelles du génitif, auxquelles s'ajoute parfois la marque proclitique *al* (*a, ai, ale)*. On a donc affaire à une explicitation par substitution de structures, due à certaines divergences structurales entre le français et le roumain.

Les structures impliquées sont les suivantes :

- Fr. N1 dét. (art. déf.) + *de* + *ces* (adj. dém.) + N2 pl. → Roum. N1 dét. (art. déf.) (+ *al*) + *acestor* (adj. dém. au génitif) + N2 pl.

Exemples :

(25) Fr. Une analyse […] n'a trouvé aucune association entre *la consommation de ces aliments* et ce cancer. (LM 09.01.2013)
Roum. Analiza efectuată […] n-a găsit nicio legătură între *consumul acestor alimente* şi acest tip de cancer.

(26) Fr. *Le total de ces projets* dépasse le milliard d'euros. (LM 09.01.2013)
Roum. *Valoarea totală a acestor proiecte* depăşeşte un miliard de euro.
/la valeur totale de ces projets/

(27) Fr. … le président peut être *le grand gagnant ou le grand perdant de ces élections*. (Le Monde 10.12.2012)
Roum. … preşedintele poate fi *marele câştigător sau marele perdant al acestor alegeri.*

Comme on a pu le constater dans (26) et (27), la marque proclitique *al* est obligatoire lorsque l'énoncé traduit comporte certains modifieurs de N1.

Il faut mentionner aussi que, même dans les cas où N1 du français est construit sans article, on aura en roumain l'article défini :

(28)

Fr. *Consommation moyenne* **de quelques** *produits alimentaires*. (www.insee.fr)
Roum. *Consumul mediu al câtorva produse alimentare*.

- Fr. N1 dét. (art. déf.) + *de* + dét. possessif + N2 pl. → Roum. N1 dét. (art. déf.) + N2-*lor* (art. déf., génitif pl.) + dét. possessif

Dans l'exemple ci-dessous, N2 est accompagné d'un déterminant possessif et d'un modifieur (adjectif qualificatif) :

(29) Fr. J'ai peur des **conséquences de mes** *actions passées*. (Google.fr)
Roum. Mi-e teamă de *consecinţele acţiunilor mele trecute*.

On ajoutera parfois – c'est l'usage qui l'exige – le terme renforçant *proprii* « propres » (au génitif pluriel : *propriilor*) :

(30) Fr. Si je prétendais assumer à l'infini *les* **conséquences de mes** *actes*... (Simone de Beauvoir, www.evene.fr)
(Roum.) Dacă aş ţine să-mi asum la nesfârşit *consecinţele propriilor mele acte* ...
/les conséquences de mes propres actes/

(31) Fr. ... nous y conserverons en effet le droit de choisir le montant et la nature *de nos dépenses* et *de nos impôts*. (LM 25.12.2012)
Roum. ... vom păstra, într-adevăr, dreptul de a hotărî cifra totală şi natura *propriilor noastre cheltuieli şi impozite*.
/...le droit de décider du chiffre total et de la nature de nos propres dépenses et impôts/[9]

- Fr. N1 dét. (art. déf.) + *de* + adj. indéf. (*certains*, *quelques*, *tous* ...) + N2 pl. → Roum. N1 + adj. indéf. génitif pl. (*unor*, *tuturor* ...) + N2 pl. génitif

Exemple :

(32) Fr. ... ce projet qui suscite *l'opposition de toutes les religions monothéistes*. (LM 09.01.2013)
Roum. ... acest proiect care provoacă *opoziţia tuturor religiilor monoteiste*.

Il faudra ajouter une précision : parfois, la présence d'un indéfini impose une interprétation partitive, ce qui entraîne l'emploi en roumain de la préposition *dintre* « d'entre ». Dans (33), le terme régissant du CN est l'indéfini quantitatif *l'un*, tandis que dans (34), le déterminant indéfini *certains* devient pronom :

(33) Fr. C'est *l'un de ses mérites*.... (LM 04.05.2012)

[9] Si l'on supprimait le second nom régissant, on devrait insérer aussi la marque proclitique *a* : *cifra totală a propriilor noastre cheltuieli şi impozite*...

Roum. Este *unul dintre meritele sale*.

(34) Fr. … *les résultats de certains bureaux de vote* avaient été invalidés. (LM 25.12.2012)
Roum. … *rezultatele unora dintre birourile de vot* au fost invalidate…
/les résultats de certains des bureaux de vote/

3. DE – préposition intégrée : DES + N2 pl.

Nous envisagerons ici les compléments du nom du type *des* + N2 pl., construits avec la préposition *de* amalgamée avec l'article défini *les* (forme que l'on appelle *article défini contracté*). Pour la mise en équivalence français-roumain, il faudra prendre en considération les deux types d'informations que contient le groupe nominal N1 + *des* + N2 : il s'agit, d'une part, du rapport syntaxique entre N1 et N2, exprimé par la préposition *de*, à savoir le *Génitif* (dans la structure profonde), et, d'autre part, du trait *définitude* concernant N2, propre à l'article *les*.

Nous allons distinguer deux types de solutions de traduction, qui répondent aux contraintes du roumain, en fonction de la structure du groupe en question :

1) le recours, en roumain, aux formes casuelles du génitif, exprimant de manière spécifique la relation syntaxique rendue en français par la préposition *de* ;

2) l'emploi en roumain, comme équivalent de la préposition *de* (fr.), d'une préposition qui intègre dans sa structure l'élément *de*, à savoir *din* (= *de* + *în* « de + dans ») ou *dintre* (= *de* + *între* « d'entre »), N2 se trouvant alors à l'Accusatif.

On pourrait parler, dans les deux cas, d'une *traduction-explicitation*, qui tient compte des divergences structurales entre les deux langues, en opérant soit par substitution de structures, grâce à l'emploi de marques spécifiques exprimant le Génitif, soit par dissociation (préposition + déterminant).

3.1. Explicitation par substitution de structures

La divergence structurale entre le français et le roumain – structure prépositionnelle en français et flexionnelle en roumain – peut être résolue grâce au procédé de l'explicitation par substitution de structures, c'est-à-dire par le recours, en roumain, aux marques synthétiques ou analytiques du Génitif. L'article défini identifiable dans l'article contracté *des* est rendu en roumain par certaines formes spécialisées dans l'expression du génitif, à savoir : l'article défini postclitique *-lor* (devenu désinence du génitif pluriel), la marque proclitique *al (a, ai, ale)* et le démonstratif semi-indépendant *celor* (au génitif pluriel), qui accompagnent N2.

Nous distinguerons ici trois types de structures impliquées dans l'opération traductionnelle :

a) Fr. N1 (art. déf.) + *des* + N2 pl. → Roum. N1 (art. déf.) + N2-*lor* (Génitif, art. défini). Lorsque N1 est un déverbal, N2 est à interpréter comme un argument du verbe sous-jacent ; dans les autres cas, le CN exprime un simple rapport de détermination entre N1 et N2.

- Interprétation argumentale de N2 :

- N2 est le sujet du verbe auquel est lié N1 :

(35) Fr. Tout en tenant compte *des critiques des artisans*, qui dénoncent une concurrence déloyale … (LF 17.11.2009)
Roum. Ţinând cont şi *de criticile meseriaşilor*, care acuză o concurenţă neloială …

(36) Fr. En Egypte, les élections doivent se dérouler sous la supervision *des magistrats*. (LM 25.12.2012)
Roum. Alegerile din Egipt trebuie să se desfăşoare *sub supervizarea magistraţilor*.

- N2 est le COD du verbe sous-jacent :

(37) Fr. C'est accepter les différences de culture, de religion, de mode de vie, dans *le respect des lois de la République*. (LM 04.05.2012)
Roum. Înseamnă să accepţi diferenţele de cultură, de religie şi de mod de viaţă, *cu respectarea legilor Republicii*. /ou encore : *respectând legile* « en respectant les lois »/

(38) Fr. Le traité organise de fait *la garantie par les États des grands patrimoines financiers privés*. (LM 02.10.2012)
Roum. Tratatul reglementează în fapt *garantarea de către stat a marilor patrimonii financiare*.

- Interprétation non argumentale de N2 :

(39) Fr. Un *des secrets des stradivarius* dévoilé (LM 04.12.2009)
Roum. Unul *din secretele viorilor Stradivarius* dezvăluit
/un des secrets des violons Stradivarius/

(40) Fr. … la démission *du ministre des communications* Hany Mahmoud. (http ://www.lemonde.fr ; 2012/12/25)
Roum. … demisia *ministrului comunicaţiilor*, Hany Mahmoud.[10]

[10] Dans l'exemple que voici, on a le même type de CN, auprès du même N, précédé cette fois de l'article indéfini. Dans la traduction de ce groupe nominal, l'usage veut que l'on utilise plutôt la structure *de* + N2 indét. (on opère donc une modulation) :

Fr. … faire vérifier *par un ministre européeen des finances* la mise en œuvre des engagements budgétaires pris par chaque européen … (blogs.lexpress.fr.attali 18.06.2012)

b) Fr. N1 (art. déf.) + *des* + N2 pl. (SN impliquant un numéral) → Roum. N1 (art. déf.) + *celor* (Génitif pl.) + numéral (+ N2 pl.)

(41) Fr. Dans *l'Europe des Vingt-Sept*… (LM 03.12.2009)
Roum. În *Europa celor 27*…

(42) Fr. … *les supporters des deux équipes* … (LF 27.10.2009)
Roum. … *suporterii celor două echipe* …

c) Fr. N1 (art. déf. / indéf.) + modifieur + *des* + N2 pl. → Roum. N1 (art. déf./indéf.) + modifieur + *al* (*a/ai/ale*) + N2-*lor* (Génitif pl., art. déf.). La présence d'un modifieur auprès de N1 impose l'emploi conjoint de deux marques du génitif : le proclitique *al* et l'article défini postclitique. Les exemples de ce type sont assez fréquents ; nous avons donc choisi plusieurs exemples illustratifs, dans lesquels le CN admet diverses interprétations (argumentales ou autres).

(43) Fr. … la survie de l'euro dépendra, […], *d'une intervention massive des banques centrales*. (blogs.lexpress.fr.attali/2012/06/18)
Roum. … supravieţuirea monedei euro va depinde, […], de *o intervenţie masivă a băncilor centrale*.

(44) Fr. … *les 60 nanosecondes d'avance des neutrinos* semblent notamment provenir d'un mauvais branchement. (LM 24.02.2012)
Roum. … *avansul de 60 de nanosecunde al neutrinilor* pare să fie cauzat de o proastă conectare.
/l'avance de 60 nanosecondes des neutrinos/

(45) Fr. … *la retransmission en direct des événements*… (LM 02.02.2011)
Roum. … *transmiterea în direct a evenimentelor*…

(46) Fr. … jusqu'à l'élection *d'une nouvelle chambre des députés*. (LM 25.12.2012)
Roum. … până la alegerea *unei noi Camere a Deputaţilor*.

(47) Fr. … Mohamed Badie, *le Guide suprême des Frères musulmans*. (LM 25.12.2012)

Roum. … să se verifice de către un *ministru european de finanţe* a îndeplinirii angajamentelor bugetare asumate de fiecare ţară europeană … /un ministre européeen de finances/

On peut avoir affaire aussi à un autre type de syntagmes qui font référence aux responsabilités de certaines personnes. Dans l'exemple ci-dessous, on doit utiliser une structure prépositionnelle comportant une préposition autre que *de* :

Fr. … la républicaine Ileana Ros-Lehtinen, *présidente de la commission des affaires étrangères* de la Chambre des représentants … (LM 25.12.2012)
Roum. … republicana Ileana Ros-Lehtinen, *preşedinta comisiei pentru afacerile externe* din Camera reprezentanţilor … /*pour* les affaires étrangères/

Roum. … Mohamed Badie, *Ghidul suprem al Fraţilor Musulmani*.

3.2. Dissociation : préposition + déterminant du nom

La traduction opère une dissociation des éléments correspondants aux deux constituants de l'article contracté *des* du français (préposition *de* + article défini *les*). On aura, d'une part, une préposition, notamment *din* (composée de *de* + *în* « de + dans ») ou *dintre* (composée de *de* + *entre* « d'entre »), dont le choix est imposé par le contexte ; N2 sera alors à l'Accusatif. Pour ce qui est du second constituant, porteur du trait /+définitude/, on aura généralement recours, pour la mise en équivalence, à l'article défini *–i/-le* (postclitique) ou au déterminant proclitique *cei/cele* (pronom semi-indépendant). Soit, en bref : Fr. N1 + *des* + N2 pl. → Roum. N1 + *din/dintre* + N2-*i*(-*le*) / N1 + *din/dintre* + *cei/cele* + N2 pl.

Il faut préciser aussi que N2 est accompagné d'un modifieur (adjectif qualificatif, CN, proposition relative) qui apporte certaines précisions obligatoires sur le référent. Cependant, dans certains cas, ce modifieur n'est pas exprimé de façon explicite (il est sous-entendu dans le contexte). N2 ne sera alors accompagné en roumain d'aucun déterminant (article zéro), comme on le verra plus loin.

On peut illustrer ce type d'équivalence par deux types de structures :

a) Le CN reçoit une *interprétation spatiale ou temporelle* : il marque la situation du référent de N1 par rapport à une entité spatiale ou temporelle. N1 est précédé de l'article défini, et N2 est accompagné d'un modifieur. La traduction en roumain du CN aura recours à la préposition *din* (+ N2 pl. Acc.), comme on peut le voir dans les deux exemples ci-dessous :

(48) Fr. *La révolte des pays arabes …*
(tempsreel.nouvelobs.com/18.02.2011)
Roum. *Revoluţia din ţările arabe …*

(49) Fr. Après *les violentes manifestations des dernières semaines …* (LM 25.12.2012)
Roum. După *violentele manifestaţii din ultimele săptămâni …*

b) Dans le cas des constructions qui reçoivent une *interprétation partitive*, il faudra tenir compte de la présence ou non d'un modifieur auprès de N2. Le terme régissant du syntagme en *des* contient une indication chiffrée (pourcentage)[11]. En voici quelques exemples, où l'on retrouve la distinction article défini / article zéro :

[11] Pour ce qui est des expressions à signification partitive *la plupart / la majorité /une grande majorité des* + N pl., on retrouvera ici les solutions de traduction ayant recours au génitif, avec l'article défini, à preuve les exemples que voici :

(50) Fr. … *64% des votants* avaient approuvé cette Constitution qu'ils défendent. (LM 25.12.2012)
Roum. … 64% *dintre votanţi* au aprobat Constituţia pe care ei o susţin.

(51) Fr. 82% *des jeunes* ont déclaré avoir bu de manière expérimentale ou occasionnelle au cours des douze derniers mois. (LM 30.03.2009)
Roum. 82% *dintre tineri* au declarat că au băut alcool, ca experiment sau ocazional, în cursul ultimelor 12 luni. (sous-entendu : *82% des jeunes interrogés* → 82% *dintre tinerii chestionaţi*)

(52) Fr. La nouvelle Constitution égyptienne approuvée par *63,8% des voix* (LM 25.12.2012)
Roum. Noua Constituţie egipteană a fost aprobată cu 63,8% *din voturi*

(53) Fr. Le projet de Constitution égyptienne a été approuvé par 63,8% *des voix exprimées lors du référendum…* (LM 25.12.2012)
Roum. Proiectul Constituţiei egiptene a fost aprobat cu 63,8% *din voturile exprimate cu ocazia referendumului …*

Lorsque N2 est accompagné d'une indication quantitative (un numéral), on utilise en roumain le pronom semi-indépendant *cei* /*cele* :

(54) Fr. La participation officielle ressort à 32,9% *des près de 52 millions d'électeurs inscrits*. (LM 25.12.2012)
Roum. Au participat oficial la vot 32,9% *din cei aproape 52 de milioane de alegători înscrişi pe liste*.

On peut mentionner aussi les cas où le terme régissant du SP est lui-même un quantitatif indéfini :

(55) Fr. … la régression de la démocratie chez *certains des membres de l'Union* issus du bloc communiste. (LM 16.07.2012)
Roum. … regresul democraţiei în *unele dintre ţările membre ale Uniunii Europene* care provin din fostul bloc comunist.

(56) Fr. … *aucun des deux postulants* ne s'est aventuré dans cette direction. (LM 04.05.2012)
Roum. … *niciunul dintre cei doi candidaţi* nu s-a aventurat în această direcţie.

Fr. *La plupart des spécialistes* n'arrivent pas à croire qu'une particule élémentaire de la matière ait pu dépasser la vitesse de la lumière. (LM 24.02.2012)
Roum. *Majoritatea specialiştilor* nu cred că o particulă de materie elementară ar fi putut depăşi viteza luminii.
Fr. Il pense qu'*une grande majorité des combattants* y a recours [= au dopage]. (http://www.riddum.com/nouvelles/news-ufc/11038)
Roum. E convins că *marea majoritate a luptătorilor* se dopează.

4. Conclusion

En guise de conclusion, nous essaierons de résumer les résultats de notre recherche portant sur les groupes nominaux du français N1 + *de / des* + N2, menée dans une perspective contrastive. Comme nous avons pu le voir, la traduction en roumain met en évidence l'existence de certaines convergences et divergences entre les deux langues. Les divergences structurales sont néanmoins plus importantes, puisque le roumain est une langue à flexion casuelle, qui dispose, en outre, de plusieurs types de déterminants nominaux (articles et pronoms semi-indépendants). C'est ce qui explique les contraintes de traduction que nous avons présentées à travers les exemples analysés.

Nous avons distingué deux grands types d'équivalences, réalisées soit par traduction littérale (traduction-calque), soit par une traduction-explicitation, comme nous allons le rappeler ci-dessous, avec les précisions nécessaires pour les deux types de structures envisagées : a) *de* – préposition autonome et b) *de* - préposition intégrée dans l'article défini contracté *des*.

a) *De* – préposition autonome, dans deux types de structures :

- *de* + N2 pl. (dans la structure profonde : **de* + *des*)

- Traduction-calque (convergence français-roumain) : Fr. N1 + *de* + N2 → Roum. N1 + *de* + N2 (nom à l'Accusatif). On a affaire à une traduction littérale, avec, parfois, des modulations sur N1/N2 visant les catégories singulier/pluriel et défini/indéfini. N1 est un déverbal, N2 étant alors un argument du verbe sous-jacent. La relation entre N1 et N2 exprimée par la préposition fr. *de* / roum. *de* présente un fort degré de cohésion, le groupe N1 + de + N2 pl. étant souvent proche des unités lexicales complexes.

- Traduction-explicitation : on explicite le rapport sémantico-syntaxique exprimé par *de* (au moyen de la forme casuelle du génitif), ainsi que l'élément indéfini *des* de la structure profonde, en ayant recours à l'article indéfini proclitique *unor* (génitif pluriel) et/ ou au déterminant proclitique *al* (*a*, *ai*, *ale*).

- *de* + déterminant démonstratif, possessif ou indéfini +N2 pl.

La traduction tient compte des contraintes structurales du roumain (désinences, articles et autres marques du génitif), en fonction du contexte.

b) *De* - préposition intégrée : *des* (= *de* + *les*)

Les divergences structurales entre le français et le roumain que l'on constate dans ce cas exigent une traduction-explicitation. Nous avons défini

certaines contraintes syntaxiques (présence auprès de N1 /N2 de modifieurs – adjectif qualificatif, CN, proposition relative – ou d'expressions quantitatives) qui imposent le choix des équivalents roumains. L'opération de mise en équivalence se réalise par :

- substitution de structures : fr. préposition – roum. flexion casuelle et autres marques spécifiques. Nous avons présenté de façon détaillée le jeu des désinences casuelles et des déterminants du nom servant à construire le CN en roumain, où l'on exprime de manière explicite la relation N1 – N2, avec ses deux composantes, à savoir le *Génitif* et la *définitude*. Le roumain dispose, dans ce cas, de trois catégories de marques : l'article défini postclitique *-lor* (génitif pluriel), l'élément proclitique *al*, *a*, *ai*, *ale* et le pronom semi-indépendant (proclitique) *celor* (génitif pluriel).

- dissociation des deux éléments de la structure profonde amalgamés en structure de surface : la préposition et l'article défini. Le choix des prépositions roumaines *din* et *dintre* (régime casuel imposé à N2: l'Accusatif) explicite la relation entre N1 et N2 (qui est implicite en français, vu le polysémantisme de la préposition fr. *de*). Quant à l'article, on utilisera dans ce cas soit l'article défini postclitique (*-i* et *-le* représentent en fait les désinences de l'Accusatif), soit le pronom démonstratif semi-indépendant *cei*, *cele*.

Comme on a pu le constater, la traduction en roumain des structures N1 + *de / des* + N2 pl. mobilise des structures variées, dans des situations d'une grande diversité. Au terme de cette recherche, nous devons souligner, une fois de plus, l'importance de l'analyse contrastive – et donc d'une traductologie qui entretient des liens étroits avec la linguistique –, qui s'avère utile, sinon indispensable, dans une double perspective didactique, aussi bien pour la formation des futurs professeurs que pour celle des futurs traducteurs.

Sources des exemples :
LF – *Le Figaro*
LM - *Le Monde*
Divers sites web (Google)

Références bibliographiques

Academia Română, Institutul de Lingvistică « Iorgu Iordan – Al. Rosetti ». *Gramatica limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005.

Academia Română, Institutul de Lingvistică « Iorgu Iordan – Al. Rosetti », *Gramatica de bază a limbii române*, Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold, 2010. /GBLR/

Amiot, D., De Mulder, W., Flaux, N., éds., *Le syntagme nominal : syntaxe et sémantique*, Arras, Artois Presses Université, 2001.

Charaudeau, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette, 1992.
Glessgen, M.-D., *Linguistique romane. Domaines et méthodes en linguistique française et romane*, Paris, Armand Colin, 2008 [2007].
Grevisse, Maurice, Goosse, André, *Le bon usage*, 14e éd., Bruxelles, De Boeck & Duculot, 2008.
Kleiber, Georges, « Indéfinis : lecture existentielle et lecture partitive », In : Kleiber, Georges, Laca, Brenda, Tasmowski, Liliane, éds., *Typologie des groupes nominaux*, Rennes, PU, 2001, 47-97.
Kupferman, Lucien, *Le mot « de » : domaines prépositionnels et domaines quantificationnels*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2004.
Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
Riegel, M., Pellat, J.-Ch., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*. 4e éd., Paris, Quadrige/ PUF, 2011.
Ţenchea, Maria, « Les compléments du nom du français exprimant des relations spatiales et temporelles et leurs équivalents en roumain», *Revue de philologie*, Belgrade, XXXIX, 2012, 1, 89-108.
Ţenchea, Maria, « Explicitation et implicitation dans l'opération traduisante », In : *Traductologie, linguistique et traduction*. Ballard, Michel, El Kaladi, Ahmed (éds.), Arras, Artois Presses Université, 2003, 109-126.
Wilmet, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Hachette Supérieur, Duculot, 1997.

Remarques sur quelques outils et médiateurs de la circulation des mots en contexte plurilingue et francophone

Estelle VARIOT
Université d'Aix-Marseille
France

Résumé : Dans cet article, je m'attacherai à étudier dans quelle mesure certains intermédiaires ont participé à l'évolution du lexique, et à son adaptation au monde environnant. Il va de soi que l'accélération de la vie et des mutations ont eu un impact sur les locuteurs, par ailleurs acteurs dans ce processus. La modification du statut des mots renvoie au poids de ceux-ci dans la langue, à leur spécialisation et à l'existence de normes spécifiques. Le rôle des sociétés-groupes, ou du contexte plurilingue est à prendre en compte car il peut conditionner des changements, ou générer une « résistance ». Dans le contexte francophone, l'intérêt consistera aussi à montrer que la durée de vie d'une langue dépend de son « utilité » attendue, de sa capacité à se régénérer, de la conscience qu'ont d'elle ses locuteurs, et de son acceptation par les autres.

Abstract: In this article, I'll try to study how some intermediaries have taken part to lexical evolution and to its adaptation to the surrounding world. It's obvious that a thrilling life as well as a changing society have had some impact on speakers, moreover the fact they have been actors in this process. The evolution of vocabulary refers to its importance in language, to its specialization and to specific existing standards. The part taken by society-groups, by multilingualism context is to be considered because it can generate some changes or a « resistance ». In the French-speaking context, it will be also interesting to show that a lasting language depends on its expected usefulness, its regenerative capacity, the conscience that its speakers have of its existence and its acceptance by others.

Mots-clés : Lexique, traduction spécialisée, plurilinguisme, francophonie, néologismes
Keywords: Lexicon, specialized translation, multilingualism, French-speaking communities, neologisms

L'étymologie du terme *mot*[1] – qui renvoie au latin *mutus*, « son, bruit de voix qui n'a pas de signification » – est intéressante en elle-même car elle sous-entend la prononciation plus ou moins intelligible de certains sons (voyelles ou consonnes) et, donc, un contexte oral. Si l'on s'en réfère au Gaffiot, *mutus* est expliqué par « muet, silencieux, qui ne dit rien », ce qui renvoie également à la (non) énonciation. La comparaison avec le terme

[1] Dictionnaire historique de la langue française.

roumain *cuvânt* qui provient du latin *conventus* « assemblée, réunion, assises » et *conventum* « convention, pacte, accord » (Gaffiot) montre que l'on se place ici dans un autre contexte qui peut être écrit ou oral et qui témoigne de la richesse des trois langues et des connotations qu'elles recèlent. Ce mot existe aussi en albanais et en néogrec et signifie "conversation", ce qui est très proche du sens roumain. On notera la présence en albanais, en dialecte gheg. *kuvênd*, en dialecte tosque *kuvënt* « assemblée, monastère, conversation, dialogue, mot, parole » ; voir aussi le mot latin *convenio* « venir ensemble »[2]. Un dernier exemple comparatif concerne *terme* et *termen* qui viennent tous deux du latin *terminus* « borne, limite » et qui correspondent à la désignation d'un mot dans son sens précis (à comparer avec les mots roumains *ţărm, ţărmure* « rive marge, surface étendue », du latin * *termulus*). L'origine commune de *terme* et *termen*, et de bien d'autres, illustre la théorie de la circulation des mots car nombreux sont les éléments du lexique, en particulier roman, qui sont issus des liens que la population autochtone a eus avec les peuples qui les entouraient ou qui sont venus à leur contact au premier rang desquels se trouvaient les peuples grec et latin. Il va sans dire que ces rapprochements volontaires ou fortuits, de plus ou moins longue durée, au cours de siècles, ont modelé les langues qui ont, à ce point, évolué que, de dialectes issus d'un parler latin différencié, elles ont contribué à sa fragmentation pour, ensuite, lui permettre de se diversifier et de devenir des langues indépendantes, sous l'effet d'un contexte et d'une conscience propre à chaque communauté.

La théorie de la circulation des mots était, notamment, chère à Bogdan Petriceicu-Hasdeu (1984) – ainsi que, plus tard, à Alexandru Graur – qui justifiait, sur la base d'études des livres plus anciens, son utilisation par la difficulté dans un certain nombre de cas de remonter à une seule et unique étymologie, tant les contacts entre les peuples avaient entraîné des mélanges qui s'étaient traduits aussi au sein même des mots par des modifications phonétiques, morphologiques (changement de la graphie de voyelles ou de consonnes ; apparition de diphtongues, disparitions de géminées etc.) et sémantiques (accroissement ou réduction de sens). Ce sont ces différentes catégories de modifications qui entrent en jeu, en principe, dans les mécanismes d'adaptation des mots français lorsqu'on passe à une langue étrangère et, notamment, au roumain. Ceci était vrai au XIX[e] siècle, période d'apogée de l'influence française et, notamment, en 1851, date d'élaboration du *Disionăraş de cuvinte tehnice şi altete greu de înţăles* de Teodor Stamati qui constitue l'un des premiers ouvrages qui fasse état de l'existence de termes d'origine française dans le lexique roumain.

[2] Cette comparaison avec l'albanais et avec le latin *ţărm, ţărmure* nous est offerte par notre collègue, A. Chircu (Cluj-Napoca).

Une autre particularité de ce dictionnaire est, justement, que ses entrées (au nombre de 4290) sont accompagnées de la référence étymologique, quand l'auteur la connaît (par exemple, [298/22] *Arsenal*, fr**.** : *armărie, locul unde se fac şi unde se ţin armele*). Mis à part le fait qu'il existe certaines omissions ou coquilles ([239/18] *Apatic* ; [685/49] *Ghilotină*, [43/4] *Agricultor*, etc.) dont il est important de cerner l'origine, l'auteur fait justement apparaître des absences de choix et fait quelques tentatives visant à établir des doubles étymologies. Ces deux points montrent la difficulté d'appréhender la question de l'étymologie avec certitude, ce dont le lexicographe Teodor Stamati fait par ailleurs état dans la préface de son dictionnaire.

Après vérification, il s'avère que cette double, voire triple étymologie s'explique par un certain nombre de motifs, parmi lesquels la coexistence dans la période antique de deux zones d'influences prépondérantes que sont la grecque et la romaine. Celles-ci, à partir de localités consacrées, se sont étendues, sous la forme d'Empires, de manière plus ou moins pacifiques, en coexistant aussi entre elles et en s'affrontant parfois (ère romaine en Grèce en 1204). Les hégémonies ont évolué au gré des temps, de nouveaux pouvoirs (Hongrois, Slaves, en particulier, puis Saxons) sont apparus et ont entraîné la fragmentation des zones d'influences premières, par notamment cette diversification du latin qui, mélangé à la langue autochtone du lieu, a permis de faire apparaître, par la suite, les langues romanes. Puis, ces nouvelles forces ont contribué à isoler celles qui se trouvaient le plus à la marge, comme la Dacie, par exemple, lui conférant une originalité spécifique d'île de la latinité et un intérêt indubitable pour l'étude de la linguistique comparée des langues romanes. Certains dialectes anciens (s'agissant du domaine français, on parle originellement de dialectes de langue d'Oc et de langue d'Oïl) ont réussi mieux que d'autres et sont devenus des langues nationales, grâce à leur vitalité, à leur capacité à innover et à se régénérer, et à la conscience de leurs locuteurs d'appartenir à une même communauté linguistique. Ceci va de pair avec un patrimoine littéraire commun puisque, ainsi que le disait M. Eminescu, il existe un haut degré d'identité entre un peuple et sa langue, à tel point que, tel un Grigore Vieru ou un E. Cioran, on est en droit d'avancer que les plus forts sentiments et émotions sont ressentis, avant tout et souvent en première intention, dans la langue maternelle. S'agissant d'Emil Cioran, il a adopté la langue française et l'a apprivoisée, jusqu'à ses derniers instants (on sait qu'à ce moment-là il s'est à nouveau tourné vers sa langue maternelle. Cf., à ce sujet, l'article de V. Rusu « Cioran, l'étranger-métèque des Carpates face à la langue française », dans les CER n°7 (8-9).

Néanmoins, dans d'autres cas, l'on s'aperçoit que l'usage de la langue maternelle de l'interlocuteur illustre aussi le souhait de participer à

cet élan du cœur qui accompagne les plus forts sentiments, dans un souci de respect vis-à-vis de celui à qui on s'adresse.

Ceci varie bien entendu en fonction du milieu dans lequel on évolue et c'est bien pour cela que l'appellation « passeurs de mots » est particulièrement intéressante, du fait des connotations auxquelles elle peut renvoyer. En effet, un « passeur » peut être une personne ou un objet ou encore une notion. Il peut s'agir d'une action ou d'un résultat neutre sans engagement, mais, dans bien des cas, l'on note une véritable implication dans un but normatif, didactique, culturel ou encore sociétal. Que l'on prenne le quidam ou le linguiste, le lexicologue ou le dialectologue, par exemple, chacun d'entre eux sera amené à un moment donné à effectuer un choix dans l'usage de ses mots, en fonction de son degré de maîtrise de la langue, dans un contexte précis qui illustrera des prises de positions. J'ajouterais que, même dans le cas où une formulation semble neutre ou ambivalente dans la langue source, le fait même de permettre cette possibilité relève d'une option prise par l'auteur qui devient, dans le cas du poète, un virtuose de la langue.

Je vais revenir un peu plus loin sur les dictionnaires eux-mêmes en tant qu'outils de spécialisation et de manifestation des caractéristiques intrinsèques du lexique.

Le cas des locuteurs issus de personnes de langues maternelles différentes ou qui ont changé, de gré ou de force, de contexte linguistique à un moment donné de leur vie, est important à évoquer. Dans bien des cas, malgré la volonté de l'entourage familial, scolaire ou culturel, il est difficile de maintenir à niveau égal deux langues, qui plus est dans tous les registres, car il s'opère un phénomène de spécialisation induit par le locuteur, par ses proches ou par les spécificités de chacune des deux langues ou encore par des facteurs extérieurs. Le plurilinguisme s'entend donc souvent davantage comme une aptitude à parler différentes langues que celle à les maîtriser de manière uniforme, quels que soient le contexte, la période et le niveau de langue. C'est vrai pour le français et cela l'est également pour les autres langues, notamment romanes, ne serait-ce que par l'existence d'une part des normes linguistiques et d'autre part de ce que l'on appelle des « licences » qui consistent en la faculté, pour les natifs, d'utiliser des constructions spécifiques, parfois plus anciennes, en leur donnant un nouvel attrait et en changeant leur registre habituel. Les natifs sont également amenés à créer des néologismes par l'agencement de certains préfixes, radicaux et suffixes de manière plus harmonieuse ou « coulée », si je puis dire, qui n'apparaîtraient pas comme naturelles aux autres (par exemple, « surnaturel » sera choisi en lieu et place de « supra-naturel », etc.). En effet, en dehors de l'apprentissage et du don des langues, apparaît aussi la connaissance innée d'une langue qui échappe souvent aux non

natifs du fait de mécanismes plus ou moins inconscients qui les ramènent à la langue maternelle.

La langue française est, comme on le sait, une langue romane, issue du francien (dialecte de l'île de France) qui a coexisté avec d'autres, avant de se développer d'abord dans l'aire d'oïl, puis dans le reste de la France – supplantant ainsi d'autres langues, telles que le provençal, notamment –, et enfin dans d'autres pays. L'influence française, dans les pays roumains, est ancienne, puisqu'on note dès le XII^e^ siècle l'existence d'une bibliothèque à Igriş, dans la région de Timiş, créée par des moines cisterciens. Elle s'explique par divers facteurs, telles que la parenté linguistique avec le roumain, et l'attirance qu'a suscitée la France, notamment au moment des Lumières et du règne de Louis XIV. Cette influence a emboîté le pas à l'italienne, présente vers la fin du XVIII^e^ siècle, et qui a marqué une continuité avec le courant latiniste, à tendance étymologisante, et un renouveau, après des siècles de courants orientaux et slaves. Puis, le français, d'abord indirectement, puis directement, a pris l'avantage par le biais des Grecs, durant le régime phanariote et, notamment, Alexandru Ipsilanti, et des Russes, durant la période où a été instauré le règlement organique. Au milieu du XIX^e^ siècle, cette influence atteint son apogée, ainsi qu'en attestent bon nombre d'ouvrages ou de revues. Elle a contribué, elle aussi, après l'Italie, considérée comme le berceau de la latinité, à ce qu'on appelle une relatinisation de la langue roumaine, par la mise en valeur de la richesse des racines gréco-romaines, présentes en particulier dans les mots, mais également dans bon nombre de préfixes et de suffixes, qui se retrouvent dans la plupart des langues, en particulier, romanes.

Le poids des médiateurs tels que les Grecs et les Russes a été important car ceux-ci ont permis, à côté des voyages et des échanges qui ont existé, de favoriser une meilleure connaissance de la culture française, qui était par ailleurs enrichie par ces intermédiaires. C'est un point sur lequel il faut également insister, à mon sens, étant donné que, quand on parle de transmission par des locuteurs, plus ou moins professionnels, agents consulaires, Cours princières, structures d'enseignement, précepteurs, modèles militaires et juridiques, entre autres, il apparaît que, là aussi, cette transmission n'est pas toujours neutre. En effet, cette dernière résulte bien évidemment aussi de l'interprétation faite par le locuteur – qui peut avoir été témoin ou partie prenante dans le déroulement de l'action qu'il présente – et des apports ou restrictions du fait de la censure ou du contexte social ou politique. L'apport de la révolution française et des idéaux de « liberté, égalité, fraternité » témoignent de ce rayonnement à l'étranger, mais, ainsi que le montre, par exemple, le dictionnaire de T. Stamati, au point de vue lexical et sémantique, certains mots subissent des amoindrissements sémantiques (cf., notamment bastille, guillotine), du fait des répercussions de ce mouvement et des différents régimes en place à l'époque.

Le contexte plurilingue et francophone dans lequel ont évolué les cours princières s'explique également par les parentés entre les familles régnantes, qui permettaient, aussi, d'asseoir des zones d'influence et de favoriser certains « bons offices », en cas de conflits, notamment entre la France et la Prusse. Il va sans dire aussi que la prise de position française lors de l'union des principautés roumaines de 1859 et de l'élection du prince Carol II de Hohenzollern de Sigmaringen a eu un impact sur les relations franco-roumaines et a participé à leur développement. De la même manière, les tensions entre ces influences anciennes (les Sicules sont présents, en Transylvanie, depuis les XII^{e}-XIII^{e} siècle à côté des Hongrois et des Roumains) qui se sont faites par vagues, ont eu des répercussions au niveau linguistique et lexical en particulier.

Il convient aussi de ne pas oublier le rôle joué par les voyageurs, exilés ou émigrés, dans cette diffusion des mots, car ils jouent un rôle indéniable et ce, quelle que soit leur catégorie. Il existe différents types de voyageurs qui se retrouvent au gré des époques. Les exilés, volontaires ou non, arrivent dans un pays autre que celui qui les a vus naître et doivent s'adapter à un environnement qu'ils connaissent plus ou moins, en repartant aussi parfois du début. Il faut souligner, après ce développement que, même si les époques et les personnes changent, ces phénomènes sont encore présents, à bien des égards, aux XX^{e} et XXI^{e} siècles.

Certains exilés choisissent (tels M. Eliade) de conserver leur langue à côté de la nouvelle et maintiennent, néanmoins, des contacts avec leur patrie, tandis que d'autres (E. Ionesco, …) s'immergent totalement et y renoncent, du fait aussi d'un contexte spécifique. Dans bien des cas, le niveau de langue qui en résulte, chez les lettrés, est élevé et, ici et là, apparaissent de petites contaminations linguistiques fortuites, grammaticales ou stylistiques en particulier, inconscientes. Dans d'autres situations, des références à un contexte, à un imaginaire plus ou moins passé réveillent des souvenirs qu'on croyait oubliés ou mettent en valeur cette richesse culturelle plurilingue ou multilingue. C'est, notamment, le cas chez M. Eliade, dans *Le mystère de l'Inde* ou *Aspects du mythe*, ainsi que contribue à en attester mon étude à ce sujet (Variot 2011, 9-10).

C'est la raison pour laquelle, dans bien des cas, également, même si, à un moment donné une langue a une influence prépondérante sur une autre, - ce qui a été le cas, depuis l'Antiquité, à l'occasion de bon nombre de conquêtes, et de guerres qui ont généré des victimes partout – dans la réalité et au fil du temps, il s'établit les conditions de la réciprocité. Ceci se réalise, tôt ou tard, par des contacts interposés ou après plusieurs décennies ou siècles, et suite à un travail de réflexion positif et qui prend en compte l'ensemble des données disponibles. Il est rappelé, à ce sujet que, dans certains cas, et, notamment, pour les conflits récents, toutes les archives ne sont pas disponibles dans tous les pays, d'autant plus du vivant des

personnes et ne peuvent, par conséquent, pas encore être analysées avec tout le recul nécessaire.

La reconnaissance faite aux uns et aux autres montre que c'est aussi l'aptitude du créateur à faire sortir le meilleur de soi et le génie des mots qui est ainsi signalée, quelle que soit l'aire d'expansion d'une langue et que chaque idiome bénéficie du même potentiel culturel. L'aptitude du système linguistique et des locuteurs à utiliser les richesses d'une langue donnée et à les faire connaître permet d'assurer sa continuité, au gré des siècles, sous sa forme première ou sous ses formes secondaires, que constituent par exemple les langues romanes vis-à-vis du latin. Ce qui est certain, néanmoins, c'est qu'une certaine tendance, ici et là, à sous-entendre qu'une langue appartiendrait au passé, du fait d'un niveau de langue élevé qu'on n'adapterait pas aux différents registres modernes, résulte davantage d'une concurrence d'autres groupes linguistiques, plus forts économiquement et d'une connaissance différente des différentes possibilités d'innovations intrinsèques à chaque idiome.

La non utilisation dans certains contextes, plus ou moins officiels, de telle ou telle langue au profit de l'anglais, par exemple, peut entraîner des conséquences dommageables car on sait bien que, en dehors de l'aptitude plurilingue d'un individu ou d'une société, puisque chaque langue correspond à la vision de la communauté linguistique qui la parle, il existe, dans bien des cas, une réaction naturelle de repli vers la langue maternelle dans des situations bien précises et, en particulier, celles où l'on se trouve en danger, ce qui renvoie à l'application de la reconnaissance de la diversité linguistique au niveau européen et mondial, qui connaît, néanmoins, certaines avancées pour des langues régionales (cf. par exemple la création de l'observatoire de la langue et de la culture provençales [lors des Assises de Maussane-Les-Alpilles, 2012]).

Chaque langue représente une sorte de mosaïque et la littérature écrite ou orale, les traditions, le folklore et, de manière générale, toutes les manifestations de l'esprit, concourent à ce phénomène. C'est bien pour cela aussi qu'il n'est pas de genre moins pertinent que d'autres quand il s'agit d'évaluer l'impact de la transmission d'un message ou d'une information. Il est vrai aussi que certaines données se croisent dans des ouvrages et que des œuvres de spécialité participent à cette réflexion de manière plus explicite, car elles exemplifient tel ou tel point.

Les dictionnaires entrent, de mon point de vue, dans cette catégorie, puisqu'ils permettent de répertorier un certain nombre d'entrées. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas d'un inventaire neutre, puisque chaque choix est établi après mûre réflexion, en fonction de l'orientation de l'auteur, de sa formation première et reflète sa méthodologie, en particulier dans la présence des dérivés. Un dictionnaire permet aussi de donner une idée de la réalité d'une société à une époque et constitue une sorte d'instantané, de

cliché. C'est la raison pour laquelle tout dictionnaire comprend en général une préface – notamment dans les ouvrages anciens – qu'il convient de mettre en valeur car elle témoigne du cheminement de l'auteur et de sa réflexion qui, à force d'essais, ont contribué à faire avancer chacune de nos langues.

Il apparaît dans les dictionnaires une référence à la catégorie grammaticale et, dans certains cas, à l'étymologie, ainsi qu'une série de commentaires sur l'usage qu'on attend du mot dans des contextes précis. C'est dans ce sens qu'on parle de caractère normatif, car le lexicologue peut contribuer, à son niveau, à la fixation de la norme et à ses possibilités d'évolution, en fonction de ses spécificités (voir, notamment, le dictionnaire de T. Stamati dans lequel l'auteur spécifie en divers endroits les formes requises et celles que l'on doit éviter, [846/62] *Desertoriu şi dezertoriu mai bine deşărtoriu*).

Ceci renvoie, bien entendu, à la création interne et externe du lexique. La dérivation, dans chaque langue, représente une tendance importante qui permet à partir d'un mot d'en créer un autre, par adjonction à une racine ou à un radical, d'un préfixe ou suffixe qui permet d'ajouter une acception ou de restreindre le sens initial. Il ne faut pas non plus oublier, à ce niveau, que cette dérivation s'accompagne dans bien des cas, ainsi qu'on l'a dit *supra*, de modifications de la racine du mot.

Un autre point fondamental, en matière de lexique et de création, est la notion d'emprunt. En effet, dans toute langue étudiée, un nombre important de termes est issu d'une langue différente. Les principales catégories d'emprunts sont dites de nécessité ou de mode. Les emprunts de nécessité relèvent de l'apparition de nouvelles techniques ou connaissances et constatent l'incapacité des locuteurs à puiser dans les richesses de la langue (on sait qu'une partie minime du lexique est usitée), soit par méconnaissance, soit par une forme de gêne de remettre en lumière des termes anciens auxquels on pourrait donner une nouvelle jeunesse, soit tout simplement par l'inexistence dans le lexique du terme qui correspond véritablement à la notion que l'on souhaite qualifier et qui soit compris par une communauté donnée. La seconde catégorie correspond, généralement, à un phénomène, qualifié de passager, au départ, et qui ne répond pas à un besoin véritable, mais que l'on ressent comme une tendance à suivre, en groupe. Dans les deux cas, des mots sont arrivés dans le lexique d'une langue – que ce soit le français ou le roumain – et ont répondu à une attente spécifique de la communauté ou d'une partie d'entre elle. Ils sont entrés, sous leur forme écrite ou orale (phonétique), parfois approximative, pour ensuite s'adapter au fur et à mesure que le temps a passé.

Cette notion de conservation doit également être soulignée puisque, régulièrement, lors de la parution de nouvelles éditions de dictionnaires, la même question revient quant aux mots à laisser présents et à ceux qui

doivent être retirés, du fait de leur attrait réduit ou de leur caractère désuet, vieillot ou trop connoté.

Ceci touche bien entendu aussi à la politique linguistique de la communauté, régionale ou nationale. Chaque locuteur et professionnel entre en ligne de compte, l'objectif étant de mettre en évidence le patrimoine de la langue qui dispose d'un certain nombre de mots et de références incontournables à son équilibre et à sa survie. Ceci implique aussi la présence de procédés de dérivation qui pourront, machinalement, être utilisés par les locuteurs, sur la base d'exemples et par le maintien de certaines entrées qui, bien qu'étant anciennes, participent à l'histoire de la langue.

On le voit, les innovations côtoient les archaïsmes, les emprunts anciens et les termes de divers registres, afin de donner l'image la plus fidèle possible de la langue, à un moment donné de son existence.

À toutes les époques, ces phénomènes ont eu lieu et ce, dans toutes les aires linguistiques ; et la période récente n'y échappe pas. Je souhaiterais revenir sur quelques exemples qui illustrent cela et, notamment, sur le « franglais » (en roumain, il existe aussi le terme « romgleză »).

Cette tendance à utiliser des mots français anglicisés ou américanisés émane ou a émané, à un certain moment, d'une volonté de copier tout ce qui était innovant et qui symbolisait la puissance anglo-saxonne. C'est toujours vrai, à bien des égards, mais on remarque, néanmoins, dans certains cas, parallèlement peut-être aussi, à la montée en puissance d'autres économies, et assez récemment, à la mise en valeur réussie de certains mots, utilisés dans des acceptions nouvelles. Un de ces exemples est le terme *tablette (tactile), ou liseuse électronique*, dont l'usage se développe très rapidement. Un autre exemple est la résistance en français, par l'utilisation du mot *ordinateur* (professeur J. Perret dans sa lettre du 16 avril 1955 à IBM France), préféré à *calculateur* face à l'anglais *computer*, repris dans bon nombre de langues.

Un autre type d'innovations assez récent correspond à la féminisation de certains noms de métiers en français, notamment, qui se heurtent, par contre à la résistance de quelques corps de métiers. L'appellation *pharmacienne*, par exemple, autrefois réservée à la femme du pharmacien, ne reçoit pas toujours l'aval des diplômées en pharmacie qui préfèrent, pour certaines, utiliser le terme générique de *pharmacien*. D'autres mots tentent d'entrer dans le lexique, tels que *professeure* ou *maîtresse de conférences* mais, là encore, ne rencontrent pas l'assentiment général car cela correspond, dans certains cas, à un usage « forcé » qui ne prend pas en considération toutes les données et une utilisation « coulée » de la langue.

L'arrivée et le maintien de nouveaux mots doit, donc, non seulement répondre à un besoin – ici, on parle de reconnaissance de l'égalité au travail – mais aussi bénéficier de termes qui rencontrent l'adhésion de chacun, ce qui ne peut se faire, dans tous les cas, du jour au lendemain.

Un dernier exemple, en lien avec la situation précédente, est la réaffirmation officielle de l'utilisation des seuls termes *Monsieur*, *Madame*, et donc du retrait du terme *Mademoiselle*, sauf en cas de demande explicite de l'intéressée, du fait de la volonté de lutter contre les discriminations, résultant de la confusion entre les termes d'État-Civil et le statut marital qui n'a pas à être dévoilé aux tiers. Il en va de même de l'indication *nom d'épouse* qui est remplacé par *nom d'usage* qui peut qualifier soit le nom du mari soit un autre nom qu'on est autorisé à porter, par la loi. Cf., à ce sujet la réponse ministérielle n° 5128 du 3 mars 1983 (in J.O. Sénat du 14 avril 1983, page 572).

Ces nouveautés, accompagnées par la norme ou par la loi, amènent à faire le lien avec certaines formes de traductions spécialisées et, notamment, avec des traductions administratives qui incluent souvent des termes juridiques.

Ainsi que cela a été dit, chaque traducteur est amené, par moments, à opérer des choix qui entraînent des réductions sémantiques, ou des élargissements, ou bien encore, en matière de poésie, une perte de la rime ou de la fluidité dans la phrase. C'est ce qui conduit à l'affirmation italienne « Traduttore – Tradittore », à l'assimilation du « traducteur » à un « traître » (cf., à ce sujet, Variot, 2003, 167-186) et à la supposée impossibilité de traduire la poésie, notamment. Mis à part les cas où il existe des coquilles dans une traduction donnée, ce qui peut arriver, la différence entre la langue source et la langue cible peut parfois s'expliquer par des différences d'interprétations de certains contextes, qui révèlent la vision différente évoquée *supra* que se font les représentants de chaque langue. Ainsi, la conservation de la rime, au détriment de la forme, en poésie, entraîne, bien évidemment, une perte du message, et vice-versa. C'est pourquoi le meilleur choix consiste, dans la mesure du possible, à s'assurer des véritables intentions de l'auteur, afin de limiter ces aspects négatifs et de ne pas procéder à une totale « recréation », car celle-ci correspondrait à un nouvel original et romprait par là même le lien avec le premier.

On le voit, l'exercice de la traduction n'est pas aussi aisé que d'aucuns tentent de le faire croire et cela est peut-être encore plus le cas dans les domaines juridiques, en particulier, car, en plus de la nécessité de respecter la forme générale et le fond, on doit aussi tenir compte d'un ensemble de normes qui font que la traduction est admise par les spécialistes du droit dans les langues source et cible. C'est véritablement le cas pour les documents qui incluent des références aux textes juridiques,

aux « attendus » ou aux termes d'une décision et qui justifient une vérification et une attention particulières, faute de quoi on fait une traduction littéraire, voire d'un niveau de langue très élevé, mais pas spécialisée. Ceci met à nouveau en évidence le fait que le plurilinguisme doit s'effectuer dans les différents niveaux couverts par les champs de connaissance de ses locuteurs et qu'il doit s'enrichir de ceux-ci, tout en bénéficiant aussi d'ouvrages de référence et normatifs, et d'une constante vérification des formes en usage.

J'espère que ces quelques réflexions sur certains passeurs de mots auront permis d'apporter une contribution à ce débat très intéressant, autant au point de vue de la lexicologie, que du plurilinguisme et de la spécificité francophone, en montrant certaines avancées, tensions et interrogations qui jalonnent la transmission de l'information entre un locuteur et son (ou ses) interlocuteur(s). Ces dernières tendent à révéler aussi que les innovations et les possibilités d'études dans ce domaine sont innombrables et sont sans cesse renouvelées, par-delà les schémas classiques. Elles témoignent de la nécessité de préserver ce patrimoine que chaque personne a en commun avec sa communauté, qui, à son tour, le partage avec le reste du monde, et de l'importance qu'il y a à préserver la diversité culturelle, à l'aide d'une francophonie ouverte, dans un climat d'amitié fraternelle et réciproque.

Bibliographie

Basarab, Neagoe, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, versiunea originală, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1996, trad. en français par E. Variot.

Chircu, Adrian, Le roumain, une langue bigarrée?, In : Atelier « Plurilinguisme », Aix-en-Provence, Travaux de l'Équipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°21 (volume double), intitulé *Regards croisés dans le monde roman : Représentations féminines et regards de femmes (t. 1) Descriptions linguistiques et contaminations (t. 2)*, E. Variot, G. Gomez et S. Saffi (dir.), 2010, p. 233-246.

Craia, Sultana, *Francofonie şi francofilie la români*, Bucureşti, Demiurg, 1995.

Densusianu, Ovid, *Histoire de la langue roumaine*, ediţie critică şi note de V. Rusu, prefaţă de B. Cazacu, Editura «Grai şi suflet – Cultura naţională», Bucureşti, 1997. [traduction en français des notes de Valerie Rusu par Estelle Variot].

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Folio/Essais, 1963 [impression Brodard et Taupin à La Flèche 1988].

---, *Taina Indiei, texte inedite*, Ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Mircea Handoca, Postfaţă de Horia Nicolescu, Editura ICAR, s.a. [1991 ?], (traduction française réalisée par le Séminaire de Traduction poétique "Mihai Eminescu" sous la direction de V. Rusu).

Eliade, Pompiliu, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, col. «Ideea europeană», Bucureşti, Fundaţia Concept & Editura Humanitas, 2000.

Etienne, Philippe, *Aceşti români care au făcut Franţa*, col. «Conferinţele Academiei Române/ Ciclul Limba română şi relaţiile ei cu istoria şi cultura românilor», Bucureşti, Editura Academiei Române, 2004.

Gaffiot, F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1984 (I[ère] édition 1934).

Hasdeu, Bogdan, *Cuvente den bătrîni*, Tomul III (Istoria limbei române. Principie de linguistică), ediţie îngrijită şi note de G. Mihăilă, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1984.

Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1995.

Papahagi, Tache, *Petit dictionnaire folklorique,* traduction intégrale en langue française réalisée par Estelle Variot sous la direction de Valerie Rusu, d'après l'édition roumaine soignée, notes et préface par Valerie Rusu, Bucarest, Grai şi suflet, 2004.

Peeters, Jean (dir.), *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Rivages linguistiques, Rennes, 2006.

Rusu, Valerie, *Le roumain. Langue, littérature, civilisation*, Ophrys, Gap, 1992.

---, « Emile Cioran – l'étranger-métèque des Carpates, face à la langue française », in : *Atelier de Traduction et Plurilinguisme*. Aix-en-Provence, Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°14 (volume triple plus un CD-Rom), édition réalisée par Estelle Variot, (comprenant styles automatiques et table automatique), 2010, p. 191-202.

Rusu, Valerie ; Variot, Estelle (dir.), *Atelier "Traduction et Plurilinguisme"*. Aix-en-Provence, Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, "Etudes Romanes" de l'Université de Provence, n°7 (volume double), 2002.

Variot, Estelle, « Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, de l'abstraction universelle à la dimension linguistique », Actes du Colloque international *« Temps. Espace. Temps-Espace » des 18 et 19 mars 2011,* In : Andreea Gheorghiu, Ramona Maliţa et Ioana Marcu (dir.), *Agapes francophones 2011 : Études de lettres francophones*, Timişoara, Mirton, 2011, p. 241-254.

---, « Quelques réflexions sur la traduction et le plurilinguisme », in : *Atelier de Traduction et Plurilinguisme*. Aix-en-Provence, Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°7 (volume triple plus un CD-Rom), édition réalisée par E. Variot, (comprenant styles automatiques et table automatique), 2003, p. 167-186.

---, *Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor Stamati (Iassy, 1851)*, thèse de doctorat soutenue en 1996, Villeneuve d'Ascq, "Presses Universitaires du Septentrion", 1997.

Variot, Estelle (dir.), *Atelier de Traduction et Plurilinguisme*. Aix-en-Provence, Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°14 (volume triple plus un CD-Rom), (comprenant styles automatiques et table automatique), 2005.

Variot, Estelle; Gomez, G.; Saffi, S. (dir.), Atelier « Plurilinguisme », Aix-en-Provence, Travaux de l'Équipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°21 (volume double), intitulé *Regards croisés dans le monde roman : Représentations féminines et regards de femmes (t. 1) Descriptions linguistiques et contaminations (t. 2)*, 2010.

Wartburg, Walter Von, *Fragmentation linguistique de la Romania* traduction de Jacques Allieres et Georges Straka, Paris, Klincksieck, 1968.

Les situations verbales d'état en français et en serbe, ressemblances et différences

Ivana VILIĆ
Université de Novi Sad
Serbie

Résumé. Le concept d'état en français et en serbe s'exprime de manière semblable : dans les deux langues, les situations verbales d'état peuvent exprimer des qualités, des activités habituelles et des significations de caractère générique. Ni en français ni en serbe, les situations verbales d'état ne prennent la forme de l'impératif, elles ne peuvent pas non plus être suivies d'adverbes de manière orientés vers le sujet, ni n'avoir de forme progressive. En français, les situations verbales d'état sont exprimées par le présent et l'imparfait. En serbe aussi on utilise le présent des verbes surtout imperfectifs pour marquer le concept de statisme. Dans le domaine aspectuel, cependant, les deux langues diffèrent considérablement. Comme l'aspect en français est exprimé par les temps verbaux, même les situations verbales d'état peuvent être présentées comme temporellement bornées ou non-bornées (*il a été/il était*). En serbe, par contre, on ne trouve qu'une forme (*bio je*).

Abstract. The concept of stative situations is expressed similarly in French and Serbian: in both languages verbal stative situation types can express qualities, habitual and generic predications. Neither in French nor in Serbian do verbal stative situation types have imperative forms. Also, they cannot be combined with expressions for agentivity and do not have progressive forms. In French verbal stative situation types are mostly expressed by present and imperfect, while in Serbian they are mostly expressed by imperfective verbs in the present tense. However, in the domain of aspect, there are significant differences between French and Serbian. In French, aspect is expressed by the system of past verbal tenses, so that verbal stative situations can also be perfective. In Serbian aspect is a morphological category and there are no forms which would express the semantics of the perfective aspect of stative situations.

Mots-clés : situation verbale d'état, sémantique, français, serbe, aspect
Keywords : stative situation type, semantics, French, Serbian, aspect

Introduction

L'un des concepts cognitifs les plus importants est l'opposition statif/dynamique. Dans l'analyse de la structure conceptuelle de la langue, l'état compte parmi les catégories ontologiques majeures (Jackendoff 1992) et dans la typologie de Vendler (Vendler 1967) les verbes d'état constituent une classe sémantique à part.

Les situations verbales d'état désignent des procès qui durent pendant des périodes courtes ou longues. Grâce à leur structure temporelle, les situations verbales d'état peuvent exprimer des qualités, des activités habituelles et des significations de caractère générique. Il faut dire aussi que le concept de statisme représente l'un des traits aspectuels sémantiques des lexèmes verbaux et pour cette raison il devient important dans l'étude linguistique de l'aspect.

Dans cet article nous nous proposons d'examiner et de comparer l'expression des situations verbales d'état en français et en serbe. L'analyse contrastive montre que ces deux langues se ressemblent beaucoup dans l'expression du concept d'état, mais diffèrent considérablement dans le domaine aspectuel.

Caractéristiques des situations verbales d'état

Dans la typologie de Vendler (Vendler 1967), les états représentent une classe de verbes[1] qui durent pendant un instant ou une certaine période de temps. En français, les verbes tels que *être, avoir, aimer, désirer, détester, savoir, croire, posséder* peuvent être désignés comme les verbes d'état, et en serbe les verbes *biti, imati, voleti, želeti, mrzeti, znati, verovati, posedovati…*

En parlant de la structure des situations verbales d'état, C. Smith donne le schéma de ces situations (Smith 1991, 37) :

(I) _____ (F)

La ligne symbolise la période durable, homogène d'un état. Ni le point initial (I) ni le point final (F) ne font partie de situation verbale et pour cette raison ils sont marqués entre parenthèses. Le point initial indique le début de la situation verbale d'état et le point final le moment de sa fin.

Une situation verbale d'état est composée de périodes homogènes. Ainsi, quand une situation verbale d'état dure pendant une certaine période, elle dure pendant chaque partie de cette période de la même manière. Par exemple, quand on dit *Pierre a un chien* il est vrai que pendant chaque instant durant la situation verbale Pierre a un chien.

Une situation verbale d'état reste la même, sans modification dans le temps. Pour changer une situation verbale d'état il faut qu'il advienne

[1] Dans son article *Verbs and Times* (Vendler 1967) Vendler parle des caractéristiques sémantiques des classes de verbes, alors que dans les études linguistiques postérieures les auteurs utilisent plutôt le terme de situations verbales (Comrie 1976, Smith 1991, Jackendoff 1991).

quelque chose. Elle ne nécessite pas d'entrée d'énergie et pour maintenir une situation d'état il ne faut pas d'effort (Comrie 1976, 49).

Expliquant les particularités des classes aspectuelles, le sémanticien américain R. Jackendoff (Jackendoff 1991, 1992, 1996) analyse d'abord les caractéristiques conceptuelles des catégories ontologiques majeures, parmi lesquelles, entre autres, on compte l'État et l'Événement. Ces caractéristiques conceptuelles apportent des éclaircissements sur la structure des situations verbales d'état et R. Jackendoff souligne que les classes aspectuelles se distinguent par leur structure temporelle.

Un *état*, en tant que catégorie conceptuelle *existe* et juste indique la location d'une entité dans le temps, à la différence des *événements* dont le déroulement est lié au temps. C'est-à-dire, un état n'est pas lié à la composante temporelle, alors qu'un événement l'est. Comme un état n'a pas de structure temporelle inhérente, il ne progresse pas et peut être décrit par le trait [-DIR][2], à la différence des événements qui ont une structure temporelle inhérente et progressent dans une direction définie, ce qui peut être marqué par le trait [+DIR]. Un état peut durer un instant ou une certaine periode, qu'on marque par les traits [DIM0D] – états vus dans les points du temps ou [DIM1D] – états qui durent (Jackendoff 1991, 1996).

Sur le plan syntaxique, les situations verbales d'état se distinguent par des caractéristiques qu'on repère en français et en serbe[3]:

1. L'une des caractéristiques des situations verbales d'état est l'absence des formes qui indiquent le déroulement[4]. Comme les états justement indiquent l'existence et la location d'une entité, ils ne sont pas liés à la progression dans le temps. En français le déroulement est exprimé par la périphrase verbale *être en train de +inf*. On constate que des phrases avec cette périphrase et des situations verbales d'état ne sont pas acceptables, comme par exemple :

(1 a) *Jean *est en train d'être* grand.

---

[2] Dans son étude de la sémantique conceptuelle, R. Jackendoff introduit les traits de dimensionnalité et de directionnalité [DIM] et [DIR]. Le trait de dimensionnalité [DIM] renvoie à la structure conceptuelle d'une entité (un point est conceptualisé comme 0-dimensionnel, une ligne comme 1-dimensionnelle, une surface comme 2-dimensionnelle et un volume comme 3-dimensionnel), alors que le trait de directionnalité [DIR] indique si un axe 1-dimensionnel suit une direction ou orientation [±DIR] (Jackendoff 1991, 29-30).

[3] Pour notre analyse des caractéristiques syntaxiques des situations verbales d'état en français et en serbe nous nous appuyons sur le travail de D. Dowty (1979, 55).

[4] Dans la typologie de Vendler (1967), élaborée sur une analyse de la langue anglaise, l'un des tests déterminant les quatre catégories de verbes (verbes d'état, d'activité, d'accomplissement, d'achèvement) est justement le test du progressif. Les verbes d'activité et d'accomplissement, qui prennent le progressif, s'opposent aux verbes d'état et d'achèvement, qui ne le prennent pas.

(2 a) *Marie *est en train de savoir* lire et écrire.

En serbe il n'existe pas de forme verbale spécifique pour marquer le déroulement. La valeur de progression de l'action pourrait être exprimée par l'adverbe *upravo (sada) – en ce moment*. On constate aussi qu'en serbe cet adverbe est incompatible avec des situations verbales d'état:

(1 b) *Jovan *je upravo (sada)* visok.

(2 b) *Marija *upravo (sada) zna* da čita i da piše.

2. Les situations verbales d'état ne peuvent pas être suivies d'adverbes de manière orientés vers le sujet. Cette caractéristique s'observe en français et en serbe :

(3 a) *Il est *délibérément* heureux.
(4 a) *Elle est *attentivement* mince.
(5 a) *Je suis *lentement* contente.

(3 b) **Odlučno* je srećan.
(4 b) **Pažljivo* je vitka.
(5 b) **Sporo* sam zadovoljna.

Des adverbes tels que *délibérément* ou *attentivement (odlučno* ili *pažljivo)* impliquent le contrôle conscient de l'agent ce qui fait qu'ils sont sémantiquement incompatibles avec les situations verbales d'état. L'adverbe *lentement (sporo)* comprend de plus l'idée de dynamisme et de progression, contraire à la structure statique des situations verbales d'état.
Les verbes comme *inciter* ou *forcer (podstaknuti* ili *prisiliti)* qui impliquent aussi un rôle actif du sujet ne peuvent accompagner les situations verbales d'état ni en français ni en serbe :

(6a) *Annie *a incité (a forcé)* Jean à être grand.
(6b) *Ani je *podstakla (prisilila)* Jovana da bude visok.

3. Ni en français ni en serbe les situations verbales d'état ne prennent la forme de l'impératif :

(7 a) *Aime!/*Aie soif!/*Sache la réponse!

(7 b) *Voli!/*Budi žedan!/*Znaj odgovor![5]

Dans les deux langues, en français et en serbe, on trouve des formes de l'impératif des situations verbales d'état grammaticalement accéptables, comme par exemple : *Sois sage! (Budi dobar!)*. Cependant, il faut souligner que ces formes désignent un appel au changement d'état, plus précisément au commencement d'un nouvel état, indiqué par les verbes *être* en français,

[5] On remarque que ni en français ni en serbe les formes de l'impératif des verbes modaux (*vouloir* – hteti, *pouvoir* – moći, *devoir* – morati), sémantiquement les situations verbales d'état, ne sont utilisées.

biti en serbe à l'impératif. On peut dire que ces formes sont plutôt des formes inchoatives et non des situations verbales d'état (Smith 1991).

Situations verbales d'état dérivées

Dans beaucoup de langues, et on le constate en français et en serbe aussi, certaines constructions verbales peuvent être interprétée comme situations verbales d'état même s'il s'agit de verbes et de syntagmes verbaux qui n'appartiennent pas à la classe sémantique des états. On parle alors des situations verbales d'état dérivées.

Les situations verbales dérivées expriment surtout des qualités, des activités habituelles et des significations de caractère générique (Vendler 1967, Smith 1991).

Les termes génériques décrivent certaines caractéristiques d'une espèce ou d'une classe d'entités. Les verbes ou les syntagmes verbaux qui expriment de telles propriétés peuvent être classés à la catégorie des situations verbales d'état, comme par exemple :

(8 a) Les chats *mangent* la viande.
(9 a) Le héros *ne meurt* jamais[6].

(8 b) Mačke *jedu* meso.
(9 b) Heroj nikada *ne umire*.

Dans les exemples (8a, b) et (9 a,b) les verbes utilisés *manger – jesti* et *mourir – umreti* n'appartiennent pas à la classe sémantique des états : le verbe *manger* en français peut être classé comme verbe d'activité *(Il mange des pommes)* ou verbe d'accomplissement *(Il a mangé les pommes)*, et *mourir* comme verbe d'achèvement. En serbe le verbe *jesti* peut être analysé comme verbe d'activité et *umreti* comme verbe d'achèvement. Dans les exemples (8 a, b) et (9 a,b) pourtant, ces verbes (*manger – jesti* et *mourir – umreti*) indiquent des qualités de toute une classe et peuvent être qualifiés de situations verbales d'état dérivées.

Les exemples (10 a,b) – (12 a,b) présentent des activités habituelles ou des actions qui se répètent régulièrement:

(10 a) Mon ami *joue* du violon. *(il est violoniste)*
(11 a) Le dimanche nous *allons* au cinéma.
(12 a) Elle *répare* des objets d'art. *(elle est restauratrice)*

(10 b) Moj prijatelj *svira* violinu. *(on je violinista)*
(11 b) Nedeljom *idemo* u bioskop.
(12 b) Ona *popravlja* umetničke predmete. *(ona je restaurator)*

[6] L'exemple cité est repris de Charaudeau (1992 : 172).

Des adverbes tels que *le dimanche* en français ou *nedeljom* en serbe renforcent l'idée de la répétition de l'action (l'exemple (11 a, b)). Il faut noter aussi que dans l'exemple (12 a, b) la forme de l'objet direct au pluriel modifie l'interprétation de la phrase en qualification (comparer avec *Elle répare un objet d'art (maintenant) – Ona (sada) popravlja umetnički predmet*). Les verbes utilisés dans les exemples (10 a, b) – (12 a, b) peuvent appartenir à des classes sémantiques autres, mais dans ces cas ils sont des situations verbales d'état. Il faut souligner que les situations verbales d'état exprimant des activités habituelles peuvent avoir certaines caractéristiques syntaxiques des situations dynamiques, bien qu'elles aient un schéma temporel statif. Cela veut dire qu'elles peuvent se combiner avec des adverbes de manière orientés vers le sujet impliquant un rôle actif du sujet et un contrôle conscient *(Elle répare savamment, adroitement des objets d'art – Ona stručno, vešto popravlja umetničke predmete)*.

Les proverbes, les maximes, les définitions, les faits d'expérience, ainsi que les préjugés, peuvent être définis comme des situations verbales d'état :

(13 a) L'habit *ne fait pas* le moine.
(14 a) Un et un *font* deux.
(15 a) Et de même que dans les rêves tout *se passe* comme *on* le *souhaite*… (AI/P)
(16 a) Les hommes *ne pleurent pas*.

(13 b) Odelo *ne čini* čoveka.
(14 b) Jedan i jedan *su* dva.
(15 b) I kao što se u snovima sve *podešava* prema čovekovoj želji… (AI/D)
(16 b) Muškarci *ne plaču*.

Les verbes dans les exemples (13 a, b) – (16 a, b) n'appartiennent à la classe sémantique des états ni en français ni en serbe. Pourtant dans ces exemples on peut leur attribuer, sémantiquement, la désignation de situations verbales d'état. Cela veut dire qu'ils renvoient à des processus qui ne sont pas liés à la progression du temps, qui durent hors du temps et qui, par conséquent, peuvent être considérés comme universels.

On remarque que les verbes des situations verbales d'état dérivées ont très souvent la forme du présent de l'indicatif. Ce fait peut s'expliquer par la ressemblance de la structure conceptuelle du présent et des situations verbales d'état. Tous les deux, le présent de l'indicatif et les situations verbales d'état indiquent un procès ouvert, non-borné, sans points qui marqueraient le début ou la fin du déroulement du procès.

En parlant du présent conceptuel, P. Charaudeau distingue le *présent actuel* qui indique le déroulement du processus au moment de la parole du locuteur du *présent générique* qui exprime la répétition à l'infini du processus et qui « acquiert une valeur de réalisation *pantemporelle* (à la

fois *virtuelle* et *effective*) » (Charaudeau 1992, 453). Par cette caractéristique d'exprimer un processus hors du temps, le présent générique se rapproche conceptuellement de la structure temporelle des situations verbales d'état, qui, elles aussi, n'expriment que l'existence et la location d'une entité, sans progression dans le temps. C. Smith souligne que dans beaucoup de langues, l'interprétation des verbes au présent va dans le sens de l'expression d'activités habituelles, sauf si dans la phrase on ne trouve pas un complément adverbial précisant que l'action se passe au moment de l'énonciation (Smith 1991, 40).

Indiquant des procès duratifs non bornés, les situations verbales d'état se rapprochent conceptuellement, non seulement du présent, mais de l'imparfait aussi. B. Comrie souligne que les concepts de statisme et d'imperfectivité se combinent naturellement (Comrie 1976, 51).

En français, on le constate, les situations verbales d'état peuvent être aussi exprimées par l'imparfait de l'indicatif. Comme le présent, l'imparfait marque la durée et il comprend une certaine *extension* temporelle sans indiquer le début ni la fin du processus. L'imparfait marque que l'action verbale est antérieure à l'acte de l'énonciation du sujet parlant et en même temps il joue un rôle de référence actuelle. Il peut être défini comme le présent transposé dans un moment qui n'est pas actuel par rapport au moment de l'énonciation (Charaudeau 1992, 462).

En serbe, les situations verbales d'état aussi sont très souvent exprimées par le présent. On remarque aussi que les verbes d'état en serbe sont plutôt des verbes imperfectifs : *biti, imati, posedovati, želeti, voleti, mrzeti, znati, verovati*, donc des verbes qui indiquent un procès sans désigner son début ni sa fin. Certains verbes possèdent des formes perfectives, comme par exemple, *zavoleti, zaželeti (požeLeti), zamrzeti, zaposedovati, saznati (doznati), poverovati*. Il faut souligner, cependant, que ces formes indiquent le plus souvent le commencement d'un état et sont alors considérées comme inchoatives[7]. Il n'existe pratiquement pas de formes qui indiqueraient la fin de l'état, comme par exemple **dovoleti, *domrziti, *doželeti* (le suffixe *do-* indiquant la fin d'un procès en serbe), sauf le verbe *ostati*[8].

---

[7] B. Comrie note que le commencement ou la fin d'un êtat comprennent des éléments dynamiques et que dans beaucoup de langues les verbes d'états n'ont pas de formes perfectives (Comrie 1976, 50).

[8] Il faut quand même noter que dans les deux langues, en français et en serbe, on trouve des verbes tels que *grandir – rasti, vieillir – stariti, jaunir – žutiti*, ayant des caractéristiques morphologiques ou syntaxiques spécifiques. En serbe, ces verbes ont des formes perfectives *(narasti, ostariti, požutiti)* et en français leurs participes passés peuvent se combiner avec les auxiliaires *avoir* – pour marquer l'action progressive et *être* – pour exprimer l'état *(il a grandi/il est grandi, il a vieilli/il est vieilli, il a jauni/il est jauni)*. L'une des explications de ce fait pourrait être pragmatique : ces verbes indiquent des procès comprenant une certaine évolution naturelle qui mène vers un changement. Ce changement représente un certain résultat, en même temps le commencement d'un nouvel état.

L'exemple (17 a, b) illustre l'emploi du présent de l'indicatif pour désigner les situations verbales d'état en français et en serbe :

(17 a) Il *sait* défricher, labourer, semer… Il *trait* les chèvres, *fait* cailler le lait, *ramasse* les œufs de tortue, les *fait* cuire mollet, *creuse* des rus d'irrigation, *entretient* les viviers… Le soir, il *endosse* une livrée de laquais et *assure* le service du dîner du Gouverneur. (TM/V)

(17 b) On *ume* da krči, ore, seje… On *muze* koze, *siri* mleko, *skuplja* kornjačina jaja, *kuva* ih rovito, *kopa* jarke za navodnjavanje, *održava* ribnjake… Uveče *navlači* lakejsku livreju i *stara se* za posluženje guvernerove večere. (TM/P)

Ni en français ni en serbe il n'existe, dans l'extrait cité (17 a, b), de complément circonstanciel qui impliquerait la répétition. Pourtant, les verbes au présent dans cet exemple peuvent être interprétés comme des verbes exprimant les activités habituelles (*chaque jour il trait les chèvres… - svakog dana on muze koze…*). C'est le contexte, la première phrase qui contient un verbe d'état *savoir – znati*, qui nous pousse vers une telle interprétation. Dans la traduction en serbe, dans l'exemple (17 b), les verbes sont aussi au présent, il s'agit des verbes imperfectifs *musti, siriti, skupljati, kuvati, kopati, održavati, navlačiti, starati se…*

Dans l'exemple (18 a) en serbe, les verbes utilisés sont toujours des verbes imperfectifs au présent qui peuvent être désignés comme des situations verbales d'état. Dans la traduction en français (18 b), c'est l'imparfait de l'indicatif qui est employé pour exprimer la signification de l'action habituelle :

(18 a) I dok mladi begovski nehljebović *plete* i *trabunja* odebljalim jezikom o ljubavi, o smrti, o dertu bez leka, i sličnim stvarima koje Lotika *zna* napamet, jer svaki ovdašnji pijanac *govori* to isto, […], ona *ustaje, prilazi* drugim stolovima za kojima sede ostali gosti koji se redovno predveče sakupljaju u hotelu. (AI/D)

(18 b) Et tandis que le jeune bey fainéant *divaguait*, la langue pâteuse, et *débitait* des sornettes sur l'amour, la mort, les chagrins amoureux inconsolables et autres sujets semblables que Lotika *connaissait* par cœur car tous les ivrognes du cru *disaient* la même chose, […], elle *se levait*, *s'approchait* des autres tables auxquelles étaient assis d'autres clients habitués à se réunir là vers le soir. (AI/P)

Les situations verbales d'état et l'aspect en français et en serbe

Bien que le français et le serbe montrent beaucoup de points communs dans l'expression du concept d'état, ces deux langues diffèrent considérablement dans le domaine aspectuel. La catégorie de situations

verbales d'état est importante pour l'étude de la signification aspectuelle, surtout dans l'analyse contrastive du français et du serbe[9].

En français, le sémantisme du verbe joue un rôle important dans l'expression de l'aspect. La signification aspectuelle est créée par l'interaction de l'aspect lexical et l'aspect grammatical de verbes ou de syntagmes verbaux. L'aspect grammatical est marqué par le système des temps verbaux du passé, alors que l'aspect lexical fait partie de la structure sémantique de la langue française et il n'est pas exprimé au niveau de la structure formelle de la langue (Garey 1957). Les temps verbaux traduisant l'information aspectuelle en français sont passé simple, passé composé, qui marquent l'aspect perfectif et l'imparfait, qui désigne l'aspect imperfectif. Tous les types sémantiques de situations verbales peuvent être combinés avec les aspects perfectif et imperfectif, ce qui veut dire que même les situations verbales d'état peuvent être exprimées par l'aspect imperfectif et l'aspect perfectif.

L'imparfait en français exprime une action qui se déroule dans une partie du passé, sans marquer le début ni la fin de l'action. L'imparfait présente les situations verbales comme duratives, avec une partie finale ouverte – *il était, il vivait, il savait…* L'interprétation de la signification ne dépend pas du type de situation, puisque l'action est présentée toujours comme ouverte et durative (Smith 1991).

Le passé simple et le passé composé expriment l'aspect perfectif. Une action présentée par ces temps est vue comme une unité globale achevée dans le passé. Il faut souligner également que l'aspect perfectif comprend les points limites de l'action, le point initial, ainsi que le point final. Par cette caractéristique, l'aspect perfectif est incompatible avec les situations verbales d'état.

Pourtant, ces mêmes formes correspondant à l'aspect perfectif en français – *il a été, il a vécu, il a su…* peuvent aussi présenter des situations verbales d'état. Les situations verbales d'état au passé simple ou au passé composé expriment un procès vu comme une unité globale, fermée, où le point final marque le changement et l'achèvement de la situation verbale d'état. C. Smith souligne que cette caractéristique représente une particularité de la langue française (Smith 1991, 254).

---

[9] La question de l'aspect en français et en serbe a été examinée profondément dans la littérature linguistique serbe. Nous mentionnons les ouvrages de D. Točanac (Točanac 1988, 1989, 1995) qui a accentué le caractère morphologique de l'aspect en serbe et syntaxique en français. T. Ašić et V. Stanojević (Stanojević & Ašić 2006, Ašić & Stanojević 2006, Stanojević 2009, 2010) ont aussi abordé la question de l'encodage de la signification aspectuelle en français et en serbe à plusieurs reprises, soulignant le rôle important de l'aspect lexical en français.

En serbe, l'aspect est une catégorie morphologique et l'opposition perfectif/imperfectif est exprimée par la forme verbale. Le verbe, par sa forme même, marque l'aspect perfectif ou l'aspect imperfectif. Comme c'est déjà dit, les situations verbales d'état en serbe sont souvent des formes imperfectives, sans paires perfectives – *biti, imati, moći, hteti, morati*. Certains verbes d'état en serbe ont la forme perfective, mais cette forme marque souvent le début de l'état et ils sont alors inchoatifs – *zavoleti, saznati, zaželeti, poverovati*...

Comme les systèmes aspectuels en français et en serbe diffèrent considérablement, on constate que dans le passage d'une langue à l'autre, il n'est pas toujours possible d'exprimer la même information. Ce fait se remarque surtout dans le passage du français au serbe, lorsqu'on ne trouve pas de forme perfective pour les situations verbales d'état :

(19 a) L'enfant *a été* malade.

(20 a) Cette clepsydre *fut* pour Robinson la source d'un immense réconfort. (MT/V)

(21 a) Le ciel *était* clair et pur.

(19 b) Dete *je bilo* bolesno.

(20 b) "Ta klepsidra *bila je* za Robinzona izvor ogromne utehe" (MT/P)

(21 b) Nebo *je bilo* vedro i čisto.

Les formes du verbe français *être* (*a été, fut, était)* en serbe sont traduites par une seule, le parfait du verbe imperfectif *biti*. L'information exprimée par la forme du passé composé ou du passé simple en français sur le bornage temporel du procès, en serbe ne peut pas être exprimée, puisque le verbe serbe *biti* par sa forme même désigne en même temps la signification du verbe, donc la situation verbale d'état et l'aspect imperfectif. En français, la situation verbale d'état est marquée par le sémantisme du verbe – *être*, alors que les temps verbaux dénotent si le procès est temporellement borné ou non – le passé composé et le passé simple exprimant le bornage temporel, et l'imparfait le non-bornage.

La traduction de l'aspect perfectif français se réalise en serbe par la forme perfective du verbe, lorsqu'elle existe, comme dans l'exemple (22 a, b) :

(22 a) Il *a su (sut)* la nouvelle de son oncle.

(22 b) *Saznao je* novost od strica.

En serbe le verbe *znati* a son pair perfectif *saznati*. Pour traduire la forme du passé composé ou du passé simple du verbe français *savoir*, c'est la forme perfective *saznati* qui est utilisée en serbe. Il faut noter, cependant, que le verbe *saznati* en serbe marque le commencement de l'état, le point

initial, alors que la forme française du passé composé ou du passé simple comprend aussi le point final. Disons aussi que beaucoup de verbes en serbe appartenant à la classe sémantique des états n'ont pas de formes perfectives :

Il a vécu (il vécut)	*Živeo je*
Il a pu (il put)	*Mogao je*
Il a voulu (il voulut)	*Hteo je*
Il a dû (il dut)	*Morao je*
Il a eu (il eut)	*Imao je*
Il a existé (il exista)	*Postojao je*
Il a ressemblé (il ressembla)	*Ličio je*

Dans les cas où en serbe il n'existe pas de forme perfective d'un verbe d'état, c'est la forme imperfective qui est utilisée dans le passage du français en serbe. Mais, même quand en serbe il existe la forme perfective, il n'est pas toujours possible de l'utiliser, comme dans l'exemple (24 a, b) :

(23 a) Il *a aimé (il aima)* cette femme toute sa vie.

(23 b) *Voleo je* tu ženu čitavog života. *(*Zavoleo je tu ženu čitavog života).*

Dans l'exemple (24 a, b) c'est la forme imperfective du verbe *voleti (aimer)* qui est utilisée pour traduire l'idée de la durée exprimée par le verbe français au passé composé (ou au passé simple). Pourtant, en serbe il existe la forme perfective du verbe *voleti,* le verbe *zavoleti,* qui marque le commencement de l'action, donc, un verbe inchoatif. Comme on peut le constater, cette forme inchoative ne peut pas être utilisé, bien que ce soit une forme perfective. Dans la traduction en serbe, c'est l'idée de la durée du procès qui est gardée, et non l'information sur le bornage temporel du procès, exprimée par la forme du passé composé ou du passé simple en français.

Conclusion

En guise de conclusion, on peut constater qu'il y a beaucoup de ressemblances dans l'expression du concept d'état en français et en serbe. Dans les deux langues, les situations verbales d'état peuvent exprimer des qualités, des activités habituelles et des significations de caractère générique. En français, les situations verbales d'état dérivées sont exprimées surtout au présent et à l'imparfait, alors qu'en serbe on trouve les verbes au présent de l'aspect imperfectif. Dans le domaine aspectuel, pourtant, le français et le serbe diffèrent considérablement. En français la signification aspectuelle est créée par l'interaction de l'aspect lexical, contenu dans le sémantisme des lexèmes verbaux, et de l'aspect grammatical, exprimé par les temps verbaux du passé. Ainsi, même les situations verbales d'état peuvent être présentées comme temporellement

bornées (exprimées par le passé composé ou le passé simple) ou duratives, non-bornées (désignées par l'imparfait). En serbe l'aspect est une catégorie morphologique et le verbe, par sa forme même, indique l'opposition perfectif/imperfectif. On peut constater que dans le passage d'une langue à l'autre, surtout du français vers le serbe, c'est l'idée de l'aspect lexical sur le procès duratif, non-borné qui est gardée dans la traduction, alors que l'information sur le bornage temporel marquée par le passé composé ou le passé simple ne peut pas être exprimée en serbe.

Sigles

(AI/D) : Andrić, Ivo, *Na Drini ćuprija*, Beograd, Prosveta, 1976.
(AI/P) : Andrić, Ivo, *Le pont sur la Drina,* traduit par Pascale Delpech, Paris, Belfond, 1994.
(TM/V) : Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.
(TM/P) : Turnije, Mišel, *Petko ili limbovi Pacifika*, traduit par Gordana Stojković, Novi Sad, Bratstvo jedinstvo, 1990.

Références bibliographiques

Ašić Tijana, Stanojević Veran, « L'aspect lexical, morphologique et grammatical – le jeu des perles de sens », *Primenjena lingvistika*, 2006, 7, 98-109.
Charaudeau, Patrick, *Grammaire du Sens et de l'Expression*, Paris, Hachette, 1992.
Comrie, Bernard, *Aspect*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
Dowty, David, *Word Meaning and Montague Grammar*, Dordrecht, Reidel, 1979.
Garey, Howard, « Verbal Aspect in French », *Language*, 1957, 33, 91-110.
Jackendoff, Ray, « Parts and Boundaries », *Cognition*, 1991, 41, 9-45.
---, *Languages of the Mind*, Massachusetts, The MIT Press, 1992.
---, « The Proper Treatment of Measuring Out, Telicity, and Perhaps Even Quantification in English », *Natural Language & Linguistic Theory*, 1996, 14, p. 305-354. [En ligne]. Disponible sur http://www.jstor.org/ stable/ 4047853. (Consulté le 15.07.2011).
Smith, Carlota, *The parameter of Aspect*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1991.
Stanojević Veran, Ašić, Tijana, *Semantika i pragmatika glagolskih vremena u francuskom jeziku* [Sémantique et pragmatique des temps verbaux en français], Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet, 2006.
Stanojević Veran, « Pour un modèle de description des temps verbaux du français intégrant trois paramètres », *Filološki pregled*, Beograd, 2009, XXXVI 2009 2, 199-209.
---, « Sur les différences de l'encodage de l'aspect en français et en serbe », *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Novi Sad, 2010, XXXV, 189-199.
Točanac, Dušanka, « Obeležja glagolskog aspekta u srpskohrvatskom i francuskom jeziku (1) », [Caractéristiques de l'aspect verbal en serbe et en français (1)],

Zbornik radova instituta za strane jezike i književnosti, Novi Sad, 1988, 9, 83-99.
---, « Aspekt i vremena. Morfologija glagolskih oblika u francuskom i srpskohrvatskom jeziku », [L'aspect et les temps. Morphologie des formes verbales en français et en serbe], *Zbornik radova instituta za strane jezike i književnosti*, Novi Sad, 1989, 10, 41-54.
---, « O prenošenju imperfektivnih i perfektivnih značenja glagola srpskog jezika u francuski sintaksički sistem », [Sur la transposition de l'imperfectivité et de la perfectivité du verbe serbe au système syntaxique français], *Godišnjak Filozofskog fakulteta*, Novi Sad, 1995, 23, 217-228.
Vendler, Zeno, *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, Cornel University Press, 1967.

TRADUCTION

Le problème de la traduction dans l'opéra à travers la « Habanera » de *Carmen*

Eva Franziska PEMMERL
Humboldt-Universität zu Berlin
Allemagne

Résumé. Cet article se penche sur les exigences et les difficultés de la traduction dans l'opéra. L'« Habanera », l'un des airs les plus connus au monde, nous sert d'exemple et forme la base d'une analyse comparative du texte original français et de la traduction allemande la plus répandue. Les différences entre les deux langues – tant sur le plan de vocabulaire que sur celui de prononciation et de ses effets sur la « chantabilité » – sont un aspect à prendre particulièrement en considération. Les mots et syntagmes où le traducteur s'écarte du texte de départ d'une façon remarquable sont examinés minutieusement pour arriver à saisir et à justifier les décisions prises par le traducteur. Les résultats montrent que la traduction du livret doit rendre les concepts et les idées de l'original, mais pas les mots exacts ; de plus, ce sont la beauté du son et la « chantabilité » qui règnent.

Abstract. This article discusses the issue of exigencies and difficulties of translation of opera librettos. One of the most famous arias in the world, the « Habanera », serves as an example and forms the basis for a comparative analysis of the original French text and the most common German translation. The differences between those two languages – concerning vocabulary as well as pronunciation and its effects on singableness – are a particular aspect to turn our attention to. The words and syntagms where the translator digresses considerably from the source text will be examined blow-by-blow in order to be able to follow and justify the translator's decisions. The findings show us that translation of opera librettos have to reflect the original's concepts and ideas, but not the exact words. Furthermore, the beauty of sound and the singableness have absolute priority.

Mots-clés : traduction, livret d'opéra, comparaison, stylistique, « chantabilité »
Keywords : translation, opera librettos, comparison, stylistics, singableness

Introduction

De nos jours, les théâtres ont tendance à privilégier les représentations d'œuvres d'opéra en langue originale avec un sous-titrage afin que la pièce soit accessible à tous. Ce phénomène assez récent fait face à des mélomanes en tout genre qui exécutent des traductions du livret parfois aussi variées qu'incongrues. Il va de soi que le résultat n'est pas toujours brillant (cf. Oeser 1964, 3). Un examen détaillé du texte original et

de la version cible peut tout de même nous renseigner sur les priorités du traducteur : a-t-il privilégié le vocabulaire, les rimes, etc. ?

Cet article a pour but de comparer les paroles originales du célèbre air de l'« Habanera » et sa traduction vers l'allemand en pointant les différences des deux versions et les raisons probables pour lesquelles le traducteur a fait ces choix ; celui-ci a nécessairement rencontré des difficultés de traduction d'une langue à l'autre. En outre, cette analyse sert de base pour réfléchir aux exigences que doit remplir une traduction réussie.

Tout d'abord, il faut justifier notre choix porté sur l'opéra et la traduction. Cette œuvre de Georges Bizet (d'après un livret d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy) est l'un des opéras les plus joués au monde. Lors de sa première représentation à Saint-Pétersbourg, le grand compositeur Piotr Ilitch Tchaïkovski lui prédit déjà une carrière extraordinaire : « Je suis convaincu que d'ici dix ans, *Carmen* sera l'opéra le plus apprécié au monde.[1] » (Stompor 1992, 10)

La « Habanera » est encore plus connue, et, par conséquent, il en existe de nombreuses traductions que nous pouvons utiliser pour notre projet. Parmi celles-ci, nous avons choisi la version la plus courante. (Bizet 1875, 6-7)

Commençons par les deux versions – française et allemande – figurant ci-dessous en miroir. Les crochets utilisés dans les deux textes désignent les divergences par rapport au texte source. Celles-ci sont monnaie courante lors de représentations théâtrales.

Les paroles originales et la traduction allemande

« Havanaise »	„Habanera“
L'amour est un oiseau rebelle	Ja die Liebe hat bunte Flügel,
Que nul ne peut apprivoiser,	Solch' einen Vogel zähmt man schwer,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle	Haltet fest sie mit Band und Zügel,
S'il lui convient de refuser.	Wenn sie nicht will, kommt sie nicht her.
Rien n'y fait ; menace ou prière,	Ob ihr bittet, ob ihr befehlet,
L'un parle bien, l'autre se tait ;	Und ob ihr sprecht und ob ihr schweigt,
Et c'est l'autre que je préfère,	Nach Laune sie den erwählet,
Il n'a rien dit, mais il me plaît.	Und heftig liebt, der stumm sich zeigt. […]
[L'amour! L'amour! L'amour! L'amour!]	[Die Lieb'! Die Lieb'! Die Lieb'! Die Lieb'!]
L'amour est enfant de Bohême,	Die Liebe von Zigeunern stammet,
Il n'a jamais [jamais] connu de loi ;	Frägt nach Rechten nicht, Gesetz und

[1] « Ich bin überzeugt, daß in zehn Jahren *Carmen* die populärste Oper der ganzen Welt sein wird. » (Notre traduction)

	Macht;]
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;	Liebst du mich nicht, bin ich entflammet,
Si je t'aime, prends garde à toi!...	doch wenn ich lieb', nimm dich in Acht.
	[...]
[: Si tu ne m'aimes pas,	[: Liebst du mich nicht,
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime!	bin ich in heißer Lieb' für dich entflammt!
Mais si je t'aime,	Doch wenn ich liebe, wenn ich liebe,
Si je t'aime, prends garde à toi! :]	nimm' dich in acht! :]
L'oiseau que tu croyais surprendre	Glaubst den Vogel du schon gefangen,
Battit de l'aile et s'envola...	Ein Flügelschlag, ein Augenblick,
L'amour est loin, tu peux l'attendre	Er ist fort, und du harr'st mit Bangen;
Tu ne l'attends plus... il est là...	Eh' du's versiehst, ist er zurück.
Tout autour de toi, vite, vite,	Weit im Kreise siehst du ihn ziehen,
Il vient, s'en va, puis il revient...	Bald ist er fern, bald ist er nah.
Tu crois le tenir, il t'évite,	Halt ihn fest, und er wird entfliehen,
Tu veux l'éviter, il te tient. [...]	Weichst du ihm aus – flugs ist er da. [...]
(Bizet 1981, 15)	(Bizet 1875, 6-7)

Premier couplet

Alors que le français se contente d'une simple qualification de l'amour comme oiseau dans le premier vers, l'allemand en fait une double comparaison en ajoutant des ailes (*Flügel*, v. 1) à cet oiseau (*Vogel*, v. 2). Cet animal semble être encore plus capricieux dans l'original où « nul ne peut » l'apprivoiser alors qu'il n'est que « dur » (*schwer*, v. 2) d'apprivoiser l'oiseau allemand, c'est-à-dire que c'est malgré tout possible. Le traducteur a choisi cet affaiblissement en faveur de la rime *schwer* – *her* (v. 2 et 4). En revanche, le texte allemand fait preuve d'une concision extraordinaire en rendant le contenu de deux vers en français (v. 3-4) en un seul (v. 4), et pour respecter les conditions musicales, le traducteur est obligé d'insérer un vers qu'il a inventé (*Haltet fest sie mit Band und Zügel*, v. 3 ; en français : « il faut tenir la bride haute »).

Les noms *menace* et *prière* (v. 5) sont verbalisés dans la version allemande par *bittet* et *befehlet* (v. 5 ; en français : «vous priez » et « vous commandez ») ce qui, dans les vers suivants, continue ainsi (*sprecht* et *schweigt*, v. 6 ; en français : « vous parlez » et « vous vous taisez ») où le texte français applique lui aussi les verbalisations *parle* et *se tait* (v. 7). Ce qui est frappant dans la traduction, c'est la « dégénéralisation » que l'on constate aux vers 5 et 6, car, en allemand, Carmen s'adresse directement à son auditoire avec le pronom personnel de la deuxième personne du pluriel – *ihr* (en français : « vous ») – pour rendre deux choses différentes du texte de départ. La première fois, le pronom personnel s'impose à cause de la structure grammaticale (comme nous venons d'observer, les substantifs

menace et *prière* (v. 5) deviennent des verbes dans la traduction). Ensuite, la deuxième personne au pluriel remplace la formule impersonnelle de *l'un* et *l'autre* (v. 6) ; pour exactement retraduire ces vers, il faudrait dire : « Si vous parlez, si vous vous taisez » (*Und ob ihr sprecht, und ob ihr schweigt*, v. 6). Dans les deux derniers vers, en revanche, seulement un pronom est ajouté, mais différent d'une version à l'autre. Dans la version française, c'est Carmen elle-même qui décrit sa façon de tomber amoureuse : *Et c'est l'autre que je préfère, / Il n'a rien dit, mais il me plaît* (v. 7-8). En allemand, le texte caractérise l'amour en général qui « choisit au gré de sa fantaisie et aime celui qui reste muet » (*Nach Laune sie den erwählet/ Und heftig liebt, der stumm sich zeigt* (v. 7-8).

Refrain

La mélodie du refrain est typique de la langue française : grâce à l'oxytonisme – l'accent placé sur la dernière syllabe – le mot le plus important de l'opéra tout entier, « amour », se greffe parfaitement sur les sons les plus aigus de cet air. Certes, le mot désignant ce grand sentiment en allemand, « Liebe », est également composé de deux syllabes, mais comme la prosodie naturelle de la langue ne permet pas de mettre l'accent sur la deuxième syllabe, il est nécessaire de raccourcir ce mot pour laisser la place à l'article défini « die » (v. 9).

Deuxième couplet

Encore une fois, l'original et la traduction sont différents en termes de catégorie grammaticale. Le français applique une tournure nominale (*enfant de*, v. 10) alors que l'allemand se décide pour la tournure verbale *stammet* (v. 10 ; en français : « est issu de »). Aussi, le traducteur trouve une solution assez élégante pour rendre le procédé de style – une hyperbole dans la version originale : *jamais [jamais]* (v. 11) – en la transformant en pléonasme de *loi* (v. 11) : *Recht [...], Gesetz und Macht* (v. 11 ; en français : « droit, loi et pouvoir »). À ce paragraphe traduit assez librement suivent deux vers (ensuite répétés par le chœur) qui demeurent pratiquement tels quels, sauf dans le texte cible où il faut employer l'image du feu (*entflammet*, v. 12 ; en français : « être ardent (d'amour) ») pour maintenir la disposition des rimes.

Troisième couplet

L'oiseau métaphorique du début revient à la fin dans les deux versions. Pourtant, il se révèle être agent actif dans les paroles françaises alors que son homologue allemand n'a que la fonction d'un complément d'objet direct – *den Vogel [...] gefangen* (v. 18 ; en français : « capturé l'oiseau »). En plus, le terme « capturer », comme utilisé dans la traduction, est plus spécifique que le *surprendre* (v. 18) dans le texte original qui a une

signification plus vaste et dont la connotation est moins brutale. De nouveau, nous pouvons justifier ce choix de vocabulaire par la nécessité des rimes (il faut absolument imiter le français *surprendre – attendre*, v. 18 et 20), même s'il est nécessaire d'intensifier le sens pour faire marcher la rime *gefangen – Bangen* (v. 18 et 20 ; en français : « attendre anxieusement »). En revanche, dans le deuxième vers du troisième couplet, c'est le français qui emploie une tournure verbale (*Battit de l'aile et s'envola*, v. 19) tandis que le traducteur transforme les verbes traduisant l'idée de rapidité en substantifs (*Ein Flügelschlag – ein Augenblick*, v. 19 ; en français : « un battement des ailes, un instant») tout en rendant l'impression de vitesse et de fugacité produite par le passé simple à travers une phrase saccadée et incomplète composée uniquement de deux noms avec leurs articles (cf. v. 19).

Nous avons mentionné déjà plusieurs fois le fait que la traduction adéquate d'un procédé de style représente un vrai défi ; c'est pourquoi on ne tient pas rigueur au traducteur d'avoir changé les membres de la phrase afin de garder le chiasme, c'est-à-dire que la structure croisée des mots *loin – attendre – n[…]'attends plus – là* (v. 20-21) ne se retrouve pas dans les verbes allemands mais dans les pronoms personnels *Er – du – du – er* (v. 21-21 ; en français : « il – tu – tu – il »). Dans la traduction, un fait nous frappe : dans l'original, lorsqu'il n'y a que le pronom (par exemple dans la proposition *il est là*, v. 21), le lecteur n'est pas capable de distinguer s'il s'agit de l'amour ou de l'oiseau qui le représente, alors qu'en allemand, l'oiseau a certes un sexe grammatical masculin, mais l'amour (*Liebe*) est féminin, ce qui rend impossible toute confusion.

Une autre différence se cache dans la traduction de la tournure adverbiale *tout autour* (v. 22) qui devient une tournure nominale, un « cercle » (*Kreise*, v. 22). Le texte original joue avec les assonances de *vite*, *vient*, *va*, *revient* ce qui n'est pas possible en allemand. Alors, le traducteur se débrouille en substituant le jeu de son à un parallélisme introduit par la répétition (une anaphore, en plus !) de l'adverbe *[b]ald* (v. 23 ; en français : « des fois (il est loin), des fois (il est proche) »).

Malheureusement, le traducteur n'a pas trouvé de solution pour rendre le procédé de style qui règne les deux derniers vers du couplet. De nouveau, nous découvrons un chiasme *tenir – évite – éviter – tient* (v. 24-25). Au lieu d'utiliser seulement deux verbes, l'allemand en a besoin de quatre pour garder les rimes. En outre, l'oiseau ne fait pas qu'éviter la personne désignée par « tu », mais « il s'enfuira » (*er wird entfliehen*, v. 24), un verbe qui est plus expressif que celui de départ. Pour compenser, le syntagme qui correspond au vers *il te tient* (v. 25) est plus faible en allemand car il ne signifie pas plus que « à la volée, il est là » (*flugs ist er da*, v. 25). Dans le dernier vers, le français et l'allemand échangent les rôles en inversant le cliché (qui, pourtant, est souvent valable) que l'allemand

adore les auxiliaires de mode et n'hésite pas à les employer régulièrement. Cette mauvaise habitude pose de grands problèmes aux Allemands qui s'astreignent à traduire des textes allemands vers d'autres langues qui n'ont pas ce penchant. Cette fois-ci, c'est l'allemand qui laisse tomber l'auxiliaire *veux* (v. 25) et le traduit simplement par : *Weichst du ihm aus* (v. 25 ; en français : « si tu l'évites »).

Bilan

Cette analyse a montré que le traducteur d'un opéra ne doit pas seulement affronter les difficultés liées au métier de traducteur – la compréhension complète de l'intrigue, du vocabulaire, des sous-entendus et de la stylistique du texte de départ – mais il lui faut résoudre beaucoup d'autres problèmes.

Le genre du théâtre se trouve plus proche de la poésie que de la prose, par conséquent, la plume de l'auteur doit être conservée, il n'est pas souhaitable d'abandonner les procédés de style qui, d'habitude, sont compliqués à traduire. Des fois, un style élégant a même la priorité et le contenu est presque secondaire. Certes, la traduction doit rendre fidèlement le sens de l'original, mais s'il fallait choisir entre une traduction fidèle et peu élégante et une traduction libre et esthétique, on privilégierait la mélodie de la langue. Une chanson est une pièce d'art et, en tant que telle, est au service de la beauté du son.

Mais une bonne traduction doit aussi correspondre aux exigences sur le plan structural poétique comme les rimes, s'il y en a, le mètre, le rythme (qui s'impose par la musique accompagnant le chanteur) et bien d'autres : « La soumission à l'intrigue et au texte [...] [l]es questions de forme musicale, de prosodie et de métrique constituaient, à côtés des enjeux dramaturgiques et idéologiques [...] un autre défi [...] ». (Bara 2009, 74)

En effet, c'est la musique qui demande le plus de travail au traducteur. Et c'est l'une des raisons pour lesquelles *Carmen* est aussi populaire chez les chanteurs que chez l'auditoire : le français est une langue naturellement mélodique, ce qui rend la parole presque chantante. Les mots finissent souvent par des voyelles (phonétiques) et les consonnes se prononcent, elles aussi, plutôt doucement. Tous ces arguments permettent de qualifier le français de langue du chant. Malheureusement, l'allemand est connu pour avoir un son assez saccadé et plus dur, un fait qui résulte de son penchant pour les consonnes, particulièrement à la fin des mots. Maintenant, les vraies difficultés qu'ont affrontées les divers traducteurs du livret de *Carmen* ont été mises en lumière. C'est sûrement un défi de mettre en miroir deux langues si différentes et d'imiter le son de l'une au moyen de l'autre.

Comme dit plus haut, la beauté du son a la priorité sur le contenu. Mais pour permettre au chanteur d'exprimer l'étendue de son talent, il est indispensable que le traducteur ait veillé à ce que ce que nous appelons « *chantabilité* » soit garantie. Le nom le trahit : la « chantabilité » désigne la qualité d'une langue (d'un texte, etc.) d'être chantée aisément. Dans le meilleur des cas, les paroles d'un air se marient en parfaite harmonie avec la musique, les voyelles dominent et forment une base solide pour que le chanteur puisse laisser briller sa voix sans effort.

En conclusion, nous pouvons dire que la traduction dans l'opéra, toute comme dans la littérature – ne se fait jamais mot à mot. Le traducteur est tenu de rendre les concepts et les idées du texte de départ. Pourtant, contrairement à la traduction habituelle, la beauté du son prime, et le seul chemin pour parvenir à un résultat satisfaisant, c'est accorder la priorité à la « chantabilité ».

Références bibliographiques

Bara, Olivier, « Michele Carafa, un passeur entre deux cultures : Les Deux Figaro / I due Figaro – de la comédie aux livrets italien et français », In : Herbert Schneider et Rainer Schmusch (dir.), *Librettoübersetzung : Interkulturalität im europäischen Musiktheater* [Traduction du livret : Interculturalité dans le théâtre musical européen], Musikwissenschaftliche Publikationen tome 32, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, 61-74.

Bizet, Georges, *Carmen : Opéra comique en quatre actes ; Livret de Henry Meilhac et Ludovic Halévy d'après le roman de Prosper Mérimée*, Paris, Gérard Billaudot, 1981.

Bizet, Georges, *Carmen : Oper in 4 Akten von Henry Meilhac und Ludovic Halévy. Musik von Georges Bizet* [opéra en 4 actes de Henry Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Georges Bizet], Köln und Leipzig, Albert Ahn, 1875.

Oeser, Fritz, *Georges Bizet « Carmen » : Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative von Fritz Oeser* [Nouvelle édition critique d'après les sources et modification du texte allemand des récitatifs composés par Ernest Guiraud], Kassel, Alkor-Edition, 1974.

Stompor, Stephan, « Einführung » [Introduction], In : Georges Bizet, *Carmen : Oper in 4 Akten ; nach der Novelle des Prosper Mérimée von Henri Meilhac und Ludovic Halévy* [Carmen : opéra en 4 actes ; d'après la nouvelle de Prosper Mérimee par Henri Meilhac et Ludovic Halévy], Trad. de Walter Felsenstein, Reclams Universal-Bibliothek tomes 9144-9145, Leipzig, Reclam, 1962, 3-25.

Le traducteur face à l'hybridité de l'œuvre traduite : *Din Calidor* de Paul Goma et « Le Calidor » d'Alain Paruit

Anda RĂDULESCU
Université de Craiova
Roumanie

Résumé. La traduction de toute œuvre littéraire est une activité laborieuse de ré-écriture et de re-création d'un univers fictionnel, qui permet la diffusion de l'œuvre. Elle suppose donc un travail « à quatre mains », pareil à de la musique jouée simultanément par deux pianistes, qui doivent suivre la même partition, mais dont un seulement est le compositeur. Comme résultat d'une rencontre et d'une confrontation de deux cultures différentes, la traduction n'est qu'un produit hybride qui dit « presque la même chose », en gardant ses attaches au texte original, mais qui s'en détache parfois pour correspondre au goût et aux attentes des lecteurs de la langue-cible.

Abstract. The translation of a literary work is a laborious process of re-writing and re-creating a fictional universe, which further allows for the dissemination of the respective work. It implies a sort of *à quatre mains* activity and is similar to a music simultaneously performed by two pianists who follow the same score with only one composer. Being the outcome of the encounter and the clash between two cultures, the translation is a hybrid which says 'almost the same thing', preserving its bonds to the original text while, at the same time, slightly detaching from it to adapt to the taste and expectations of the target-language readers.

Mots-clé : traduction culturelle, hybridité péritextuelle, hybridité textuelle, identité culturelle, compensation
Keywords: cultural translation, peritextual hybridity, textual hybridity, cultural identity, compensation

1. Argument

Notre point de départ est la théorie portant sur l'hybridité textuelle et péritextuelle du texte traduit, avancée par Danielle Risterucci-Roudnicky 2008[1], qui considère que toute traduction se distingue de l'original justement par ce caractère hybride qui se trouve à la base d'une lecture culturelle nécessaire pour surprendre l'écart entre les deux textes (l'original et sa traduction), tant sur le plan interne (organisation de l'œuvre) que sur le plan externe (le péritexte éditorial).

[1] La traduction d'une oeuvre littéraire a comme résultat « [...] une irréductible dualité intrinsèque, plus ou moins visible dans la trame hybride du texte traduit et dans le hors-texte qui l'accompagne ». (Risterucci-Roudnicky 2009, 14)

Notre but est de mettre en évidence l'importance cruciale du traducteur, non seulement comme « passeur »[2] de mots (Delisle et Woodworth 1995 : 39, 77, 137, 193 lui assignent des rôles multiples : guide, médiateur, intermédiaire, évangélisateur, bâtisseur de langue, artisan de littérature nationale, diffuseur de connaissances, acteur sur la scène du pouvoir, etc.), mais aussi comme ambassadeur culturel, dans la mesure où il réussit à transmettre un système de valeurs culturelles et de les implanter dans une autre langue-culture.

Par l'analyse que nous proposons, nous désirons rendre hommage à Alain Paruit, un traducteur de langue française de tout premier rang, bilingue parfait, qui a inscrit dans son palmarès plus de 80 traductions publiées par les grandes maisons d'édition françaises. Il a manifesté un intérêt particulier pour les écrivains roumains modernes et notamment pour les dissidents, parmi lesquels Dumitru Tsepeneag et Paul Goma dont nous analyserons l'avant-propos et le premier chapitre du roman *Din calidor* / «Le calidor».

2. Hybridité de la traduction

Il est incontestable que le traducteur a eu, de tous temps, un rôle important dans la réception d'une œuvre littéraire et dans la transmission d'une série de valeurs nationales qui, grâce à la traduction, sont entrées dans un fond commun, universellement partagé. Le texte traduit n'atteint jamais le statut d'œuvre autonome, parce qu'il est toujours associé à un autre texte rédigé dans une langue différente : sa nature est palimpsestique, il est « […] le substrat spécifique sur lequel peut se construire, de manière pertinente, la lecture culturelle de l'ouvre en traduction » (Risterucci-Roudnicky 2008, 14). Or, en traduction, le problème essentiel concerne la confrontation du Même et de l'Autre, parce que, comme montré par Ladmiral (1994, 16) « […] à strictement parler, le texte-cible n'est pas le même que le texte original, mais il n'est pas non plus tout à fait un autre ».

Le jugement de valeur d'une traduction est alors basé sur un examen attentif et une confrontation quantitative et qualitative de l'original et de la traduction. Il est donc nécessaire de prendre en compte les deux plans (interne et externe) de l'œuvre littéraire pour voir dans quelle mesure ils sont rendus de façon similaire et/ou comparable dans l'autre langue. D'où la nécessité d'envisager l'hybridité textuelle d'une traduction, mélange insolite de deux cultures différentes, endroit de tensions, de confrontations, de frictions et de divergences de penser, de sentir et de s'exprimer.

---

[2] À l'avis de Meschonnic (1999, 17), le *passeur* est une métaphore complaisante, parce que ce qui importe n'est pas de « faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté ».

2.1. Hybridité péritextuelle

Envisagée par Gérard Genette (1987, 8) comme un ensemble de pratiques et de discours autour du texte, par lesquels le texte se fait livre, l'hybridité péritextuelle vise plusieurs aspects de l'œuvre littéraire, dont les références aux deux champs (linguistique et culturel) de l'œuvre, les références éditoriales et métatextuelles. L'hybridité concerne également le support choisi (volume, anthologie, revue), parce qu'il influence sur la réception de l'œuvre. Pour mieux faire ressortir le rôle de chacun de ces éléments dans la bonne réception d'une traduction, nous allons les analyser un par un.

2.1.1. Maisons d'édition

Din Calidor /« Le Calidor » paraît d'abord en français, en 1987, chez Albin Michel, dans la traduction d'Alain Paruit, parce qu'à l'époque l'auteur Paul Goma était connu comme l'un des contestataires les plus acharnés du système communiste et de Ceauşescu, comme un combattant fervent pour les Droits de l'Homme en Roumanie. Sa renommée ayant dépassé les frontières du pays, les services secrets et la Securitate n'ont pas pu l'enfermer ou l'anéantir, mais il était sous surveillance permanente, ce qui n'a pas empêché Paul Goma d'envoyer le manuscrit en secret en France et de l'y faire publier.

Ce livre à clé peut être lu d'abord comme un livre d'enfance, où l'auteur raconte ses souvenirs liés à Mana, son village natal de Bessarabie, qu'il a dû quitter pour se refugier en Transylvanie après l'occupation soviétique de sa région. Mais les implications de nature politique, philosophie, culturelle, affective sont si évidentes, que le livre dépasse de beaucoup le cadre strict d'un livre d'enfance et devient une sorte de méditation lyrique, de journal romancé d'un enfant qui, à travers le dialogue qu'il entretient avec son père, devient conscient des réalités cruelles dont il est témoin. Ce caractère de roman-confession, écrit à la première personne par un adulte qui laisse le lecteur pénétrer dans l'intimité de l'enfant qu'il fut, ne peut qu'attirer une maison d'édition indépendante, comme Albin Michel, où les choix éditoriaux ont consacré des écrivains français (Pierre Bénoît, Roland Dorgelès, Henri Pourrat, Robert Sabatier), francophones (Patrick Cauvin, Yasmina Reza, Amélie Nothomb) ou étrangers (Mary Higgins Clark, Stephen King, Thomas Harris) et où fonctionnait une collection « Jeunesse » (pour la petite enfance) et une collection « Les Grandes Traductions ». Albert Michel publie plusieurs des romans de Paul Goma, dans la traduction d'Alain Paruit, qui se charge non seulement de faire connaître cet auteur roumain

en France, mais aussi d'assurer une réception correcte de son message et de son identité culturelle.

Le livre ne paraît en roumain que deux ans plus tard, en 1989, mais imprimé en Allemagne, à Dietzenbach, par le soin de Ion Solacolu, dans la revue *Dialog*, revue connue notamment pour être un fer de lance de la lutte pour la démocratie et qui publiait notamment les manuscrits des écrivains roumains exilés. Un an après, en 1990, *Din calidor* est imprimé en Roumanie, par la maison d'édition Albatros, et réimprimé en 2004 par la maison d'édition Polirom, d'Iassy ; il est publié ensuite en République de Moldavie, à Chisinev en 1993, par la maison d'édition Basarabia, dans la collection « Biblioteca Basarabia », et en 2010 par la maison d'édition Lumina. Ces éditions successives du livre ne font que mettre en évidence sa valeur et son importance pour l'époque décrite par l'auteur, qui a été comparé à Ion Creangă pour sa force de construire des personnages et de manier la belle langue moldave.

2.1.2. Couvertures

Vendre le livre est le but essentiel, déclaré ou non, de tout éditeur. Pour cela, il faut accrocher les regards du lecteur potentiel, éveiller son intérêt et sa curiosité. Et pourtant, dans l'édition française, c'est le titre qui vend le livre et non la couverture. Car celle-ci est monochrome, et n'utilise aucune des astuces dont se servent les illustrateurs pour allécher le lecteur. Mais cela ne surprend pas le lecteur, car le roman de Paul Goma est publié dans le cadre d'une collection qui ne varie pas d'un livre à l'autre. Ainsi, le nom de l'auteur Paul Goma (Fig.1), figure-t-il en haut de page, suivi immédiatement du titre exotique, *calidor*, très proche de la sonorité roumaine, qu'Alain Paruit a décidé de garder tel quel. Suit le genre du livre (roman), le nom du traducteur, la collection, et, en bas de page, le nom de la maison d'édition française. Sur la quatrième de couverture (Fig.2) il y a une brève présentation du contenu du roman et une courte biographie de Paul Goma, l'accent étant mis sur l'aspect contestataire de ses œuvres.

Fig.1 (source : A. Radulescu 2012)

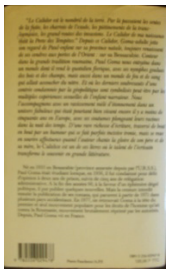

Fig.2 (source : A. Radulescu 2012)

Si l'éditeur français a opté pour une sobriété extrême, imposée par le format consacré par la collection « Les Grandes Traductions », d'autres éditeurs étrangers optent pour des images suggestives pour encadrer le livre dans un certain genre.

Ainsi, par exemple, la maison d'édition anglaise Readers International utilise une image stylisée d'un enfant et d'un petit cheval (Fig.3). Mais le désavantage est que le petit képi que porte l'enfant déconstruit l'identité culturelle de l'œuvre et fait penser à un Gavroche ou à un Ivan. Sur la couverture de la jeune maison d'édition italienne Keller (Fig.4), le visage de l'enfant qui se recouvre un œil de la main droite suggère la vision kaléidoscopique du monde que l'enfant recompose à partir des bribes. C'est exactement ce que fait le personnage-auteur dans le roman de Paul Goma.

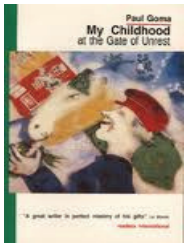

Fig.3
(source : http://www.amazon.co.uk/
My-Childhood-Gate-Unrest-Roumanian/
dp/0930523733)

Fig.4
(source : http://alternativaonline.ca/
NoutatiEditoriale1011.html)

La stratégie éditoriale des maisons italienne et anglaise nous semble plus inspirée, les marques explicites d'acculturation du roman, de même que celles de distanciation étrangère étant plus visibles – on a affaire à une littérature mémorialistique –, mais risquent de tromper l'attente du lecteur, en le détournant du sens profond, inquiétant du roman – les causes qui déterminent une famille d'intellectuels roumains de Bessarabie de s'expatrier pendant la seconde guerre mondiale.

Signalons également les options des maisons d'édition roumaines, dont Albatros qui surprend l'essence du livre, en offrant une image stylisée du pilier sculpté de la terrasse paysanne où le petit Paul Goma a passé son enfance bessarabienne (Fig.5), alors que Polirom offre l'image entière de cette maison, avec l'enfant en haut de l'escalier (Fig.6).

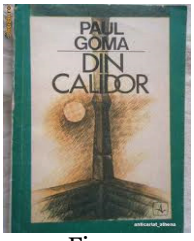

Fig. 5
(source : www.youmago.ro/object/view/din-calidor/423320)

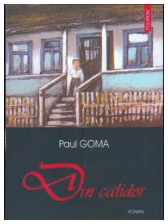

Fig.6
(source : www.cartedecitit.ro/carte/din-calidor/131620/)

C'est également l'option de la maison d'édition moldave Litera de Chisinev de 2010, parce que plus explicite (Fig.8), par rapport à la couverture de l'édition précédente de la maison Basarabia 1993 (Fig.7), où l'on met en premier plan l'image touchante d'une mère qui embrasse son enfant, symbole de la relation profonde, presque ombilicale qui unit les deux, incontestable dans le roman de Paul Goma, mais qui n'est pourtant pas l'échafaudage sur lequel se construit la trame narrative du livre.

Fig.7
(source : A Radulescu 2012)

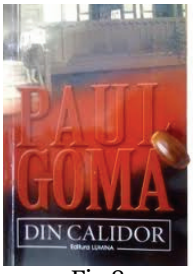

Fig.8
(source :http://www.curaj.net/?p=59721)

Par ailleurs, en prolongeant la réflexion de Jacques Peeters sur la relation entre la traduction et l'édition d'un livre, Mila Dragovic-Drouet (2005, 151-158) souligne la nécessité d'une activité traduisante soumise non seulement à la déontologie et à la pratique traductionnelle, mais pliée également aux exigences des éditeurs.

2.1.3. Titres traduits

Premier signal de l'œuvre, son vrai avant-poste, le titre représente l'identité même de celle-ci et fonctionne comme un nom propre que la traduction doit naturaliser. Comme il est pensé dans une certaine culture et destiné à un certain public, le transplanter dans une autre culture met le traducteur devant un dilemme : le garder, dans la mesure où il est formé d'un toponyme ou d'un anthroponyme, mais, dans ce cas, le lecteur

étranger doit disposer d'un certain niveau de culture générale pour le situer correctement dans l'espace et dans le temps, ou bien le traduire, l'acclimater dans l'autre culture pour faciliter la compréhension au lecteur étranger ? Dans le second cas, le traducteur a la possibilité de « […] suivre les conventions, exploiter les finesses de la langue originale, renvoyer à des réseaux intertextuels par connivence ». (Risterucci-Roudnicky 2008, 30)

C'est exactement ce qu'Alain Paruit fait lorsqu'il opte pour garder le mot *calidor* du titre original, pour la résonnance insolite de ce mot qui n'est ni roumain, ni grec, ni tout à fait russe. Il ne retient aucun des synonymes possibles de *calidor* (*galerie, péristyle, colonnade* ou *véranda*), termes plus connus, plus familiers et préfère pourtant cet emprunt, même si le sens du mot est opaque pour le lecteur natif comme pour l'étranger.

Si l'auteur en a fait le symbole d'un endroit parfait, initiatique et privilégié d'où l'enfant découvre le monde, une sorte de point d'observation sécurisé, le traducteur en fait un objet mystérieux, totémique, dont la force réside dans la capacité de réunir la famille et de la garder unie, à l'abri des traces laissées par le passage du temps et des vicissitudes de la vie. En fait, ce qui les distingue c'est la focalisation : si pour Alain Paruit *le calidor* est le Thème, pour Paul Goma il est un Locatif et la preuve en est l'emploi de la préposition composée *din* (*de* + *în*), dont l'équivalent français *du* est spécialement peu parlant.

Pour augmenter le suspens et aiguillonner la curiosité du lecteur étranger, Alain Paruit renonce au sous-titre *o copilărie basarabeană* [trad. litt. une enfance bessarabienne] qui figure sur la page impaire, à l'intérieur du roman, et qui offre une explication utile au lecteur roumain, l'aidant à s'orienter sur le genre du roman.

La traductrice anglaise Angela Clark se sert d'un titre métaphorique, *My Childhood at the Gate of Unrest*[3], *le calidor* étant totalement neutralisé par l'emploi de *gate* /porte, entrée. Mais, en gros, ce titre est assez suggestif pour l'atmosphère inquiétante et agitée que vit l'enfant lorsque sa famille commence les préparatifs pour l'expatriation, une fois que les Russes envahissent la Bessarabie, pour échapper à la russification et aux déportations dans les goulags sibériens. Par ailleurs, c'est le même choix pour une traduction très libre du titre que fait le traducteur italien Davide Zaffi, l'identité de l'œuvre se perdant complètement, *le calidor* ne figurant même pas comme allusion culturelle. *Nel sonno non siamo profughi* [trad. litt. Pendant le sommeil nous ne sommes pas des refugiés] met plutôt en évidence le fort sentiment de dépaysement des transfuges bessarabiens qui n'ont pas toujours été reçus à bras ouverts par leurs frères roumains et qui ont eu besoin d'un état de rêve pour se sentir à l'aise, chez eux, en sûreté,

[3] Notre traduction : Mon enfance au bord du désordre.

dans leur pays d'adoption. Nous croyons que les options des traducteurs anglais et italien se justifient dans la mesure où ils ont voulu éviter un mot dont les connotations sont trop ethnocentriques[4] pour être comprises par les lecteurs étrangers anglophones ou italophones.

2.2. Hybridité textuelle

L'hybridité textuelle se manifeste tant au niveau de l'organisation de l'œuvre (chapitres, sous-chapitres, introduction, épilogue, notes de l'auteur, paragraphes), qu'au niveau référentiel (hybridité de nature culturelle, repérable dans les signes qui renvoient explicitement au texte original dans son ancrage culturel : mots et expressions étrangers, caractères typographiques destinés à souligner ou à mettre en évidence, mots non traduits, onomastique, etc.) et poétique (hybridité esthétique constituée par l'intertexte étranger[5], par la présence des langues vernaculaires ou étrangères en position significative).

2.2.1. Préfaces

D'habitude, l'auteur ne s'adresse pas à ses lecteurs, c'est plutôt le traducteur qui se sert d'une préface ou d'une note du traducteur[6] pour préparer le lecteur étranger à un univers qui ne lui est pas familier, l'informer sur les intentions de l'auteur, lui apporter des éclaircissements et des commentaires linguistiques, littéraires et culturels, afin « [...] d'éviter les malentendus, de corriger des perspectives et de fournir des repères » (Risterucci-Roudnicky 2008, 48). C'est le rôle essentiel du traducteur de créer des passerelles entre l'auteur et ses lecteurs étrangers, de servir de médiateur entre des cultures plus ou moins différentes. L'auteur Paul Goma se sert d'un mot de son invention, *pre-mergere* [avant-immersion], un prétexte pour introduire le lecteur roumain dans son univers fictionnel, un avertissement avant de le plonger dans son monde et en même temps une excellente occasion d'expliquer le mot *calidor* et ses connotations.

Alain Paruit l'imite et trouve un mot d'origine latine, *préambule*[7], proche comme sens du mot que Paul Goma a apparemment calqué en roumain, *pre-mergere*, mais plus utilisé dans la tradition des préfaces. Quant à l'explication du mot *calidor*, Paul Goma 1987, 7 s'attache plutôt à

---

[4] A moins qu'on n'en forge pas un autre, dans chacune des langues de traduction mentionnées, par calque de structure (du grec).

[5] Cet intertexte est repérable dans les allusions et les citations sous diverses formes (cf. Risterucci-Roudnicky 2008, 56).

[6] Il fait éventuellement une présentation de la vie et de l'œuvre de l'auteur pour le faire connaître aux lecteurs étrangers.

[7] Avant d'entamer la marche, de démarrer.

l'étymologie inventée par sa mère[8], parce que « [...] tellement plus belle qu'elle devait nécessairement être plus vraie : "*Calidor*, autrement dit beau-*dor*[9]"». Il est, comme l'explique l'auteur-même en donnant au lecteur roumain une fausse étymologie de ce mot, le résultat de l'agglutination et de la déformation de deux mots : *cali* (du mot grec *kállos* = beau) et *dor* (mot roumain qui exprime un état de mélancolie). Le traducteur utilise trois notes en bas de page pour expliquer le sens du mot grec *kalli* et du mot roumain *dor*[10] qu'il choisit de ne pas traduire et de ne pas naturaliser pour garder son exotisme. Ce sentiment de mélancolie accable tous ceux qui, vivant en Bessarabie, laissent errer leurs regards, au couchant du soleil, en direction du Prut, la frontière naturelle qui sépare la Roumanie de la Bessarabie, et qu'Alain Paruit explique en note.

Mais, l'argument pour lequel l'enfant rejette totalement l'étymologie scientifique du mot *calidor* est de nature affective :

« Comment le *calidor* pourrait-il nous venir des Français, quand ils en ignorent l'essentiel et n'ont pas le doux verbe *a sta* / rester, passer, contempler ?[11] »

Alain Paruit choisit de ne pas traduire cette interrogation rhétorique de Paul Goma, pour ne pas offenser une langue aussi riche que le français, avec tant de nuances dont il est conscient et qu'il aurait pu exploiter à son tour. Il s'efforce de restituer au lecteur francophone la valeur mythique et totémique du *calidor*, où l'enfant « [...] passe quelques rares moments décisifs » de son existence et vers lequel il tourne « [...] sans relâche, sans effort, toujours vers le même point de départ » (Paruit 1987, 8). Voilà une bonne raison pour qu'Alain Paruit en fasse le pôle d'intérêt de son lecteur étranger !

2.2.2. Mots connotés culturellement

À part le mot *dor*, qui est incontestablement un mot difficile à rendre dans une autre langue, justement à cause de ses connotations, dont les équivalents français *mélancolie, nostalgie, mal du pays* ne surprennent que partiellement les traits spécifiques du *dor*, il y en a encore qui font

---

[8] Le père de l'auteur avait offert une explication scientifique de l'étymologie de *calidor* (qui est un emprunt roumain du mot français *corridor*, par le truchement du russe *karidor* ; mais le roumain de la Moldavie a mouillé la consonne *r* et l'a transformée en *l*, plus douce et moins sonore), que l'enfant refuse, parce que trop docte pour son âge et moins belle que celle de sa mère, à laquelle il se sent plus attaché.

[9] Les italiques appartiennent à Alain Paruit.

[10] « Mélange de nostalgie, de mélancolie et d'amour, le sentiment qu'exprime ce mot est à peu près celui que traduit notre dicton : "Coeur qui soupire n'a pas ce qu'il désire"' ». (Paruit 1987, 7)

[11] Notre traduction, le fragment ne figurant pas dans la traduction d'Alain Paruit.

référence explicite à l'époque décrite par l'auteur, caractérisée par la terreur exercée par les bolcheviks sur la population bessarabienne et par les formes d'association dans des coopératives agricoles de production, les fameux kolkhozes. Ces mots, entrés depuis longtemps dans un fond culturel commun, sont utilisés comme tels par l'auteur Paul Goma et par le traducteur Alain Paruit, mais avec des graphies différentes, adaptées aux systèmes orthographique et phonétique spécifiques au roumain (*bolşevici*, *colhozuri*) et au français (*bolcheviks, kolkhozes*). Le traducteur aurait pu utiliser des mots plus généraux, comme *communiste* et *coopérative agricole*, mais alors la référence culturelle à la Russie communiste aurait été gommée.

Au mot *moscal* (< Moscou), variante de *muscal*, Alain Paruit donne l'équivalent plus général de Russe, ce nom pouvant désigner en roumain l'ethnie soit de façon neutre, soit de façon péjorative. Paul Goma l'utilise dans le sens de l'occupant.

On remarque la même tendance à employer un terme plus général pour rendre un sens particulier dans la traduction du mot *pravoslavnic* : « Rusul tot rus rămâne : zgârii oleacă coaja lui de savietic, dai de pravoslavnic…» (1993, 20)/ « Le Russe, il reste Russe : grattez un brin son écorce de Soviétique et dessous vous trouverez de l'orthodoxe…» (1987, 16), qui, à part le sens de *orthodoxe*, en a également d'autres : *croyant, pieux, dévot* relativement aux Russes.

Parfois le traducteur va plus loin que l'auteur. Ainsi, Paul Goma parle de *cedarea* [trad. litt. la cession] de la Bessarabie aux Russes, alors qu'Alain Paruit utilise le mot *annexion* (1987, 13), un équivalent fonctionnel du mot roumain (cf. Reiss, 2009 :147). Si la cession implique la renonciation à la possession d'un bien, d'un territoire, etc., l'annexion suppose l'incorporation par violence, donc une différence de vision sur les méthodes utilisées par l'Union Soviétique pour spolier les Roumains d'un territoire qui leur appartenait.

2.2.3. Toponymes et anthroponymes

Dans presque tous les cas Alain Paruit garde la graphie roumaine des toponymes et des anthroponymes locaux : le village natal de l'auteur s'appelle Mana, ce « nombril du monde » (1987, 9), ensuite il mentionne la ville de Iasi, de Fàlticeni[12], et les batailles contre les Allemands de Màràsesti, Oituz et Casin[13], où la Roumanie a « enterré la fleur de sa jeunesse » (1987 :19) ; y figurent également le nom du fils de l'auteur, Filip, de ses voisins, le père Iacob et la tante Domnica, et il n'oublie pas le Prut, « maudite rivière dont le lit sépare les frères » (1987, 8).

[12] Nous avons respecté la graphie de l'édition française.
[13] Idem.

Seules les grandes régions historiques ont une graphie et une prononciation “à la française” comme la Moldavie, la Bucovine du Nord et la Bessarabie, de même que les villes très connues telle Saint-Pétersbourg.

2.2.4. Parlers locaux et allusions culturelles

Les parlers locaux des habitants de la Bessarabie, avec des inflexions particulières et une tendance marquée à mouiller les consonnes et à allonger les voyelles font la saveur du style de Paul Goma. Ce sont notamment les gens du village, représentés par Iacob et Domnica qui, par leur façon d'articuler certains mots, donnent de la couleur locale au texte, ce qui rend la transposition en français extrêmement difficile :

> — Bine-aţi vinit, daraghie tovarăş', obştea m-o trimăs de să vă spui, de la inimă, că muuuul' v-am mai aşteptat ! Şi, să ştiţ' : n-am fost premare, numai oleacă di delegat, că Mana noastră-i cătună, nu comună…» (1993, 20) /
>
> — Bienvenue à vous, *camarades*[14], toute la communauté m'envoie vous dire que ça fait ben longtemps qu'on vous attend. Et sachez que moi, j'étais point maire, rien que délégué, et que notre Mana est rien qu'un hameau, pas une commune…» (1987, 17).

C'est notamment ce goût du terroir qui se perd et qu'Alain Paruit essaie de compenser en utilisant des mots et des structures familières ou populaires (par exemple il crée l'appellatif *môssieu le Directeur* (1987, 16) pour rendre le mot roumain *domnţători* (1993, 18), résultat de l'amalgame des mot *domn* [monsieur] et *învăţător* [instituteur], mais, malheureusement, il n'utilise pas le patois d'une région française pour restituer quelques-unes des caractéristiques du roumain parlé en Bessarabie.

De même, les mots russes estropiés dans le parler des Bessarabiens, l'une des sources de l'humour sain des paysans de la région, sont rendus dans une langue standard où la connotation originale se perd : *rivaluţîia* (1993, 13) est rendu par *la révolution* (1987, 12), *burjuii* (id.) par *les beaux messieurs* (id.), *cioloveci* (1993, 16) par *les cosaques* (1987, 14).

Comme l'admet Umberto Eco (2006, 178), la traduction culturelle intègre une « référence fausse », résultat d'un pari sur le sens de l'œuvre qui doit produire le même effet sur le lecteur étranger. C'est toujours au traducteur d'assumer des risques et de subir les conséquences de ses décisions, parce que tout ce qui porte le sceau du « culturel » implique des pertes sémantiques et stylistiques qu'il doit bien peser avant de faire son

[14] Les italiques figurent uniquement dans le texte d'Alain Paruit et constituent une mise en évidence d'une structure russe déformée en roumain, mais par laquelle le père Iacob, en tant que représentant du village Mana, veut gagner la bonne volonté des conquérants soviétiques.

choix. Ainsi, dans le cas des allusions culturelles, et notamment des dictons et des proverbes, Alain Paruit sait exactement ce qui passe ou non en traduction.

Par exemple, il renonce à traduire des citations de Ion Luca Caragiale (« [...] şi dăi şi dăi şi luptă şi luptă[15]...» (1993, 13)), et des dictons modifiés (« De ce oare nu s-o fi spunând şi :"La revoluţie ca la... rivaliuţîie ?"[16] » (1987, 13) / trad. litt. Pourquoi ne peut-on dire aussi *À la révolution comme à la révolution* ?) que Paul Goma utilise parce qu'il écrit pour des lecteurs roumains, qui connaissent les classiques de la littérature nationale, alors que pour les étrangers ces allusions sont opaques et les expliquer en bas de page rendrait le texte trop étoffé.

Aux proverbes trop ethnocentriques (« Dac-ar avea Basarabeanul mintea Românului ceai' de pe urmă[17] ! » (1993, 13)) il donne des équivalents faciles à comprendre par les lecteurs francophones et renonce aux aphorismes bien connus dans l'autre culture (« Si l'on savait toujours ce qui nous attend, dans la vie !» (1987, 13)).

Parfois il modifie légèrement le sens d'un proverbe, pour montrer que la fortune peut changer et que la vie n'est jamais la même chaque jour. (« Poate că tot rău-i spre bine. Poate că nu-i dracu chiar aşa de negru. *Poate că cine râde la urmă*[18]...» (1993 :18) / « À quelque chose malheur est bon. Le diable est peut-être point aussi noir qu'on le dit. *Et tel qui pleure vendredi*[19]...» (1987, 16)).

3. Conclusions

Si le traducteur doit être un magicien du mot, un passeur des sens, un ambassadeur et un bâtisseur de ponts entre des cultures, alors on peut affirmer à juste titre qu'Alain Paruit en est un de tout premier rang. Responsable et conscient de la difficulté de sa tâche, il devient le double de Paul Goma, sans pourtant être le rédacteur des textes originaux de l'auteur. Fin lecteur des romans d'un écrivain dont il partage les valeurs spirituelles et auquel il se sent lié par des milliers de fils invisibles, vivant à son tour l'exil et ses conséquences, Alain Paruit est capable de saisir les intentions cachées de Paul Goma, de surprendre ses mouvements d'âme et de les rendre le plus fidèlement possible, afin d'obtenir des effets comparables sur

---

[15] Trad. équiv. *quand on ne lutte pas, on combat, et quand on ne combat pas, on lutte.* (réplique d'Agamemnon Dandanaké, personnage de la pièce *O scrisoare pierdută* /«Une lettre perdue» de Ion Luca Caragiale, adaptée du roumain par Monica Lovinesco, in *Théâtre*, Editions L'Arche, Paris, 1994).

[16] Le dicton de base est *À la guerre comme à la guerre*.

[17] Trad. litt. Si le Bessarabien avait la sagesse du Roumain ; trad. équiv. *Après dommage chacun est sage* ou *Les secondes pensées sont les meilleures*.

[18] C'est nous qui soulignons. L'équivalent de ce proverbe est *Rira bien qui rira le dernier*.

[19] En roumain *După râs vine şi plâns* [trad. litt. Après le rire, viennent les pleurs].

les lecteurs français. Et, de ce point de vue, on pourrait affirmer à juste titre que si son vécu et son pré-vécu ne sont pas tout à fait ceux de l'auteur, leur empathie est si grande qu'il s'inscrit en toute gloire dans la lignée des traducteurs célèbres, qui ont formé, au cours du temps, des couples fameux avec les auteurs qu'ils ont traduits: Baudelaire et Poe, Schlegel et Shakespeare, Nerval et Goethe, Dostoïevski et Markovicz, Jaccottet et Ungaretti, Perec et Hemlé, et tant d'autres.

Corpus

Goma, Paul, *Din Calidor : o copilărie basarabeană*, traduit du roumain par Alain Paruit, *Le Calidor*, collection Les Grandes Traduction, Paris, Éditions Albin Michel, 1987.
---, *Din Calidor : o copilărie basarabeană*, Ediţie confidenţială (I), In *Dialog*, Dietzenbach, 1989.
---, *Din Calidor, o copilărie basarabeană*, Bucureşti, Editura Albatros, 1990.
---, *My Ghildhood at the Gate of Unrest*, traduit du roumain par Angela Clark, London, Readers International, 1990.
---, *Din Calidor*, colecţia Biblioteca Basarabia, Chişinău, Editura Basarabia, 1993.
---, *Din Calidor, o copilărie basarabeană*, Iaşi, Polirom, 2004.
---, *Din Calidor, o copilărie basarabeană*, Chişinău, Editura Lumina, 2010.
---, *Nel sonno non siamo profughi*, traduit du roumain par Davide Zaffi, Rovereto Keller, 2010.

Bibliographie

Delisle, Jean, Woodworth, Judith, *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, Editions Unesco, 1995.
Dragovic-Drouet, Mila, «L'apport de la notion de traduction éditoriale à une typologie de l'activité traduisante», In : *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*, sous la direction de Jean Peters, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 151-158.
Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* (*Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003), traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2006.
Ladmiral, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, collection Tel, Paris, Gallimard, 1994.
Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Editions Verdier, 1999.
Reiss, Katharina, *Problématiques de la traduction* (*Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Wiener Vorlesungen), traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Paris, Editions Economica Anthropos, 2009, Collection Bibliothèque de traductologie.
Risterucci-Roudnicky, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008.

La trace de l'Autre: aspects de la traduction de la bi-langue dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun

Valentina RĂDULESCU
Université de Craiova
Roumanie

Résumé. L'article propose une analyse de quelques aspects particuliers de la traduction roumaine du roman *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. Le but des analyses consiste à démontrer le fait que dans la traduction des textes des écrivains francophones bilingues il importe moins de traduire des contenus, de trouver des équivalences linguistiques, que de surprendre « la relation des langues » et de traduire « un imaginaire », « une poétique » (Édouard Glissant). En ce sens, la réflexion est centrée sur la relation « bi-langue » (Abdelkebir Khatibi) – langue de traduction. Les deux autres centres d'intérêt de l'analyse concernent le traducteur et l'espace de la traduction, qui n'est plus envisagé comme le classique « entre-deux », mais un espace défini par des relations plurilingues, pluriculturelles, et les éléments qui permettent de garder dans le texte traduit les traces de l'Autre et qui confrontent le lecteur à une relation particulière des langues et à de nouvelles images culturelles.

Abstract. This article is an analysis of some particular aspects of the romanian translation of the novel *La Nuit sacrée* (The Sacred Night) by Tahar Ben Jelloun. The author tries to demonstrate that in the translation of bilingual francophone texts it is less important to translate contents, to find linguistic equivalences, than to bring out "the relations between languages" and to translate "an imaginary" (Glissant). The reflection is centered on the concept of "bi-langue" (Abdelkebir Khatibi), on the transcultural translator, on the translation space, which is no longer seen as the classic "entre-deux", but as space defined by multilingual and multicultural relations, as well as on the items in the translated text confronting the reader to a particular relation of the languages and to new cultural images.

Mots-clés : bi-langue, plurilingue, transculturel, traduction, processus
Keywords : bi-langue, multilingual, transcultural, translation, process

1. Introduction

L'enjeu majeur de la traduction de la bi-langue, troisième code d'écriture et de traduction, consiste, à notre avis, non pas à gommer, mais à exhiber les traces de la langue maternelle de l'auteur. Par son hybridité même, la bi-langue impose un profil du traducteur autre que celui de bilingue et de bi-culturel. À partir de ce constat à travers une démarche analytique comparative, nous envisageons d'identifier et de classifier dans

notre article les éléments qui marquent la trace de l'Autre et leurs fonctions dans la bi-langue traductive. Nous aborderons également la question du statut du traducteur et de la place qu'il occupe dans le processus de traduction. En vue de cette analysé, notre choix s'est porté sur le roman *La Nuit sacrée* (Prix Goncourt, 1987) de Tahar Ben Jelloun et sur sa version roumaine *Noaptea sacră* (2008), dans la traduction de Gabriela Abăluţă.

2. Présentation du corpus

En 1985, dans *L'Enfant de sable*, Tahar Ben Jelloun imaginait l'histoire étrange d'Ahmed/Zahra, fille d'un père qui, humilié par l'absence d'un héritier mâle, oblige sa dernière-née à endosser une identité masculine et, ce faisant, à vivre dans l'ambiguïté et le mensonge. *La Nuit sacrée* reprend l'histoire de Zahra, qui, libérée du fardeau de cette identité « trouble et vacillante »[1] à la mort du père, pendant La Nuit du Destin, essaie de (re)construire son identité. La narration, assumée par Zahra elle-même, est une fascinante rétrospection poétique, à la limite du réel et du rêve, du conscient et de l'inconscient.

Toutes les expériences (initiatiques) du personnage – la rencontre avec le Cheikh, le viol, la vie avec le Consul et l'Assise, la prison après le meurtre de l'oncle, les violences subies en prison sur l'ordre de ses sœurs, les retrouvailles avec le Consul à la frontière de la vie et de la mort – sont placées sous le signe du tragique, de l'impossibilité d'échapper à un « destin sans joie, sans vérité, sans désir » (*NS*a, 47).

L'histoire de Zahra « ressemble à la vérité » (*NS*a, 6), le lecteur étant ainsi averti d'emblée qu'il se trouve dans une fiction qui, malgré la présence d'une série de repères créant l'illusion d'un certain ancrage spatial, n'a pas du tout un aspect réaliste. En outre, l'absence des repères temporels, fait que tout semble possible à tout âge, à travers les âges : « j'ai traversé le pays et les siècles » et aussi labyrinthique que la destinée de la narratrice. Ce caractère intemporel du récit donne l'impression que seule l'histoire et la voix qui la raconte comptent et demeurent. L'essentiel de la narration dans *La nuit sacrée* est défini, à notre avis, par « l'ampleur de la misère tragique où végète le corps féminin ainsi que [par] la profonde unité de vision qui sous-tend l'écriture poétique de Tahar Ben Jelloun ». (Maazaoui 1995, 68)

3. Pour la bi-langue

Le concept de *bi-langue* est créé par Abdelkébir Khatibi, qui l'utilise pour la première fois dans la « Lettre-préface » au volume *La violence du*

[1] Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, collection « Points », 1987, p. 6. Dorénavant le titre français sera désigné par le sigle *NSa*, tandis que le titre de la version roumaine par *NSb*, suivis du numéro de la page.

texte. La littérature marocaine de langue française, de Marc Gontard, pour le développer ensuite dans *Amour bilingue* ou dans *Maghreb pluriel*. Myriam Suchet note que, dans la vision de Khatibi, il s'agit d'une langue d'écriture « traversée par la langue maternelle, de telle sorte que l'une comme l'autre sont audibles de manière simultanée. Si les deux langues se superposent, en effet, c'est sans jamais se résorber l'une dans l'autre ». (2009, 38) Khatibi insiste, d'ailleurs, dans « Bilinguisme et littérature » (in *Maghreb pluriel* 1983, 186) sur le caractère irréductible, singulier, rigoureusement autre de la bi-langue.

Dans *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la* dualité, Abdallah Memmes envisage, à son tour la bi-langue, comme « une sorte de troisième langue entre le français et l'arabe, le résultat de leurs rapports en abyme et de leurs confrontations dans le même être ». (Memmes 1994, 100, *apud* Jablonka 2010, 3).

Lise Gauvin, discutant le problème du choix linguistique des écrivains francophones, remarque l'importance majeure de la création du concept de bi-langue par Khatibi. Celui-ci aurait permis à l'écrivain marocain de surmonter « un certain dualisme de la pensée qui consistait à discuter le problème de l'écriture maghrébine en terme de choix entre la langue française ou la langue arabe » (Gauvin § 20) et de transformer les oppositions entre les deux langues « en interaction dialogique : de l'autre dans la langue il passe à l'autre de la langue, cette troisième langue à laquelle aspire tout écrivain ». (*Ibidem*)

En ce qui nous concerne, nous considérons la bi-langue un concept-clé dans la traduction littéraire, pour trois raisons. D'abord, la bi-langue, par son hybridité, est elle-même basée sur un processus de traduction et d'échange permanent entre deux langues : « La langue "maternelle" est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre, se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour » (Abdelkebir Khatibi, in Gontard *op. cit.*, p. 8). Ces échanges la soumettent à une métamorphose continuelle, la rendent instable et, par conséquent, difficilement maniable. La bi-langue est une provocation permanente, autant pour l'écrivain, que pour le lecteur ou pour le traducteur.

Deuxièmement, le concept est une provocation pour les théoriciens de la traduction, et Khatibi insiste sur la nécessité d'identifier de nouvelles voies d'approche des textes bilingues et plurilingues en traductologie, faute de quoi les textes maghrébins risquent de demeurer opaques : « Tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la pluri-langue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelle. » (*Ibidem*) Il nous semble même que le concept lui-même commence à être un peu daté et que, en fait, celui de

pluri-langue serait plus adapté à définir la relation complexe des langues en contact.

Troisièmement, ce qui accroît la difficulté de l'appropriation et de la traduction est le fait que la bi-langue est, à la fois, « une autre », une entité matérielle, concrète, mais, en même temps, et peut-être paradoxalement, elle est en elle-même relation, processus, grâce auquel et par lequel les langues se redéfinissent constamment.

4. Quel traducteur pour la bi-langue ?

Dans son article, « Du passeur à l'agent de métamorphose : étude exploratoire de quelques représentations du traducteur littéraire », Denise Merkle s'arrête sur : le traducteur-passeur théorisé par Henri Meschonnic, le traducteur médiateur et herméneute représenté par la figure d'Hermès-Mercure, le traducteur citoyen-soldat, le traducteur interculturel, le traducteur-accumulateur, le traducteur transculturel de Patrick Chamoiseau, le traducteur comme agent de métamorphose de Michael Cronin (2007, *passim*). La conclusion de Denise Merkle, à la suite de ce qu'elle appelle un bref « exercice de conceptualisation », est que du traducteur passeur au traducteur agent de métamorphose c'est le type et le degré de contact « inter »culturel qui varient. Le traducteur passeur, citoyen-soldat ou interculturel

> en mesure de composer avec deux ensembles de systèmes symboliques, négocie la différence. Généralement, il se contente de franchir les frontières de sa langue et de sa culture pour visiter l'autre, mais rentre chez lui après avoir trouvé ce qu'il lui faut. Il privilégie sa culture et sa langue étant donné qu'il s'y identifie étroitement. Il opère consciemment le transfert entre le texte de départ et le texte d'arrivée pour ensuite insérer le produit traductif dans sa culture. » (Merkle 2007, 319)

En revanche, Merkle observe que les traducteurs qui

> se retrouvent dans "l'entre-deux" ou dans le troisième espace vivent dans une zone où les deux se recoupent ; ils sont sensibles à la temporalité et sont ainsi amenés à reconnaître le caractère illusoire, fantasmatique, des cultures nationales. Ces traducteurs ne s'identifient pas clairement à une seule culture ; ils se laissent transformer ». (*Ibidem*, 319)

À partir de ce constat de Denise Merkle, nous pourrions affirmer que la tâche de traduire la bi-langue ne peut être assumée que par un traducteur pluriculturel et transculturel, qui dépasse la logique binaire de l'entre-deux langues ou de l'entre-deux cultures. Nous nous plaçons ainsi sur la position d'Édouard Glissant qui considère que ce qui devrait intéresser le traducteur est à la fois l'être de la langue, mais également la relation de la langue à toutes les langues possibles. Le processus de

traduction, par conséquent, est envisagé dans la perspective de la poétique de la relation définie par Glissant.

> Ce qui est intéressant dans les langues, [affirme-t-il], c'est le rapport à toutes les langues. Et il me semble que la relation n'essaye pas seulement de reproduire dans une autre langue l'être d'une langue première, mais elle essaye de découvrir les schémas de fonctionnement de la relation de toute langue à toute langue. C'est pour cela que je pense que la traduction aujourd'hui est un élément primordial d'exercice littéraire parce qu'elle a une fonction qui n'est pas une fonction comprimée, très techniquement spécialisée, mais qui est une fonction poétique générale du rapport de toute langue à toute langue. Par conséquent, la traduction devient un art en soi, avec son champ qui est non pas le champ des langues, mais le champ du rapport des langues. (2011 § 2)

Cette affirmation d'Édouard Glissant nous semble un point central dans le renouvellement de la conception de la traduction, que l'écrivain envisage comme un art primordial. On pourrait avancer, à partir de cette conception du processus traductif, que le champ du rapport des langues est le troisième espace dans lequel agit le traducteur, à l'intersection d'influences langagières et culturelles multiples. Un espace de l'hybridité, de la multiplicité, où le traducteur est l'instrument qui capte, accumule, transforme, se transforme, créé une relation nouvelle entre les langues, mais aussi, un nouvel imaginaire de cette relation. Car, selon Glissant, la créativité du traducteur ne réside pas dans le transfert des contenus, qui est un processus « mécaniciste », qui ne produit pas de relation, mais la translation des poétiques, « c'est-à-dire la translation des images formelles de la langue » (*Ibidem* § 8). La créativité se donne libre cours dans la création d'un imaginaire, dans l'expression d'une

> conception réelle de ce qui se passe à ce moment-là entre deux langues, bien sûr, mais entre deux langues en présence des autres langues » [...] Quand on traduit de l'ineffable, quand on traduit de l'indicible, les trucs d'équivalence ne suffisent pas, il faut un imaginaire du traducteur qui invente quelque chose de nouveau par rapport aux trucs d'équivalence d'une langue à l'autre. (*Ibidem* § 3)

Si l'on accepte, avec Glissant, que « la poétique de la relation n'est jamais bi-quelque chose, elle est toujours multiple quelque chose » (*Ibidem* § 14), on aboutit à l'essence de tout processus d'écriture ou de traduction, surtout de traduction de la bi-langue, placés sous le signe du pluriculturel et du transculturel.

Nous voudrions prolonger l'exercice de conceptualisation de Denise Merkle, évoqué ci-dessus, en associant cette fois le traducteur transculturel à la figure d'Argus. Le *traducteur-Argus* serait cet être lucide, attentif à capter toutes les influences, linguistiques ou culturelles, venant des directions et des sources les plus diverses, à assimiler, pour ensuite les

redéployer, des sens multiples, à exploiter les possibilités infinies des langues, mais attentif aussi à ne pas se tromper, à ne pas faire de faux pas, à ne pas trop nuire aux langues ou aux textes en contact.

5. Les traces de l'Autre. La bi-langue en traduction

À la lumière de ce que nous avons a affirmé précédemment, la traduction du roman de Tahar Ben Jelloun où « implicitement présente [...], la langue arabe travaille le texte français en envoyant un univers de signes, de sèmes et de symboles qui sont totalement étrangers à l'univers mental français » (Ahnouch 2004, 128, *apud* Jablonka, 5) a exigé du traducteur la création d'une nouvelle bi-langue, où l'arabe travaille de la même façon le texte roumain, cette fois, et où le lecteur puisse percevoir clairement le rapport entre les langues en contact. Car il était évident qu'essayer de gommer toutes les différences aurait mutilé le texte. En outre, la traduction de la *Nuit sacrée* montre, selon nous, que la question de l'appartenance du traducteur à une culture nationale, au moins lorsqu'il s'agit de traduire la bi-langue, est secondaire. Et cela parce qu'on traduit pour une communauté langagière, et non pas pour une nation. Le texte d'arrivée ne doit pas satisfaire à l'horizon d'attente d'une communauté appartenant à une culture donnée, à un moment donné, mais à l'horizon d'attente de l'ensemble des locuteurs de la langue d'arrivée, quelle que soit la culture à laquelle ils appartiennent. Qu'est-ce qui empêcherait un Japonais, parlant le roumain, et ignorant le français, de lire Tahar Ben Jelloun en roumain ? Il nous semble que justement de tels cas particuliers, mais pas du tout isolés, démontrent la justesse de la poétique de la relation, appliquée à la traduction, d'Édouard Glissant. Une fois de plus, il est évident que le texte traduit ne vient pas enrichir une seule culture, mais participe à la mise en place du vaste réseau d'une culture-monde.

En analysant la version roumaine de *La Nuit sacrée*, nous avons essayé de réaliser un inventaire des éléments appartenant à la langue arabe et à la culture arabe (ou a d'autres cultures) également, tous ces éléments étant illustratifs pour le processus de métamorphose que le roumain subit et pour la manière dont l'imaginaire du lecteur peut être enrichi de nouvelles images culturelles dans le processus de fécondation réciproque des cultures. Nous présentons en ce qui suit cette typologie, susceptible d'être développée lors d'une analyse plus détaillée du texte traduit.

5.1. Éléments lexicaux

5.1.1. Mots arabes présents dans le texte d'origine et non traduits en roumain

(1) Regardez maintenant ce chapelet... du corail ; de l'ambre ; de l'argent... Il a dû appartenir à un imam.

(*NS*a, 15)

Acum priviţi aceste mătănii… coral, ambră şi argint… se vede că au aparţinut vreunui imam.

(*NS*b, 13)

(2) Tout en repensant au destin de cette famille de colons français sortie en pièces éparses de la malle, je vis une femme tourner sur elle-même pour dérouler l'immense haïk blanc qui lui servait de djellaba.

(*NS*a, 15)

Pe când stăteam şi mă gândeam la soarta acestei familii de colonişti francezi scoasă bucăţi, bucăţi din cufăr, zării o femeie care se învârtea în loc ca să desfăşoare imensul haik alb din care-i era alcătuită djellaba-ua.

(*NS*b, 14)

5.1.2. Mots ou syntagmes arabes traduits en français et en roumain, qui désignent une réalité spécifique de l'imaginaire musulman

(3) Par exemple, la nuit sacrée est la « nuit de la descente » du Coran : « Ce fut au cours de cette nuit sacrée, la vingt-septième du mois de ramadan, nuit de la "descente" du Livre de la communauté musulmane, où les destin des êtres sont scellés, que mon père, alors mourant, me convoqua à son chevet et me libéra.

(*NS*a, 22)

În timpul nopţii sfinte, a douăzeci şi şaptea din luna ramadanului, noaptea „Coborârii" Cărţii sfinte a comunităţii musulmane, când destinele tuturor fiinţelor sunt pecetluite, în această noapte, aşadar, tatăl meu, care trăgea să moară, m-a chemat la căpătâiul lui şi m-a eliberat.

(*NS*b, 19)

5.1.3. Mots arabes traduits en français, ensuite en roumain, employés pour désigner une réalité commune dans l'imaginaire humain, mais que ni le français, ni le roumain n'utilisent pas pour se rapporter à cette réalité : il s'agit, par exemple, des termes argotiques désignant le sexe féminin :

(4) Tout autour de ce dessin les innombrables noms donnés au sexe féminin : l'huis, la bénédiction, la fissure, la miséricorde, le mendiant, le logis, la tempête, la source, le four, le difficile, la tente, le chaud, la coupole, la folie, l'exquis, la joie, la vallée, le rebelle…

(*NS*a, 77)

Desenul era înconjurat de nenumăratele denumiri ale sexului feminin: portiţa, binecuvântarea, fisura, nefericirea, cerşetoarea, locaşul, furtuna, izvorul, cuptorul, isprava, cortul, fierbinţeala, cupola, nebunia, deliciul, bucuria, văioaga, răzvrătita…

(*NS*b, p. 67)

5.2. Éléments d'oralité du récit

(5) J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à vous. Amis du Bien! La place est toujours ronde. Comme la folie. Rien n'a changé. Ni le ciel ni les hommes.
Je suis heureuse d'être enfin là. Vous êtes la délivrance, la lumière de mes yeux. Mes rides sont belles et nombreuses. Celles sur le front sont les traces et les épreuves de la vérité. Elles sont l'harmonie du temps. Celles sur le dos des mains sont les lignes du destin. Regardez comme elles se croisent, désignent des chemins de fortune, dessinant une étoile après sa chute dans l'eau d'un lac.

(*NS*a, 5)

Mi-a trebuit mult timp ca să ajung până la voi, Prieteni ai Binelui! Piaţa este tot rotundă. Ca şi nebunia. Nimic nu s-a schimbat. Nici cerul, nici oamenii.
Sunt fericită că am ajuns, în sfârşit, aici. Voi sunteţi eliberarea mea, lumina ochilor mei. Ridurile mele sunt frumoase şi numeroase. Cele de pe frunte sunt urmele şi chinurile adevărului. Ele dau armonie timpului. Cele din căuşul palmelor sunt liniile destinului. Priviţi-le cum se încrucişează trasând cărările norocului, desenând o stea după căderea ei în unda unui lac.

(*NS*b, 5)

(6) Ma gazelle, mon foie,
ma tendresse, mon cœur
ma belle, mon prince
lumière de mes yeux
ouvre tes bras... etc.

(*NS*a, 72)

Gazela mea, ficăţelul meu,
iubirea mea, inimioara mea,
frumoasa mea, prinţul meu,
lumina ochilor mei
deschide-ţi braţele ... etc.

(*NS*b, 63)

5.3. Incantations et prières spécifiques à la religion musulmane

(7) – Au nom de Dieu le Clément et le Miséricordieux, que le salut et la bénédiction de Dieu soient sur le dernier de ses prophètes, notre maître Mohammed, sur sa famille et ses compagnons. Au nom de Dieu le Très-Haut.

(*NS*a, p. 61)

– În numele lui Dumnezeu cel Îngăduitor şi Milostiv, fie ca iertarea şi binecuvântarea Domnului să pogoare asupra ultimului dintre profeţi, stăpânul nostru Mohamed, asupra familiei şi tovarăşilor lui. În numele Domnului Prea-Înalt.

(*NS*b, p. 53)

5.4. Paraboles et versets religieux

(8) Dieu a dit: « Parmi les Bédouins qui vous entourent et parmi les habitants de Médine, il y a des hypocrites obstinés. Tu ne les connais pas ; nous, nous les connaissons. Nous allons les châtier deux fois, puis ils seront livrés à un terrible châtiment ».

(*NS*a, p. 17)

Dumnezeu a spus: „Printre beduinii din jurul tău, ca şi printre locuitorii Medinei, se află destui ipocriţi înverşunaţi. Tu n-ai ajuns să-i cunoşti, dar eu, îi ştiu bine. Pe aceştia îi vom pedepsi de două ori, apoi vor fi meniţi unei pedepse îngrozitoare".

(*NS*b, p. 15)

(9) Après un silence, il cita le verset 2 de la sourate « Les impies » :
– « Ils se font un voile de leurs serments. Ils écartent les hommes des voies du salut. Leurs actions sont marquées au coin de l'iniquité »…

(*NS*a, p. 79)

După ce trecu o vreme cită versetul 2 din surata cu titlul „Necredincioşii":
– „Îşi făcură un voal din făgăduinţele lor. Îi abat pe oameni de la căile izbăvirii. Acţiunile lor se desfăşoară pe muchia nelegiuirii".

5.5. Éléments d'intertextualité volontaire qui renvoient autant à la culture arabe qu'à la culture européenne ou asiatique.

(10) Nous sommes les enfants, les hôtes de la terre,
Nous sommes faits de terre et nous lui reviendrons.
Pour nous, terrestres, le bonheur ne dure guère,
Mais des nuits de bonheur effacent l'affliction.

Je ne reconnus pas tout de suite la poésie d'Abu-l-Ala al-Ma'arrî. J'avais lu dans mon adolescence *Risalat-al-Ghufran*, mais je ne me souviens pas de ces vers.

(*NS*a, p. 41)

Noi suntem copiii, gazdele pământului.
Suntem făcuţi din ţărână şi-n ţărână ne vom întoarce.
Pentru noi, pământenii, fericirea-i scurtă.
Dar câteva nopţi de fericire ajung să şteargă mâhnirea.

N-am recunoscut imediat poezia lui Abu-l-Ala al-Ma'arrî. Citisem în adolescenţă cartea lui, *Risalat-al-Ghufran*, dar nu-mi mai aminteam aceste versuri.

(*NS*b, p. 35)

(11) « Je suis Risalat al-Ghufran, Épitre du pardon, un livre fondamental que peu de gens ont vraiment lu, j'ai été écrit en l'an 1033, et mon créateur était né à Ma'arat al-Nu'man, en Syrie du Nord, dans la région d'Alep… Je suis un livre difficile où les morts dialoguent, où les comptes sont réglés à

> coups de diatribes poétiques, où le séjour au paradis est plus long que celui en enfer… »
>
> (*NS*a, 98)

> „Sunt *Risalat-al-Ghufran*, Epistola iertării, o carte fundamentală pe care puţini au citit-o cu adevărat. Am fost scrisă în anul 1033, iar creatorul meu s-a născut la Ma'arat al-Nu'man, în Siria de Nord, în regiunea Alep…
> Sunt o carte dificilă în care dialoghează morţii, unde reglările de conturi se fac prin diatribe poetice, unde şederea în paradis este mai lungă decât cea din infern…"
>
> (*NS*b, 86)

> (12) Cette bibliothèque humaine était très animée. Il y avait même une très jeune fille qui se balançait sur un trapèze et récitait Ulysse : « … je ne vais tout de même pas coller ici comme une patelle. Ce temps-là est abrutissant. Il ne doit pas être loin de neuf heures d'après la lumière… »
>
> (*NS*a, 98)

> Această bibliotecă umană era foarte animată.
> Era până şi o fată foarte tânără care se legăna pe un trapez şi recita Ulise: „… totuşi nu voi rămâne ţintuit aici toată noaptea ca un taler. Acest timp este abrutizant. Nu mai poate fi mult până la nouă, după cum cade lumina…"
>
> (*NS*b, 86)

Les exemples présentés ci-dessus, illustrent le potentiel créatif du parler bilingue, qui

> participe de « l'action concertée » constructive qui fait émerger un nouvel univers de sens partagé, dans la mesure où deux « mondes » liés aux langues-cultures ne coexistent pas simplement, mais se chevauchent et s'interpénètrent. Il s'agit d'un suprasystème cohérent, d'un tout original engendré par les effets de toutes sortes de marques transcodiques […] (Jablonka 2010, p. 2).

À part cette fonction *poïétique*, qui surprend *le faire* même non d'un texte, mais d'une langue, et les mécanismes intimes de ce *faire*, la comparaison des deux textes soumis à l'analyse nous a permis de dégager une série de fonctions que les catégories d'éléments inventoriées assument dans le récit.

La présence des éléments lexicaux instaure dans la bi-langue « un jeu de la séduction et du désir» (Rădulescu 2009, 42) : véritables îlot culturels, les mots et les expressions arabes présents dans le texte séduisent le lecteur et lui insufflent le désir d'une immersion dans la langue et la culture de l'Autre, dont la bi-langue garde les traces. Le jeu du désir et de la séduction est donc le moyen par lequel se réalise l'ouverture vers un nouvel imaginaire. Il est à la fois un moyen d'accepter l'Autre dans sa différence, de

s'accepter soi-même comme différent et de surmonter un possible choc culturel.

La présence des mots et des expressions arabes dans le texte peut également « témoigner d'un choix affectif, volontaire de l'auteur » (Rădulescu 2009, 44) et, outre cette fonction de mise en évidence de l'affectivité ou de la volonté de l'auteur, ils peuvent aussi produire un *effet d'exotisme* et *de poétique*, associé généralement au désir d'évasion du lecteur (exemples 10 ou 12).

Certaines expressions ou formules d'adresse traduites dans le texte, inexistantes en roumain, et parfois jugées même comme difficilement acceptables ou utilisables dans cette langue, ont une charge expressive qui demeure intacte malgré leur traduction littérale : il s'agit des formules d'invocation de la divinité, de l'exemple (7), qui ne sont pas employées en roumain, mais qui gardent toute la ferveur mystique et l'humilité du croyant. Au pôle opposé, se trouvent des expressions comme « mon foie » étranges à leur tour pour le lecteur roumain, mais ayant une coloration affective incontestable. Ces formules, bien que ressenties comme des corps étrangers en français ou en roumain, n'en sont pas pour autant rejetées par les deux langues. Au contraire, elles s'y intègrent naturellement, non pas dans un processus d'arabisation, d'infléchissement du français ou du roumain ou bien d'exhibition d'une diglossie irréductible, mais tout simplement dans un processus de création de l'autre original de la bi-langue d'écriture et de celle de traduction.

Apparemment à l'opposé de la fonction précédente, mais, en fait, en étroite complémentarité avec celle-ci, se situe la création de *l'effet de réel*. Il y a dans le roman des séquences qui confèrent au récit un certain degré de vraisemblance, mais elles n'ont rien d'une littérature stérile, exacte, objective ; au contraire, elles renforcent, à notre avis, la poéticité de la narration (exemples 1, 2).

Certaines formules, comme celle employée dans l'exemple 5, « Amis du Bien ! », évoquent l'attitude traditionnelle du conteur s'adressant sur la place publique à son auditeur (*la halqa*) et essayant d'obtenir son adhésion. L'équivalent roumain, « Prieteni ai Binelui ! », bien que surprenant, garde pourtant la même force d'impact sur le lecteur que la formule arabe et participe d'une stratégie de séduction du public. La formule traduit aussi « l'hybridation par le récit récit contique de la forme romanesque » (Gontard, 95), soulignant autant l'hétérogénéité de la bi-langue, que l'hétérogénéité du monde fictionnel qui se construit au carrefour des cultures.

Nous avons retenu une série d'exemples concernant l'intertextualité non pas parce qu'ils son relevants pour la traduction de la bi-langue, mais pour le fait que l'intertextualité est une pratique de métissage récurrente dans le roman contemporain et que le roman de Tahar Ben Jelloun n'y fait

pas exception. Comme d'autres romans ben jellouniens, *La Nuit sacrée* est bâtie sur un véritable échafaudage intertextuel qui relie la culture maghrébine à de nombreux espaces culturels. Nous considérons que l'intertextualité intentionnelle est dominante dans le roman, le lecteur – traducteur, n'ayant pas de difficultés majeures à repérer les traces intertextuelles. Le jeu intertextuel n'a donc pas une fonction déstabilisante dans l'économie du récit ou dans le processus de traduction. Nous avons tout simplement désiré le mettre brièvement en évidence d'une part, parce qu'il exhibe l'hétérogénéité du récit, renforçant ainsi l'hétérogénéité de la bi-langue. D'autre part, parce que dans ce jeu, les cultures en contact, tout comme les langues dans un processus d'échanges réciproques, s'ouvrent l'une à l'autre, deviennent poreuses et cette porosité « abolit les différences au profit d'une dynamique des interférences permanentes qui, loin d'uniformiser les cultures, exhibent ce que chacune a de plus original ». (Rădulescu 2009, 48)

5. Conclusions

La traduction de la bi-langue comporte des aspects sensibles, dus surtout à son hétérogénéité, à son hybridité. Il s'agit d'un processus qui implique à la fois un côté poïétique – le *faire* de la bi-langue –, une mise en évidence d'une relation particulière des langues en contact et la (re)création d'un imaginaire. Traduire la bi-langue est une activité qui suppose un traducteur pluriculturel et transculturel, que nous avons défini comme un traducteur-Agus. Quant à l'espace de la traduction, le traducteur ne se place ni à l'intérieur du texte de départ ni de celui d'arrivée, d'une langue ou d'une culture particulière, mais dans un espace-carrefour surplombant toutes les langues et toutes les cultures. Il s'agit d'un espace indéfinissable, toujours en métamorphose, toujours instable, non figé, comme la relation des langues, comme le profil du traducteur même ou celui de la culture-monde.

Références bibliographiques

Ahnouch, Fatima *Abdelkébir Khatibi. La langue, la mémoire et le corps*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1987.

---, *Noaptea sacră*, traduit du français par Gabriela Abăluţă, Bucarest, Éditions Art, 2008.

Gauvin, Lise, « Écrire en français : le choix linguistique », [En ligne], URL : http://www.sgdl.org/la-documentation/les-dossiers/251. (Consulté le 10 février 2012)

Gontard, Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://halshs.archives-ouvertes.fr7/

docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf. (Consulté le 2 février 2012).

Khatibi, Abdelkebir, « Bilinguisme et littérature », in *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris, 1983.

---, « Lettre-préface », in Gontard, Marc, *La violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

Jablonka, Frank, « Langage du corps et corps du langage dans l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi. Analyse de sociosémiotique du contact », in *PhiN* 52/2010. [En ligne]. URL : http://web.fu-berlin.de/phin/phin52/p52t1.htm. (Consulté le 8 février 2012).

Maazaoui, Abbes, « *L'enfant de sable* et *La Nuit sacrée* ou le corps tragique », in *The French Review*, Vol. 69, No. 1, (Oct., 1995), pp. 68-77. [En ligne]. URL : http://www.jstor.org/stable/396995. (Consulté le 2 mars 2012).

Memmes, Abdallah, *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité,* Paris, L'Harmattan, 1994.

Merkle, Denise, « Du passeur à l'agent de métamorphose : étude exploratoire de quelques représentations du traducteur littéraire », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 301-325. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/018828ar. (Consulté le 5 mars 2012).

Pattano Luigia, « Traduire la relation des langues: un entretien avec Édouard Glissant ». [En ligne]. URL : http://mondesfrancophones.com/dossiers/edouard-glissant/traduire-la-relation-des-langues-un-entretien-avec-edouard-glissant/, mis en ligne 26.08.2011. (Consulté le 3 février 2012).

Rădulescu, Valentina, « Quelques aspects du métissage dans le roman maghrébin contemporain », in Cecilia Condei, Jean-Louis Dufays, Cristiana Teodorescu (éds.), *Métissage culturel. Interculturel et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones*, Volume II, Éditions Universitaria Craiova, 2009, pp. 39-52.

Suchet, Myriam, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

Traduire l'Autre. Réflexions en marge de la version en roumain de l'acquis communautaire

Deliana VASILIU
Académie d'Études Economiques de Bucarest
Roumanie

Résumé. Métaphore de la médiation et de la coexistence des cultures en ce début du XXIe siècle, la traduction est plus que jamais reconnue comme « la langue de l'Europe ». En même temps, l'image du traducteur comme intermédiaire, comme « passeur » entre deux cultures plus ou moins éloignées reste de mise.
Dans ce contexte, nous pensons nous aussi qu'il est malheureusement impossible de lancer tout simplement: « traduire, c'est dire la même chose dans une autre langue. » Même si problématique caduque pour certains, nous nous proposons d'interroger la fidélité – cette « même chose » - dans les deux mondes mis en rapport par l'acte traductif. Car « l'énigme de l'identique » en rapport avec la possibilité de « dire la même chose autrement » n'a pas encore donné son dernier mot.
Le présent travail se propose donc de revisiter les notions de fidélité/trahison justement en fonction de la nature de « la chose » qui est re-dite dans la langue d'arrivée, c'est à dire sa place, sa fonction et son « skopos». L'existence des versions en langues européennes de l'acquis communautaire permettra, d'autre part, d'approfondir sous cet angle certains aspects théoriques et pratiques de la traduction juridique.

Abstract. A metaphor of the mediation and of the coexistence of cultures at this beginning of this XXIst century, the translation is more than ever recognised as "the language of Europe". At the same time, the translator's image as a go-between and a "purveyor" between two more or less remote cultures is the order of the day.
On this basis, we too believe that it is unfortunately impossible to quite simply launch the following statement: "to translate is to tell the same thing in another language." Even if some people consider the accuracy critically obsolete, we propose to examine this notion, namely this "same thing" – in the two worlds related by the translation act. As "the enigma of the identical" related to the possibility of "telling the same thing differently" has not given its last word yet.
This work thus intends to revisit the notions of accuracy/betrayal precisely contingent on the nature of "the thing" which is re-told in the target language, namely its place, function and "skopos". The existence of European language versions of the acquis communautaire will allow us, on the other hand, to go into this subject in greater depth, namely to further investigate certain theoretical and practical aspects of the legal translation.

Mots-clés: paradigme du traduire, dire la même chose, traduire la législation européenne
Keywords: paradigm of translation, tell the same thing, translation of European legislation

Préalables

Traduire s'affiche fièrement comme l'un des maîtres-mots de l'actualité. En effet, discours traductologiques, mais aussi philosophiques, anthropologiques, linguistiques, socioculturels, voire politiques se le disputent en quête de décodeur généralisé des temps complexes que nous vivons en ce début du XXI[e] siècle. Une question sous-jacente anime la présente réflexion. Elle porte sur le besoin d'asseoir de manière réaliste la problématique traductive fort complexe qui doit interpeller un système d'enseignement d'un pays membre du concert européen dont la langue, tout en étant « l'une des 23 langues de l'Europe », n'en reste pas moins « exotique » et « minoritaire » en Europe, notamment une « langue de publication » et non pas une « langue de rédaction ». Un double regard, celui du praticien de la traduction générale et littéraire, comme celui du formateur à la traduction spécialisée, entend par conséquent se pencher sur *la question traductive* conçue et restée, à côté du plurilinguisme, le pilier central de la politique linguistique de l'Europe d'aujourd'hui.

À une époque où les frontières économiques, monétaires, politiques et culturelles tombent une à une en Europe, il semble légitime de s'interroger dans une visée de formation sur le devenir des différences linguistiques européennes tiraillées en réalité entre la solution de la langue unique – inacceptable politiquement, et un plurilinguisme de masse – malheureusement, quasiment irréaliste pour l'instant. Un état des lieux du traduire orienté par la problématique en discussion vue sous cet angle pourrait apporter des éclaircissements sur la nature des réformes, notamment des stratégies de formation aux langues, à mettre en place pour mieux préparer l'avenir européen de la société roumaine.

Comme c'est *la traduction* en tant qu'opération, processus, effort et travail orientés par des stratégies appropriées de *trans-mission* des savoirs par delà les frontières linguistiques qui est visée ici, nous utiliserons volontiers « *le traduire* » théorisé par H. Meschonnic (1999, 2007), même si ses visées étaient autres. Dans ce qui suit, en allant du général vers le particulier et retour, nous nous proposons d'apporter quelques éléments de réponse aux trois questions ci-après :

- Qu'est-ce que traduire veut (encore) dire aujourd'hui ?
- Qu'est-ce que « dire la même chose » pour la traduction spécialisée?
- Qu'est-ce que traduire la législation européenne ?

Cela nous permettra, nous l'espérons, de tirer quelques enseignements de nature à éclairer davantage la portée d'une activité qui se trouve peut-être pour la première fois dans l'histoire «à la une » des tentatives de conciliation entre la pluralité des langues et l'unicité du langage de l'humanité.

Le traduire – paradigme généralisable

Pour commencer, donc, qu'est-ce que traduire veut (encore) dire aujourd'hui et ici, c'est-à-dire pour nous, en Europe ? « À la différence d'autres cultures centrées sur elles-mêmes, l'Europe est d'origine pluriculturelle, originellement et constamment traductrice. Elle est née de la traduction et dans la traduction. » (Meschonnic 1998, 223) Et elle continue d'y bâtir son avenir, aussi bien politique et social qu'économique et culturel dans la construction d'une Europe dont la réussite mise plus que jamais sur la circulation des savoirs, des idées, des textes et des personnes.

Pour quiconque se penche sur la problématique, il est évident que les questionnements sur la traduction à proprement parler sont quasiment les mêmes depuis des millénaires : la fidélité, la trahison, voire la liberté, l'Autre et/ou le Même, etc. Les réponses, en revanche, comme nous le verrons bientôt, sont encore loin de faire l'unanimité. Chaque époque, chaque culture, chaque nouvelle idéologie y apporte des inflexions qui se veulent sinon définitives au moins réformatrices. Nos temps et lieux ne font pas autre chose, au contraire ils y ajoutent une réflexion d'ensemble destinée à consacrer la pensée du traduire en tant qu'enjeu identitaire. C'est à ce dernier niveau que nous allons nous arrêter pour commencer en essayant d'approcher les tenants et les aboutissants de ce qui est désormais tenu pour repère incontournable et « révélateur » de la réflexion postmoderne.

En effet, depuis quelques décennies, le traduire est érigé en *paradigme de l'éthos européen*. Un survol de ce vaste débat philosophique nous aidera à mieux comprendre sa portée. Des voix de plus en plus sonores se sont fait entendre à ce sujet, tel Paul Ricoeur (2004), philosophe et traducteur lui-même, qui, dans une logique de dialogue et de réconciliation, met à profit les réflexions antérieures en la matière (Berman 1995, 1999 ; Steiner 1998) et approfondit l'œuvre freudienne pour proposer *le traduire comme triple modèle d'intégration et de médiation entre identité et altérité*. Ce dernier reposerait, d'une part, sur ce que l'on appelle désormais *l'hospitalité des langues*, cette faculté d'habiter chez l'Autre et de le conduire vers Soi-même, un double mouvement exercé sur sa propre langue qui « se charge » de l'Etranger et en même temps sur la langue de l'Autre qui « se décharge » dans la langue d'accueil. Adossé à ce premier pilier, *le don des langues* lui donnerait la possibilité de se constituer en « fondement non violent du lien social ». (Jervolino 2006/2) À une condition près, nous rappelle Paul Ricoeur (2004), et ce serait le troisième pilier de l'édifice : accepter le « décalage infranchissable » entre l'Autre et le Même, *renoncer à l'idéal de la traduction parfaite*, être capable d'en faire le deuil.

À vrai dire, l'Allemagne romantique (Berman 1995) y rêvait déjà :

> Notre peuple, à cause de sa considération pour l'étranger et de sa nature médiatrice, paraît être destiné à réunir dans sa langue, avec les siens propres, tous les trésors de la science et de l'art étrangers, comme dans un grand ensemble historique au centre et au coeur de l'Europe. Cela semble être, en effet, la véritable finalité historique de la traduction à grande échelle. (Schleiermacher 1999, 91)

On dirait par conséquent assister aujourd'hui à des développements d'une construction culturelle européenne imaginée deux siècles plus tôt. À cela près qu'aujourd'hui l'Europe semble se donner aussi les moyens de faire en sorte que *l'Autre et ses valeurs soient complémentaires des valeurs et intérêts propres*. « Il ne s'agit plus de se les annexer, mais de les respecter et les mettre ensemble. Il ne s'agit donc plus ici d'appropriation ou d'assimilation de l'autre, mais de sa médiation, entraînant la transformation du même : " Meurs et deviens", avait dit Goethe. » (Ost 2007, 10) À l'instar et à côté de la pédagogie multiculturelle mise en place pour les citoyens de l'Europe de demain, le problème central n'est plus d'effacer les différences, mais de composer avec la diversité, en restant fidèle à sa propre identité culturelle tout en s'ouvrant aux richesses de l'Autre. Le traduire trouve ainsi non seulement une voix nouvelle, « relevante » (Derrida 1998), mais devient aussi et par là un *vrai modèle de médiation interculturelle*.

Sur cette même lancée, Domenico Jervolino plaide carrément « pour une philosophie de la traduction à l'école de Paul Ricoeur » (2006/1) et trouve les arguments qui font du traduire le « modèle éthico-politique pour la nouvelle Europe ». (2006/2) De métaphore donc de la « médiation et de la cœxistence parmi des cultures, parmi des peuples qui parlent des langues différentes mais qui appartiennent à la même humanité », la traduction, en tant que « seule langue de l'Europe possible » (*idem*), acquiert ainsi son statut de *véritable paradigme politique*. En effet, quelle(s) langue(s) parler pour répondre à notre besoin d'universel, sans tomber pour autant dans le piège de la langue unique, mais sans gaspiller non plus la richesse de nos diversités, à commencer par les trésors enfouis dans nos propres langues maternelles ? La réponse politique ne s'est pas fait attendre et les Etats cherchent depuis à donner une réponse concrète à cette évidence reprise maintes fois sous la forme de l'adage attribué à U. Eco: « La langue de l'Europe, c'est la traduction ». Le parcours de cette troisième voie en tant que solution pour le monde pluriel où nous vivons prend forcément la forme d'une « défense et illustration du multilinguisme » moyennant la traduction.

> Dans un monde post-babélien, ce ne sont ni les langues ni les savoirs ni les valeurs qui font défaut, mais bien les principes de composition qui puissent les harmoniser et les hiérarchiser. Autrement dit : une *capacité généralisée de traduction*, si du moins nous nous accordons à rejeter tant l'irréductible

> dispersion dans une série d'idiomes et cultures mutuellement incommensurables, que l'alignement sur une langue dominante unique qui aurait tôt fait d'étouffer toutes les autres. (Ost 2009, 281, nous soulignons.)

Mais l'éthique traductive de l'homme postmoderne, érigée ailleurs en paradigme politique, ne tarde pas à revenir à ses sources et se poser aussi en « révélateur de la pensée du langage et de la littérature ». (Meschonnic 1999, 10) Loin de sa position subalterne coutumière, le traduire permettrait ainsi de penser autrement. Ici, contre la logique post-structuraliste du signe, ailleurs comme révélateur de « la grammaire du droit en réseau », par exemple. (Ost 2010) En effet, nous assure-t-on exemples à l'appui, le droit comme interprétation, argumentation, communication, notamment besoin de « construire des comparables » (*idem*) se reconnaît dans la logique traductive pour y puiser ressources et solutions. Et par-dessus tout, le culte de la négociation, de la pesée des mots, tout comme le besoin de comparabilité et de communicabilité font du *paradigme traductif* un *repère pour le droit*, en général, pour les droits européens en voie d'intégration, en particulier.

Une question demeure : qu'est-ce qu'apporte en fait le paradigme traductif pour expliquer cet engouement récent ? D'une part, il semble que pour l'européen contemporain en quête d'identité, les paradigmes de l'interprétation ou de la communication sont soit trop larges, soit trop rigides. Autant dire qu'ils sont « fatigués. » (*idem*) Or, la métaphore du dialogue forgée sur les caractéristiques dont on a tant parlé met en avant une logique de réconciliation entre le propre et l'étranger (Nouss 2001) et permet de penser, comme nous l'avons vu, à un fondement non violent du lien social. Autrement dit, généralisable ou non, de par sa dimension éthique, *le paradigme du traduire*, s'opposant à la logique du conflit, de la guerre, voire de la barbarie, serait la seule issue envisageable pour le monde complexe d'aujourd'hui : « on y est condamnés.» (Ost, 2010)

Traduire – enjeux identitaires

Si nous décidons de nous remettre, en un deuxième temps, à l'écoute des traductologues eux-mêmes c'est principalement pour voir quelles sont les inflexions nouvelles que la lecture métaphorique dont on vient de parler prête à la pensée du traduire proprement dit.

Nous en retenons d'abord cette image de la traduction *lato sensu,* « une expérience humaine très large, qui met en jeu les différents aspects de la communication interculturelle » (Ladmiral 2006, 6) et finirait par l'englober. Sous l'emprise du paradigme traductif, sur les traces ou autour de Ricoeur, toute la problématique du traduire est revisitée et infléchie différemment: la querelle des « sourciers » et des « ciblistes », la fidélité, la trahison ou les libertés du traducteur, la figure de l'Étranger ou la teneur de

l'équivalence, parmi tant d'autres. Comme ce qui nous intéresse ici est une réponse plus claire à la question sur *ce que signifie « dire la même chose » pour la traduction spécialisée*, nous n'en retiendrons pour le moment que deux volets.

En premier lieu, la façon renouvelée de reposer la *question de l'identité*, c'est-à-dire de *l'Autre, du Même*, voire du « soi », qui hante depuis des années la réflexion sur la pratique traductive. Ainsi, sous l'angle de cette « mêmeté » qui fait encore tant de problèmes, on parlait d'abord de la fidélité à l'Autre, perçue comme conformité servile et vécue en culpabilité. Avec son pendant, la fidélité au Même, taxée de trahison et culpabilisée à son tour. Pour échapper à cette culpabilisation, le traducteur devait choisir entre être fidèle à l'Autre sans trahir le Même, selon les sourciers, et, à l'inverse, être fidèle au Même sans trahir l'Autre, dans la vision des ciblistes. Or, le temps où l'on culpabilisait la fidélité taxée de « servile » en amont, du côté de l'Autre, ou de « trahison », en aval, du côté du Même, semble révolu. La complexité du monde actuel nous invite – on l'a vu - à essayer de faire enfin le deuil de l'impossible traductibilité parfaite et rechercher, en adulte responsable, la traductibilité à moindres pertes. En effet, le binarisme ne semble plus de mise. Le temps de l'identité biculturelle parfaite (hélas, impossible !) du traducteur est lui aussi révolu (Pym 1997). L'issue est à envisager grâce au modèle philosophique d'*intégration entre identité et altérité* qui seul permettrait au traducteur, à travers un perpétuel travail de *négociation des choix* effectués, de construire dans le monde d'arrivée « un comparable », « une équivalence sans identité ». (Ricoeur 2004) Seule une *identité interculturelle* pourrait rendre compte de la *fidélité plurielle* capable de faire revivre également ailleurs le texte d'origine. Cette fidélité imparfaite et jamais tout à fait au rendez-vous, serait ainsi envisageable pour une traduction devenue une reprise non pas « du mot à mot » mais « du monde au monde ». D'une certaine façon, à l'écoute enfin de ses « deux maîtres » à la fois, elle permettrait au traducteur-entremetteur de faire sa propre lecture, ses propres choix, et serait de surcroît loyaliste et réaliste, s'ingéniant tant que peut se faire - telle une mémoire humaine, donc faillible mais perfectible, accordée aux valeurs interculturelles d'une Europe plurilingue - à assurer la relève. Car l'important est sans doute de se charger du « passage », mais aussi et surtout de s'assurer de la qualité des biens transférés (Meschonnic 1999, 17). Dans ce monde fourmillant de l'échange, l'image du traducteur comme *médiateur* entre les deux textes, entre les deux cultures, est encore généralement monnaie courante. On se met cependant de plus en plus souvent à contester son rôle de simple « passeur », car, au moins dans certains cas, on l'accepte, « traduire est un art » et la traduction « un acte de langage » (Meschonnic 1999, 18), une réécriture, voire une création. Ce qui n'est pas sans nous rappeler le destin d'« art exact » dont rêvait pour la

traduction George Steiner (1998, 173). Tout compte fait, pour la première fois dans le jeu du Même et de l'Autre il n'y aurait plus de vainqueur. Que de gagnants ! Un traducteur « bifront » *autre* serait en train de naître !

Mais voyons en deuxième lieu ce qu'il en est dans ces conditions de l'autre volet de la problématique traductive, celui qui nous ouvre vers la question de la traduction spécialisée, à savoir du côté des « biens » qui font l'objet du transfert. Comme le problème de « l'Autre » et du « Même » tout à l'heure, le problème de « la chose » semble lui aussi se nuancer, devenir plus flexible, s'adapter à ce monde où tout semble se transformer : lectures, échanges, besoins, certitudes, doutes.

> Que signifie traduire ? On aimerait donner cette première réponse rassurante : dire la même chose dans une autre langue. Si ce n'est que, d'abord, on peine à définir ce que signifie "dire la même chose" [...]. Ensuite parce que, devant un texte à traduire, on ne sait pas ce qu'est la chose. Enfin, dans certains cas, on en vient à douter de ce que signifie dire. (Eco 2006, 9)

Simple réponse « rassurante » en effet, car, même après avoir été interrogée sous toutes les coutures, la fidélité – cette « même chose » - ne semble pas avoir fini de nous interpeller. Et entre temps, la pratique traductive en tous genres continue de parler d'un rude travail, de résultats toujours partiels et précaires, d'une chasse à l'idéal, souvent convoité, rarement réalisé. Et aux débats de s'enflammer. Gageons que U. Eco sait mieux que quiconque ce dont il parle, puisque sa réflexion sur la traduction finit par s'intituler « dire *presque* la même chose ». La portée de cette inflexion est de taille. Tout le débat traductologique change complètement de donne par l'ajout de ce petit mot.

En prenant à notre compte cette réflexion sur « la chose », on pourrait la prolonger en disant que les deux cas de figure classiques du traduire renferment en fait aussi deux acceptions de la « mêmeté ». D'une part, le traduire de la littérature et assimilés, tenus et capables en effet de « dire *presque* la même chose ». Une re-création, en somme, où le Même n'existe qu'à travers l'Autre et à sa façon. Meschonnic l'a d'ailleurs dit : « l'identité n'advient que par l'altérité » (2007, 30). Et, d'autre part, le traduire de l'«information », cas où traduire devrait pouvoir « dire *exactement* la même chose », par superposition totale entre le Même et l'Autre. Une hypothèse à approfondir nous ferait ainsi distinguer entre, d'une part, les « effets de sens », propres à la traduction littéraire, qui devrait par conséquent se faire une raison de « dire *presque* la même chose ». Et, de l'autre, les « effets de réel » ou plutôt « effets dans le réel » pour la traduction « spécialisée », censée, celle-ci, et pour cause, de toujours « dire *exactement* la même chose » et rien d'autre. À notre sens, les « spécialisations » du traduire gagneraient à être revisitées sous cet angle. Ce qui n'empêche que, dans les deux cas de figure, tant que nous

avons la possibilité de « dire la même chose autrement » - et cela déjà dans notre propre langue, aussi bien pour exprimer nos pensées, ou les « traduire » pour reprendre, expliquer, paraphraser ou bien changer de registre –, on doit admettre que « l'énigme de l'identique » (Ricoeur 2004) n'a pas encore donné son dernier mot. En revanche, on peut bien s'en douter, si ici et là la tâche du traducteur est foncièrement identique - donner une seconde vie, ailleurs, au texte premier -, le comment de l'opération ne peut et ne devrait pas emprunter les mêmes voies.

Pour ce qui est de la littérature et les assimilés - comme le débat sur ce qu'il faudrait y inclure est en cours - on peut toujours en référer avec profit à H. Meschonnic (1998, 1999, 2007) pour qui traduire est un autre texte, « dans un autre temps et une autre langue ». (1999, 27) Ce qui jette, on le comprend facilement, une autre lumière sur toute la problématique de l'« autre » et du « même », de la « liberté » et de la « responsabilité » comme alternative à la « fidélité/trahison ». D'ailleurs, « la fidélité » non plus n'est plus ce qu'elle était. On a du mal aujourd'hui à séparer la fidélité au monde représenté de la recherche d'une réaction équivalente à la lecture. Rappelons-nous que Berman (1984, 18) parlait lui aussi de la possibilité que la traduction offre un « effet similaire à celui qu'offre la lecture de l'original » lorsque le travail de traduction est guidé par une attentive interprétation de l'œuvre. Il y aurait par conséquent encore beaucoup de choses à dire sur *la fidélité du traduire* littéraire au regard du monde d'accueil. Et puis l'apparent paradoxe de l'œuvre qui ne serait en fait qu'une « traduction » et de la traduction vue comme « création ». Tandis que la traduction des textes et la réflexion sur la traduction ou les re-traductions s'avèrent être un extraordinaire « révélateur de la pensée du langage et de la littérature.» (Meschonnic 1999, 10)

Mais notre propos est plutôt ailleurs, c'est-à-dire du côté des textes « utilitaires ». (Comme si la littérature ne serait d'aucune « utilité » ! Il est vrai, on les appelle aussi textes « opérationnels ».) Dans ce deuxième cas de figure, nous plaidons d'autant plus pour la nécessité de revisiter des notions telles «fidélité » et « trahison », «bonne distance » et « copie servile », etc. justement en tenant compte de la nature de « la chose » qui est à re-dire dans la langue d'arrivée, c'est à dire sa place, sa fonction et son « skopos » (Vermeer 2000) dans les deux langues-cultures, les deux mondes mis en rapport par l'acte traductif. Et tirer profit des recherches en continuelle évolution depuis une cinquantaine d'années qui analysent sous toutes les coutures *les variations (translation shifts) entre la traduction et son original* afin d'en retirer des normes généralisables.

Pour l'intérêt de la présente réflexion, nous entendons nous arrêter à quelques éléments de cette très vaste littérature sur la traduction (recensée admirablement par Gentzler 1993), notamment à ceux qui vont dans le sens du « dire *exactement* la même chose » qui nous préoccupe ici.

Il s'agit en premier lieu de l'intérêt attaché à *la fonction du texte* traduit dans la langue-culture d'arrivée. Ce qui a pour conséquence la recherche d'une « forme analogue » et d'un « effet similaire ». Comme on le sait, ce sont les premiers pas vers la naissance en Allemagne dans les années 70 des *théories fonctionnalistes de la traduction*, associées à la *théorie sur les types de texte* et par voie de conséquence sur les *types de traduction* (Reiss 2000). Comme c'est la traduction juridique qui nous intéresse principalement ici, nous laissons de côté « les textes informatifs » et « les textes expressifs », pour cibler « *les textes opérationnels* », ceux dont la finalité est de conduire à un comportement ou une réaction attendus. D'ailleurs, la traduction y est vue comme un processus de communication interlinguistique et interculturelle visant à reproduire en langue d'arrivée un texte fonctionnellement équivalent au texte en langue de départ. Quant aux stratégies mises en place pour y parvenir, *l'équivalence pragmatique*, aussi bien fonctionnelle que dynamique, permettrait par ailleurs de se conformer à la théorie du *skopos* (Reiss, Vermeer) par la visée d'un texte fonctionnellement adéquat. Situant ainsi la traduction spécialisée dans le cadre de la sociolingusitique pragmatique et sans méconnaître les contraintes et spécificités du texte de départ, la démarche traductive spécialisée semble de plus en plus orientée vers la finalité, l'utilisation et le destinataire du texte dans la culture de réception. Il va sans dire que reproduire *un effet équivalent dans le réel*, et cela malgré les différences entre la culture du texte de départ et la culture du texte d'arrivée, semble poser moins de problèmes pour certains domaines spécialisés tels la chimie ou la physique. Au contraire, « dire *exactement* la même chose » serait à notre sens l'un des défis majeurs de la traduction juridique, par exemple.

Du droit comme traduction à la traduction du droit

Si nous avons, pour commencer, essayé d'approcher les tenants et les aboutissants du traduire comme paradigme de la complexité du monde moderne, y compris de la communicabilité propre au discours juridique, il nous reste maintenant de boucler la boucle et de nous pencher sur la traduction du droit proprement dite en tant que l'un des plus complexes domaines de la traduction spécialisée.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de pointer quelques caractéristiques de la traduction juridique en tant que traduction de *textes opérationnels*, activité dont le résultat devrait être ce que nous entendons par production d'un texte censé « *dire exactement la même chose* » que le texte de départ et « *reproduire un effet équivalent dans le réel*». Ce qui nous permettra par la suite de regarder les problèmes qui s'y posent pour un cas de traduction juridique aussi bien courant que *sui generis* : les versions de l'acquis communautaire.

Pour cet état des lieux orienté de la traduction juridique, notre entendons nous laisser guider par Jean Claude Gémar (1979, 1990, 2010) en raison de l'intérêt qu'il manifeste depuis des décennies pour la pratique et l'enseignement de la traduction juridique dans des sociétés (notamment canadienne et suisse) caractérisées par le bijuridisme et le bi- ou plurilinguisme, donc très intéressantes pour le traducteur du droit communautaire.

Un premier problème à signaler porte sur *les cultures juridiques différentes*, voire divergentes qui sont censées s'exprimer dans les textes en présence dans l'acte traductif. En effet, les juristes, linguistes, traductologues, jurilinguistes s'acordent à voir dans la diversité des systèmes juridiques la pierre de touche, « la seule vraie grande difficulté » (Gémar 1979, 44) de la traduction juridique, par delà les difficultés courantes en traduction spécialisée liées aux concepts et à la terminologie plus ou moins facilement transférables d'une langue-culture à l'autre. Et le Canada est bien placé pour savoir ce que veut dire exprimer la *common law* en français et un droit romain en anglais ! Sans oublier que les systèmes juridiques différents supposent aussi des différences de codification des stratégies discursives, des procédures et jusqu'aux institutions créées pour administrer le droit, au point que le traducteur de ce domaine spécialisé devrait travailler en fait comme un comparatiste du droit.

Ensuite, c'est le problème de la langue du droit elle-même. Outre la dimension culturelle du discours du droit, c'est *l'interrelation entre le droit et la langue du droit* en tant que définitoire pour le domaine. Car, nous le savons tous, l'essence même du droit est l'interprétation du texte juridique par les usagers du droit, interprétation et négociation du sens, d'abord, plus ou moins « circonscrit » celui-ci, mais surtout de la signification qui « n'est établie que dans une situation très précise », le langage du droit n'étant « jamais (ou presque) achevé, c'est un langage-se-faisant, en voie de réalisation permanente». (Gémar 1990, 737) Si donc le juriste est le premier interprète du texte juridique, c'est le traducteur qui a pour tâche de faire passer – dans l'idéal - l'intégralité de la teneur du message qu'il contient. Faute de pouvoir viser l'utopique identité, la *notion d'équivalence* permet de mesurer à travers le langage les relations de ressemblance entre deux textes relevant de deux systèmes juridiques.

Pour ce faire, le traducteur attentif à la finalité du texte sera souvent amené à sacrifier l'équivalence linguistique ou formelle en faveur de *l'équivalence fonctionnelle* (Toury 1995, Pigeon 1982), seule en mesure de prendre en compte son contexte d'utilisation et de rendre en contexte juridique aussi bien la lettre que l'esprit du texte de départ. En effet, n'oublions pas le caractère normatif du droit, le fait que le texte juridique est « conçu pour contraindre, permettre ou provoquer des comportements », (Sparer 2002, 5), le fait que son interprétation porte à

conséquence car il est porteur « d'effets juridiques susceptibles d'être dommageables pour les personnes ou les parties concernées». (Gémar 1990, 733) Or, cette approche téléologique du traduire par les « effets de droit » (Sparer 2002, 8) nous renvoie directement à la nécessité pour la traduction juridique de « *dire exactement la même chose* » que le texte de départ, ne fût-ce que pour être capable de « *reproduire un effet équivalent dans le réel*.

En ce même sens de la responsabilité du traduire, d'autres problèmes extrêmement délicats, de par leur gravité et conséquences, seraient *le traitement de l'ambiguïté* dans la traduction du texte juridique et *le statut de l'erreur* de traduction. Outre la responsabilité du traducteur qui s'y trouve entièrement engagée, ces deux aspects outrepassent souvent la méthodologie pour relever directement du politique. Il suffit de renvoyer à ce sujet aux retombées politiques, économiques, diplomatiques des erreurs de traduction. (Gémar 1997) Sans détailler ici cette problématique très intéressante, on pourrait en retenir dans le même ordre d'idées que, impliquant au moins deux cultures juridiques, deux langages et deux systèmes de normes, l'approche du traduire des textes juridiques fait *grosso modo* état de deux grandes possibilités, autant de façons de gérer « la fidélité », pour ce qui nous intéresse ici. En ce sens, *le degré d'adéquation* parle de la traduction juridique orientée vers le texte et la langue-culture de départ, tandis que *le degré d'acceptabilité* signale l'orientation du traduire du texte juridique vers la langue-culture d'arrivée. (Toury 1995) L'expérience canadienne fait historiquement état d'un choix difficile entre la traduction littérale, taxée de « servile », et la traduction libre, taxée de « hautaine », les deux risquant de manquer de « fidélité ». C'est pourquoi, la jurilinguistique, née elle aussi au Canada, propose la co-rédaction comme alternative à la traduction des textes juridiques.

La traduction de l'acquis communautaire comme expérience traductive récente en Europe, notamment dans les pays ayant adhéré à l'Union européenne, dont la Roumanie, pourrait apporter des éclaircissements sur la problématique, les solutions et les hypothèses traductologiques approchées précédemment.

Dès son origine dans les années '50 du siècle dernier, L'Union européenne a parié sur le multilinguisme. Un pari politique, il va sans dire, mais aussi linguistique, dont nous sommes aujourd'hui en position de mesurer la portée. En effet, depuis le début, « un régime de multilinguisme intégral est établi et inscrit au coeur du processus juridique et politique européen » (Rapport 2009, 8). Par conséquent, depuis plus d'un demi-siècle, tous les efforts politiques, économiques, humains ont été déployés pour exhausser le vœu formulé avec l'enthousiasme propre aux commencements : « l'Europe démocratique et l'Europe des citoyens voulue par les pères fondateurs ne pouvait être que multilingue. » (*idem*, 11) Et

pour le « traduire » dans la réalité européenne : la traduction, cette « nouvelle langue de l'Europe », ce « baromètre » du multilinguisme, ce « pont entre les nations, cette clé de la compréhension de l'autre, cet élément qui permet à l'UE d'être toujours plus humaine ». (Montfort 2010)

Voyons donc brièvement ce qu'il en est aujourd'hui de ce mariage de raison sexagénaire entre le multilinguisme et la traduction, dont l'insolite nous interpelle à titre de pratique linguistique, notamment traductologique. L'histoire de cette conjonction idéologique est longue et belle, faite de moments d'enthousiasme et d'efforts, de réussites et d'hésitations, de courage et de refontes. Résultat : soixante ans après, la Direction générale de la traduction (DGT), en tant qu'acteur principal du plus grand service de traduction du monde, chargé de traduire des documents pour la Commission européenne à partir de et vers les 23 langues officielles de l'Union européenne, réalisant plus de 500 combinaisons linguistiques. Bref, le multilinguisme européen est une réalité. Sans vouloir en rien minimiser toutes ces performances, nous allons pointer ici brièvement quelques vulnérabilités de nature traductologique entre les desiderata du projet et la réalité quotidienne, susceptibles selon nous de miner de l'intérieur cet impressionnant édifice. Ils illustrent on ne peut mieux les rapports complexes, parfois inextricables et insolubles, qui se tissent entre le juridique et le linguistique attelés au traduire sous la houlette du politique et par là les enjeux d'une double responsabilité – du juriste et du traducteur, sinon du jurilinguiste - à l'égard d'un « même» texte en plusieurs langues censé « produire le même effet juridique » (Rapport 2009, 13) dans des communautés aussi diverses. Une précision s'impose : ces quelques remarques sont issues de la simple lecture d'une très dense étude que la Commission européenne a réalisé et publié sur « La Traduction à la Commission : 1958-2010 ». Il va sans dire qu'une analyse des traductions elles-mêmes réalisées vers toutes les langues européennes concernées serait en mesure de donner du poids à ces observations. Sans un ordre quelconque, nous tenons à signaler ce que nous y avons interprété comme inadvertances entre la réalité du terrain et les requis traductologiques, avec les risques respectifs encourus, à savoir :

- « Du point de vue juridique, il n'existe que différentes *versions linguistiques* qui sont toutes également *authentiques.* » (*idem*, 12) ; par conséquent, au besoin, « il n'existe pas de traduction qui s'opposerait à un texte original». (*ibidem*) Problème à risque : absence de texte de départ, donc de langue-culture source de référence, lorsqu'on sait à quel point celle-ci peut laisser son empreinte sur l'acte traductif ;

- « L'égalité des langues voulue par le protocole a pour corollaire l'absence de référence à une base unique, c'est-à-dire un texte unique dans une seule langue » (*idem,* 9), étant donné que les « versions font foi pour chaque

langue officielle ». (*ibidem*) Risque : le multilinguisme législatif peut empiéter en cas de litige sur la cohérence juridique ;

- « Environ 80 % des documents originaux sont rédigés en anglais par des locuteurs non natifs. » (*idem,* 56) Risque double : d'une part, la langue-culture de rédaction relève d'une culture juridique autre (la *commun law*) que les langues-cultures de traduction ; de l'autre, les rédacteurs sont des locuteurs non-natifs, ce qui fragilise la qualité de la rédaction d'un texte juridique dont la portée n'existe qu'à travers le langage qui le constitue et, en outre, ces textes sont à traduire vers d'autres langues ;

- « L'essentiel du flux en 23 langues est la traduction, à partir d'originaux rédigés majoritairement en anglais, de versions linguistiques pour la publication au Journal officiel, traduites. » (*idem,* 55) Risque : voir *supra*, ce qui n'est pas sans rappeler la discutable stratégie de traduire à partir d'une traduction ;

- « Une unité est constituée en 2006 à la DGT pour assurer la révision linguistique et stylistique des originaux anglais et français. » (*idem,* 56) ; « l'unité "Qualité linguistique" qui améliore les documents de la Commission rédigés en anglais ou en français, notamment par des personnes dont ce n'est pas la langue maternelle ou principale » (*idem,* 53). Problème : prise de conscience des failles d'une rédaction problématique de textes juridiques et tentatives de réparation, y compris une forme naissante de co-rédaction, peu envisagée actuellement en raison des volumes et coûts immenses ;

- « Pour faire face au flux des documents en provenance des États membres d'Europe centrale, la DGT a introduit, à titre expérimental et sur la base du volontariat, la possibilité de faire de la traduction *bipolaire »* (*idem,* 54) vu que « un locuteur de langue maternelle assure la révision ». (*ibidem*) Problème : pour des raisons d'efficacité (volumes toujours plus importants à traduire), recours à une stratégie traductive à risque.

À y regarder de plus près, malgré tous ces risques assumés, le chemin parcouru est extraordinaire. « La diversité linguistique est mieux prise en compte au plan européen, comme base fondatrice de la démocratie et facteur d'adhésion des citoyens à la construction européenne. » (*idem,* 59) Il suffit de comparer la politique linguistique du début, lorsque tout était traduit, mais n'avait pas de portée juridique : « Le traité de Paris est rédigé en français, et seul l'original fait foi, même si des traductions officielles sont établies et publiées » (*idem,* 8) et la consécration « du multilinguisme comme politique européenne début 2007, sous la responsabilité du premier commissaire roumain, Leonard Orban ». (*idem,* 60) Désormais, les langues sont tenues pour « égales » et les versions linguistiques « équivalentes » (« la DGT, garante de l'équivalence des

textes »), même si la gestion du volume de travail est sans comparaison possible. Dans tous ces changements, un acteur principal : la traduction, et un metteur en scène : la DGT. Remarquable en ce sens est la prise de conscience des particularités du traduire juridique lorsqu'on parle de « la dimension du travail de médiation interculturelle qu'effectue le traducteur » déclaré « un auteur » (*idem,* 13), mais aussi des vulnérabilités tenaces ou de parcours. Pour y pallier, une suite de mesures sont venues apporter des solutions : la coordination terminologique et la réalisation de glossaires thématiques multilingues, la création de formations pour les traducteurs, notamment d'un *master européen en traduction en 2006***,** la valorisation du travail des traducteurs sous le titre de « *traducteurs linguistes* », etc. Entre réussites, hésitations et solutions de parcours, il faut admettre que les conséquences pratiques du multilinguisme n'ont pas encore dit leur dernier mot.

Le paradigme du traduire mis à l'épreuve de la traduction du droit

Au terme de ce parcours, quelques conclusions – provisoires, il va sans dire - s'imposent. Elles se veulent un signal en rapport avec les défis traductologiques impliqués dans la construction européenne à partir des problèmes propres à la traduction vers certains enjeux de nature politique et philosophique.

1. La DGT s'est assigné au nom de l'Union européenne la gestion d'une double « création » quasi simultanée : la mise en place d'une législation européenne à travers un processus de transfert vers une diversité de langues-cultures d'arrivée, sans véritable langue-culture de départ, sinon la langue-culture européenne en train de se construire. L'avertissement des jurilinguistes parle en ce sens du « mythe de l'interchangeabilité des mots, concepts et institutions, autant de fictions qui ne sont pas sans conséquences sur la substance et sur l'univocité du message » car « la traduction forcenée et systématique amène à une stéréophonie propice à la haute infidélité». (Sparer 1985, 3)

2. À l'instar des problèmes du droit mondialisé (*global law*), le droit européen *in nuce* encourt le risque de se constituer en mosaïque de droits nationaux, hétérogène et difficilement transférable dans les réalités culturelles et socio-politiques des communautés concernées. Il suffit de se rappeler ici le défi que représentent chaque fois dans l'histoire les « formes » dépourvues de « contenus » transférées en urgence vers des cultures juridiques et à travers des langues-cultures sinon « minoritaires » au moins insuffisamment préparées à la greffe. À ce sujet, il est réjouissant de voir chez certains jeunes spécialistes roumains (C. Abraham-Barna, C. Veleanu, R. Panait, A. M. Staicu, entre autres) un intérêt croissant pour la vaste problématique des retombées de l'intégration européenne de la

Roumanie sur la législation roumaine et, par voie de conséquence, sur la traduction juridique. Une analyse appliquée d'ensemble des textes législatifs européens transférés vers les langues de l'Europe serait en ce sens de nature à donner la mesure de ce vaste processus en cours à implications juridiques, traductologiques, linguistiques, culturelles, sociales et politiques.

3. Reflet sans doute des valeurs post-structuralistes rejetant les binarismes de toutes sortes, la reconnaissance de la diversité, l'affirmation des particularismes et jusqu'au paradigme du traduire, dont nous parlions au début, mis à l'épreuve de la traduction du droit à travers cette effervescence traductive constitutive de la construction européenne, tout cela pourrait cacher le paradoxe, sinon « le strabisme» ou « la position schizophrène » des Etats qui prônent le plurilinguisme et pratique la monoglossie à tous les niveaux. (Klinkenberg 2010) Le hiatus, visible par endroits, entre les desiderata et la pratique courante des langues serait de nature à signaler la naissance d'une culture d'hybridation, de métissage – un défi où les avantages peuvent à tout moment tourner en déboire. Autant dire le risque qu'un paradigme du bricolage, voire pire, le danger du « bris-collage » dont parlait déjà Lévi-Strauss dans un autre contexte, submerge le paradigme traductif bâti avec tant de peine sur l'unification de la communication et le respect de l'Autre.

«À Locarno, nous avons parlé l'européen, une nouvelle langue que nous ferions bien d'apprendre » (Briand 1925), disait-on à la veille du projet européen. « La langue de l'Europe c'est la Traduction », entend-on aujourd'hui. Le mot pour conclure notre réflexion ne saurait se formuler que sur le mode interrogatif. Entre "l'européen" et "la traduction", quelle langue parlera réellement l'Europe au XXI^{e} siècle ? Et quel en sera le prix ?

Références bibliographiques

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

---, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Briand, Aristide, cité par Bachrach J. A., *Multilinguisme et traduction: Réalisations communautaires et coopération internationale, exposés et publications*, Luxembourg, 1984, cf. Rapport de la Commission européenne, «La Traduction à la Commission : 1958-2010».

Derrida, Jacques, « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? » Conférence inaugurale aux *Quinzièmes Assises de la Traduction Littéraire,* Arles, Actes Sud, 1998, p. 21-48.

Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2006.

Gémar, Jean-Claude, « La traduction juridique et son enseignement : aspects théoriques et pratiques », *Meta*, vol.24, n°1, mars 1979, p. 35-53. [En

ligne]. Format PDF disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/002870ar. (Consulté le 13 juin 2011).

Gémar, Jean-Claude, « Les fondements du droit comme langue de spécialité : Du sens et de la forme du texte juridique », *Revue générale du droit*, 1990, 717-738. [En ligne]. URL : http://www.revuegeneralededroit.ca/index2.php? option=com_sobi2&sobi2Task=dd_download&fid=408&Itemid=0. (Consulté le 15 janvier 2012).

---, «Traduire le droit : de la traduction juridique à la jurilinguistique. Texte(s), culture(s) et équivalence», Les conférences midi en Traduction, Université de Montréal, 2010. [En ligne]. URL : http://www.diffusionvideo.umontreal.ca/20101202-114426-6/. (Consulté le 10 février 2012).

Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories [Théories contemporaines de la traduction]*, Londres et New York, Routledge, 1993.

Jervolino, Domenico, « Pour une philosophie de la traduction, à l'école de Ricoeur », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 50, 2006/1, p.229-238. [En ligne].URL : http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2006-2-page-229.htm. (Consulté le 6 janvier 2011).

---, «La traduction comme modèle éthico-politique pour la nouvelle Europe», *Espaces Marx*, 2006/2. [En ligne]. URL : http://www.espaces-marx.net/spip.php?article128. (Consulté le 10 août 2011).

Klinkenberg, Jean-Marie, « Les États, les langues et la traduction », Communication au Collège Belgique, premier semestre 2010. [En ligne]. URL : http://www.academieroyale.be/cgi?usr=seyge6xbsz&lg=fr&pag=1026&tab=146&rec=6100&frm=0&par=secorig690&par2=7&id=5986&flux=38446032#detail2010. (page consultée le 6 février 2011).

Ladmiral, Jean-René, «D'une langue « l'autre » : la médiation traductive», *Les Cahiers de l'Ecole,* n°4, 2006. [En ligne]. URL : http://www.cahiers-ed.org/ftp/cahiers4/C4_ladmiral.pdf. (Consulté le 12 septembre 2011).

Meschonnic, Henri, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction », In Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF, 1998, p.221-239.

---, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

---, *Éthique et politique du traduire,* Lagrasse, Verdier, 2007.

Montfort, Catherine, «L'Union Européenne et le multilinguisme», *Fedechose*, avril 2010, n° 147, p. 28. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.uef.be/wp/wp-content/uploads/147fed.pdf. (page consultée le 20 janvier 2012).

Nouss, Alexis, «Éloge de la trahison», *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 2e semestre 2001, vol. 14, n° 2, p. 167-179. [En ligne]. URL : http://id.erudit.org/iderudit/000574ar. (Consulté le 9 janvier 2012).

Ost, François, « AUTREMENT DIT. Ce que traduire veut dire », in *Traduire : défense et illustration du multilinguisme*», Paris, Fayard, 2009. [En ligne]. URL : http://www.dhdi.free.fr/recherches/horizonsinterculturels/articles/ostautrementdit.pdf. (Consulté le 5 mars 2011).

Ost, François et Frydman, Benoît, « La traduction, un paradigme pour le droit », Communication au Collège Belgique, 17 mars 2010. [En ligne]. URL :

http://www.philodroit.be/spip.php?page=article&id_article=1189&lang=fr. (page consultée le 6 février 2011).

Pigeon, Louis-Philippe, « La traduction juridique - l'équivalence fonctionnelle », In : Jean-Claude Gémar (dir.), *Langage du droit et traduction : Essais de jurilinguistique/ The Language of theLaw and Translation : Essays on Jurilinguistics*, Montréal, Linguatech, 1982, p. 271-281. Pym, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, 1997.

Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

Reiss, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites,* Trad. de l'allemand par Catherine Bocquet, Arras, Artois Presses Université, 2002.

Schleiermacher, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire*, Trad. de l'allemand par A. Berman et C. Berner, Paris, Seuil, 1999**.**

Sparer, Michel, «Peut-on faire de la traduction juridique ? Comment doit-on l'enseigner ?», *Meta*, 2002, vol. 47, n° 2, p. 266-278. [En ligne]. URI : http://id.erudit.org/iderudit/008014ar. (Consulté le 6 juillet 2010).

---, «Présentation», In : Anne Fosty, *La langue française dans les institutions communautaires de l'Europe*, Éditeur officiel du Québec, 1985, p 3. [En ligne].URI :http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_iggcpplus_pi4%5Bfile%5D=publications/pubd122/d122ch1.html (Consulté le 10 mars 2011).

Steiner, George, *Après Babel*, Trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998.

Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies [Études de traduction descriptive]*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

Vermeer, Hans (1996), *A Skopos Theory of Translation [La théorie du skopos de la traduction]*, Heidelberg, Textcontext Wissenschaft, 1996.

Rapport de la Commission européenne, «La Traduction à la Commission : 1958-2010», In : *Etudes sur la traduction et le multilinguisme,* Direction Générale de la Traduction 2009, n° 2, p. 1-162. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://ec.europa.eu/dgs/translation/studies/translation_european_commission (Consulté le 20 novembre 2011).

COMMUNICATION

Les caractéristiques du discours publicitaire du magazine français *Elle*. Un exemple du début du XXIe siècle

Ruxandra CONSTANTINESCU-ŞTEFĂNEL
Académie d'Études Économiques, Bucarest
Roumanie

Résumé. L'article se propose de déceler les caractéristiques du discours publicitaire des magazines français de la première décennie du XXIe siècle, en analysant les publicités parues dans le magazine *Elle*. À cet effet, l'auteur examine tour à tour l'image et le texte publicitaire afin de mettre en évidence le type de publicité et le type de contrat de parole qui y apparaissent. Finalement, l'auteur fait quelques remarques sur l'univers de la publicité de ce magazine.

Abstract. The article aims at establishing the characteristics of the advertising discourse in French magazines published during the first decade of the 21st century, by examining advertisements from *Elle*. The author examines the image and the text in order to determine the type of advertisement and the speech contract. Finally, the author makes some remarks on the universe of advertisements in this magazine.

Mots clé : discours publicitaire, image publicitaire, texte publicitaire, subjectivité, contrat de parole
Key words: advertising discourse, image, text, subjectivity, speech contract

Nous nous proposons dans ce qui suit de mettre en évidence quelques caractéristiques du discours publicitaire dans les magazines féminins haut-de-gamme du début du XXIe siècle. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser le numéro du 24 avril 2006 du magazine *Elle*.

L'image publicitaire

Selon Didier Maillat (2000, 144) « l'argumentation publicitaire se fonde très souvent sur un contraste entre un monde duquel le produit vanté est absent (monde-sans) et cet autre monde où le produit est présent (monde-avec) ».

Dans *Elle*, le monde-avec est, à quelques exceptions près, un monde de rêve, sans décor, sans scénographie qui « renforce le sentiment d'extractions des individus de la réalité : le lecteur est plongé dans la fiction » (Lugrin 2000, 55). La plupart des images présentent soit le produit en l'absence de tout être humain, soit des femmes seules.

Selon Soulages, cité par Lugrin (2000, 59), les scènes publicitaires comportant des personnages « sont soumises à deux types de mise en récit – la mise en description : faire des êtres des "essences du monde", – la mise en relation : les qualifier en tant qu'acteurs de ce même monde ». Notre analyse essayera de déceler quel type de personnage apparaît dans les images publicitaires de *Elle*.

a) La femme

Les femmes de *Elle*, toujours jeunes et belles, n'agissent pas, elles se laissent admirer. Le seul dialogue qu'elles engagent est avec la lectrice, soit par des paroles, soit par le simple regard. Ce sont des femmes essence du monde.

b) La femme et l' (les) homme(s)

Quelques publicités présentent une femme et un homme, toujours dans une posture qui suggère l'amour, la sensualité. Dans deux de ces publicités, les personnages sont des acteurs du monde, dans une seule, ils sont essence du monde.

c) L'homme

La présence de l'homme est marginale. Une publicité pour des vêtements masculins s'inscrit dans le discours visuel typique de la publication, celui des personnages essence du monde.

Une autre publicité porte sur un produit pour les deux sexes, un portable. L'homme de cette image est un acteur du monde.

d) Les femmes en groupe

Trois publicités présentent des femmes en groupe. Elles portent toutes sur des produits qui pourraient s'adresser aux deux sexes. Deux d'entre elles mettent en scène des « acteurs du monde », l'autre comprend des personnages « essence du monde ».

La publicité pour les montres Swatch présente un groupe de personnes, dont plusieurs femmes et un seul homme, au fond de l'image, jouant au ballon. Le décor est celui d'une grande société. La scène est admirée par une femme se trouvant derrière une paroi en verre qui ne participe pas au jeu et qui a une expression de tristesse et de convoitise. Elle est la seule à ne pas avoir une montre Swatch. Bien que le produit s'adresse aux deux sexes, d'où la présence de l'homme dans le groupe des joueurs, la variante vantée est conçue pour les femmes, ce qui explique leur présence dominante. À part la joie de vivre et la détente, la publicité introduit l'isotopie du printemps suggérée par le slogan (*Le printemps arrive*), par le bracelet fleuri de la montre et par les couleurs du ballon.

La deuxième publicité type « acteurs du monde » met en scène une mère et sa fille à leur domicile. Bien que la position des personnages suggère leur amour, leurs regards visent la lectrice qu'elles invitent à participer à leur bonheur. Elles sont toutes les deux gaies et souriantes. Il s'agit d'une publicité pour le site du magasin La Redoute. À part les personnages, l'image comprend des objets qui suggèrent les produits vendus par La Redoute, meubles, coussins, vêtements, chaussures, jouets. Comme il s'agit d'achat en ligne, le cadre choisi a été celui de la maison.

La troisième publicité de groupe présente le salon de beauté Lucie Saint-Clair, qui, à juger par les personnages, trois femmes et un homme, s'adresse à une clientèle des deux sexes, mais surtout féminine. C'est une photo « de mode », les personnages regardent la lectrice droit aux yeux, sont immobiles et, à part le fait que l'une des femmes appuie son coude sur le genou de l'homme, n'interagissent pas entre eux.

e) Des images publicitaires sans personnages

Trois publicités pour des produits s'adressant aux deux sexes, téléphonie fixe, une agence de voyage et un prêt bancaire, n'incluent pas de personnages.

La publicité pour France Télécom joue sur l'une des causes d'inquiétude du monde actuel, le réchauffement global qui fait fondre la banquise polaire. L'image (un iceberg sous le soleil dans une mer sans glace), le slogan (*remplacer une réunion par une vidéoconférence c'est aussi protéger un iceberg*) et le rédactionnel participent à cette isotopie.

La publicité pour le site de l'agence de voyage de la SNCF montre une route dans une campagne ensoleillée qui ressemble à la prairie nord-américaine. Le slogan explicite la contradiction entre l'image et le nom de l'annonceur (*Heureusement on ne vous propose pas que le train*).

Dans la publicité pour le Prêt Express de la Société Générale, l'image et le slogan s'expliquent réciproquement en jouant sur le sens propre et figuré du nom « pouce ». Le slogan exploite le sens figuré (*Un coup de pouce qui arrive aussi vite que vos envies*). L'image présente au premier plan un pouce (sens propre) personnifié (il a des pieds) et au second plan une porte qu'il vient de foncer (le contour du pouce est découpé dans la porte). C'est la seule image de ce magazine construite sur la base d'une figure de la rhétorique, la personnification.

f) Le produit

Le produit est présent ou suggéré dans toutes les publicités de ce magazine. Là où il est effectivement présent, il apparaît dans les cas de figure suivants :

- l'image montre uniquement le produit – il occupe alors la partie centrale de l'image et focalise la lumière et le regard de la lectrice ;

- le produit accompagne les autres éléments de l'image – il est généralement placé dans la partie droite de l'image en bas ou, plus rarement en bas à gauche ou au milieu. Il occupe ainsi une place stratégique dans l'image ;

- le produit est porté par les personnages de l'image – c'est le cas des lunettes, des bijoux, des objets de lingerie et des vêtements masculins.

Plus rarement, le produit ou le service sont suggérés par leurs effets (la technique de coloration pour les cheveux) ou par les activités qui y ont lieu (les spas, les maisons de beauté).

Le texte publicitaire

Le texte publicitaire est constitué des éléments suivants : le nom de marque et, éventuellement, le nom du produit, le slogan, qui comprend l'accroche et l'assise, et le rédactionnel.

a) Le nom de marque et le nom du produit

Le nom de marque et le nom du produit figurent sur toutes les publicités du magazine. Il y a même un assez grand nombre de publicités qui ne comprend aucun autre texte à part le nom de marque et celui du produit. C'est d'ailleurs une tendance de la publicité de la presse écrite du début du XXI^{e} siècle de renoncer au texte et de se contenter de mentionner la marque. Pour se mettre en valeur, le nom de marque occupe d'habitude la place stratégique de la page publicitaire, en bas à droite.

b) Le slogan

Les techniques utilisées pour la création des slogans de « Elle » sont :

- L'Assertion

La technique de l'assertion est la plus fréquente dans la création des slogans de « Elle » :

(1) *Gorgée de micro-nutriments et vitamines, votre peau est hydratée, protégée, éclatante de santé.*

Parfois, l'assertion est abrégée en un simple syntagme nominal :

(2) *Le soin par excellence.*

Le fait de présenter l'acte directif sous forme d'assertion lui donne un plus de poids, comme si c'était l'expert qui parlait :

(3) *C'est prouvé. Clarens rend la vie plus belle.*

L'expert peut même s'ériger en sage, créateur de maximes, voire de proverbes :

(4) *Le bonheur est dans la minceur.*

À part les assertions, d'autres types de slogans se présentent sous la forme d'actes de langage pouvant être associés à la figure de l'expert :

- La définition

(5) *Remplacer une réunion par une visioconférence c'est aussi protéger un iceberg*.

- La question-réponse

(6) *Cheveux gras ? Les 3 acides gras du beurre de mangue pour une nutrition exceptionnelle.*

- La comparaison

(7) *Plus belle aujourd'hui qu'à 20 ans.*

- Le nombre

(8) *En 8 jours seulement*
-2 cm de tour de cuisse
-2,5 cm de tour de taille
-3 cm de culotte de cheval

- L'injonction

L'injonction est d'habitude exprimée par un verbe à l'impératif :
(9) *Avec la nouvelle Peugeot 207, vivez une expérience intense.*

et plus rarement par un verbe à l'infinitif :
(10) *Sculpter le corps.*

L'effet directif de l'injonction peut être renforcé par la rime qui associe plus étroitement le nom du produit à ses bienfaits :

(11) *Éclairez votre teint avec Vichy Célestin.*

D'autres techniques de construction du slogan qui ne relèvent pas du rôle de l'expert sont :

- L'Allusion

Technique fréquente en publicité, l'allusion présente l'avantage d'impliquer le lecteur dans le travail créatif du publicitaire. Dans ce numéro de *Elle* l'allusion se présente

soit sous la forme d'un pastiche des titres de chapitres composant un manuel de belles manières :

(12) *Leçon no.71. Badiner avec l'amour.*

soit d'une formule courante du discours scolaire qui, de plus, englobe le nom du produit (French Manucure) et emploie un mot anglais qui lui donne un air jeune et branché :

(13) *Que le meilleur en French lève la main.*

- L'Epithète

Toujours mélioratif, l'épithète peut être exprimée en français ou en anglais et peut aussi être associé à la rime.

(14) *Les couleurs précieuses.*
(15) *So flexy, so easy.*

- L'Exclamation

(16) *Des cils immenses, noirs comme du charbon !*

- Autour de la conjonction « et »

(17) *Galbe & esprit couture.*

- Autour de deux points

(18) *Minceur : record battu !*

- La symétrie syntaxique

(19) *À l'arrêt, leur moteur se met en veille, vos économies se mettent en marche.*

- Le jeu sur la polysémie d'un mot

(20) *Slim 10/10 la petite dose de minceur qui me fait fondre.*

Le mot polysémique est dans ce cas le verbe « fondre », dont le sens « diminuer » participe avec « slim », « petite » et « minceur » à l'isotopie « mince » et dont le sens « attendre » sollicite l'adhésion de la lectrice.

- Le détournement de formule célèbre

Cette technique, très fréquente dans les publicités des années 1970 et 1980, n'apparaît qu'une seule fois dans le magazine que nous analysons. Dans ce cas, il s'agit de deux formules du langage courant :

(21) *Le soleil, on l'a dans la peau. Pour le meilleur et pour le pire.*

c) Le rédactionnel

La fonction du rédactionnel est de persuader la lectrice d'acheter le produit. On s'y prend de deux manières : soit en fournissant des informations, soit en promettant des résultats désirables.

Les informations fournies peuvent porter sur :

- Les qualités du produit et, éventuellement, de la marque

(22) *Nouveau masque Elsève multi gloss. A la protéine de perle booster de lumière. Brillance miroir, touches cashmere. Elsève, des technologies sur mesure pour chaque nature de cheveux.*

- Les effets de son utilisation

(23) *Norma Nuit soin chrono-action réducteur pore. Désengorge et resserre les pores.*

- Les étapes de son utilisation

(24) *Un kit, deux gestes super faciles :*
1.Je délimite avec un auto-collant, je passe un vernis blanc, je retire l'auto-collant.
2.Aussitôt sec, j'applique le vernis naturel sur l'ensemble de l'ongle. 10/10.
Résultats, le kit de French Manucure le plus vendu en France.

- Son fonctionnement

(25) *Cet actif naturel breveté est le premier probiotique à l'efficacité démontrée sur la peau exposée aux UV. Il agit de l'intérieur pour accélérer la capacité de régénération des défenses cellulaires de la peau, en 4 jours contre 10 en moyenne habituellement.*
Efficacement préparée, la peau préserve mieux ses qualités et révèle un bronzage sublime. [...]

- Ses caractéristiques techniques (pour les voitures)

(26) *[...] boîte auto CVT 7 vitesses à commande au volant, jantes alm 15", ABS, airbags frontaux et latéraux, EBD, climatisation, radio CD ştéréo, RDS avec commande au volant* [...]

- Ses caractéristiques économiques

(27) *Prêt personnel Express au TEG annuel fixe valable du 1er avril au 31 mai 2006 pour un prêt minimum de 5500 € sur une durée de 12 mois* [...]

- Le résumé du sujet (si le produit est un livre)

(28) *Un ami en danger. Une bagarre qui dégénère. Un accident.*
À vingt ans, Matt Hunter est devenu un assassin.

Dans le cas des services, on peut informer soit sur le contenu de l'offre :

(29) *Voyages-SNCF.com, première agence de voyage sur Internet avec plus de 600 destinations dans le monde, vous propose ses meilleurs prix sur les billets de train, billets d'avion, chambres d'hôtel, séjours clés en main ou à la carte et locations de voiture.*

soit sur les adresses des fournisseurs.

Pour promettre des résultats miraculeux, le rédactionnel fait d'habitude appel à l'épithète :

(30) *Nouveau Pure Color Crystal gloss et rouge à lèvres. Couleurs vibrantes, ultra brillance. Une nouvelle lumière pour vos lèvres.*

Les deux fonctions sont rarement séparées. Dans la plupart des cas, informer et persuader, information et épithète se réunissent dans un seul rédactionnel :

(31) *Une action ciblée sur 3 types de rides : expression, âge, soleil. Une correction en 3 dimensions. Lissé, défroissé, redensifié, le regard retrouve toute son acuité.*

Le contrat de parole

Selon Charaudeau, en fonction du public visé et du type de support, le publiciste « jouera-t-il avec deux types de contrats [de parole] :

> -Le « contrat de sérieux », lorsqu'il supposera qu'il a affaire à un public « rationaliste ». Il lui faudra alors développer une certaine argumentation pour convaincre celui-ci que le produit joue un rôle d'Auxiliaire « efficace » [...]
> -Le « contrat de merveilleux », lorsqu'il supposera qu'il a affaire à un public moins rationaliste, plus enclin à rêver. Il lui faudra alors développer l'aspect narratif de son texte en faisant jouer au produit auxiliaire un rôle quasi magique. » (Charaudeau 1983, 127)

Les deux types de contrats de parole se retrouvent dans les pages de « Elle », ensemble ou séparés, avec une légère préférence pour le contrat de merveilleux.

Les rôles communicationnels

Le rôle professionnel le plus répandu dans les textes publicitaires de « Elle » est celui de l'expert. Il est responsable d'une grande partie des techniques de constructions des slogans, ainsi que de la quasi-totalité des informations fournies par les rédactionnels. L'expert étaye ses paroles sur des preuves : des chiffres, des tests cliniques ou de consommateur, des études et même ... le prix Nobel en chimie :

(32) *Les travaux liés à l'exceptionnelle découverte du rôle des aquapoinces en général ont été récompensés par le Prix Nobel de Chimie en 2003.*

D'autres rôles professionnels assumés en « Elle » sont :

- l'annonceur, dans la publicité pour l'agence de voyage de la SNCF que nous avons analysée ci-dessus ;

- le rédacteur du magazine « Elle »:

(33) *Elle vous offre 1000 crèmes*

- la cliente. Celle-ci peut décrire la manière dont elle utilise le produit, comme dans (24). Notons que la cliente est elle-aussi un expert puisque, comme le montre la dernière phrase du rédactionnel, elle dispose de données sur le marché français des cosmétiques.

La cliente peut aussi décrire sa vie dans un journal intime qui constitue le rédactionnel de la publicité pour la lingerie Lou :

> (34) *J'aimerais bien faire des photos. Dans 5 minutes je file prendre mon p'tit bout à l'école. 2 kilos de moins ce serait trop. Il faut que je me mette à la gym. Pourquoi pas le yoga ? Chouette, demain je déjeune avec Béa.*

À part son rôle professionnel de cliente, l'énonciatrice de la publicité Lou assume également un rôle privé, celui de mère de famille. C'est, d'ailleurs le seul rôle privé qui apparaît dans les pages de « Elle ». Il se retrouve aussi dans la publicité pour le site de La Redoute :

> (35) *J'ai choisi de passer beaucoup de temps avec mes enfants. Comment je m'organise ? Très bien ! J'ai découvert une nouvelle méthode : faire mon shopping le soir quand tout le monde dort en allant sur Laredoute.fr.*

Quant aux rôles interactionnels, il y en a deux qui apparaissent dans les pages de « Elle » :

- Le conseiller. Les conseils qu'il donne sont soit implicites dans les informations qu'il fournit, soit explicitement exprimés à l'impératif :

> (36) *Laissez-vous « hâler » à ce doux plaisir qui vous est offert pour tout achat d'une valeur de 95€ sur la marque Shiseido dont 2 produits solaires.*

Par une technique assez fréquente en publicité, à savoir les jeux orthographiques, le verbe « aller » du texte ci-dessus a été remplacé par son homophone « hâler » qui évoque les produits de bronzage vantés par l'annonce.

- Le conteur. Il ne raconte pas de vrais contes, mais crée un univers de beauté et de bien être grâce à la présence des épithètes et des modificateurs réalisants :

> (37) *Le nouveau Venus Vibrance de Gilette gomme délicatement votre peau pour la rendre sensationnellement douce et lumineuse. Vous vous sentez encore plus radieuse.*

Si l'expert se charge du contrat de sérieux, le conteur se charge du contrat de merveilleux. Parfois, les deux rôles peuvent se combiner et les deux contrats peuvent s'entremêler :

> (38) *Une beauté lumineuse qui rayonne et sur laquelle le temps semble ne pas avoir de prise. Kanebo dévoile SENSAI PREMIER LA CRÈME, le couronnement suprême de décennies d'expertise anti-âge. SENSAI PREMIER LA CRÈME représente le summum de la recherche Kanebo en matière de stimulation de la fonction réparatrice de l'ADN. Sa promesse, une beauté intemporelle pour la peau.*

Discours ou récit ?

« Pour le discours, le « temps » de base est le présent de l'énonciation ; les faits antérieurs à ce présent sont rapportés au passé composé ou à l'imparfait [...]. Les futurs, futur simple et futur périphrastique [...] relèvent uniquement du discours ; de fait, ils sont le résultat de visées de l'énonciateur vers l'avenir à partir de son présent. Le récit, lui, a pour « temps » de base le passé simple ; il utilise également l'imparfait. Le futur est *a priori* totalement exclu. » (Maingueneau 1999, 77)

À partir de cette distinction, empruntée à Benveniste, nous pouvons affirmer que le texte publicitaire de « Elle » relève du discours et non du récit. En effet, les pages du magazine ne contiennent aucun passé simple. Les temps qu'on y rencontre sont surtout le présent et le passé composé.

Le présent est le temps verbal le plus fréquemment employé. Il a l'avantage de transposer le discours dans l'actualité de la lectrice. Les produits vantés sont donc plus actuels, à la mode et créés selon les dernières découvertes de la science :

(39) *C2 et C3 Stop & Start associent deux technologies de pointe.*

En plus, leur action est immédiate :

(40) *Dès l'application, la peau est visiblement transformée [...] Jour après jour, le nouveau Turnaround Concentré Révélateur d'Eclat dévoile une peau plus douce, plus lisse et rayonnante, d'un éclat nouveau.*

Le passé composé présente une action antérieure, terminée et complète en rapport avec le moment présent. Son emploi dans les textes analysés est souvent lié à l'idée d'une recherche scientifique complète dont est sorti le produit :

(41) *Pour la 1ère fois, la Recherche Orlane a mis au point un système capable de faciliter les 3 phases naturelles de l'amincissement.*

Le futur est rare car il implique une dose d'incertitude. Il apparaît occasionnellement pour énoncer une prédiction qui s'accomplira :

(42) *Éssayez vous verrez !*

Le texte publicitaire de « Elle » est donc discours. En plus, c'est un discours subjectif comme nous le montrerons ci-dessous.

Les co-énonciateurs

Dans les publicités de « Elle », comme dans toutes les publicités françaises, le co-énonciateur est toujours « vous », jamais « tu ». C'est un « vous » de politesse qui valorise la face positive de la lectrice car c'est évidemment elle qui joue le rôle de co-énonciateur.

Par contre, dans un grand nombre de textes, l'énonciateur n'est pas indiqué par un pronom, comme dans (31) où il n'apparaît aucun pronom, ce qui donne l'impression de vérité absolue relevant de la sagesse universelle. En revanche, en (37), si l'énonciateur s'efface, le co-énonciateur y est bien présent. Ce slogan est construit selon une technique bien connue de la négociation commerciale coopérative : se concentrer sur les besoins de l'autre.

Il y a des cas où l'énonciateur est l'alter ego de la lectrice et le pronom qui le représente est « je », comme dans (24) et (34).

Cette tendance de s'identifier à la lectrice est d'autant plus forte que, tout en parlant de « vous », l'énonciateur se glisse dans la peau de la co-énonciatrice et éprouve ses sensations comme dans ces extraits du rédactionnel pour les spas Shiseido :

> (43) *Vous ne verrez plus jamais l'autobronzant comme avant. En deux heures, votre peau se teinte d'un hâle sublime et cela jusqu'à 10 jours. Délicieuses textures, vous goûtez à la quintessence de formules miraculeuses, […] votre drap de bain, couleur atoll d'eaux turquoises, vous enveloppe de volupté.*

L'énonciateur s'efface tellement devant le co-énonciateur que, parfois, il sort de la situation d'énonciation et se pose en non personne. L'annonceur de la publicité pour France Télécom parle de lui à la troisième personne :

> (44) *C'est à la recherche de nouvelles innovations en matière de télécommunications que se consacrent chaque jour les 4200 chercheurs de France Télécom. Afin d'inventer et de déployer des technologies innovantes, le Groupe ne cesse d'augmenter son investissement en recherche et développement : +20% en 2004 et 2005.*

Lorsque, très rarement, il se désigne par un pronom de première personne, l'énonciateur choisit « nous » qui signifie la société et tous ses employés. Même alors, si « vous » et « nous » apparaissent dans le même texte, le premier avec un nombre plus grand d'occurrences que le second :

> (45) *Dans la 6ème semaine les résultats sont visibles. Votre silhouette est remodelée et vos lignes harmonieusement redessinées. Essayez vous verrez !*
> *Pour obtenir gratuitement votre programme nutritionnel personnalisé et le guide minceur Oenobiol, contactez notre diététicienne sur www.oenobiol.com.*

L'énonciateur peut également s'auto-désigner par « on », forme parlée de « nous » :

> (46) *Heureusement, on ne vous propose pas que le train.*

En termes de rapport de place, si « vous » de politesse est un taxème de place haute, « on » peut être interprété comme un taxème de place basse. Le co-énonciateur est ainsi valorisé par rapport à l'énonciateur.

La situation d'énonciation tourne donc autour du co-énonciateur et la persuasion se réalise par empathie.

La subjectivité

Afin de déceler les traces de la subjectivité dans le discours publicitaire, nous examinerons les catégories définies par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son ouvrage *L'Énonciation* (2002).

a) La localisation temporelle

La localisation temporelle ancre le discours publicitaire dans le temps de la lectrice. Le moment de l'univers publicitaire coïncide avec le moment de l'univers réel afin de renforcer l'idée d'actualité des produits. C'est le cas de l'année 2006, année de parution du magazine, qui apparaît dans le slogan ci-dessous :

> (47) *La nouveauté 2006 en matière de gélules solaires ? Une seule par jour suffit désormais.*

b) La localisation spatiale

À une seule exception près, la localisation spatiale est absente du texte publicitaire pour ne pas séparer le monde-avec du monde-sans. « Elle » a choisi d'inviter la lectrice dans son univers en lui montrant que le passage d'un monde à l'autre est facile et n'implique ni frontières ni déplacement fatiguant, juste un simple geste : acheter le produit.

c) Les termes subjectifs

Selon Kerbrat-Orecchioni (2002, 114), pour être subjectifs, les verbes doivent être conjugués à la première personne du singulier. Or, le magazine ne comprend que deux textes de ce genre qui renferment, chacun, un verbe de préférence *J'ai choisi* et *J'aimerais*. Nous dirons donc que les subjectivèmes verbaux sont très peu représentés dans le discours publicitaire de « Elle ».

Les adverbes subjectifs sont de deux types : de jugement de vérité et de jugement de réalité. Les premiers expriment l'incertitude (« peut-être ») ou la certitude (« certainement »). Or, l'incertitude peut ébranler l'intension d'achat tandis que la certitude si fortement exprimée peut soulever un doute. Comme ils peuvent créer des problèmes, ces adverbes sont très rares dans le texte de « Elle ».

Par ailleurs, l'univers publicitaire relève de la fiction. Il n'est l'univers réel, la lectrice le sait et l'image le confirme. Le faire passer pour

réel risquerait de saper la confiance du public En conséquence, les adverbes de jugement de réalité sont aussi rares et leur occurrence est justifiée par le besoin implicite de faire valoir le produit vanté par rapport aux produits concurrents.

En revanche, les substantifs et les adjectifs abondent et c'est sur eux que se fonde la subjectivité de ce discours publicitaire.

Selon Kerbrat-Orecchioni, les substantifs subjectifs sont affectifs et évaluatifs. Dans le discours de « Elle », ils sont toujours positifs et s'inscrivent, de préférence, dans les champs sémantiques de la « beauté » et du « confort ».

> (48) *Une beauté sereine, un hâle parfait, un esprit apaisé, vous êtes au meilleur de vous-même. Shiseido vous emmène dans un monde où la quiétude est reine. Entrez dans l'univers d'autobronzants sans précédent et hâlez au bout du monde en gagnant, peut-être, une parenthèse d'intense bien-être dans l'un des spas Shiseido.*

Les adjectifs subjectifs sont encore plus nombreux que les substantifs et ils se chargent de la réalisation du contrat de merveilleux. Il y a trois types d'adjectifs subjectifs – les affectifs, les évaluatifs non-axiologiques et les évaluatifs axiologiques – qui tous représentés dans les pages de « Elle ». La catégorie la mieux représentée est la dernière qui repose sur les mots « beau » et « bon ».

> (49) *Les AROMESSENCE DECLEOR, véritables concentrés d'Huiles Essentielles scientifiquement assemblées entre elles, vous livrent le meilleur de la nature pour votre peau.*
> (50) *Votre peau renaît belle et pulpeuse.*

d) Autres lieux d'inscription de la subjectivité

- L'intervention par sélection. Ce type de subjectivité est au cœur même de la publicité. Il s'agit, en effet, de choisir parmi toute les caractéristiques du produit celle qui le fera vendre et que les publicistes appellent USP (Unique Selling Point). Les termes qui remplissent le plus souvent cette fonction dans « Elle » font partie des champs sémantiques de « lumière » et de « lisse » :

> (51) *Plus ferme, plus lisse, plus lumineuse, votre peau rayonne.*

- L'organisation hiérarchique des informations porte sur la présentation typographique, la place relative et l'articulation syntaxique des unités phrastiques et énonciatives qui prennent en charge les informations véhiculées. Les deux premiers facteurs constituent le fondement de tout texte publicitaire. En effet, le slogan se détache des autres éléments du texte par sa place et sa présentation typographique qui attirent le regard. Même dans le rédactionnel, le nom du produit est souvent écrit en gras ou en

majuscules. Quant à l'articulation syntaxique, elle vise d'abord l'ordre dans lequel les informations sont présentées.

(49) *Dior*
Plus belle aujourd'hui qu'à 20 ans
CAPTURE
TOTALE
La nouvelle victoire sur le temps signée Dior

- La subjectivité de type interprétatif concerne la dénomination des produits et le rapprochement des faits.

- La dénomination des produits est, dans bien des cas, suggestive pour l'image qu'ils veulent créer – tels les parfums « classique », « chérie », « Délices » ou « Flower » – ou de l'USP (Unique Selling Point) autour duquel s'organise la campagne – « Hydratation », crème hydratante.

- Le rapprochement des faits se réalise ici par des relations logiques, qui apparaissent surtout dans les rédactionnels.

- La subjectivité modalisatrice est peu représentée dans *Elle*. Une seule exception notable, l'impératif qui, on l'a vu, apparaît dans un nombre important de slogans.

- Enfin, le style recouvre plusieurs figures de la rhétorique, dont on ne trouve aucun exemple dans le numéro que nous analysons.

Conclusions

a) Conclusions sur l'image publicitaire

Le discours publicitaire visuel de *Elle* se place entre la publicité classique et la publicité moderne. La présence du produit dans la quasi-totalité des images relève de la publicité classique. L'appartenance à la publicité moderne des images tient du fait qu'elles englobent généralement l'univers publicitaire. La plupart des personnages sont présentés en posture d'essence du monde, ils ne participent pas aux activités courantes de la lectrice.

L'univers publicitaire de *Elle* est dominé par la femme discriminatoire contre l'homme dont la présence est marginalisée. C'est par cela qu'il s'oppose à l'univers réel. La femme y règne en maîtresse absolue, belle, jeune et contente d'elle-même. Il y a très peu d'images d'hommes et quand ceux-ci apparaissent, ils sont ou bien objet d'amour ou bien objet de domination. Les hommes sont même inexistants dans la famille.

Il n'y a aucune scène de travail. La femme *Elle* n'a pas d'emploi et, à la voir heureuse et confiante, elle ne semble pas en avoir besoin. Sa seule préoccupation est de se soigner et de s'embellir et les moyens pour le faire semblent lui tomber du ciel car il n'est presque jamais question d'argent dans ce magazine.

En conclusion, l'univers publicitaire de *Elle*, tel qu'il apparaît dans les images, nous semble l'opposé de l'univers réel de la consommatrice, ce qui renforce le caractère fictionnel, idéal, onirique du monde-avec par rapport au monde-sans. Le monde-avec est d'autant plus désirable pour la lectrice qu'il lui permet d'accomplir tous ses désirs et d'échapper à toutes ses frustrations.

b) Conclusions sur le texte publicitaire

Le discours de *Elle* s'organise autour de trois pôles : la marque, le produit et la femme.

La marque et le nom ou le type de produit figurent sur chaque publicité et en constituent souvent le seul texte.

La plupart des actes de langage qui sous-tendent les slogans sont des actes normalement énoncés par un expert (l'assertion, la définition, la question-réponse, la comparaison, le nombre, l'injonction). De plus, le rôle institutionnel qui domine le rédactionnel est celui de l'expert. Quant aux rôles interactionnels, ils sont deux, dont le premier, le conseiller, se rattache à la figure de l'expert, tandis que le deuxième, le conteur, nous révèle un autre trait de la femme *Elle* : son côté sensible et rêveur.

Par la présence de ces deux rôles communicationnels, le discours de *Elle* se réclame de deux contrats de parole, le contrat de sérieux et le contrat de merveilleux.

La subjectivité du discours *Elle* repose en premier lieu sur les adjectifs et, en second lieu, sur les substantifs qui tournent, tous les deux, autour de la beauté et la lumière.

Le discours publicitaire de instaure la lectrice dans le rôle de co-énonciateur et organise la situation d'énonciation autour d'elle, en réservant à l'énonciateur une place secondaire.

La localisation temporelle place le discours dans le moment de la parution du magazine. L'univers publicitaire et l'univers réel coïncident.

La localisation spatiale est presque absente faisant ainsi disparaître les frontières entre l'univers réel et l'univers publicitaire. L'univers publicitaire peut ainsi facilement devenir univers réel. Il suffit d'un simple geste qu'on ne conseille pas, mais qu'on suggère à la lectrice : acheter le produit.

Pour finir, nous essayerons d'esquisser l'éthos du discours publicitaire du magazine *Elle*. C'est Dominique Maingueneau qui introduit la notion d' « éthos » qui « se voit [...] affecter un caractère et une corporalité, dont le degré de précision varie selon les textes. Le "caractère" correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la "corporalité", elle est associée à une complexion corporelle mais aussi à une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social.» (1998, 81)

La corporalité est apparente dans l'image : une femme belle, jeune, mais pas une adolescente, mince, attirante, agile et dégagée, qui est bien dans sa peau.

Le caractère, tel qu'il apparaît dans le texte et l'image, montre une femme intelligente et sentimentale, affranchie, libre de préjugés et d'idées reçues, préoccupée par sa silhouette et par sa beauté, pas pour plaire aux hommes, mais à elle-même. Bref, la femme du début du XXI^{e} siècle.

Références bibliographiques

Charaudeau, Patrick, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique),* Paris, Hachette, 1983.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage,* 4^{e} édition, Paris, Armand Colin, 2002.

Lugrin, Gilles, « Analyse sémio-discursive de la publicité : la stratégie de l'énigme », In J.M.Adam et M. Bonhomme, *Analyses du discours publicitaire*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2000, p.45-71.

Maillat, Didier, « Communication publicitaire et déictiques », In J.M.Adam et M. Bonhomme, *Analyses du discours publicitaire*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2000, p.143-160.

Maingueneau, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1998.

L'empathie – composante essentielle de la médiation interculturelle

Nina IVANCIU
Académie d'Études Économiques de Bucarest
Roumanie

Résumé. Après une brève présentation du cadre théorique dans lequel se place la notion d'empathie (communication interculturelle, compétence de communication interculturelle, univers de sens, dissonance cognitive et affective, médiation culturelle), la présente recherche se concentre sur l'empathie elle-même, décrite sous divers angles disciplinaires (en particulier, sociologique, psychologique, didactique) et, conjointement, à partir de quatre dimensions : cognitive, affective, communicative, culturelle. Cette dernière dimension met en avant la capacité de changement de perspective pour comprendre les points de vues avancés selon la diversité des repères (ou références) des interactants.
Conçue comme une aptitude, une attitude, voire comme une aptitude attitudinale, l'empathie aide le médiateur à mieux saisir les modes de penser, de sentir et d'agir (au niveau discursif ou pratique) des parties en présence, sans renoncer pour autant à sa propre identité.
La médiation empathique est finalement illustrée à partir de quelques résumés de témoignages se référant au monde de deux entreprises biculturelles, l'une franco-anglaise, l'autre franco-slovène.

Abstract. The paper begins with a short presentation of the theoretical frame where is placed the notion of empathy: intercultural communication, intercultural communicative competence, meaning universe, cognitive & affective dissonance, cultural mediation. Afterwards, the accent is put on the empathy itself, approached from different angles, especially sociological, psychological and educational. Besides, the empathy appears in connection with some dimensions: one is cognitive, another affective, the third, communicative, and the fourth, cultural. Its cultural dimension emphasizes the capacity for changing the perspective in order to understand the points of view sustained by the diversity of speakers' references.
The empathy, conceived as an aptitude or an attitude, even as an attitudinal aptitude, helps the mediator better grasp the thinking, feeling or (discursive/ practical) action modes of parties in presence without abandoning, however, his personal identity.
The mediation, guided by empathy, is finally illustrated with summaries of some testimonies borrowed from the world of two bicultural enterprises: the one is a French- English enterprise, the other, a French-Slovenian enterprise.

Mots clés : communication interculturelle, univers de sens, empathie, médiation culturelle, intercompréhension
Keywords : intercultural communication, universe of meaning, empathy, cultural mediation, mutual comprehension

Cadre conceptuel

Lorsqu'on étudie la médiation culturelle, on la met tout d'abord en corrélation avec la communication en contexte monolingue ou plurilingue, avec l'univers de sens des interlocuteurs ou les dissonances (cognitives, affectives), ce qui implique la présence, dans le même réseau, de la compétence de communication interculturelle, indispensable à la réussite du processus interactif.

La communication interculturelle

Cette notion[1], reformulée parfois comme une communication en situation interculturelle[2], est couramment comprise comme une interaction entre partenaires ayant divers systèmes de valeurs[3]. Si elle est approchée dans une perspective non idéalisée, on ne peut éviter la mise à nu des difficultés que sa pratique entraîne, dues en (grande ?) partie à une interprétation du message en désaccord avec les intentions de son auteur. D'ici l'incompréhension, les malentendus, voire les conflits improductifs rendant incontournable « l'entrée en scène » de la médiation[4].

Compétence interculturelle et univers de sens

Dans le monde du travail en milieu interculturel, la culture est fréquemment abordée sous l'angle de la diversité d'us et coutumes « avec lesquels il est nécessaire de composer » (Chevrier, 2008, §2). La familiarisation avec les pratiques en vigueur - facilement repérables par une simple observation – des partenaires étrangers aide en effet à éviter certains comportements maladroits lors des interactions. La compétence interculturelle ne se limite pourtant pas à l'adaptation à ces aspects visibles de la culture. À la suite de Philippe d'Iribarne (1989, 1998/2002), Sylvie Chevrier associe la culture à un contexte d'interprétation ou à un univers de

---

[1] On la rencontre aussi sous diverses autres désignations : rencontre ou interaction interculturelle, échanges ou contacts interculturels.

[2] On se réfère à une situation interculturelle lorsqu'on ne partage pas le même univers de significations, les écarts faisant souvent obstacle à la communication (cf. Marandon, 2003, 266). Autrement dit, la situation interculturelle est une situation d'interaction culturellement hétérogène où les risques de dysfonctionnements sont plus élevés par rapport à une situation d'interaction culturellement homogène.

[3] Il convient de rappeler la distinction opérée de plus en plus fréquemment entre multiculturalisme et interculturalité: le premier terme indique une réalité (la coexistence de plusieurs cultures dans un même espace communautaire), alors que le deuxième vise le développement de dispositifs communicatifs susceptibles de rapprocher les représentants de ces diverses cultures (Alsina, 1997, 131), de les mettre en contact, de les faire interagir.

[4] La recherche de Gohard-Radenkovic *et al* (2003, 14-18) fournit des détails intéressants sur l'étroite connexion entre la communication interculturelle et la médiation dans le domaine de la didactique des langues.

sens, défini comme « un ensemble de repères et de notions que les personnes utilisent pour donner sens à leur expérience » (2008, §4) et qui sont donc constitutifs de leurs références communes.

Sous cet angle, « une culture peut être assimilée à une grille de lecture qui garantit l'intelligibilité et la lisibilité des comportements et des modes de relations au sein d'une même communauté ». (Chevrier, 2000, 182-183). Vu la complexité et la richesse de la « toile de significations » qu'est la culture, selon l'approche de Max Weber (1971) cité dans Chevrier (2000, 182), la traduction linguistique devrait s'accompagner d'une traduction culturelle rendant pertinente cette « grille de lecture ». Dans le domaine du management interculturel, par exemple, les termes qui désignent des processus essentiels de management (« décision », « contrôle », « management transparent », etc.) ne sont pas compris de la même manière, le décryptage de leurs particularités pragma-sémantiques requérant une compétence qui va au-delà des qualités telles que la curiosité, l'ouverture d'esprit ou l'adaptation aux pratiques d'autrui.

La culture envisagée comme univers de sens renvoie, insistons-y, à ses aspects moins tangibles, et cela conduit à l'idée que le « développement des compétences interculturelles suppose [...] des capacités d'analyse et un travail de distanciation qui, à notre sens, gagne à être fait en commun par l'ensemble des participants ». (Chevrier, 2008, §5) L'élucidation d'un contexte d'interprétation exige l'analyse du réseau de significations dans lequel s'inscrivent les notions liées aussi bien aux termes traduisibles[5] (exemples : individualisme, autorité, décision, procédure, rationalité, efficacité, qualité, etc.) qu'aux termes intraduisibles référant à des conceptions ou à des modes de gestion tout à fait particuliers (Chevrier, 2000, 183).

Dissonances cognitives et affectives

Les deux types de dissonances, cognitives (disharmonies ou désaccords au niveau des savoirs et des savoir-faire : sens des termes utilisés, étiquette, horaires, façon de prendre la parole ou de conduire une réunion, etc.) et affectives (ayant trait à la personnalité des acteurs en présence), sont des constantes, paraît-il, d'une interaction interculturelle. En milieu de travail, les désaccords cognitifs, virant souvent à des conflits nuisibles à l'avancement du projet commun, concernent principalement, précise Gérard Marandon (2003), les objectifs, les tâches à accomplir ou les

[5]Ils sont traduisibles linguistiquement, mais leur traduction culturelle n'est pas transparente malgré la tentation de croire que leur signification est partagée, et cela rend encore plus difficile une rencontre interculturelle : « La difficulté de la rencontre interculturelle apparaît [...] double car, d'une part, les références utilisées par des groupes culturels pour lire les situations divergent et, d'autre part, ces références différentes sont *dissimulées sous une apparence commune : les mêmes mots* » (Chevrier, 2000, 184-185 ; c'est moi qui souligne).

modes de décider, alors que, ajoute-t-il, les désaccords affectifs émergent « lorsque les enjeux associés aux tâches interfèrent avec les préférences, les opinions ou les principes moraux des personnes » (261).

Les divergences cognitives deviennent fonctionnelles, continue l'auteur cité, si les échanges d'arguments sur des bases raisonnées « permettent d'affiner les choix d'objectifs et de procédures de résolution de problèmes ou d'exécution de tâches et de prendre des décisions plus appropriées que celles prises sans discussion » (*idem*). En revanche, les désaccords affectifs restent fréquemment dysfonctionnels. Ils détériorent le climat relationnel lorsque l'échange initial de vues opposées dégénère en une altercation imprégnée de sentiments négatifs « à cause de l'importance des enjeux ou de malentendus d'ordre projectif ou narcissique [...]» (*idem*). Il va de soi que la gestion efficace des dissonances qui n'aboutissent à aucune solution créative est cruciale, notamment en situations professionnelles.

La médiation (inter)culturelle

Certains théoriciens décrivent la médiation en prenant comme point de départ son étymologie qui éclaire sur – et légitime – les « missions » de l'activité afférente. Issue du latin « mediare »[6], la médiation est utilisée dans le domaine culturel au moment où il y a une tension provoquée par les différences de représentations culturelles. Ces différences se manifestent même au niveau d'une seule langue-culture (dans ce cas, on parle de médiation culturelle), et d'autant plus au niveau de diverses langues – cultures (on recourt alors au terme de médiation interculturelle). Mais, quel que soit le contexte, culturel ou interculturel, où opère l'activité de médiation, celle-ci intervient, comme le souligne le psychanalyste René Kaës, cité dans Gautheron-Boutchatsky *et al* (2003, 181), lorsqu'il s'agit de « construire [...] des représentations capables de faire lien et sens entre des éléments disjoints et séparés ».

D'autres chercheurs examinent la « médiation » compte tenu de ses usages, la présentent comme polysémique, pour la situer ensuite en rapport avec la négociation et le conflit. À propos de sa polysémie, rappelons que ses emplois dépendent du contexte d'emploi (cf. Stimec, 2006) : en sciences de l'information et de la communication, par exemple, le terme désigne une *intermédiation* ou une *articulation* entre la dimension individuelle du sujet et la dimension collective de la sociabilité, alors que dans les médias, il a le sens de *médiatisation* ou *diffusion* de l'information.

---

[6] « Le terme de médiation tire son origine du latin 'mediare' qui a deux sens. L'un renvoie au don, au sens de procurer, fournir, donner, etc., l'autre renvoie à l'interposition, au sens de poser entre, d'interposer, d'intercéder. » (Gautheron-Boutchatsky *et al*, 2003, 181).

Par ailleurs, comme le soutient Zarate (2003, 246), réfléchir à la médiation du point de vue de la didactique des langues, c'est tout d'abord envisager cette dernière comme un espace « où se transmettent des valeurs issues de systèmes culturels différents, plus ou moins compatibles entre elles », comme un espace qui évolue, cette évolution infléchissant « le rôle couramment attribué aux repères qui balisent ce domaine : apprenants, outils d'enseignement, enseignants », où il convient de « faire valoir des compétences qui s'exercent aussi dans des milieux professionnels », couramment dissociés (traducteurs, interprètes, enseignants, etc.), « mais qui occupent des fonctions semblables, celles d'intermédiaires restaurant une communication brouillée », telles que l'écoute active, l'explicitation du sens caché, la recontextualisation des références livrées sous forme de stéréotypes, etc.

Rappelons aussi que pour éliminer les risques de confusion terminologique, Stimec propose (2006) de placer la négociation au cœur de la médiation ; celle-ci apparaît ainsi comme un processus de négociation favorisant la réalisation d'un projet commun, la résolution d'un conflit, l'établissement ou le rétablissement d'une relation.

Notons enfin que les spécialistes de la médiation distinguent parfois la médiation de la conciliation, et ils le font ayant en vue les finalités centrales de ces deux pratiques. La conciliation est centrée sur la recherche d'un compromis tandis que la médiation, cette *passeuse de compréhension*, selon la formule de Guillaume-Hofnung (2006, II, §1), se focalise plutôt sur la création des conditions du dialogue (reformulation, mise en place des règles du jeu, etc.), l'accord étant une conséquence souhaitée, mais non exclusive (Stimec, 2006). Autrement dit, la « médiation ne doit pas être un espace de compromis mou [...] mais un espace de confrontation contribuant à une *culture du dialogue* » (Stimec, 2000, VI, § 5).

L'empathie

Distincte de la sympathie[7], l'empathie[8] paraît jouer un rôle crucial dès qu'on aborde les relations interindividuelles surtout dans les

[7] Même si les deux notions incluent des éléments qui se chevauchent, comme l'affinité ou la compassion, les différences sont plus significatives et en fait définitoires (cf. (Iriskhanova *et al*, 2003, 117).

[8] Pour un historique et une présentation des conceptions contemporaines de la notion d'empathie, voir, entre autres, Iris Iriskhanova *et al* (2003, 112-114) et Cukier (2011). Au cours du XX^{e} siècle, le terme a fait l'objet de nombreuses réflexions propres aux théoriciens et praticiens de la psychologie ou de la psychanalyse. Mais on le retrouve aussi dans d'autres connexions thématiques et dans d'autres domaines des sciences humaines. Rappelons sa corrélation avec les activités de médiation culturelle dans divers contextes dont les relations de travail dans des entreprises biculturelles (Geoffroy, 1998) et la pédagogie des langues (Iriskhanova *et al*, 2003).

interactions qui exigent « un degré élevé de compréhension des véritables différences et schémas culturels » (Iriskhanova *et al*, 2003, 110). Il s'agit en particulier de ce qu'on appelle la communication interculturelle : en premier lieu, les échanges entre partenaires de diverses langues - cultures, sans négliger pour autant les situations lorsqu'on parle la même langue mais on ne partage pas la même culture.

Angles d'approche

La notion d'empathie connaît maintes définitions suivant la discipline qui l'approche. Selon la synthèse faite par Iris Iriskhanova *et al* (2003, 112), en sociologie elle est vue, « comme la sensibilité consciente à la conscience d'autrui » ; les psychologues « se concentrent sur la personne empathique et son aptitude à maintenir une conscience de la nature imaginative du fait de se transporter à l'intérieur de l'Autre », alors qu'en psychothérapie, l'empathie devient « une aptitude acquise consistant à 'se montrer sensible aux sentiments du client par une écoute active qui porte une attention soigneuse et perceptive à ce que dit le client' » (*idem*). L'attention à ce que dit l'autre, donc son écoute active qui fait partie de ses capacités empathiques, constitue un trait indispensable à la médiation culturelle, comme le témoigne les praticiens de la médiation en milieu de travail (cf. plus bas).

Les études axées sur les interactions langagières en milieu bi- ou pluriculturel n'ont pas contourné eux non plus la question de l'empathie, dont la pertinence est incontestée, même si elle est examinée sous des angles variés. Envisagée comme la forme la plus commune d'adaptation aux écarts culturels, l'empathie mène à un changement provisoire du cadre de référence, comme le soutient Milton J. Bennett (1986), ce qui favorise la perception d'une situation du point de vue du partenaire de dialogue. L'empathie rend capable son possesseur, surtout en sa posture de médiateur, de modifier temporairement non seulement sa manière de voir, mais aussi sa manière d'agir, tout en inspirant ses possibilités d'expliquer et de comprendre.

Retenons également que l'identification empathique avec l'Autre ne signifie pas identification complète, abandon, en définitive, des valeurs, croyances, normes, etc., personnelles, finalement désintégration de sa propre identité. Le médiateur, par sa double aptitude, entrer dans l'univers de l'Autre et s'en détacher, se place plutôt dans une sorte de marginalité créative, facilitant aussi bien une meilleure appréhension de la logique des acteurs en présence que l'élaboration d'une démarche adéquate à la situation d'interaction ; cette démarche commence habituellement par le repérage des niveaux d'incompréhensions, continue par l'explication des distorsions décodées et par leur correction à l'aide des reformulations

contextualisées, susceptibles de rendre intelligibles les ruptures de sens génératrices de tensions plus ou moins visibles.

Quant à la nature de l'empathie – est-elle une aptitude, ou bien une attitude ? –, les théoriciens divergent en principal en raison de la diversité d'axes de recherche et du but poursuivi. Certains la considèrent comme une attitude, d'autres comme une aptitude, d'autres, enfin, comme une attitude–aptitude. La dernière conception, cumulative, d'aptitude attitudinale, s'appuie sur les habiletés inhérentes à la personne empathique:

> Dans le cas de l'empathie, il s'agit d'être familiarisé avec différents systèmes de référence culturelle, d'être capable de développer une compréhension selon le point de vue de l'Autre, de savoir temporairement s'identifier à l'Autre, et d'être en mesure de comprendre des corrélats verbaux et non verbaux signalant un changement de perspective culturelle. (Iriskhanova *et al*, 2003, 115)

Au-delà du flou définitionnel, il y a unanimité à l'égard de l'utilité de l'empathie lors du processus communicatif. En plus, on s'accorde à l'envisager comme un effort personnel de passage de soi à l'Autre, d'engagement réel dans une relation active et décentrée à cet Autre. C'est un élément clé dans les activités de médiation lors desquelles la passation d'éléments socioculturels s'avère indispensable à l'interprétation et à la compréhension du comportement (discursif, gestuel) du partenaire étranger.

L'empathie est conditionnée par la mise en pratique de plusieurs groupes d'aptitudes. Selon l'investigation de Gérard Marandon (2003, 263), un premier groupe, visant l'allocentration proprement dite, inclut la suspension du jugement, l'intérêt pour autrui et la disposition à entrer en contact. Un deuxième groupe d'aptitudes, lié à la flexibilité psychologique, comprend la tolérance à l'ambiguïté et la complexité cognitive (capacité de gérer des normes et styles de travail différents, prise en compte de divers points de vue, capacité de ne pas assimiler l'individu aux stéréotypes). Un troisième groupe d'aptitudes, relevant de la réceptivité active, réunit l'écoute attentive et la compréhension des besoins, sentiments, points de vue des parties en présence.

Notons par ailleurs que l'empathie est vue comme « la condition personnelle primordiale de la confiance », celle-ci étant la « condition fondamentale de la coopération » (Marandon, 2003, 277), car elle facilite à son tour l'ouverture à autrui. Il est pourtant vrai, répétons-le, que ces aptitudes déterminant l'empathie ne garantissent pas automatiquement à leur possesseur le succès de la communication. Ce succès, ajoute Marandon (2003, 263-264), dépend aussi d'autres variables, personnelles (intérêt, motivation pour la rencontre…) et/ou situationnelles (réalités professionnelles, politiques, économiques).

Dimensions de l'empathie

Si la nature de l'empathie – « vecteur de compréhension » (l'expression appartient à Alexis Cukier, 2011, §8) –, fait voir des conceptions souvent opposées, sa description relève des aperçus similaires. Elle est généralement présentée comme un phénomène qui englobe trois dimensions complémentaires :

- la dimension cognitive, lorsque la personne empathique adopte la perspective d'une autre personne et s'efforce de voir le monde du point de vue de l'Autre ;
- la dimension affective [...], lorsque la personne empathique ressent les émotions ou sentiments de l'Autre ;
- la dimension communicative, lorsque la personne empathique signale sa compréhension et son intérêt par des moyens verbaux et non verbaux. (Bennet, « Basic Concepts of Intercultural Communication », 1998, 207-213, cité dans Iriskhanova *et al*, 2003, 113)

Ce tableau tridimensionnel de l'empathie a été enrichi d'un quatrième élément, la dimension culturelle, « qui fait le lien entre les dimensions cognitive et affective d'une part et la dimension communicative de l'autre » (Iriskhanova *et al*, 2003, 116). La caractéristique inhérente à l'empathie, « la compréhension depuis un point de vue culturel différent », met en avant « un changement de perspective culturelle de la part de celui qui parle dans le processus de communication » (*Ibidem*, 117) et joue un rôle clé dans la médiation culturelle, quel que soit son domaine d'application. Dans le contexte de la négociation, par exemple, l'empathie – atout du négociateur, mais aussi du médiateur, pourrait-on ajouter –, se manifeste, suivant Lionel Bellenger (2004, 22), par l'ouverture et l'estime accordée à ce que dit l'autre, par l'entrée temporaire dans sa logique et son questionnement en vue d'une compréhension plus profonde ou l'accueil chaleureux du point de vue/ de l'opinion de l'interlocuteur.

Les éléments constitutifs de l'empathie sont mis en pratique par tout communicateur dont les interactions verbales, en divers types de situations culturelles / interculturelles (médiation, négociation, etc.), ont du succès. En dernière analyse, les aptitudes du communicateur empathique n'ont de rapport ni avec la réactivité ni avec la dépendance. Il a la capacité de prendre en compte l'autre « tout en poursuivant son but initial », comme le remarque Bellenger (2004, 35), de « porter une attention positive à l'autre » (*Ibidem*, 39), « se mettre dans sa logique pour mieux le comprendre tout en restant soi-même » (*Ibidem,* 40). De tels ressorts qui tiennent à son savoir être se concrétisent dans des savoir-faire discursifs en mesure de créer tout d'abord ce qu'on appelle la « convivialité de la dissension » (Iriskhanova *et al*, 2003, 140), ou bien, « un accord sur un

désaccord », nécessaire à une discussion constructive qui « réduit les écarts, voire renforce les convergences » (Bellenger, 2004, 42). Pour certains théoriciens, une entente authentique avec des interlocuteurs qui ont une *Weltanschauung* différente ne peut se réaliser qu'à travers l'empathie – déplacement mental dans le monde d'autrui qui, précise Patrick Boylan (2011, §10), « nous prédispose à saisir ce que veut l'Autre – et à le vouloir *pour ses raisons*, tout en restant nous-mêmes avec nos priorités – afin de pouvoir communiquer avec lui en 'parlant son langage'.»

L'empathie dans le discours

L'un des indices du respect témoigné à l'autre et du souhait de découvrir réellement son univers de sens est l'écoute active de ses dires accompagnée verbalement d'une *reformulation*. Dans l'optique de certains chercheurs (cf. Bellenger, 2004, 23), la reformulation est un moyen d'écoute active encourageant la prise de parole et sa mise en valeur. Elle permet également de vérifier si l'on a bien compris et d'affiner l'échange verbal. Bellenger l'illustre dans la même étude à l'aide de phrases types, centrés sur l'interlocuteur : « 'De tout ce que l'on vient de voir ensemble…', 'Pouvons-nous retenir que…', 'Si je vous comprends bien, vous voulez dire que…', 'Résumons-nous donc…' » (Bellenger, 2004, 72). Le médiateur empathique assume par là une série de micro-fonctions discursives telles que : encouragement, vérification de la compréhension, explicitation de l'implicite, incitation à donner des précisions. On essaie ainsi de s'immerger momentanément dans le monde de l'Autre et on prête attention à chaque type d'écart discursif « pour pouvoir tisser avec ces éléments des 'toiles de signification' partagées de plus en plus solides » (Boylan, 2011, §3).

L'impact de l'empathie sur la médiation

En l'absence de cette aptitude attitudinale qu'est l'empathie, les activités constitutives de la médiation, « comprendre, expliquer, commenter, interpréter et négocier divers phénomènes de la culture de la langue cible » (Iriskhanova *et al*, 2003, 109), risquent de ne produire pas les effets escomptés – remédier aux distorsions résultant principalement de « représentations de l'étranger insuffisamment maîtrisées » (Zarate, 2003, 243) et assurer ainsi l'intercompréhension[9], conjointe à la construction d'un « terrain d'entente ».

[9] C'est-à-dire la compréhension réciproque entre les interlocuteurs dont les identités culturelles et les contextes sont différents. Notons que, suivant Alex Mucchielli (2009, 135, 196), les univers de sens des acteurs en présence comprennent quatre contextes principaux « dans lesquels l'activité prend son sens » : normes, enjeux, positionnements, qualité des relations entre personnes. Précisons de plus que la compétence d'intercompréhension constitue le soubassement de la

La modalité empathique de compréhension de l'Autre, « compréhension co-opérative » (co-penser et co-sentir), d'après Alexis Cukier (2011, § 14), constitue une variable essentielle du processus de médiation.

En dernier ressort, la démarche empathique du médiateur en situation interculturelle prend en considération un enchaînement complexe de conditions de la rencontre interculturelle qui, soutient Marandon (2003, 277), commence par l'articulation entre l'empathie et la confiance – chacune conditionnant et stimulant l'autre –, continue par la coopération et la construction de la culture tierce – grâce à laquelle on développe des significations partagées –, pour aboutir à la réussite de l'interaction. Il est intéressant de noter que le processus d'élaboration d'une nouvelle culture d'action en commun requiert, spécifie le même auteur (277-278), le passage « de l'empathie personnelle à l'empathie interculturelle, conduisant les partenaires [...] à se mettre prioritairement à disposition, non seulement d'autrui, mais plus encore de la construction de cet espace de communication, indispensable en situation interculturelle, qu'est la culture tierce ».

Pratiques de médiation dans le monde de l'entreprise

Les certitudes et les croyances correspondant à des manières opposées de donner sens à une même situation deviennent un obstacle tant qu'on ne recourt pas au recadrage (Stimec, 2000), dont le succès tient pour une bonne part au savoir interpréter et mettre en relation[10] du médiateur. Rechercher et valoriser la ressemblance à l'aide du recadrage qui met au premier plan les préoccupations (actions) *communes*, c'est un apport essentiel du médiateur, « interne » ou « externe »[11].

Interagir pour aller au-delà des différences improductives, en mobilisant les ressources personnelles et « construire sur des valeurs communes reconnues positives, dans une action permanente où rien n'est jamais résolu définitivement » (Geoffroy, 1998, 52), c'est, par exemple, l'objectif des Français et des Anglais de plusieurs entreprises franco-

---

compétence de médiation et « prévaut dans un ajustement conscient et sans cesse renouvelé aux pratiques et références de l'autre » (Geoffroy, 1998, 47).

[10] C'est Michael Byram (1997), cité par Geoffroy (1998, 51), qui privilégie ces deux aptitudes en rapport avec l'accès à la médiation – activité constructive, indispensable lors des représentations conflictuelles.

[11] Un médiateur est interne lorsque les acteurs en présence jouent eux-mêmes le rôle de médiateurs, alors qu'un médiateur externe est exigé au moment où le conflit est si bien installé que les parties ne sont plus capables d'accéder à la posture de médiateurs pour dédramatiser la situation de rupture culturelle et réparer les dégâts relationnels dus souvent à une image stéréotypée de l'étranger.

anglaises, interviewés par Christine Geoffroy (1998). Ils témoignent de leur ouverture à autrui et de leur volonté empathique, d'une part, de comprendre et de respecter les références qui ne sont pas les leurs, et, de l'autre, de développer des valeurs communes. Tous sont disposés à prendre en charge la posture de médiateur en tant que passeur de compréhension et, simultanément, de facilitateur d'interactions créatrices d'un ensemble de « conceptions partagées » (objectifs, principes, modes d'action élaborés en commun) (Puren, 2002, 64-65), en dernier ressort de cette « culture tierce » évoquée ci-dessus.

En revanche, lorsque les parties en présence, engagées dans la réalisation d'un projet professionnel, sont « incapables de se comprendre en direct » (*CECRL,* 2000, 71), il leur est évidemment impossible d'accomplir par elles-mêmes l'activité de recadrage, étroitement liée à la médiation. Dans de tels cas, l'intervention d'un médiateur externe s'avère vitale. Celui-ci intègre dans la situation conflictuelle les traits socioculturels qui nourrissent les repères individuels et replace discours et pratiques « par rapport à l'intention de l'un et par rapport à la perception de l'autre » (Stimec, 2000, IV, 2, § 2), en accomplissant ainsi une tâche de traducteur d'une culture à l'autre. À ce propos, le témoignage de Tatjana Globokar (1994), chercheur français d'origine slovène, lié à son expérience de médiateur entre les équipes slovène et française d'une usine d'automobiles de Slovénie où les Français de Renault sont majoritaires, est tout à fait significatif.

Au cours de ses enquêtes auprès des gens de l'entreprise, elle découvre, avoue-t-elle, « un énorme clivage et une absence totale de communication entre Français et Slovènes » (1994, §3). Sa compréhension empathique de l'univers de sens des parties en conflit, de même que la maîtrise de la langue de chacune facilitent sa tâche d'expliquer les modes de penser, de sentir et de se comporter des uns aux autres, en procédant à des reformulations contextualisées. Sa médiation orale, consistant en interviews prises aux chefs et ouvriers des ateliers de l'usine, qu'elle encourage à s'exprimer librement, est doublée d'une médiation orale et écrite sous la forme de « restitutions » (rapports) à l'adresse de la direction (résumés, transparents, conférences), en français et en slovène, « en veillant à ne vexer ni les uns, ni les autres » et en s'adressant « aux gens avec leurs références pour qu'ils puissent suivre et se sentir valorisés » (§4).

Le parcours de médiation de ce chercheur bilingue et biculturel, qui gagnera la confiance de tous grâce à son autorité professionnelle et, surtout aux yeux des Slovènes, morale, réussit à créer ce que Arnaud Stimec (2000, III, §3) appelle « une ouverture dans le système conflictuel », aidant les partenaires à renoncer peu à peu à leurs positions incompatibles pour se concentrer sur leurs intérêts communs matériels (les problèmes à résoudre) et relationnels. Les discours de ce médiateur empathique favorisent aussi

bien la reconnaissance et la flexibilité mutuelles que l'apprentissage réciproque d'une culture commune de négociation « et non pas seulement de résoudre un incident » (Stimec, 2000, VI, §2). Globokar s'investit dans les problèmes notamment d'ordre humain et relationnel, et comprend les aspirations des uns et des autres, étant Slovène et à la fois Française. Ses conseils, guidés par une empathie qui s'active à tous les niveaux (cognitif, émotionnel, communicatif, culturel), servent, selon ses dires, à accompagner « un devenir » (1994, §6) - le devenir interactionnel des intéressés. La sensibilisation de chaque partie aux références que l'autre valorise se solde par une dynamisation des deux côtés tout en générant, relate Globokar (1998), une ambiance de travail propice à la mise en valeur et à la mise en commun des compétences des uns et des autres, ce qui a rendu plus facile l'application des procédures de « qualité totale », perçues « en bonne harmonie avec le système slovène de partage » (1998, 138).

En guise de conclusion

Élément essentiel de la médiation, en fin de compte de la compétence communicative en situations culturelles ou interculturelles, l'empathie est une aptitude et/ou une attitude multidimensionnelle dont l'exercice aide à l'identification temporaire avec la perspective d'autrui afin de comprendre l'univers de sens auquel cette perspective appartient et, par là, mieux interpréter le message transmis. En milieu professionnel, en particulier, la mise en suspension de son propre cadre conceptuel et affectif, ainsi que la mise provisoire à la place de l'Autre s'avèrent tout à fait nécessaires pour imaginer des stratégies de médiation en mesure de créer les conditions favorables au dialogue entre les parties en conflit, menant finalement à la réalisation du projet commun.

Références bibliographiques

Alsina, Miguel Rodrigo, « Éléments pour une communication interculturelle », *Afers Internacionals*, CIDOB, 1997, nº 36, p. 129-139. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.raco.cat/index.php/.../article/.../27862. (Consulté le 20 juillet 2011).

Bellenger, Lionel, *Réussissez toutes vos négociations*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, 2004.

Bennett, Milton J., « A Developmental Approach to Training for Intercultural Sensitivity », *International Journal of Intercultural Relations*, 1986, vol. 10, nº2, p.179-196. [En ligne]. (16 juillet 2002). URL : http : //www.sciencedirect.com/.../01471767869000... (page consultée le 6 février 2012).

Boylan, Patrick, « Le traducteur caméléon: médiateur interculturel », 2010. [En ligne]. (9 octobre 2011). URL : http://www.patrick.boylan.it/text/ boylan35.htm. (Page consultée le 6 février 2012).

CECRL (Un Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer), Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2000.

Chevrier, Sylvie, *Le management des équipes interculturelles*, Paris, PUF, 2000.

Chevrier, Sylvie, « À propos de l'interculturel : quelques approches ». *Multilinguisme, compétitivité économique et cohésion sociale. États généraux du multilinguisme*, Sorbonne, Paris, 26 septembre, 2008. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.dglflf.culture.gouv.fr/ http. (Consulté le 28 juillet 2011).

Cukier, Alexis, « L'empathie, un supplément d'âme ? ». *Sciences croisées*, 2011. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http:// www.sciences-croisees.com (Consulté le 20 janvier 2012).

Gautheron-Boutchatsky, Christina, Kok Escalle, Marie-Christine (rédactrices), Androulakis, Georges, Rieder, Karl, « Représentations du concept d'altérité dans la publicité et médiation culturelle ». In Geneviève, Zarate (dir.), *Médiation culturelle et didactique des langues*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2003, p. 165-190.

Geoffroy, Christine, « De la compétence interculturelle en milieu de travail. Un rôle à jouer pour l'enseignant de langues », *Les langues modernes*, 1998, n° 4, 47-58.

Globokar, Tatjana « Gérer en Slovénie ou Les difficultés de la communication interculturelle », Séance du 7 octobre 1994, l'École de Paris, compte rendu rédigé par Pascal Lefebvre. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.ecole.org/orateurs/8. (Consulté le 20 juin 2010).

Globokar, Tatjana, « Une expérience française en Slovénie : comprendre un mode communautaire de gestion », In Philippe d'Iribarne, Alain, Henry, Jean-Pierre, Segal, Sylvie, Chevrier, Tatjana, Globokar, *Cultures et mondialisation. Gérer par-delà les frontières*, Paris, Seuil 2002 [1998], p. 118-138.

Gohard-Radenkovic, Aline, Lussier, Denise, Penz, Hermine, Zarate, Geneviève, « La mise en place d'un projet de recherche européen », In Geneviève, Zarate (dir.), *Médiation culturelle et didactique des langues*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2003, 13-28.

Guillaume-Hofnung, Michèle, « Fondements conceptuels d'une pratique de médiation », *Agir : Médiation et négociation*, janvier 2006, n° 24. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http:// www.societe-de-strategie.asso.fr/agir.php?id (Consulté le 21 janvier 2012).

Iribarne, Philippe d', *La logique de l'honneur. Gestion des entreprises et traditions nationales*, Paris, Seuil, 1989.

Iribarne, Philippe d', Henry, Alain, Segal, Jean-Pierre, Chevrier, Sylvie, Globokar, Tatjana, *Cultures et mondialisation. Gérer par-delà les frontières*, Paris, Seuil, 2002 [1998].

Iriskhanova, Iris, Röcklinsberg, Christoph, Ozolina, Olga, Zaharia, Ioana Anamaria « L'empathie comme élément de la médiation culturelle », In Geneviève, Zarate (dir.), *Médiation culturelle et didactique des langues*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2003, 109-142.

Marandon, Gérard, « Au-delà de l'empathie, cultiver la confiance : clés pour la rencontre interculturelle », *Afers Internacionals*, CIDOB, 2003, n° 61-62,

259-282. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.raco.cat/index.php/.../article.../28148. (Consulté le 22 janvier 2012).

Mucchielli, Alex, *Influencer, persuader, motiver. De nouvelles techniques*, Paris, A. Colin, 2009

Puren, Christian « Perspectives actionnelles et perspectives culturelles en didactique des langues-cultures : vers une perspective co-actionnelle-co-culturelle », *Les langues modernes : L'interculturel*, 2002, nº 3, 55-71.

Stimec, Arnaud, « Au carrefour de la culture et du conflit : l'impact des cultures sur les modèles de négociation et de médiation », 2000. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.reforme.free.fr/REcherche...culture3 PDF. (Consulté le 15 janvier 2012).

Stimec, Arnaud, « De la négociation à la médiation : jalons conceptuels et historiques », *Agir : Médiation et négociation*, janvier 2006, nº 24. [En ligne].Format PDF disponible sur : http://www.societe-de-strategie.asso.fr/agir.php?id (Consulté le 21 janvier 2012).

Zarate, Geneviève, « Recommandations », In Geneviève, Zarate (dir.), *Médiation culturelle et didactique des langues*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2003, 239-248.

DIDACTIQUE DU FLE

Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE[1]

Vanja MANIĆ-MATIĆ
Université de Novi Sad
Serbie

Résumé. En parlant de la langue française et de la civilisation canadienne francophone dans une classe de FLE il est inévitable de mentionner le joual en tant que langue vernaculaire, commune, parlée d'une majorité québécoise. Le but de cet article est de faire découvrir aux apprenants l'une des variétés du français à travers la chanson et le texte littéraire québécois. Comme le joual correspond à un état de la société québécoise il très important de l'introduire dans l'enseignement du français langue étrangère et de démontrer aux apprenants non seulement de nombreuses caractéristiques de cette variante du français parlé au Québec aux niveaux phonétique, morphosyntaxique, lexique, mais aussi de leur faire découvrir une civilisation qui a subi une grande influence de l'anglais. Pour tous ceux qui étudient les variations linguistiques du français au Canada, il est très important d'avoir en vue notamment celle-ci, car elle fait partie de la société et de l'identité québécoise.

Abstract. When discussing French language and the French-Canadian civilization during a French lesson, it is inevitable to mention joual-vernacular language spoken by the majority of Quebeckers. This article aims to introduce the learners to one of the variations of French language through the study of literary texts and Quebec songs. The joual being in compliance with the state of Quebec society, it is very important to introduce it in the teaching of French as a foreign language and to show the learners not only the numerous characteristics of this variation such as phonetic, morphosyntactic or lexical characteristics, but also to introduce them to a civilization that was under a great influence of English language. It is essential for anyone studying linguistic variations of the French spoken in Canada to bear in mind this particular characteristic, since it is an integral part of the Quebec society and identity.

Mots-clés : français standard, français québécois, joual, texte littéraire, chanson
Keywords : french standard, french canadian, joual, literary texts and songs

Cet article a pour objectif de réfléchir à l'approche de l'une des variétés du français à travers la chanson et le texte littéraire québécois en classe de FLE. Etant donné que nos étudiants (en Serbie) sont peu sensibilisés à la civilisation et société francophones du Canada, à cause de la distance géographique, nous avons voulu les rapprocher des éléments de

[1] La rédaction de ce texte s'est effectuée dans le cadre du projet du Ministère de la Science et du Développement technologique de Serbie : Les langues et les cultures dans le temps et dans l'espace, n°178002.

cette culture ainsi que d'une de ses variétés du français, le joual. Cette variété n'est pas beaucoup présentée dans les manuels de FLE, alors qu'elle pourrait être un bon déclencheur de la motivation pour les apprenants, puisqu'elle représente la richesse et la diversité de la langue française. De même nous allons voir si, avec une distance temporelle de quarante ans, cette variété s'est maintenue comme phénomène linguistique et comment nous pouvons l'utiliser comme matériel pédagogique dans l'enseignement du FLE.

Avant de passer à l'élaboration de ce sujet il est important de définir le terme *joual*. Il s'agit d'une variété du français québécois parlé à Montréal, et d'après *Le Petit Robert* c'est le « mot utilisé au Québec pour désigner globalement les écarts (phonétique, lexicaux, sémantiques ; anglicismes) du français populaire canadien soit pour les stigmatiser soit pour en faire un symbole d'identité. »(Rey-Debove et Rey 2000, 1379) Ce nom, déformation du mot cheval, a été introduit pour la première fois par André Laurendeau (1959) dans un article du *Devoir*, et l'année suivante « popularisé » dans l'œuvre de Jean-Paul Desbiens *Les Insolences du frère Untel* où celui-ci analysait la prononciation et la variante de la langue parlée par ses élèves. Il s'agit du parler commun de la classe ouvrière francophone de Montréal contaminé par l'anglais, qui évolue plus facilement, généralise ou abandonne des règles, et qui est différent du parler familier.

> Alors que le niveau familier concerne une situation de communication, le mot populaire qualifie un niveau de langue composé des réalisations courantes de la langue parlée dans les milieux populaires. Au Québec, cette langue populaire est appelée «joual». Alors que de nombreuses chutes de sons caractérisent la langue familière, en langue populaire s'ajoutent d'importantes variations quant : au timbre des voyelles et à la netteté de l'articulation, au choix des mots, aux structures grammaticales.[2]

Justement dans notre corpus nous allons voir quels sont les écarts entre le niveau familier, le niveau populaire (joual) et le niveau correct (standard), et s'ils ont quelques traits communs. Vu le fait que le joual a une double forme (écrite et orale) nous proposons un corpus composé de deux textes littéraires et deux chansons, œuvres d'auteurs représentatifs du monde francophone au Canada, qui pourraient être exploités en tant que documents authentiques en classe de FLE.

Avant de passer à nos pistes d'exploitation il est important de mentionner que le texte littéraire a bénéficié d'une place privilégiée, au même titre que la grammaire et la traduction, dans les premiers manuels de FLE. Cependant, aujourd'hui les manuels se sont beaucoup éloignés de ces manuels traditionnels. Ils nous apportent de nouveaux matériaux inédits, des documents variés et authentiques qui nous permettent d'élargir les

2 Disponible sur : http://wwwens.uqac.ca/~flabelle/socio/languepopulaire.htm

connaissances des apprenants et des enseignants. Ils introduisent aussi de nouveaux moyens pour la pratique du français ainsi que de nouvelles stratégies d'apprentissage. De cette manière ils nous mènent vers les nouveaux domaines de l'interculturalité et de la contemporanéité, constituantes des supports didactiques d'une très grande importance au XXI^{e} siècle.

La chanson, étant elle aussi un document authentique, peut représenter de la meilleure façon la langue parlée. C'est un « art mineur, mais d'une importance majeure. C'est son paradoxe. [...] L'être humain a toujours chanté. [...] Elle veut dire qu'il appartient à l'être de l'homme de chanter, tout autant qu'il appartient à son être ou à son essence de parler. » (Zarka 2004, 3-4). La chanson fait un rapport entre la musique, la langue et la culture d'un peuple. Elle témoigne aussi de la diversité et de la richesse d'une langue ainsi que de l'état d'une société. Du point de vue didactique, la chanson représente une ressource précieuse qui complète l'enseignement d'une langue étrangère. Elle sert non seulement à l'acquisition des compétences linguistique et communicative, mais aussi à l'acquisition de la compétence culturelle, c'est-à-dire qu'elle comprend les trois compétences nécessaires dans l'apprentissage d'une langue étrangère. La chanson offre également la possibilité de travailler sur les différents supports – vidéo, audio et textuel. Enfin son aspect ludique et créatif peut en faire un bon document déclencheur. C'est pour cette raison qu'il faudrait l'introduire davantage dans les manuels et prêter attention aux objectifs visés, comme pour tous les types de supports pédagogiques.

Maintenant nous allons passer à nos pistes d'exploitation pédagogique du texte littéraire et de la chanson en classe de FLE tout en travaillant sur la variété du français québécois, c'est-à-dire sur le joual.

1. Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE – les années 1970

Dans cette partie nous allons présenter deux supports pédagogiques des années 1970, un extrait du texte littéraire, la pièce de théâtre *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay et la chanson « Jonquière » de Plume Latraverse.

1.1. Texte littéraire

Michel Tremblay figure parmi les premiers écrivains francophones qui ont utilisé le joual comme une forme écrite dans leurs oeuvres. Il a été traduit dans plus de 35 langues et aujourd'hui il est une référence incontestable et vivante du joual. Les personnages de son théâtre sont des mi-scolarisés qui reflètent une réalité très dure. Dans la pièce *Marie-Lou* apparaissent quatre personnages, deux parents : Marie-Louise et Léopold, et leurs deux filles Carmen et Manon. Pendant toute la pièce il y a deux

longs dialogues qui s'entremêlent, entre deux sœurs et leurs parents, avec un décalage de dix ans. Tremblay « traduit un monde qu'il connaît bien : celui des quartiers et ouvriers de l'est de Montréal » (Tremblay 2002, 23). C'est un monde dont le langage se caractérise par l'emploi du joual, variété du français québécois qui s'éloigne du français « standard » en créant de nouvelles règles et en se servant d'anglicismes dans tous les niveaux linguistiques.

Pour travailler sur cette pièce de théâtre nous allons proposer trois compétences langagières[3] d'après le *Cadre européen commun de référence pour les langues (CECR)* pour les niveaux A2 et B1, et l'extrait suivant de la pièce :

- compréhension écrite : lecture et compréhension du texte ; attirer l'attention des apprenants sur de nouveaux mots (faire repérer les mots et les constructions appartenant au joual et les faire souligner) ; faire corriger les « erreurs langagières » ainsi que les anglicismes, donner les mots ou les constructions grammaticales adéquates, en se référant au français standard ; classifier les mots en gras du texte dans les colonnes du tableau donné ci-dessous (les apprenants vont remarquer qu'il y a des mots qui peuvent figurer dans deux colonnes, par exemple : *ben* – français familier et français populaire - joual, etc.) ;

- expression orale : remue-méninges autour de la question de la situation historique et géographique du Canada et du bilinguisme ;

- expression écrite : rédaction d'un essai sur le thème de la protection de la langue maternelle et les bonnes et mauvaises influences des autres langues.

TEXTE	FR. STANDARD	FR. POPULAIRE de Montréal - JOUAL	FR. FAMILIER
Toé/ Moé		+	
J'vas		+	
Chus		+	+
t'as (es) sorti(e) du lit		+	
J'srais		+	+
Icitte		+	
dans'cuisine		+	
Veux-tu	+	+	+
où c'est que		+	

[3] Il est impossible de travailler sur la compréhension orale, puisque il s'agit d'un support pédagogique écrit.

T'à l'heure		+	+
Eux autres		+	
Graisse de bine		+	

Extrait

[…] MANON : Tout est resté pareil…
LEOPOLD : **J'les** veux **dorées** !
CARMEN : Pour **toé**, peut-être…
LEOPOLD : Juste **dorées**…
CARMEN : Pour **moé**, tout a changé…
LEOPOLD : Ah ! **pis** laisse donc faire… **j'vas m'les** faire **tu-seul**…
MARIE-LOUISE : **Chus** capable de te faire des **toasts**, **chus** pas infirme !
CARMEN : Tout a changé…
MARIE-LOUISE : **Chus** pas infirme !
MANON : Si tu penses que **t'as** rien qu'à sortir **d'la** maison pour que **toute** change !
CARMEN : **J'le** pense pas, Manon, je l'ai **faite**…
LEOPOLD : **J'pense** que **j'vas** en prendre, du café… […]
MANON : **Moé**, **j'srais** gênée **d'me promener** de même **sur la rue** !
MARIE-LOUISE : Pourquoi **t'es** pas resté couché ?
MANON : Veux-tu **ben** me dire…
MARIE-LOUISE : C'est samedi…
MANON : … **où c'est que** t'as pêché ça, **c'te** déguisement-là ?
CARMEN : Quand tu décides de changer, Manon, **y** faut que tu changes **toute** ! **Toute** !
LEOPOLD : Tu m'as réveillé quand tu t'es levée, **à matin**…
CARMEN : En dix ans, **chus** devenue une autre femme…
MARIE-LOUISE : Ah… **J'pensais** pas… **J'ai** pourtant **faite** attention…
MANON : Dix ans…
LEOPOLD : Tu m'as réveillé quand **t'as sorti** du lit en courant, Marie-Louise !
MANON : Aïe…
LEOPOLD : J'ai **toute** entendu ton concert, dans les toilettes !
MANON : **C'est pas** croyable…[…]
MANON : On dirait que c'est comme un grand ruban **en arrière de moé**… **Toute** pareil… […]
CARMEN : Tu restes **assis icitte, dans'cuisine,** comme une prisonnière, pis tu pense **à eux autres** !
LEOPOLD : Les yeux **dans'graisse de binne,** pour faire plus pitié…

(*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou,* 37-38)

1.2. Chanson

Cette partie est réservée à la chanson des années 1970 et à l'un des plus célèbres représentants de la contre-culture québécoise, Plume Latraverse. Avant de passer aux stratégies usuelles il faudrait mentionner le fait que la chanson au

Québec a connu une évolution un peu différente de celle de France. Jusqu'aux années 1960, la chanson au Canada francophone était, au point de vue du style et de la versification, une souple balade à l'instar de celle que chantaient les Français, sauf qu'elle avait une mélodie américaine, disons un mélange d'Europe et d'Amérique censuré. Cependant, son statut change à partir des années 1960 où elle vit une sorte de révolution ; la langue est prise telle qu'elle l'était, c'est-à-dire avec toutes ses particularités, sans censure. C'est la période où le joual va prendre tout son essor.

> Le joual est plus près du rock et du blues que de la balade française. Dans les décennies 60 et 70, la chanson ne peut plus se réaliser hors de son temps, de sa géographie, de sa société, de son « pays », imaginaire ou réel. La langue des groupes progressifs soutient une affirmation nord-américaine de la culture. Le joual cesse d'être puni et méprisé, il devient une force subversive. Cette dualité nous informe, par ailleurs, d'un vécu quotidien et d'une situation sociale de la langue reliée à sa dimension politique. (Beaulieu 2005, § 8)[4]

Sur cette nouvelle scène québécoise vont apparaître de nombreux artistes parmi lesquels nous avons choisi Plume Latraverse. Il s'agit d'un bâtisseur de la chanson québécoise qui a remporté de nombreux prix dont le *Prix pop-rock* accordé au meilleur parolier québécois. Dans ses chansons, le joual est exprimé dans toute sa puissance et dans tous les niveaux linguistiques. Comme support pédagogique nous avons choisi la chanson « Jonquière », parue dans son album *Pomme de la route* (1975). Dès la première écoute de la chanson, nous pouvons remarquer un accent qui est différent de celui de France, ainsi qu'un vocabulaire imprégné d'un mélange de français et d'anglais. Nous pouvons aussi voir que les paroles n'ont pas été soumises à la loupe de la « censure ». De cette manière, son style laisse une marque très significative dans la culture québécoise. Il s'adresse à un public familier, qui comme lui accepte toutes les qualités et tous les défauts de la société québécoise. Pour travailler sur cette chanson, nous proposons les stratégies suivantes :

- compréhension orale : avant l'écoute, donner aux apprenants le titre de la chanson (« Jonquière ») et leur demander ce qu'il pourrait signifier (un des trois arrondissements urbains de la ville de Saguenay, au Québec) ; sensibiliser les apprenants à une nouvelle variété du français ; attirer l'attention sur le rythme et l'accent de la chanson, poser des questions sur les différences phonétiques entre la variété du français québécois et le français standard ;

---

[4] Disponible sur : http://archives.lautjournal.info/autjourarchives.asp?article=2235&noj=238.

- compréhension écrite : donner aux apprenants un texte de deux colonnes, où vont apparaître les anglicismes et les mots en français standard, et leur faire associer les mots d'une colonne avec leurs significations de la deuxième colonne (*botte* – être très soûl, *toune* - tube, *spot* – de l'anglais « spot-light », lumière de scène, *stage* – scène, *crowd* – public, *flush* – être généreux, *pitcher* – lancer, *roach* – bout de joint, *fun* – plaisir, *pep* –dynamisme) :

ANGLICISMES	FR. STANDARD
botte	plaisir
toune	lumière de scène
spot	bout de joint
stage	être généreux
crowd	dynamisme
flush	scène
pitcher	lancer
roach	tube
fun	public
pep	être très soûl

- **approche interculturelle** : faire relier deux colonnes de mots ci-dessous : les mots du joual, du français québécois, à leur signification (*à dret* – à droite ; *Jonquière* – arrondissement de la ville de Saguenay ; *chus* – je suis ; *pantoute* – pas du tout ; *Black Label* – marque de bière canadienne ; *pus* – plus ; *Eddy Mitchel* – chanteur, parolier, acteur français ; *ben* – bien ; *icitte* – ici ; *à soir* – ce soir) :

FR. JOUAL	FR. STANDARD
À dret	pas du tout
Jonquière	marque de bière canadienne
Chus	ici
Pantoute	plus
Black Label	à droite
Pus	chanteur, parolier, acteur français
Eddy Mitchel	bien
Ben	arrondissement de la ville
Icitte	je suis
À soir	ce soir

- **expression orale :** remue-méninges autour de la chanson d'aujourd'hui; interroger les apprenants (ex. : « À quel auteur-compositeur de votre pays vous fait penser Plume Latraverse ? »); lancer le débat sur le thème : « Quelles sont les bonnes et les mauvaises influences de la musique sur une société ? ».

- expression écrite : rédaction d'une chanson à partir de certains mots donnés dans les colonnes précédentes ; les apprenants se mettent en groupe (trois ou quatre élèves par groupe).

Plume Latraverse
Jonquière
(1975)

Soûl comme une botte
Assis au Bock pas loin d'la porte
J'r'garde danser les Black Label
Sur une vieille toune d'Eddy Mitchell
Curieux... j'y pensais justement même pas
Mou comme une crotte
Chaud comme un spot dans mes culottes
Qui éclaire le stage où j'm'en vas jouer
J'ai une demi-heure pour dégriser
Curieux... j'y pensais justement même pus
De charmants étudiants pleins d'pep
m'ont invité à leur cégep
pour aller jouer d'la belle musique
pas pour faire mon grand alcoolique
Fou comme une plotte
Une plotte qui s'frotte s'in cadre de porte
Qui flotte à dret, qui flush à gauche
J'me pitche su l'stage avec mon roach
Curieux... j'y pensais pus pantoute
doux,doux,doux,doux,doux
C'est une belle crowd icitte à soir
Chus ben content d'être v'nu vous voir
J'vous r'mercie ben pour la grosse bière
J'ai eu ben du fun à Jonquière

2. Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE – les années 1990

Passons à présent à la nouvelle génération d'artistes, écrivains et chanteurs, qui continuent de créer leurs œuvres à l'instar des artistes québécois précédents mais avec un décalage de temps de quarante ans.

2.1. Texte littéraire

La nouvelle génération québécoise nous apporte aussi beaucoup d'artistes talentueux parmi lesquels nous avons choisi Danielle Letourneau alias Zoomba et son premier roman *N'importe qui et moi aussi* (1998). Classé comme roman policier, d'après certains critiques, il nous donne le portrait d'une génération ni punk ni *straight*, assise entre deux chaises. [...] Beaucoup d'humour, des clins d'œil, des images fortes, une écriture efficace, une intrigue policière, des aventures croisées, un peu de sexe, un peu de violence, et de

la tendresse : tous ses éléments sont réunis pour bien ancrer cette histoire dans celle de notre époque. (Zoomba 1998, 228)

La langue dont se sert l'auteure est « une langue assez sale, bilingue et joualisée qui promet un roman à tout le moins original. » (226) C'est un mélange de modernité (du point de vue du sujet) et de tradition (du point de vue du registre langagier), et c'est pour cette raison que certains extraits de ce roman peuvent être utilisés comme un bon exemple de la variété du français québécois dans la classe de FLE. Ils rendent possible le travail sur les trois stratégies usuelles étant donné que nous disposons du support pédagogique écrit ;

- compréhension écrite : donner aux apprenants le résumé du roman pour les sensibiliser ; leur distribuer un extrait du roman, par exemple :

> **Extrait du 24e chapitre**
> [Mona – qui travaille à la Régie de l'assurance automobile à Québec –, et Britte parlent de Plourde. Mona pense qu'il peut être l'assassin]:
>
> [...] — **Tu penses-tu** que Plourde est une sorte de **serial killer** ? (Britte)
> — **Ben** oui, j'ai trop vu de films. **Ben** non, je **pense pas**. **Y** trouvait que ses sujets gardaient pas la pose assez longtemps ? **Je le sais-tu** ? Toi, **t'as pas** une idée ? Tu le connais mieux.
> — Moi ? Je proteste : [...] Pas **pantoute**.
> Mais Mona l'appuie, sans doute pour se dissocier.
> — Vous vous ressemblez, en plus, quand j'y pense : vous **avez la chienne** des mêmes affaires**,** les mêmes réactions. Vous faites le même genre de **jokes**, ... [...]
> J'**ai** de nouveau le **moton**.
> — Mona a raison. La grosse différence entre lui et toi c'est que **t'es** sûre d'avoir de droits sur personne. Sauf sur moi, **ces temps-ci**, pourvue que ça dure, soit dit en passant. Lui, **y** se cré...
> Encore une fois, le téléphone sonne. Louis termine sa phrase avant de répondre :
> — Il est certain de pouvoir choisir à la place des autres. Comme toi **t'es pas** capable de rien décider, même pour toi-même, **par boute**, tellement tu veux pas avoir de rapport avec rien. Mais c'est pareil, dans le fond...
> Facile à dire : ça ne veut rien dire. Louis enchaîne :
> — Allô ? ... **Ben** oui. **OK, ben**, **venez-vous-en**... **Ben** non, **c'est correct**, il peut venir, lui aussi.
> Il raccroche.
> — **Pis** ?
> — **Pis** rien. **Y** ont rien trouvé, **y s'en viennent**. Brigitte, **braille pas**... **Ben** voyons ! **A** pleure tout le temps, **ces temps-ci**... C'est pas ça que je voulais dire. Si tu lui ressemblais tant que ça, je **t'aimerais pas de même**... **Ben** voyons ! **Pis y** vont le retrouver, Théo.
> Louis me prend dans ses bras, Mona me caresse le dos. Je me mets à rire en les repoussant.

> — À force de me tenir avec **vous autres**, je suis en train de devenir **moumoune**. **J'ai pus** de pudeur, **j'ai pus** rien : vous me connaissez probablement mieux que moi. Si vous me **retenez pas**, je me soûle, je vous **conte** ma vie, **pis** je rentre chez les missionnaires.
> Mona me regarde en pleine **face**…
>
> (*N'importe qui et moi aussi*, 122-123)

- faire la transcription du texte en français standard tant au niveau grammatical que lexical. Il est possible de se servir des dictionnaires (dictionnaire monolingue, dictionnaire des canadianismes/québécismes, dictionnaire français–québécois, etc.) ;
- enrichissement du vocabulaire en ajoutant les expressions québécoises et leur traduction en français standard. Les apprenants cherchent la signification adéquate pour chaque expression. D'abord nous les laissons seuls rechercher, puis nous leur offrons la nouvelle liste avec deux colonnes qu'ils vont relier en ajoutant encore quelques expressions (*avoir la chienne* – avoir peur ; *avoir le moton* – avoir la gorge serrée ; *c'est correct* – ça va ; *s'en venir* – venir ; *de même* – comme çà ; *c'est écoeurant* – c'est génial ; *être tanné* – en avoir marre ; *c'est beau* – c'est bon ; *y fait fret* – il fait froid ; *c'est pas pire* – c'est pas mal) :

FR. JOUAL	FR. STANDARD
Avoir la chienne	Comme ça
Avoir le moton	Il fait froid
C'est correct	Ça va
S'en venir	C'est pas mal
De même	C'est bon
C'est écoeurant !	Venir
Être tanné	Avoir peur
C'est beau	C'est génial !
Y fait fret	En avoir marre
C'est pas pire	Avoir la gorge serrée pas mal

- **expression orale :** lancer un débat sur le thème : « Comment motiver les jeunes, les faire intéresser à la vie saine et détourner leur attention des maux (drogues/ dépression/ oisiveté/ suicide) du XXI^{e} siècle ? »

- **expression écrite :** écrire un essai sur le thème : « Est-ce qu'il y a des solutions pour les problèmes des jeunes (en Serbie) au XXI^{e} siècle ? »

2.2. Chanson

La chanson québécoise dans les années 1990 a reçu l'influence des musiques du monde et par là « s'est imposée, pourrait-on dire, une fonction internationaliste de la chanson. La chanson québécoise a conquis le terrain

de son propre langage: ni moins ni plus français, ni moins ni plus américain: québécois sous toutes les influences. (Beaulieu 2005, 2) En 1995 le Québec voit naître le groupe Les Cowboys Fringants, qui depuis cette période n'est pas descendu de la scène québécoise et mondiale. C'est un groupe de quatre musiciens, amis du plaisir comme le nom de leur groupe le dit, qui peignent leur musique d'un mélange de folk, rock et country. Ils « semblent issus du country traditionnel avec un accent urbain. [...] sont explicitement des éveilleurs de conscience linguistique. » Dans leurs chansons, « la langue exprime une puissance d'affirmation identitaire, une source de conscience historique. » (*Idem*) L'approche humoristique de leurs chansons répond aux préoccupations quotidiennes de bien des « Québecois de souche»[5]. La chanson pour laquelle nous avons opté, «Ces temps-ci », parue dans l'album *La grand-masse* (2004), nous permet de travailler sur les quatre stratégies :

- **compréhension orale :** passer aux apprenants la chanson, sans les paroles ; remue-méninges autour de la question des sentiments qu'apporte la chanson, le rythme (ex. : « À quoi cette chanson vous fait-elle penser ? Pourquoi ? », etc. – les apprenants justifient leurs réponses) et la prosodie (ex. : « Est-ce qu'il y a une différence entre le français de la chanson et celui qu'on appelle le français standard ? ») ;
- **compréhension écrite :** soit distribuer aux apprenants les couplets de la chanson dans le désordre et la faire écouter une deuxième fois pour qu'ils la reconstituent, soit leur offrir la chanson à trous qu'ils vont compléter en écoutant la chanson de nouveau et en se servant de la liste des mots manquants ; faire souligner les « nouveaux » mots et les structures grammaticales qui n'appartiennent pas au français standard : *icitte* – ici ; *à soir* – ce soir ; *y* – il ; *mouiller à siot* – pleuvoir à verse ; *show* –spectacle ; *swelle* – chic ; *pis* – puis ; *c'est platte* – c'est ennuyeux ; *jaser* – parler ; *chu* – je suis ; *c'pas* – ce n'est pas ; *ces temps-ci* – à cette période ; *quecqu's'maines* – quelques semaines ; *pu'* – plus ; *bibittes* –petites bestioles ; *ben* – bien ; *avoir de l'allure* – être convenable ; *se dire à la r'voyure* – se dire au revoir ; *fais-toi z'en pas* – ne t'en fais pas ; *boute* – période ; *à frais virés* – appel interurbain aux frais du destinataire; *kik* – béguin; *j'vas* – je vais ; *shoe-claques* – sorte de chaussure de sport ; *pack-sac* – sac à dos ; *tsé* – tu sais ; *toé* – toi.

[5] Disponible sur : http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=406.

Les Cowboys Fringants
Ces temps-ci
(2004)

Icitte à soir, **y mouille à siot**
On a donné un pas pire **show**
Le motel est pas vraiment **swell**
Une chance t'es là **pis** qu'j'te trouve belle…

J'te r'garde dormir comme un bébé
C'est platte j'avais envie d'**jaser**
C'pas grave **chu** habitué Chérie
De m'parler tout seul **ces temps-ci**…

Depuis **quecqu' s'maines** j'dors **pu'** d'mes nuits
J'ai la tête remplie de **bibites**
C'est vrai que j'mène une drôle de vie
Des fois j'me dis qu'c'est d'la bullshit

J'aimerais ça pouvoir me r'trouver
Parce qu'**chu** mêlé comme ça s'peut pas
Le monde entier pourrait crever
Chu juste **ben** quand t'es dans mes bras…

Je sais qu'y s'passera jamais rien
Qu'entre toi **pis** moi **ç'a pas d'allure**
Quand j'vas r'partir au p'tit matin
On va **se dire à la r'voyure**…
Même si j't'aimais **ben** p'tit trésor
Et que mon coeur s'tait accroché
Quecqu'part sur ta route du nord
Entre **Baie-Comeau pis Port-Cartier**

T'es heureuse ici qu'tu m'disais
Loin des gens stressés de **Montréal**
Pis y'a ton **chum** qui est dans l'portrait
C'est moi l'perdant si j'fais l'total

Mais **fais-toi z'en pas** trop pour moi
J'en ai vu d'autres, **chu**'un grand garçon
C'fait longtemps qu'je me fais pu d'fausses joies
J'sais qu'ça r'vire en vraies déceptions

Le soleil vient juste de se l'ver
Dehors on entend les moineaux
Qui gazouillent comme pour me rappeler
Qu'tantôt je r'pars pour **Gatineau**
Je r'viens pas dans l'**boute** avant mai
D'ici là donne-moi d'tes nouvelles
Tu m'appelleras à frais virés
Pour me souhaiter joyeux Noël…

Sais-tu au moins qu'tu m'as fait croire
Qu'il est encore possible d'être heureux
?**Pis** ça c'est c'qu'on appelle d'l'espoir
C'toujours ça d'pris quand t'as pas mieux

T'étais sûrement pas rien qu'un **kik**
Mais là c'pas mal trop compliqué
Si dans vie y faut prendre des risques
Faut savoir aussi s'en aller

Ça fait que j'vas m'fermer la gueule
Et continuer mon ch'min tout seul
A'ec mon p'tit coeur dans les **shoe-claques**
Pis ton sourire dans mon **pack-sack**
Mais **tsé** tu peux m'rappeler pareil
T'es comme mon p'tit rayon d'soleil
Dans ce monde complètement fucké
Où j'aurais p'être eu besoin d'**toé**

- **expression orale :** vu le fait que dans la chanson il y a des toponymes, proposer aux apprenants la carte du Québec et les sensibiliser à ce coin du monde ; remue- méninges autour de tout ce qu'ils savent déjà sur le Canada francophone ; acception de nouvelles notions.

- **expression écrite :** rédaction d'un essai sur le sujet : « La musique traditionnelle joue-t-elle un rôle important pour l'évolution d'un peuple ? »

Conclusion

Pour tous ceux qui étudient le français il ne faudrait pas perdre de vue qu'il n y a pas une seule bonne variante de cette langue. Chaque pays francophone contribue à la richesse du français, comme le Canada où le joual fait partie de la société et de l'identité québécoises. Nous pouvons voir que même dans le temps le joual survit d'une génération à l'autre et qu'il est impossible de l'omettre, surtout si l'on veut parler de l'œuvre de certains écrivains et musiciens québécois. Pour cette raison il est très important de sensibiliser les apprenants à cette variété du français tout en l'intégrant aux supports pédagogiques authentiques et originaux. Le texte littéraire et la chanson figurent parmi deux types de support qui nous offrent la possibilité de travailler dans une classe de FLE. En les introduisant davantage dans l'enseignement du FLE, cela nous permettrait de découvrir d'autres cultures francophones ainsi que leurs variétés de la langue française.

Références bibliographiques

Béliveau, Marcel et Granger, Sylvie, *Savoureuses expressions québécoises,* Monaco, Éditions du Rocher, 2000.

Des Ruisseaux, Pierre, *Trésor des expressions populaires*, Québec, Bibliothèque québécoise, 2005.

Dulong, Gaston, *Dictionnaire des canadianismes*, Québec, Septentrion, 1999.

Meney, Lionel, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.

Tremblay, Michel, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 2002, 23 et 37-38.

Rey-Debove, Josette, Rey, Alain, *Le Nouveau Petit Robert*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, 1379.

Zarka, Yves Charles, *Ce que la chanson ne dit pas* in *Que dit la chanson ?* Revue Cités, n°19., Vendôme, PUF, 2004, 3-4.

Zoomba, *N'importe qui et moi aussi*, Québec, Lanctôt éditeur, 1998, 122-123 et 228.

Sitographie

Beaulieu, Mario, *La chanson correspond toujours à un état de la société*, 2005. [En ligne]. URL : http://archives.lautjournal.info/autjourarchives.asp?article=2235&noj=238. (Consulté le 2 mars 2012).

Labelle, Françoise, « La langue populaire », In : *Sociolinguistique*. Notes du cours de sociolinguistique, Université du Québec à Chicoutimi, 2004. [En ligne]. URL : http://wwwens.uqac.ca/~flabelle/socio/languepopulaire. (Consulté le 2 mars 2012).

Les Cowboys Fringants, Notes biographiques, 1999-2012. Québec Info Musique. Com. [En ligne]. URL:// www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid==406. (Consulté le 2 mars 2012).

Écrivain ou passeur de mots : de l'interlangue à l'humour des langues

Lila MEDJAHED
Université d'Abdelhamid Ibn Badis-Mostaganem
Algérie

Résumé. La littérature issue de l'immigration algérienne se présente comme une des écritures émergeantes qui a marqué l'horizon littéraire en France. Elle a réussi à susciter l'intérêt du public français par un humour dont les procédés sont subtilement variés. Il s'agit d'un humour qui est produit souvent par un plurilinguisme romanesque (Bakhtine) qui mélange les codes linguistiques et confronte les visions du monde. L'essai étudie les configurations discursives et symboliques mises en place par les récits pour libérer des langues et cultures en contact dans les diasporas et la société française. La représentation fictionnelle met en œuvre des stratégies scripturaires hybrides pour faire passer des mots d'une langue étrangère intégrés dans la trame narrative. Elle montre comment des écrivains français d'origine algérienne exploitent merveilleusement les langues communautaires pour enrichir leur discours romanesque écrit en langue française dans toute sa variété.

Abstract. The literature produced by Algerian immigration is one of the emerging ones that left their marks in France in the 80s. It succeeded to arouse the interest of the French readers through a very subtle kind of humour. The latter is often produced by the multilingualism of the novels (Bakhtin) which mix up linguistic codes and confront world views. This paper examines the discursive and symbolic configurations established by the narratives in order to free the languages and cultures in contact within both the diasporas and the French society. Thus, hybrid writing strategies are carried out by the functional representation with the aim of infusing the fictional fabric with foreign words. It also shows how some French writers of Algerian origin exploit community languages to enrich their novelistic discourse written in the French language with all its variety.

Mots-clés : immigration algérienne, diaspora, plurilinguisme romanesque, interlangue et humour.
Keywords: foreign words, French writers of Algerian origin , hybrid writing strategies.

Les écrivains issus de l'immigration algérienne en France ont recours, dans de nombreuses productions romanesques, à l'humour dont les cibles sont diverses. Ils ont cette capacité à considérer leurs malheurs et ceux du groupe communautaire avec un certain détachement. Ils savent choisir leurs armes, allant de petits bons mots pour rire à toutes les stratégies de dénonciation des travers de leurs compatriotes. Leur première attaque vise les pratiques langagières différentes qui constituent leur capital

linguistique : l'arabe dialectal, langue d'origine des parents, le français soutenu appris à l'école et le français courant de la vie quotidienne.

Il est intéressant d'étudier l'ensemble des configurations discursives mises en place par les narrateurs pour libérer toutes ces langues de leur cloisonnement en les invitant à se mêler dans une fusion dont seul l'humour garantit l'efficience. Les romans du corpus sont porteurs d'une représentation de la voix dans la mesure où les jeunes luttent pour reconquérir leurs paroles dans la cacophonie communautaire et sociale.

Nous nous référerons aux travaux de Bakhtine qui relient l'écriture humoristique au *plurilinguisme romanesque*. Selon lui, le style humoristique repose sur « la stratification du langage littéraire et sa diversité, plurilinguisme dont les éléments doivent se projeter sur différents plans linguistiques » (Bakhtine 1978, 131). Les différentes langues qui se mêlent contribuent à réfracter les intentions de l'auteur vu qu'elles sont porteuses de visions du monde différentes. Le récit humoristique ne s'approprie pas un seul langage « mais [a] son style, sa règle unique et organique d'un jeu avec les langages et d'une réfraction en eux de ses intentions sémantique et expressive ». (Bakhtine 1978, 132)

Dans le contexte du plurilinguisme, les choses ne semblent pas si simples et la problématique de la voix d'une génération prise dans les tenailles de l'entre-deux langues et cultures s'impose avec acuité. Cela donne matière à une représentation humoristique de cette cacophonie qui est à la fois étouffante et libératrice pour les narrateurs et leurs personnages.

Ces récits se moquent des manières de parler des personnages dont le statut socioculturel est concrètement défini – surtout des immigrés et des jeunes des cités. D'autres strates du langage font aussi l'objet de la réécriture humoristique, entre autres le discours littéraire qui se caractérise par le recours aux bribes de l'arabe dialectal qui émaillent les phrases.

Cette étude examine donc les composantes des énoncés où « se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine 1978, 121). Cette configuration romanesque est ancrée dans un espace socioculturel de la périphérie représenté par la trame fictionnelle. Nous analyserons l'univers verbal construit qui permet la circulation et la (re)construction des langues qui définissent l'identité plurielle du sujet issu de l'immigration. Nous avons remarqué que ces écrivains offrent particulièrement un humour fondé sur l'hybridation des positionnements sociaux variables des jeunes à travers des choix linguistiques différents.

Or, le choix de l'emprunt en arabe relève moins d'une opération discursive *ethnicisante* que d'une stratégie langagière, ensuite sociale. Il relève de *l'interlangue* qui « n'est pas seulement composée de formes correctes et de règles propres au système et à la norme de la langue-cible, mais aussi de formes grammaticalement incorrectes et de règles non

conformes à la langue cible » (Moura 1999, 86). Ce concept, emprunté aux approches pédagogiques des erreurs des apprenants dans le processus d'apprentissage d'une langue étrangère, est adapté à l'analyse des textes francophones dans le cadre de la théorie postcoloniale.

L'*interlangue* de ces narrateurs ne renvoie pas à une performance défaillante de la part de ces locuteurs. Leurs phrases sont volontairement déviantes dans la mesure où ces narrateurs connaissent les conventions de la langue française mais choisissent volontairement de ne pas s'y conformer. L'interlangue mélange les registres de langue, familier et argotique, fait passer des mots d'une langue à l'autre.

Le mélange linguistique qui est particulièrement fondé sur l'alternance codique parait non conforme aux règles connues de la langue cible, celle du pays d'accueil. L'interlangue révèle la nature instable de ce dialecte prisé par les jeunes issus de l'immigration maghrébine. Ce fait linguistique n'est pas la langue d'une communauté linguistique mais un ensemble de formes *idiosyncrasiques*, d'un dialecte individuel. L'extrait suivant semble le prouver :

> Patron semble épuisé, crevé d'avoir fait valser son partenaire le narrateur-piqueur sans relâche, crevé aussi d'avoir mené ce tango tumultueux avec « Franssa » pendant presque quarante ans. (Guène 2006, 34)

Ce vocabulaire en arabe (dont « Franssa » est un exemple) est l'un des éléments constitutifs de l'acte scripturaire lui-même et témoigne notamment de la ferme volonté de ces narrateurs de mettre à jour l'entre-deux culturel et linguistique de leur identité. Il exprime leur attachement aux particularismes de leurs univers socio-symboliques. La narratrice du roman *Du rêve pour les oufs* se plaint de la maladie de son père victime d'un grave accident de travail, en rappelant au lecteur les conditions de travail des immigrés algériens qui sont venus s'installer en France après l'indépendance de l'Algérie. Il est important de noter que la narratrice opte pour la mise en exerce du mot « France » qui a subi le phonétisme de l'arabe algérien « Franssa ». Il n'a fait l'objet d'aucune note d'explication à l'adresse d'un lecteur n'ayant pas accès à cette langue, du fait de la proximité formelle avec le français. « Patron » désigne une appellation affective qui remplace « père » dans le discours des jeunes issus de l'immigration.

L'extrait suivant propose une autre technique d'intégration des mots qui ne relèvent pas du vocabulaire du français :

> – Qu'est ce que tu veux leur offrir au pays ? Il n'y a même pas de travail pour les enfants du *chaâb* et tu crois que tes enfants *franssaouis* vont en trouver ? (Guène 2006, 89)

La narratrice est inquiète pour l'avenir de son frère qui n'a pas réussi à s'intégrer à la société française après son échec scolaire. Elle demande

conseil à un des amis de son père, un ancien immigré à la retraite, sur la possibilité de revenir dans le pays d'origine pour une nouvelle vie. Ce dernier répond en utilisant deux termes significatifs dans le discours des Algériens exilés : « chaâb » et « franssaouis ». La narratrice choisit les notes de bas de page pour donner les deux significations : *chaâb* « peuple » en arabe et *franssaouis* « français » en arabe. Ces deux termes sont lourds de sens pour ce personnage dont le passé renvoie à des réalités historiques qui lient les deux pays. Ils évoquent l'Histoire de ce peuple qui est perpétuellement en contact avec l'Autre avant et après la colonisation. Mais leurs enfants subissent les séquelles de ce contact par un double rejet d'une rive à l'autre.

Le travail de reformulation dans ces deux passages éloignés l'un de l'autre – le premier au début l'autre presque à la fin du roman – accentue les touches humoristiques qui rappellent la signification culturelle et historique. Nous devons souligner que cet humour cristallise, par le biais de l'interlangue, dans le roman *Du rêve pour les oufs* (2006) de Faïza Guène, le projet de la narratrice de prouver que le contact linguistique pourrait être une première étape pour un rapprochement intercommunautaire.

Les mots pourraient rappeler l'Histoire sans recourir à des accusations implicites, révélant des maux qui doivent être compris et apaisés. Le réemploi humoristique de l'emprunt en arabe relève moins d'une opération discursive ethnicisante que d'une stratégie littéraire faite pour un rappel historique moins douloureux, si ce n'est pour une critique sociale.

Par ailleurs, la mise en scène de l'interlangue dans ces œuvres brocarde toute homogénéisation stérile de la langue, sous prétexte de purisme langagier. La variation linguistique s'impose bon gré mal gré dans l'environnement linguistique immédiat des jeunes ouverts à tous les mélanges de langues :

> Nous nous sommes présentés à quatre ou cinq devant le monsieur des cadeaux et il m'a désigné du doigt illico presto. Direct, comme s'il n'avait vu que moi dans la cohue. La baraka ! (Begag 1989, 12)

Le terme « Baraka » signifie, en arabe dialectal, « la bénédiction (de Dieu, des parents) ». Il fait partie des termes qui ont trouvé leur place dans le lexique de la langue française à travers un usage familier du terme. Il s'agit d'un emprunt du nom au féminin qui date de 1903 et qui signifie « chance »[1]. Béni, un jeune français d'origine algérienne, narrateur de l'histoire, s'ingénue à jouer avec des termes puisés dans le répertoire de la

[1] Voir le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 1993, 217.

langue de ses parents pour attiser la curiosité de son lecteur. Il ouvre son récit avec des phrases comme la suivante :

> Alors, oubligi, pour faire comme tout le monde, mon père ne voulait pas entendre parler du Noël des chrétiens. (Beggag 1989, 7)

Le père est très vigilant sur le respect irréfutable des traditions et des tabous religieux. Ce passage traduit la rencontre de deux langues à travers ce terme *oubligi*-obligé, qui a subi l'altération phonétique de la prononciation en arabe. Il s'agit, en fait, d'une représentation d'un plurilinguisme lié au déplacement migratoire qui concoure inéluctablement aux contacts des langues. Ces derniers accréditent la sédentarisation maghrébine sur le territoire français comme une réalité socioculturelle évidente.

En outre, il rappelle la distance critique du jeune narrateur qui se moque du refus du père de célébrer la fête chrétienne (qui a aussi une origine païenne), donc, de son ethnocentrisme culturel caduc dans le pays qu'il a lui-même choisi. Les mots sont porteurs de visions du monde différentes, de messages de tolérance et d'un appel de cohabitation inévitable dans ce pays ouvert à toutes les formes de contact entre les ethnies.

La dialectisation arabe qui contamine le français fait humoristiquement référence aux pratiques langagières de la première génération des immigrés dont certains étaient analphabètes, venus en France, pour devenir des ouvriers spécialisés. Le français des immigrés algériens est employé avec les traits spécifiques de leur parler dialectal. Le sujet issu de l'immigration est confronté, dès son bas âge, aux différentes occurrences du terme en arabe matérialisant un autre type de métissage linguistique. La mère de Béni veut faire marier son frère Nouredine, elle lui présente, en respectant la tradition algérienne, les photos des jeunes filles *du bled*. Elle lui explique les motifs de son choix :

> Tu sais, il vaut mieux une fille un peu grosse et de très bonne famille, qu'une fille maladive. Et puis qu'est ce que ça veut dire « trop blanche » ! [...] Tu vas pas nous dire que tu préfères les « carlouchettes ». Tandis que l'autre, la noire, comment que tu veux faire pour la blanchir ? (Begag 1989, 34)

Le narrateur utilise l'inférence pour glisser le sens du terme « carlouchette » qui signifie en arabe algérien « noire », sans alourdir le texte par des digressions explicatives des mots. Le terme retrouve toute sa signification à partir du contexte sémantique créé par « trop blanche » mis en guillemets et « la noire ». Cette technique permet au narrateur d'enrichir son texte par un vocabulaire emprunté à sa langue maternelle qui véhicule des visions du monde, en invitant son lecteur à les saisir.

En effet, un autre extrait nous permet d'analyser les stratégies d'insertion d'emprunts linguistiques dans ce roman. Béni rêve de devenir comédien car le métier d'acteur lui offre l'opportunité d'endosser plusieurs personnages en fonction des circonstances : « J'attends ce jour de grande comédie : je serais un jeune à la dégaine Carlouche-aux-babouches-louches et je serais victime d'un contrôle de papiers abusif » (Begag 1989, 32). À ce moment-là, il se métamorphosera en commissaire qui combat les bavures policières. Le lecteur attentif au jeu des mots composés par des termes des deux langues peut saisir toute la signification profonde de « carlouche-aux babouches-louches ». Béni, ce passeur de mots, vise plus à transmettre des messages à son lecteur tenu de les décrypter qu'à fabriquer des mots composés.

Ce jeu est subtil, faisant varier les degrés d'étrangeté de chaque mot puisé dans la langue arabe. « Carlouche » est le masculin de « carlouchette » qui veut dire « noir », « de couleur noire », « babouche » est un terme qui fait partie du vocabulaire du français familier, héritage linguistique acquis et intégré. D'une part, Béni attise la curiosité du lecteur par cette exploitation réfléchie des termes en arabe insérés depuis longtemps au lexique du français et ceux qu'il s'ingénue à les introduire subtilement dans son discours. D'autre part, il met l'accent sur un champ de signification qui diffère selon le point de vue visé.

Or, dans toutes ces structures, l'emploi de l'unité décentrée[2] produit de l'humour. Il est important de noter que le parler des immigrés de la première génération est marqué par une prononciation typée « oubligi » et « Franssa » tandis que le système vocalique du français altère le phonétisme des termes en arabe utilisés par leurs enfants.

Ainsi, l'emploi du terme « carlouche » n'est pas anodin. Il subit une transposition dans le parler des jeunes issus de l'immigration maghrébine. Le roman représente humoristiquement ce chassé croisé des mots qui se transforment d'une langue à l'autre, entre le français courant et l'arabe dialectal. L'opération d'équivalence exploite le transfert de l'unité lexicale d'un passage à l'autre. Les deux termes « carlouche » et « carlouchettes » sont utilisés en renvoyant à des champs notionnels sémantiques et axiologiques différents.

En effet, le substantif « carlouche » brocarde le délit de faciès fondé sur la couleur de peau stigmatisée des jeunes d'origines africaines. Il est souvent synonyme, dans leur discours, d'exclusion sociale. Ce niveau de signification est consolidé par une double référence humoristique aux « babouches », souliers maghrébins et à l'adjectif dépréciatif « louches ». Le

[2] Sur ce sujet voir Michel Laronde, *L'écriture Décentrée, la langue de l'autre dans le roman contemporain* (1996).

narrateur construit un univers verbal qui mêle des termes mis côte à côte de deux langues composant son capital linguistique à des représentations sociales qu'il tente de déconstruire. Le substantif désignant une couleur peut être interprété comme une note exotique pour séduire son lecteur mais il ne peut pas échapper à une connotation négative qui dénonce l'image figée du jeune français d'origine africaine dans l'imaginaire social, devenant une victime des excès de contrôle.

Par ailleurs, le substantif au féminin « carlouchette » est une note d'un humour tendre tourné vers l'imaginaire collectif maghrébin et ses critères sélectifs de la beauté féminine. Il renvoie à la couleur de peau de la femme au teint foncé qui est souvent considérée comme étant moins belle qu'une femme au teint clair. Béni se moque de l'attrait qu'exerce une femme de peau blanche sur les Maghrébins. D'ailleurs, le récit s'appuie sur une adaptation des termes selon la situation d'énonciation propre à chaque personnage : nous passons d'une intention moqueuse de traduire une métaphore poétique « les belles gazelles blanches », reprise dans les chansons maghrébines, à une critique moqueuse implicitement sévère de certains comportements xénophobes déplorés par le narrateur.

L'écrivain issu de l'immigration est un véritable *passeur de mots* « dont la création maintient la tension entre deux (ou plus) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre » (Moura 1999, 78). Le narrateur Béni tente d'élargir la norme linguistique française pour insérer de nouvelles significations qui expriment la situation d'énonciation avec plus de pertinence qu'une écriture scrupuleuse de respecter les règles du français correct.

Béni tente de donner une forme esthétique à ces termes connus du lecteur français ou qu'il essaie de lui faire connaitre. Il a non seulement créé un imaginaire qui correspond à ce vocabulaire hybride mais a aussi su donner une représentation souvent humoristique du pluri-ethnisme en France. Ce mode d'écriture fait finement varier toutes les formes d'hybridation et de différenciation langagières, en montrant leur impact évident sur le parler des jeunes. D'ailleurs, l'insertion dans la langue vernaculaire de mots ou d'expressions empruntés à la langue des parents est le signe d'un lien symbolique avec la langue maternelle dans une perspective valorisante. Ces traces arabes sont porteuses de sens originaux multiples et savoureux qui interpellent un lecteur averti si ce n'est attentif au jeu discursif mis en place par le narrateur.

Le récit de Mehdi Charef, *Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983), relate les déboires des immigrés et de leurs enfants nouvellement installés en France. Il insiste surtout sur les liens de solidarité tissés entre ces étrangers et les autres Français pauvres, leurs voisins en chômage. Comme c'est le cas de leur voisine, Josette, une jeune mère célibataire :

> Josette vient prendre son môme chez Malika. [...] Dans l'appartement ça sent la *chorba*, la soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver, comme le dit la maîtresse de maison aux gosses qui n'en veulent pas. (Mehdi 1983, 65)

Malika est la mère de Madjid, le personnage central du récit, c'est elle qui s'occupe tendrement de sa famille après le handicap du père, gravement accidenté dans un chantier. Le narrateur omniscient associe la générosité de Malika qui aide sa voisine Josette en gardant son garçon pendant que celle-ci sort chercher un emploi aux senteurs agréables de la soupe chaude « chorba ». C'est un autre mot en arabe maghrébin dont le référent désigne une des variantes des soupes algériennes[3]. C'est un plat traditionnel communément apprécié par les Algériens, comme un symbole culinaire, autour duquel se réunit la famille. Cette soupe représente la solidarité communautaire (plat de fêtes et de cérémonies) dans l'imaginaire collectif.

Ce n'est pas un hasard si certaines associations composées par les exilés en France ont pris le nom de « chorba pour tous », comme structure d'accueil et d'orientation pour les membres de la communauté immigrée maghrébine. Elle reçoit charitablement aussi tous les pauvres, toutes origines confondues. Dès lors, ce terme devient un élément symbolique important caractérisant le personnage de la mère immigrée d'origine algérienne dans l'économie narrative de ce roman.

Nous pourrions déceler dans cet exemple une forme particulière de ce que Deprez nomme « des interférences à rebours », ce qui signifie que « les termes en arabe sont alors insérés dans des structures françaises où sont considérés comme des emprunts » (Deprez 2005, 20). L'écriture romanesque crée un univers verbal où peuvent s'enraciner des réalités linguistiques et sociales devenues, au fil des années, des paradigmes socioculturels intrinsèques à la société d'adoption. Ces interférences composent les pratiques langagières émergeantes d'une nouvelle génération née en France avec des origines étrangères à ce pays. Elles sont vécues et remarquées par les deux sociétés en contact.

La mise en contexte permet de donner au discours de chaque narrateur une cohérence sans s'étaler dans des explications à la suite de chaque mot emprunté à l'arabe. Elle contribue aussi à glisser des notes d'humour dont la densité va de la moquerie tendre à la dérision selon la cible. Doria, une jeune française d'origine marocaine, la narratrice de *Kiffe*

---

[3] Il est intéressant de souligner que « Chorba » est une soupe héritée de la tradition culinaire turque, et qu'elle a des variantes particulières dans plusieurs gastronomies, entre autres, maghrébine et roumaine. Le mot existe dans le vocabulaire des langues arabe, turque et roumaine, avec des prononciations différentes. Sur ce sujet voir : *Dicţionarul Limbii Române Moderne*, Academia Română, Bucureşti, 1995.

kiffe demain (2004), relate, non pas sans humour, les débuts de sa mère comme cuisinière dans la cantine d'une école :

> Seulement y a un petit truc qui l'embête : à la cantine, surtout, le mardi, elle sert du porc et elle croit qu'elle va aller en enfer à cause de ça. Une fois elle m'a fait une confidence. Elle m'a dit que le « haâlouf », ça avait l'air bon quand même… ça m'a bien fait marrer. (Guène 2004, 139)

Les narrateurs insistent sur ce métissage linguistique qui met en valeur ce fond culturel maghrébin, ce qui permet souvent d'une manière subtile d'avouer les paradoxes qui habitent ces sujets immigrés confrontés à des réalités en désaccord avec l'éducation communautaire. Le mot « haâlouf » – « porc » en arabe – révèle le tabou religieux et trahit le sentiment de culpabilité. Ce mot est mis en guillemets car il crée une rupture discursive dans le passage. Ce décalage indique la présence du « discours autre » dans le discours, ou ce que Jacqueline Authier-Revue (1992) appelle « l'hétérogénéité énonciative ».

L'hétérogénéité est un des soubassements identitaires du profil de tout sujet locuteur car l'altérité est au cœur de tout discours (Authier-Revue 1992, 108). Autrement dit, la présence de l'altérité énonciative remet en cause la notion d'homogénéité dans le texte. Qu'on en juge : « Je vais dans mon cartable, je l'ouvre, en retire une page de cahier et un stylo noir puis je reviens dans le living-roomi » (Begag 1989, 26). Le terme « living-roomi » est obtenu par une reléxification du mot en anglais, renvoyant au référent de salle de séjour. Il traduit le désir « de former un nouveau médium littéraire, un troisième code » (Moura 1999, 10) qui dépasse une simple fantaisie humoristique d'ordre verbal.

Le terme en anglais arabisé signifie, d'ores et déjà, sous la plume de son inventeur, le salon occidental. Il tente de réduire l'étrangeté très forte d'un terme et d'assurer la cohérence du texte par le biais d'une adaptation littéraire, en respectant le canon esthétique de la littérature française. Les traces de l'arabe offrent une matière riche de sens à l'humour qui attaque la conception monolinguistique dans le pays d'accueil, par la marginalisation de toutes les variétés linguistiques constitutives du tissu social. Le pays de naissance n'est pas un simple espace accueillant des ethnies d'origines diversifiées, il est aussi un lieu ouvert à toutes les interactions linguistiques et culturelles proposées par des populations qui, de part l'Histoire et les mouvements migratoires, sont appelées à cohabiter.

Il est vrai que ce phénomène linguistique provoque des situations humoristiques que les lecteurs ont souvent appréciées (vu le succès remarquable des premiers romans de ces écrivains) mais il prouve, par ricochet, que toute langue minoritaire interroge à la fois le positionnement du locuteur et celui de la culture dominante. Son introduction progressive

dans la langue majoritaire fait « qu'elles se servent mutuellement de repoussoir ». (Ertel 1980, 70)

Dans tout pays, la langue des groupes minoritaires peut devenir, au fil du temps, une composante subversive « une sorte de cheval de Troie à l'intérieur de la culture dominante » (Ertel 1980, 70). À travers ces exemples, nous pouvons, sans doute, saisir la portée humoristique et la force expressive de l'interlangue qui devient un substrat fondamental de la structure textuelle, à l'intérieur de laquelle les énoncés prennent sens.

Dans les récits, il ne s'agit pas de simple traduction mais de vrais processus de fusion des langues apprises à la maison, dans la rue et à l'école. Le traitement littéraire des traces arabes n'obéit pas aussi à un projet scripturaire cherchant des notes d'exotisme superficiel, bien que leurs sens soient évocateurs d'un *ailleurs* culturel, linguistique et symbolique séduisant. Le narrateur souligne toute son importance dans la construction de l'identité individuelle du sujet issu de l'immigration :

> Abboué a tout misé sur l'un de ses enfants, un génie (…) : Ben Abdellah, alias Béni, Béni c'est moi, « mon fils » dans la langue du Prophète, béni dans celle du Christ, anagramme de bien dans celle du Petit Robert. (Begag 1989, 35)

Le narrateur s'efforce de susciter l'intérêt du lecteur par le biais de la singularité des significations positives de son prénom qui, à la base, repose sur des paradigmes identitaires maghrébins : Ben « fils de» (particule d'affiliation généalogique) associé à Abdellah (serviteur de Dieu) ne sont pas très étranges, vu qu'ils trouvent leurs équivalents dans la langue de l'Autre. L'alternance des mots et des unités lexicales dégrade la densité de l'altérité, en rapprochant des imaginaires souvent considérés comme contraires.

De la dénomination particulièrement maghrébine au discours religieux chrétien et au sens admis par le dictionnaire, ces significations traduisent une certaine « dilution des frontières » (Tabouret-Killer 2005, 128) assurée par la diversité des soubassements linguistiques qui résultent du brassage culturel.

Les termes en arabe qui émaillent les paragraphes dans ces romans créent l'hétérogénéité énonciative constitutive du discours de ces jeunes issus de l'immigration dont l'ethos socioculturel met en scène leur identité sociolinguistique. En effet, ces traces d'une *langue autre* dans le discours de ces narrateurs dessinent le profil de ces locuteurs qui prennent en charge l'énonciation narrative.

Du point de vue socioculturel, ils laissent deviner une identité aux trois facettes : Français d'origine maghrébine et adolescents vivant dans les banlieues. Ces caractéristiques assez hétérogènes semblent déterminer l'acte scripturaire car elles se manifestent langagièrement d'une manière

ostentatoire dans leurs textes. Ainsi, le paradigme identitaire maghrébin de ces narrateurs est mis en exergue par le paratexte – le nom des auteurs – et par ces termes arabes qui sont souvent traduits par leurs équivalents en français ou par des périphrases explicatives.

Cet espace de référenciation par les faits de langue et de culture renvoie à des éléments d'identification à la maghrébinité qui sont motivés dans tous ces romans et semblent même être revendiqués. Il est intéressant de comparer la manière de représenter les marques linguistiques socioculturelles maghrébines et françaises qui constituent l'identité double du narrateur dans par exemple *Le Gone du Chaâba* (1986) et *Béni ou le paradis privé* (1989) de Begag, dont les différentes dates de publication rendent compte d'une réflexion profonde, sans doute, sur le récit humoristique et la représentation du plurilinguisme. Le petit Azouz s'interroge déjà sur l'arabe qu'il parlait avec ses parents :

> À la maison, l'arabe que nous parlons ferait certainement rougir de colère un habitant de La Mecque. Savez-vous comment on dit les allumettes chez nous par exemple ? Li zalamite. C'est simple et tout le monde comprend. Et une automobile ? La taumobile. Et un chiffon ? Le chiffoun. Vous voyez, c'est un dialecte particulier, qu'on peut assimiler aisément, lorsque l'oreille est suffisamment entraînée. (Begag 1986, 167)

Les réalités langagières typiquement maghrébines se manifestent d'une manière concrète dans le récit de formation qui relate les péripéties d'insertion d'un petit Français d'origine algérienne dans son environnement linguistique immédiat. La représentation humoristique tente de rafraichir la mémoire des lecteurs en leur rappelant un fait de l'Histoire qui relie les deux pays et qui est souvent oblitéré, étant à l'origine des influences réciproques entre les deux langues arabe et française : l'arabe dialectal du pays d'origine a été toujours au contact du français, avec toutes ses variétés - populaires ou régionales - au point d'en garder quelques marques du passé colonial.

Ce français arabisé qui est une pratique langagière courante dans les foyers des immigrés algériens entrave la maitrise correcte de la norme linguistique. C'est pourquoi, il décide de devenir un Français : « Depuis quelques mois, j'ai décidé de changer de peau. [...] Je veux être dans les premières places du classement, comme les Français... comme eux. Mieux qu'eux » (Begag 1986, 60). Le parcours du petit Azouz n'est pas aisé.

D'ailleurs, les anecdotes du récit d'ascension de celui-ci offre un humour de soi touchant, tout en échouant à édulcorer l'image pathétique du déchirement psychique qui le rongeait entre les deux langues, l'arabe et le français, entre deux mondes symboliques hégémoniques contraignants et un choix existentiel difficile. Il choisit d'acquérir parfaitement la langue du pays d'accueil afin de s'assurer la réussite scolaire, bien que ce choix lui

coûte la rancœur des membres de sa communauté d'origine, surtout les cousins recalés de la classe.

Dans cette perspective, Marc Sourdot propose d'étudier ce roman comme une nouvelle écriture de recentration à travers « un discours normalisé, gage de l'intégration réussie » (Sourdot 1996, 111). Ce critique étudie toutes les techniques de reformulation des unités décentrées (en arabe ou en français arabisé) : reprise-traduction comme dans ce dialogue où la mère d'Azouz l'insulte par « finiane !», il répond par « oui, fainéant et fier de l'être » (Begag 1986, 96) ; l'équivalence stylistique entre par exemple Chemma/tabac à priser : « Bouzid [...] sort de sa poche une boîte de chemma, la prend dans le creux de sa main gauche et l'ouvre. Avec trois doigts, il ramasse une boulette de tabac à priser » (Ibid, 53). L'utilisation des parenthèses est un autre procédé pour expliquer ces mots aux lecteurs non initiés à l'arabe : « Elle s'est levée tôt pour occuper le seul point d'eau du bidonville : une pompe manuelle qui tire de l'eau potable du Rhône, l'bomba (la pompe). » (*Ibid*)

Conscient des différences linguistiques qui particularisent son parler, le narrateur tente de normaliser sa pratique langagière afin de l'intégrer harmonieusement dans son texte rédigé en français correct, par le biais, de cette « isotopie de la re-centration » (Sourdot 1996, 112). Cet effort stylistique prend pour appui l'explication para-textuelle sous la forme de trois annexes à la fin du récit : un guide de la phraséologie bouzidienne où certains mots en français obéissent à une transposition phonétique dans le parler de Bouzid, le père d'Azouz. Il s'agit des termes comme *tilifiziou* pour télévision, *boulicia* pour police, et un autre court dictionnaire du lexique bouzidien qui reprend des termes empruntés à l'arabe dialectal de l'Est de l'Algérie, celui de la région de Sétif : *Abboué* (père), *chkoun* (qui est ce ?). Enfin, la dernière annexe contient un court glossaire de mots appartenant au parler lyonnais, comme le cas du terme gone/gamin de Lyon qui explique, par ricochet, le titre du roman. Cette information factuelle est adressée au public français et témoigne, à l'en croire Daniel Delas, « d'une sorte de désir de donner au récit une caution scientifique comme ces glossaires qu'on trouve dans les récits d'explorateurs des contrées lointaines ou à la fin des poèmes d'un écrivain africain comme Senghor. » (Delas 2004, 92)

Le second roman *Béni ou le paradis perdu* (1989) obéit, nous semble-t-il, à une certaine stratégie de la re-centration dans la mesure où les unités décentrées s'intègrent, sans aucun marquage, dans les structures en français. Prenons ces exemples : « Ça y est, je dis à Abboué qui réfléchissait à la suite des nouvelles : – Zide ? – Zide quoi ? » (Begag 1989, 25). Béni demande à son père d'ajouter/Zide d'autres informations pour les inclure dans une lettre qu'il écrivait. Irrité, le père s'inquiète et pose la question : quoi ? – « Il a dit : – Ouéche ? Qu'est ce qu'il t'arrive la vieille ? »

(Ibid, 15) ou encore, insulte son fils en le qualifiant de mulet : « Braal ? Lâche mon père en signe de déception » (Ibid, 62). La mise en contexte permet la compréhension de l'unité hétérogène sans obscurcir la lisibilité du texte.

Nous pourrions remarquer que les romans du corpus étudiés présentent une légère *créolisation*, autrement dit, un français « visité, possédé par la langue créole » (Moura 1999, 78) telle qu'elle est pratiquée par les écrivains africains postcoloniaux. Cette créolisation est manifeste au niveau lexical et légèrement au niveau syntaxique, par la prédominance de l'emploi du verbe ou complément du verbe avant le sujet. Le narrateur Yaz en fait un usage remarquable dans son récit : « agité j'étais par le souvenir du rêve de mon sommeil » (Boomkoeur 1999, 25), ou encore « une nappe cirée vernie de fleurs, une cassette vidéo de son choix, un western il sélectionna » (Ibid, 15). Ces constructions phrastiques relèvent plus d'un emploi argotique du français familier que d'un mélange linguistique des deux langues. Françoise Cadet (2003) a analysé, par contre, l'emploi du verbe avant le sujet dans des phrases qui commencent par « obligé », « Oubligi je me lève » (Béni 1989, 28).C'est une construction grammaticale fréquente dans la langue arabe dialectale.

Cependant, il est indispensable de rappeler que les écrivains africains s'efforcent d'assujettir la langue française à travers « leurs lexiques si évocateurs [qui] permettent le miroitement d'un sens autochtone moderne, insoupçonné de la littérature française, de significations seulement capables de parvenir à l'expression par une négociation serrée avec la langue naguère impériale mais toujours dominante ». (Moura 1999, 90)

En effet, ce procédé stylistique est, en revanche, récurrent dans les écritures subversives de maints écrivains connus tels qu'Amadou Kourouma, Raphaël Confiant et bien d'autres. Pour l'écrivain issu des anciennes colonies, « écrire en français, c'était voler au maître le pouvoir qu'il exerçait par la langue » (Moura 1999, 107). Après la décolonisation, cette littérature a tenté de revaloriser les dialectes régionaux, tout en restant fidèle à toutes les nuances suggestives du patrimoine culturel local.

Or, les romanciers issus de l'immigration proposent une autre représentation de la langue d'écriture, en mettant en exergue des formes diverses d'adaptation lexicale et syntaxique de l'arabe sur le français. Ils ne tentent pas, nous semble-t-il, de réhabiliter l'arabe comme langue maternelle au détriment du français. Celui-ci est une langue adoptée mais elle n'est pas considérée par ces jeunes locuteurs comme *une langue impériale*. Il ne s'agit point d'un rapport de domination coloniale car le français n'est pas une langue imposée mais elle est assimilée dès le bas âge. C'est à travers cette langue que le sujet issu de l'immigration, tout petit, découvre son entourage immédiat qui est celui de la société française.

L'anecdote est, à notre sens, significative : le film *Blanc, Bleu, Beur* (2006)[4] se termine par le refus du personnage principal de revenir en Algérie, bien qu'il fût à l'origine d'une émeute dans le stade pendant le déroulement du match entre l'équipe algérienne et française, en brandissant le drapeau algérien. Il confirme que la France reste son pays natal avec comme arrière-scène, la banlieue parisienne comme espace originaire.

Le rapport à la langue française n'est pas le même dans l'imaginaire des Français issus des diasporas maghrébines et des locuteurs qui vivent au Maghreb ou en Afrique. S'il y a une remise en cause fictionnelle de la domination linguistique, elle est motivée par une relation conflictuelle entre le français soigné, ou ce que ces jeunes appellent le français *bourgeois* et les différentes variétés du français *dit des banlieues*.

D'un moment à l'autre, surgissent des mots en arabe qui semblent conforter les autres termes en français. Comme dans le cas : « Il ne m'a pas dit au revoir, ni salut, ni baslama. Rien, ouallou » (Guène 2004, 89). Les structures syntaxiques en français sont parsemées de termes en arabe car il y a un effacement perceptible de la langue d'origine dans les usages linguistiques de cette génération issue de la diaspora. Celle-ci accorde une grande importance à la langue française qui forme leur capital linguistique fondamental.

L'arabe semble fournir quelques ressources matérielles et symboliques complémentaires. Souvent, les parents immigrés se contentent de transmettre quelques éléments rudimentaires du dialecte communautaire. Ils encouragent leurs enfants à acquérir et à maîtriser la langue française afin de faciliter la réussite scolaire – tel le cas des pères d'Azouz et de Béni – et saisir toutes les opportunités dans le monde du travail.

Pour conclure, nous avons examiné les techniques d'une mise à distance critique à l'égard de tout conformisme linguistique envers une norme imposée comme légitime, celle du français standard. Les narrateurs-protagonistes sont des locuteurs qui cherchent avant tout l'expressivité de la parole, une langue capable de rendre les accents et les rythmes de la variété linguistique, tout en proposant ses équivalents littéraires.

L'écrivain issu de l'immigration devient un passeur de mots, en utilisant toutes les formes linguistiques hybrides d'une écriture marquée par le multiculturalisme qui caractérise la société d'adoption. Les extraits du corpus représentent subtilement les effets humoristiques d'un

[4] Film sorti le 17 mai 2006 et réalisé par Mahmoud Zemmouri.

plurilinguisme patent qui marque la contamination de la langue de Molière[5] par des emprunts au lexique de la langue arabe.

Textes de références

Begag, Azouz, *Gone du Chaâba*, Paris, Seuil, 1986.
---, *Béni ou le Paradis privé*, Paris, Seuil, 1989.
Charef, Mehdi, *Thé au harem d'archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983.
Guène, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachettes littératures, 2004.
---, *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachettes littératures, 2006.

Références bibliographiques

Authier Revuz, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », in : *L'information grammaticale*, n°55-56, 1992, 38-42 et 10-15.
Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
Delas, Daniel, « Jalons pour une histoire du français populaire par la littérature » in Marie-Madeleine Bertucci et Daniel Delas (dir.), *Français des Banlieues, français populaire ?*, Paris, Université de Cergy Pontoise, Centre de recherche Texte-Histoire, 2004.
Deprez, Christine, « Langues et migrations : dynamiques encours », in *La Linguistique*, volume 41, fascicule 2, Paris, PUF, 2005, 17-25.
Ertel, Rchtel, *Le roman juif américain, une écriture minoritaire*, Paris, Payot, 1980.
Gadet, Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003.
Laronde, Michel, *Autour du roman beur*, Paris, L'Harmattan, 1993.
---, *L'écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan 1996.
Tabouret-Killer, Andrée, « Langage et société : les corrélations sont muettes », in *La linguistique*, vol. 21, Paris, PUF, 1985, 125-139.
Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, Paris, PUF, 1999.
Sourdot, Marc, « Un héros recentré : le Gone du Chaâba d'Azouz Begag », in Laronde, Michel, *L'écriture Décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

[5] Les narrateurs désignent le français correct appris à l'école par « à la Molière ». Voir Rachid Djaidani, *Boomkoeur*, 1999.

Création et analyse du texte publicitaire en classe de FLE

Maria Ana OPRESCU
Académie d'Etudes Economiques de Bucarest
Roumanie

Rodica CAPOTA-STANCIU
Académie d'Etudes Economiques de Bucarest
Roumanie

Résumé. La tâche du professeur de FLE en milieu universitaire économique a comme but la formation de futurs spécialistes pour différents domaines, y compris la publicité. Nous essayons de leur enseigner non seulement la langue française, mais aussi des techniques spécifiques et nécessaires à un publicitaire. Cela suppose de notre part une démarche théorique et pratique à la fois. Tout cela dans un contexte socioculturel complexe et concurrentiel, dans un monde caractérisé par l'appétit exagéré pour la consommation et la multiplication et le raffinement des goûts. Tout cela demande de la part des enseignants de nouvelles attitudes, techniques et méthodes de travail en classe, qui sont autant de défis : ils doivent se familiariser avec l'histoire de la publicité, réfléchir aux produits, à sa consommation et aux besoins de la société, vu que la publicité actuelle agit comme un miroir de la société de la consommation.

Abstract. The FSP teacher's task in the economic academic environment is training future specialists for different domains, including advertising. We try to teach them not only the French language, but also specific techniques to realize advertising. This requires from us a theoretical and a practical approach. All this in a socio cultural complex and competitive context, in a world characterized by excessive appetite for consumption and the multiplication and refinement of taste. All this demands from the teachers a new attitudes, new techniques and methods of class work, which are very challenging: they must become familiar with the history of advertising, think about the products, its consumption and the needs of society, as the current advertising acts are a mirror of the society of consumption.

Mots-clé : publicité, communication, cours de langue, créativité, didactique
Keywords : advertising, communication, language class, creativity, didactic

État des lieux

Les buts de la publicité – faire connaître un bien, un produit ou un service, promouvoir favorablement son image générale et/ou faire apprécier ses caractéristiques ou fonctionnalités, et inciter un public cible à l'acquérir – font de la publicité un élément essentiel de la vie économique et sociale.

Son influence sur les décisions des acheteurs, tout comme sur celles des producteurs, ne peut pas être ignorée.

Moyen de communication complexe et en permanente adaptation aux réalités de la société et de l'économie, la publicité est une activité aussi vieille que le commerce, sous sa forme minimale des enseignes et des annonces sur les champs de foire. Son développement a commencé aux débuts de la révolution industrielle, sous la forme que nous connaissons aujourd'hui, qui a changé le monde du commerce. La multiplication de l'offre de produits, permise par la production mécanisée, a répondu rapidement aux besoins de la population et une chose s'est avérée essentielle : il ne suffit plus de mettre un produit sur le marché pour qu'il soit vendu, il devient primordial désormais de le faire connaître, de le promouvoir.

L'histoire de la publicité est l'histoire des pratiques de communication réalisées le plus souvent par un moyen de communication de masse. Des enfants en bas âge aux personnes les plus âgées, tout le monde de nos jours oriente dans la plupart des cas ses acquisitions en fonction de l'impact de la publicité. De là, le souci des publicitaires de faire de leur mieux pour appâter le Client, le client dont la majuscule ne peut que réitérer son importance dans l'environnement social/commercial dans lequel on vit. De là, le budget exorbitant que les annonceurs investissent dans la publicité que ce soit dans la presse ou un spot télévision, radio, affichage, mais aussi publipostage, publicité sur le lieu de vente, marketing téléphonique, communication sur la Toile, etc.

L'explosion des moyens de communication a permis à la publicité de prendre une importance de plus en plus grande qui influence en profondeur nos modes de vie quotidiens. La publicité doit bien cibler ses objectifs ainsi que les méthodes pour y parvenir. Pour cela, la publicité peut être analysée du point de vue commercial, social, linguistique, littéraire, culturel, psychologique… Elle fait l'objet de recherches de la part de nombreux chercheurs en sciences humaines.

La publicité, support pédagogique

La publicité présente donc un aspect didactiquement très riche ayant des rapports étroits avec la vie réelle. D'ailleurs, linguistiquement parlant, elle forme une source inépuisable d'apprentissage. Le texte publicitaire constitue à la fois un ensemble cohérent et ample concernant la diversité des thèmes, la narration, les relations syntaxiques, l'énonciation, l'aspect sonore, le signe linguistique et le signe iconique.

La variété des composants fait de la publicité un support pédagogique efficace et original. Le travail sur la publicité présente beaucoup d'intérêts et de motivations pour nos étudiants parce qu'ils

peuvent ainsi mobiliser leurs connaissances acquises en cours de marketing pour bien remplir les tâches proposées en classe de langues spécialisées.

Au vu de ces bénéfices de la publicité et des difficultés qui ont été rencontrées lors de l'enseignement de celle-ci, nous nous sommes proposé d'analyser le langage publicitaire afin de mieux l'exploiter au sein d'une classe de langue.

C'est dans la construction des compétences langagières en cours d'apprentissage du français et partant de la spécificité des messages publicitaires, que l'enseignant de FLE va devoir intégrer l'annonce publicitaire dans le cours de langue. Cet objet d'étude ordinaire et complexe offre des possibilités d'exploitation pédagogique multiples et variées que nous allons essayer d'exposer dans cet article. Elles constituent des pistes d'analyse et de commentaire, en allant de ce qui est manifeste vers ce qui est latent dans l'image-texte publicitaire.

Étude de cas

Des approches classiques de la publicité dans les cours de langues, cinq approches se sont imposées par la fréquence:

1. présentation du produit et de l'environnement du produit (entraînement a l'expression orale/écrite)
2. description des moyens techniques de réalisation de la publicité (exploitation des connaissances de spécialité de marketing)
3. analyse des relations éventuelles qui peuvent être établies entre le produit, le cadre ou le produit est placé et les personnages qui y apparaissent.
4. analyse du rédactionnel (caractéristiques techniques, mécaniques, etc.)
5. réalisation du slogan (types de slogans, figures de style).

À partir de ces possibles analyses, nous avons proposé à nos étudiants une approche globale qui puisse satisfaire à leurs besoins professionnels possibles.

Dans ce qui suit, nous allons présenter brièvement notre travail sur la publicité en cours de langue française de spécialité économique. Nous devons mentionner le fait que les étudiants étaient en première année de licence et qu'ils ont donné preuve de beaucoup d'intérêt et d'une haute participation. Vu le sujet attirant que nous leur avons proposé, leur participation a été enthousiaste et la contribution au bon déroulement de la séquence didactique, diversifiée. Avant de commencer notre travail, nous avons établi les étapes de la conception et de l'analyse de la publicité en tant que moyen de communication commerciale moderne et actuel.

Au niveau de l'image, nous avons fait appel aux connaissances pré acquises de nos étudiants en ce qui concerne les moyens techniques de

réalisation de la publicité, c'est-à-dire : la perspective, le symbolisme des couleurs, la direction des lignes, les angles de prise de vue, la relation entre l'image et le produit, etc.

Pour ce qui est du texte, nous avons

- identifié les parties composantes de l'annonce (nom de la marque, slogan, argumentaire),
- explicité le sens des mots du texte publicitaire (dénotation, connotation des mots, champs lexicaux, sémantiques, figures de style),
- présenté la structure argumentative du message (les enchaînements logiques et les arguments de vente).

Outre ces démarches valables pour tous les types de publicités, nous avons accordé une attention particulière aux différentes approches en fonction du type de publicité : corporative (institutionnelle), sur le lieu de vente, directe (mailing), écrite, orale, audiovisuelle, en réponse directe, etc. En plus, nous avons mis en évidence la spécificité du message/texte par rapport au support/document publicitaire (entraînement à la compréhension orale/écrite), en nous appuyant sur des exemples concrets (des publicités présentées dans les medias, des affiches, des dépliants).

Nous avons aussi analysé le processus et les techniques de réalisation des slogans et des autres textes publicitaires. Ces documents, dans leur majorité écrits, ont servi aussi de supports d'analyse lexicale et grammaticale. On a pu ainsi mettre en évidence ce qui est redondant dans le discours publicitaire et on a souligné le caractère bigarré du texte publicitaire. Il faut tenir compte que ce type de texte emprunte des formes de tous les registres de langue et de tous les genres discursifs.

Dans le cadre de notre cours, nous avons invité 10 de nos étudiants à choisir eux-mêmes un objet/un produit et de rédiger une publicité sous la forme d'une affiche (image et texte).

Nos étudiants (en première année d'étude) ont choisi surtout des produits cosmétiques (crèmes, parfums, mascara, shampooings) et du chocolat, produits qui leur sont familiers et dont les réclames abondent à la télé et dans les rues.

Malgré le fait que nous avons analysé en classe de langue française les moyens linguistiques de la création des textes publicitaires, la majorité des étudiants ne se sont pas éloignés du lexique standard, par manque d'expérience ou par limitation linguistique.

La plupart ont choisi de présenter le produit et ses caractéristiques (ils ont donc privilégié le rédactionnel, étant donné que cette partie de la réclame est la plus facile à exploiter/employer) : forme, goût, couleur, effet, prix, dimension.

Une seule étudiante a essayé de réaliser un slogan, en créant même un mot nouveau (*chocolatiser*).

Ils ont tous réalisé des affiches en couleurs, avec des textes visibles, mais assez banales et de dimensions réduites. On a constaté aussi que beaucoup d'entre eux ont accordé plus d'importance à l'image qu'au texte, chose qui correspond en fait au spécifique de l'affiche.

A la fin de l'exercice, on a analysé en classe toutes les affiches créées par les étudiants, en mettant en évidence, parmi d'autres paramètres :

- l'adéquation image/texte/produit,
- la manière de réalisation du texte publicitaire,
- la manière dont sont décrites les caractéristiques du produit,
- les caractéristiques du public-cible auquel est destiné la publicité,
- la valeur persuasive des mots/syntagmes employés.

L'analyse des créations des étudiants dans le groupe a été un moment très important dans la séquence didactique dédiée à la publicité, moment de révision des connaissances transmises, d'analyse des formes et des contenus, d'évaluation.

Généralement nous avons été assez contentes de leurs efforts et de leurs essais, mais il est évident qu'il reste encore beaucoup de choses à apprendre et à exercer en cours de langue et pas seulement. Dans ce contexte, l'une des plus graves omissions constatée a été l'établissement des publics-cible, en fonction desquels ils auraient dû adapter le texte, de même que l'image de la publicité.

Somme toute, l'exercice a plu aux étudiants, car il unissait la créativité et la compétence langagière dans un contexte qui leur est familier, proche et accessible.

Les étudiants ont constaté que jouer avec les mots et les images est une chose très sérieuse.

En guise de conclusion

Dans le processus didactique, la publicité permet une pluri-exploitation à même de permettre l'assimilation de compétences langagières variées, offrant en même temps la possibilité d'utiliser différentes pratiques d'enseignement. Elle contribue au développement de l'autonomie d'expression écrite ou orale des étudiants, autorisant toutes les formes d'expérimentations et d'innovations didactiques.

L'exploitation de cette forme de communication, la publicité, si présente dans notre vie quotidienne, met l'enseignant devant un grand défi, celui de manier à la fois des connaissances de sociologie, psychologie, marketing et linguistique.

À tout cela il est extrêmement important d'ajouter les connaissances portant sur l'interculturel qu'il doit transmettre à ses apprenants, car, faire connaitre la culture des autres (non pas pour la copier, mais pour la comprendre), est un autre volet dans la séquence didactique. Séquence qui table sur une formation à l'observation, à la compréhension, à la relativisation des données de la culture étrangère dont on apprend la langue. C'est en effet un volet *sine qua non* dans la séquence destinée à l'analyse et la création du texte publicitaire en classe de langue, surtout en classe de français langue étrangère.

Références bibliographiques

Besse, Henri ; Porquier, Remy, *Grammaire et didactique des langues*, Paris, Hatier-Crédif, 1984.

Lussier, Denise, *Evaluer les apprentissages dans une approche communicative*, Paris, Hachette, 1992.

Mangiante, Jean-Marc ; Parpette, Chantal, *Le français sur objectif universitaire*, Grenoble, PUG, 2011.

Porcher, Louis, *Le français langue étrangère*, Paris, Hachette, 1995.

Veltcheff, Caroline ; Hilton, Stanley, *L'évaluation en FLE*, Paris, Hachette, 2003.

NOTES DE LECTURE

***Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, textes réunis par Brigitte Bercoff et Florence Fix, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, collection « Écritures », 162 p. ISBN 978-2-915552-67-6.**

L'*Ut pictura poesis*, la trichotomie littérature ~ mythe ~ art, le rapport fort productif mythe ~ image, l'iconographie cinématographique, ce sont des sujets de réflexion que les chercheurs du Centre de Recherche « Interactions Culturelles Européennes » de l'Université de Bourgogne se sont donnés pour points d'interrogation dont les réponses y proposées sont autant audacieuses que provocatrices à penser.

Ce recueil, paru en 2007, regroupe, sous la direction de Brigitte Bercoff et Florence Fix, onze études sur trois figures mythiques du Panthéon grec et sur leurs images en céramique ou avatars littéraires, picturaux, cinématographiques : Médée (sept), Orphée (trois), Œdipe (une). Les contributeurs montrent que le matériau mythique peut être expliqué, interprété, façonné et imagé selon l'engagement esthétique de l'époque artistique en question : de l'Antiquité (la céramique du IV^{e} siècle av. J.-C.) à notre époque (les films de Pasolini et Cocteau). Si le recueil invite à un voyage à travers les siècles, la première halte obligatoire serait la première de couverture, illustrée par *Médée et Jason* de Gustave Moreau (1865), une reproduction *parlante* pour le recueil tout entier, encadrée de noir – et par ce contraste elle est mieux mise en lumière -, au sujet de laquelle le lecteur trouve des explications détaillées dans la contribution riche et dense de Brigitte Bercoff (p. 101-112).

L'avant-propos signé par Brigitte Bercoff, outre qu'il explique le ressort du recueil : « comment les mythes, que nous connaissons sous formes de récits, apparaissent-ils dans les images ? » (p. 5), est, en égale mesure, une étude interdisciplinaire largement documentée sur les mythes et leurs transfigurations imagées. Du même avant-propos nous apprenons aussi que ce furent maints facteurs qui ont débouché à ce livre dont la tenue scientifique est appréciable : un cours intitulé « Littérature, mythe et art », proposé aux étudiants de lettres et sciences humaines, deux journées d'études par an organisées dans le cadre du Centre de recherche susmentionné, un séminaire mensuel entre les chercheurs. Ces activités et réflexions communes tracent le parcours des recherches qui font preuve d'un dialogue dont nous, les lecteurs, pouvons imaginer l'effervescence.

La littérature dramaturgique et épique de l'Antiquité propose ses récits d'après les mythes – Esquille, Sophocle, Euripide, Archiloque -, mais il y a des épisodes appartenant toujours aux mythes qui ne sont pas racontés, ni représentés, ni écrits, mais retrouvables dans les images sur les cratères à volutes (de la céramique attique : Anne Claire Soussan, p.17-24), sur les fresques dans le temple de Venus Genitrix à Rome ou dans la Basilique d'Herculanum (Évelyne Prioux, p. 40-60) ou bien dans les toiles

de Poussin, Delacroix, Moreau. C'est le non-dit de la littérature, récupéré par l'image dans les beaux arts : ce serait la complétion de l'artiste pour lequel Médée ou Orphée ou Œdipe engagent l'époque de l'artiste, ses sentiments, ses idées, voire en variation libre. Le cinéaste, le peintre, le céramiste développent ainsi des aspects vus et saisis par eux-mêmes, que le discours littéraire a passé sous silence : Œdipe croise le char de Laïos, Orphée chante, imperturbable, tandis qu'Eurydice vient d'être piquée par un serpent, Médée contemple Jason vainqueur du dragon, etc.

Une autre grille d'interpréter les productions artistiques s'inspirant des mythes serait, selon les contributeurs de ce volume, la réception du public. L'acte artistique, soit-il exécuté en céramique ou sur la scène, soit-il écrit, implique l'acte de réception qui, à son tour, consiste à juger et jauger les degrés de métamorphoses des mythes. (Claude Pouzadoux, p.25-40 ; Didier Souiller, p. 77-90)

Le cinéaste – qui peut imager le mythe le plus que tous - voit dans le personnage mythologique une opportunité de greffer, d'un côté, sa propre personnalité créatrice sous les traits d'un dessinateur sculpteur ou d'un poète philosophe, comme le fait Cocteau dans sa triade cinématographique à partir du mythe d'Orphée (voir à ce sujet la pertinence des arguments de l'article fort riche de René Monnier, p. 125-142) ; de l'autre côté, le film peut sortir du monde sacré, et, par conséquent, il efface le rite et la connotation cultuelle de la cérémonie funéraire, par exemple, dans *Médée*, la production cinématographique de Pasolini où la transformation des Érinyes en Euménides ne se réalisera pas. « *Médée* est-il donc un film qui exprime le désespoir, la condamnation du monde occidental, un film *altermondialiste* avant l'heure ? » se demande Francesco Arru dans une étude, probe et rigoureuse, sur la modernité de Pasolini (p. 153-160).

Le volume est un instrument de travail interdisciplinaire, érudit et, selon nous, indispensable à toute démarche critique et esthétique qui se donne pour tâche d'investiguer la transfiguration des mythes dans les productions artistiques. Il s'adresse, croyons-nous, aux chercheurs, aux doctorants et aux étudiants en Master, étant donné, en outre, les supports visuels regroupés au milieu du livre, qui accompagnent les explications données dans les études : des images des cratères à volutes, des décors de Forum Iulianum, des reproductions des toiles de Gustave Moreau du Musée d'Orsay, des séquences de films de Cocteau et Pasolini, etc.

Ramona Maliţa
Université de l'Ouest de Timişoara

Mohamed Daoud, Faouzia Bendjellid, Christine Detrez (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Éditions du CRASC, 2010, 552 p. ISBN : 978-9961-813-39-3.

Le présent volume regroupe une sélection des communications présentées par des chercheurs en littérature maghrébine et féminine provenant d'universités d'Algérie, de Maroc, de Tunisie, de France et des Pays-Bas lors du Colloque international *Écriture féminine : réception, discours et représentations,* organisé en 2006 par le Centre de recherche d'anthropologie sociale et culturelle CRASC (Algérie).

Dans une société dite traditionnelle où la femme se voit attribuer le champ de l'oralité, la venue à l'écriture des écrivaines symbolise une conquête d'un espace intellectuel réservé longtemps à l'homme. En même temps, elle concrétise un moyen de transgresser les lois ancestrales, de passer de l'aphasie à la parole, de résister contre le pouvoir masculin, de partir dans une quête identitaire, de conquérir une place visible dans la société. Par voie de conséquence, l'organisation d'un colloque portant sur l'écriture féminine et, par la suite, la publication d'un volumineux tome des actes, témoignent de la place importante que les œuvres écrites par les femmes commencent à occuper dans la littérature et la culture maghrébine.

La première partie du volume s'intéresse à l'*écriture féminine : problématique et définition*. Najiba Regaieg s'arrête sur *une poétique du féminin au Maghreb* (p. 21-33). En s'appuyant sur un exemple personnel qui lui a permis de prendre conscience de la différence entre une écriture féministe – virile, réclamant l'égalité entre les hommes et les femmes, et une écriture féminine – « poétique, douce, fluide mais aussi par moment violente » (p. 22), l'auteur réussit à prouver que cette dernière existe bel et bien au Maghreb même, malgré « les dangers » qu'elle implique et le retard par rapport à la littérature féminine occidentale.

De son côté, Sonia Zlitni Fitouri réalise une comparaison entre la manière *d'écrire le féminin* dans *La pluie* de Rachid Boudjedra et dans la *Chronique d'un décalage* de Azza Filali, romans construits autour du thème du corps féminin (p. 35-52).

Charles Bonn se penche sur *l'auto-représentation féminisée de l'écriture chez quelques écrivains maghrébins* - Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun (p. 55-66). L'annulation de l'intrigue amoureuse à cause d'une apparente absence du personnage féminin représente, selon l'auteur, une des caractéristiques principales du texte littéraire maghrébin actuel.

Le second volet du volume se rapporte aux *dominations masculines* et aux *résistances corporelles*. Dans sa contribution « À corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines » (p.69-79), Christine Detrez souligne que le corps, dont la femme veut récupérer la possession et l'expression, représente une problématique importante dans

la littérature féminine du Maghreb et que seule l'écriture permet de redonner « la parole à ces corps apparemment muets, passifs » (p. 79).

Abir Krefa analyse le corps féminin et ses *modes et limites des résistances à la domination masculine* dans le roman *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth* de Souad Guellouz où l'on dénonce l'« interdit » qui pèse lourd sur le destin de la femme (p.81-90).

Fatima- Zohra Chiali et Goucem Nadira Khodja s'intéressent à *Loin de Médine* (p. 90-113), respectivement à *L'amour, la fantasia* ((p. 115-126), deux romans d'Assia Djebar qui « pose[nt] le problème de la falsification de la mémoire par les hommes » (p. 91) et qui ont permis à la romancière de revisiter l'Histoire, ses tensions et ses crises, en donnant la parole à des femmes inconnues, aphasiques, enfermées entre les murs de la tradition.

Latifa Mohamed Sari aborde le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* (p. 127-137) où Djebar devient encore une fois l'interprète des voix étouffées des femmes, de leurs blessures et souffrances.

Dans sa contribution en anglais, Malika Hamda Boussoualim étudie un autre roman djebarien – *Une femme sans sépulture*, qui propose lui aussi une réécriture de l'histoire telle qu'elle apparaît dans la fiction masculine où l'on oublie souvent ou l'on explore insuffisamment le rôle détenu par les femmes à travers le temps (p. 139-149).

Kahina Bouanane analyse *l'écriture féminine et son impact dans le discours littéraire d'Assia Djebar et Malika Mokeddem*, deux écrivaines maghrébines qui voient dans l'écriture un moyen de se libérer et de se retrouver (p. 151-158).

Les contributions suivantes approfondissent différentes éléments de l'œuvre de Mokeddem. Chérifa Bakhouche Chebbah se penche sur la représentation féminine du désert dans le roman *L'Interdite*. Celui-ci est à la fois un espace inquiétant, cauchemardesque, symbolisant l'immobilité des gens et des traditions, et le lieu où se déroule une quête identitaire (p.161-170).

Dalila Belkacem fait une approche du roman *N'zid* (p. 171-181), œuvre « d'une crise identitaire mais aussi celle de la quête d'une nouvelle identité » (p. 172) multiple, métissée.

S'appuyant toujours sur l'œuvre de Malika Mokeddem, Zoubida Belaghoueg pose le problème du *jaillissement de la création* et de l'*itinéraire d'une vie* où l'écriture signifie rechercher des mots, s'évader, errer, se libérer (p. 183-192).

Nina Bouraoui est une autre écrivaine dont l'œuvre a été étudiée lors de ce colloque. Nahida Guelil nous présente *la quête de l'identité féminine dans la différence* de cette écrivaine se situant dans l'entre-deux, et celle de ses personnages, qui sont à l'image de leur créatrice (p. 193-205).

Benaouda Lebdaï étudie *l'écriture iconoclaste* bouraouienne, atypique, obsédante et obsessionnelle, s'inscrivant dans une direction féministe postcoloniale (p. 207-215).

Aït Yala Dya Kamilia nous apporte un éclairage sur la représentation des voix de femmes et de l'Histoire dans roman *Moze* de Zahia Rahmani (p.217-226).

En analysant deux romans autobiographiques de Simone de Beauvoir et de Fatima Mernissi, malgré l'écart temporel, géographique et culturel qui les sépare, Ieme Van Der Poel se demande si l'écrivaine algérienne pourrait être la nouvelle Beauvoir de l'Occident et de l'Orient (p.227-237).

Khalida Benaïssa–Boukri, en étudiant le roman *Un oued pour la mémoire* de Fatima Bakhai (p. 239-243), tente de montrer qu'il s'agit d'une nouvelle écriture féminine proposant « la déconstruction de stéréotypes de genre et une réinterprétation du sujet Femme » (p. 243).

Fouzia Bendjelid réalise une *lecture de la condition féminine* dans *La chrysalide, chroniques algériennes* (1976) de Aicha Lemsine en mettant l'accent sur les deux dimensions du roman – didactique et idéologique (p.245-257).

Dominique Ranaivoson s'interroge sur *la mémoire des femmes dans les romans de Maissa Bey* et sur les codes et les limites de l'écriture féminine selon l'écrivaine algérienne (p. 259-269).

Dans sa contribution *Du tricot au roman, du cri à l'écrit :* Waiting in the futur for the past to come*, de Sabiha Khemir*, Jacqueline Jondot s'intéresse aux différentes stratégies de transgression mises en place par les femmes pour échapper à un espace clos et étouffant et pour passer à un espace écrit (p. 271-284).

Le volume continue avec une série de contributions en langue arabe, groupées dans les mêmes sections que les articles en français.

Écriture féminine : réception, discours et représentations est une contribution essentielle à la (re)connaissance de la littérature féminine de Maghreb d'expression française et arabe, de son apport à l'enrichissement de la littérature et de la culture nord-africaine. Un nouveau colloque et la publication de ses actes pourraient peut-être témoigner encore plus de la place importante que les écrivaines devraient occuper dans le domaine littéraire universel.

Ioana Marcu
Université de l'Ouest de Timişoara

Notices bio-bibliographiques

Eugenia ARJOCA-IEREMIA, professeur des universités, docteur en linguistique et philologie romanes de l'Institut de Linguistique de l'Académie roumaine de Bucarest, chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques de la République française. Elle enseigne, à la Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie de l'Université de l'Ouest de Timişoara (Roumanie), la linguistique française et la pragmatique. Ses recherches portent sur la grammaire contrastive (domaine roumain-français), sur la pragmatique (l'expression des modalités épistémiques et déontiques en français contemporain et dans le latin vulgaire et tardif) et sur la sémantique lexicale (l'analyse sémique) et présuppositionnelle (le rôle de la relation contenu explicite/contenu implicite dans l'explication de certains faits de grammaire ou de morphologie dérivationnelle). Membre de la Société internationale de Linguistique et Philologie romanes, de l'ACLIF (Association des chercheurs en linguistique française) et de l'ARDUF, elle a publié des articles de spécialité dans des revues nationales et internationales ainsi que dans les Actes des congrès internationaux auxquels elle a participé et qui ont paru à de prestigieuses maisons d'édition telles que Niemeyer Verlag, Olms Weidmann, Walter de Gruyter, Peter Lang, Artois Presses Université. A publié aussi des cours universitaires et des livres comme *Structura semantică a verbelor de gândire în limbile română şi franceză* ; *Limba franceză. Curs practic de gramatică* ; *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques*. Elle a initié les colloques *Contributions roumaines à la francophonie* et elle est co-organisatrice de plusieurs colloques internationaux de linguistique française et roumaine, en collaboration avec le centre *Grammatica* de l'Université d'Artois. A traduit des textes philosophiques, religieux et surtout médicaux pour la revue *Journal français d'ophtalmologie* et a publié des études dans les volumes périodiques *Agapes francophones*. (*eugenia_arjoca@yahoo.fr*)

Sanda BADESCU est professeur agrégé au Département de langues modernes de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard (Canada). Elle a publié une monographie intitulée *Madame de Sévigné et Michel de Montaigne: l'écriture intime à la lettre et à l'essai* chez Edwin Mellen Press (2008) et a dirigé un ouvrage collectif *From One Shore to Another: Reflections on the Symbolism of the Bridge* chez Cambridge Scholars Publishing (2007). Elle s'intéresse entre autres aux rapports entre le corps et l'âme à travers les figures de la maladie et de la mélancolie dans le genre autobiographique et autofictionnel. (*sbadescu@upei.ca*)

Anna BÁLINT. Doctorante à l'Université ELTE de Budapest, elle travaille sur *L'Écriture du désastre* de Maurice Blanchot (qu'elle traduit parallèlement) et la poésie d'Edmond Jabès qui fondent la théorie et la pratique d'une poétique après le désastre. Ses domaines de recherches sont : la littératures de l'exil, la théorie de l'écriture après la Shoah, le nomadisme en écriture, la philosophie française contemporaine. (*hannabalint@gmail.com*)

Adina BALINT-BABOS est professeure adjointe en études françaises à l'Université de Winnipeg au Canada. Ses recherches portent sur le processus de création dans la littérature moderne et contemporaine de langue française (Proust, Le Clézio, Modiano, Huston). Elle s'intéresse à la poétique de la création, philosophie et littérature, construction du sens et subjectivité, théories de l'identité, aveux des écrivains sur l'écriture et la créativité. (*a.balint-babos@uwinnipeg.ca*)

Claudia BIANCO. Professeur de Français Langue Étrangère en Italie, elle est actuellement Lectrice d'italien à l'Université de la Lorraine (Nancy, France). Elle a fait ses recherches concernant la littérature belge francophone à l'Université de Messine, où elle a aussi enseigné à temps déterminé. À la suite d'un Doctorat à l'Université de Catane, elle s'est consacrée à l'étude du Grotesque dans le Théâtre belge-francophone aux Années Vingt. Elle a perfectionné et enrichi ses connaissances à Bruxelles, aux Archives et Musée de la Littérature, en jouissant aussi d'une bourse d'études ; ensuite elle a eu la possibilité de continuer son travail scientifique grâce à une bourse post-doc offerte par l'Université de Catane. Elle publié une quinzaine d'articles scientifiques concernant la didactique (notamment sur la revue italienne *Plaisance*) et le Théâtre belge francophone, ainsi que les rapports entre littérature et peinture. Elle a publié l'édition critique de la première pièce inédite d'Henry Soumagne*, Les Épaves*. Elle prépare un volume concernant l'œuvre dramatique de Fernand Crommelynck. (*claudiabianco@tiscali.it*)

Nicoleta (MÎNDRUŢĂ) COJOCARIU. Doctorante en deuxième année, elle suit un doctorat en cotutelle et prépare la thèse « Anna de Noailles Brancovan : lettres d'une inconnue » sous la supervision de Mme le professeur Marina Muresanu de l'Université "Alexandru Ioan Cuza" de Iaşi et M. Francis Claudon de l'Université Paris Est Créteil. Elle bénéficie d'une bourse de l'Agence Universitaire de la Francophonie. Ses domaines de recherche incluent la littérature roumaine d'expression française, la littérature Fin de siècle, la littérature comparée. (*nicoletacojocaru@yahoo.com*)

Cecilia CONDEI. Spécialiste en analyse du discours littéraire, plus particulièrement le discours des écrivains d'entre deux langues, préoccupation mise en évidence par la thèse de doctorat (soutenue en 2000) sur un corpus extrait de l'œuvre de Panaït Istrati, écrivain roumain d'expression française. Coordinatrice d'activités universitaires de recherche dans le domaine (cinq projets internationaux), membre de plusieurs associations professionnelles et formations de recherche universitaire, auteure de plus de 70 publications (livres, études, articles). Publications récentes : *Introduction à la pragmatique du langage. Eléments d'analyse du discours*, Craiova : Editura Universitaria, 2008 ; « Auto/bio/graphie et rites légitimes illustrés dans les œuvres des écrivains roumains d'expression française » in *Cahiers de linguistique. Revue de sociolinguistique et de sociologie de la langue française*, n° 35/1, « La littérature française au carrefour des langues et des cultures », Anne-Rosine Delbart, Sophie Croiset (éd.), Cordil-Wodon : E.M.E. Belgique, 2009, pp.55-67 ; « Textes et discours des manuels sur la femme et le système des valeurs humaines », *Le Langage et l'Homme*, n° 1, 2010, pp.131-141 ; « Les dialogues romanesques : l'insertion de l'oral dans l'écrit », in Maria Iliescu, Heidi Siller-Rundggaldier, Paul Danler (éd.) *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, tome IV, Göttingen : De Guyter, 2010, pp. 339-349. (*cecilia_condei@yahoo.fr*)

Ruxandra CONSTANTINESCU-STEFANEL. Docteur en philologie depuis 1999, maître de conférences à l'Académie d'Etudes Economiques, ses recherches ont porté sur l'analyse conversationnelle de la négociation commerciale face-à-face, la communication interculturelle d'affaire et la didactique des langues de spécialité (environ 70 articles et communications en français et en anglais). Elle a également publié 7 livres parmi lesquels *La communication d'affaire : la négociation face-à-face, La simulation dans l'enseignement de la négociation face-à-face, Theories and Techniques of Interpersonal Communication, Negotiation and Conflict Management,*

Techniques de communication dans la négociation, Comunicarea interculturală de afaceri, ainsi que 11 manuels et recueils d'exercices, de cas et de simulations. Récemment, elle s'est tournée vers l'analyse du discours publicitaire et les caractéristiques de ce discours dans les magazines français de la première décennie du XXIe siècle, en essayant de déceler les traits communs et ceux qui sont spécifiques aux magazines s'adressant à un certain type de public. (*ruxandra_c@yahoo.com*)

Mahomed DAOUD, Professeur des Universités en Littératures arabes à l'Université d'Oran, Algérie et directeur de l'Unité de Recherches sur la Communication, la Culture, les Langues, les Littératures et les Arts (UCCLLA) du Centre National de Recherche en Anthropologie Sociale et culturelle, Algérie. Membre du comité de rédaction de la revue « Insaniyat » éditée par le CRASC. Domaines d'intérêt : les littératures arabes. Livre publié : *Le roman algérien de langue arabe, Lectures critiques*, Editions CRASC, Oran, 2003. Ouvrages collectifs coordonnés : *Le texte littéraire : approches multiples*, Éditions CRASC 2004; *Laredj Waciny et la passion de l'écriture,* Éditions CRASC 2005 ; *L'écriture de l'Autre et de l'Ailleurs dans le roman moderne*, Éditions CRASC 2006 ; *Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, Éditions CRASC 2006 ; *Écriture féminine : réception, discours et représentations* , Éditions CRASC 2010, *Le Maghreb des années 1990 à nos jours: Émergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures,* Éditions CRASC 2011. A publié des études à l'étranger : en France, au Canada, etc. (*md_daoud@yahoo.fr*)

Dragana DROBNJAK est maître de conférences au Département d'études romanes à la Faculté des Lettres de Novi Sad (Serbie) et enseigne la lexicologie et la morphosyntaxe de la langue française. Elle s'intéresse surtout à l'analyse contrastive du français, de l'italien et du serbe, collabore au projet *Les langues et les cultures dans le temps et dans l'espace*. Elle a publié le livre *Le français et le serbe en contact et en contraste*, ainsi que plusieurs articles, entre autres *L'adaptation sémantique des termes littéraires français en serbe, Les emprunts français dans l'argot serbe, Quelques interférences sémantiques entre le français, l'italien et le serbe* (avec Snežana Guduric), *« Vrais » et « faux amis» en français, italien et serbe.* Elle est membre du comité de rédaction de la *Revue annuelle des langues et littératures de la Faculté des Lettres de Novi Sad.* (*dashayuyu@yahoo.fr*)

Andreea GHEORGHIU enseigne la littérature française (XVIIIe et XXe siècles) et l'histoire de la construction européenne à l'Université de l'Ouest de Timişoara. Ses recherches portent sur des questions de théorie et de pratique de la parodie littéraire. A publié plusieurs contributions sur Diderot, Giraudoux, Nothomb, Ionesco dans différentes revues et a co-dirigé l'ouvrage *Écrivains roumains d'expression française* (2003). Rédacteur en chef adjoint de la revue *Dialogues francophones* (*DF*), responsable des volumes « Les francophonies au féminin » (*DF* n° 16/2010, 486 p.), « Écritures francophones contemporaines » (*DF* n° 17/2011, 316 p.), « De l'(im)pudeur en Francophonie » (*DF* n° 18/2012, 265 p.). Co-organise le Colloque annuel International d'Études Francophones de Timişoara (CIEFT) et co-édite les volumes *Agapes francophones* parus depuis 2008. Des traductions publiées en Roumanie et en France, dont, avec Mirela Pârău : R.Ciobotea, *Une guerre sans vainqueur. Yougoslavie 1991-1999* (traduction du roumain vers le français, Éditions Paris-Méditerranée, 2003). (*gheorghiu.andreea@gmail.com*)

Elena GHIŢĂ est maître de conférences à l'Université de l'Ouest de Timişoara, où elle a enseigné des cours de littérature française (XIX^{e} siècle) et de traductologie. A publié des manuels, des synthèses d'histoire et de théorie littéraire, des analyses d'œuvres, des études culturelles et de traductologie aux éditions universitaires de Timişoara et Bucarest et dans des volumes et périodiques des universités de Timişoara, Iaşi, Katowice, Angers, Dijon. Elle a assumé des tâches de direction de recherches dans des disciplines de frontière. Des volumes comme *Leçons de poétique et de pratique textuelle* (1986) et *Petit traité sur le langage poétique* (en roumain, 2005) ou des articles comme « Prédiction et/ou prolepse » (1983), « La résurgence de la légende de Balzac à Tournier » (1994), « Les prisons du plus aimé » (1997), « Traduire Eminescu » (1998) attestent l'intérêt pour le fonctionnement interne de chaque idiolecte particulier et la poursuite des noyaux créatifs chez nombre de prosateurs et poètes. Les modes d'approche et les instruments y sont fournis par la stylistique, la poétique, la sémiotique, la narratologie, la théorie du discours. L'examen méthodique et appliqué de l'expressivité dans deux langues (français, roumain) s'ouvre sur une réflexion concernant les rapports entre les cultures ; voir, par exemple : «"Douceur angevine", douceur carpatique » (1993), « Un signe ambivalent : le jardin » (1994) et ses articles publiés dans *Dialogues francophones* (1995, 1996, 2007) et *Agapes francophones*. Au statut de dix-neuviémiste acquis par la pratique enseignante, elle ajoute dernièrement une nouvelle dimension par les travaux sur des auteurs contemporains. (*ghita@ghitaconstantin.ro*)

Snežana GUDURIĆ est professeur d'université HDR d'études romanes. Elle a publié plus de 50 articles en linguistique générale et appliquée, ainsi que trois livres: *De la nature des sons, Phonétique et Phonologie de la langue française, Eléments de morphosyntaxe de la langue française I Le verbe*. Elle est premier coauteur des manuels de langue française pour l'école secondaire *Le français…J'aime! 1* et *2* et de la *Phonétique et Phonologie française. Cahier d'exercices*, et coauteur de l'étude *Phonologie de la langue serbe*. Elle collabore aux projets la *Description et la standardisation de la langue serbe* et *l'Encyclopédie serbe* et dirige le projet *Les langues et les cultures dans le temps et dans l'espace* du Ministère de l'Education et des Sciences de Serbie. Elle est membre du comité de rédaction des revues scientifiques *Revue annuelle de la Faculté des Lettres de Novi Sad* et *Journal of Linguistic Studies* de Timisoara, président de l'Association de Linguistique Appliquée de Serbie et responsable du Département d'études romanes à la Faculté des Lettres de Novi Sad. (*sguduric@neobee.net*)

Nina IVANCIU est professeur au Département des Langues Étrangères de l'Académie d'Études Économiques de Bucarest (Roumanie) où elle enseigne le français à visée professionnelle. Diplômée de l'Université de Bucarest, elle a fait un doctorat en littérature et a publié une série de livres et d'études portant sur le discours littéraire. Parallèlement, elle s'intéresse à l'interculturel, notamment aux interactions verbales entre partenaires de différentes langues-cultures en milieu de travail, à leurs dysfonctionnements et aux stratégies de médiation culturelle, ainsi qu'aux retombées de ces thématiques pertinentes au niveau de l'entreprise bi- ou multiculturelle sur le contenu et les stratégies d'enseignement/d'apprentissage des langues de spécialité. Elle a présenté les résultats de ses recherches à l'occasion de colloques et congrès aussi bien nationaux qu'internationaux et les a fait paraître en particulier dans la revue *Dialogos* et le *Bulletin scientifique* du collectif de français de l'Académie d'Études Économiques. De même, les questions visant l'interculturel dans l'univers de l'entreprise constituent

le fondement de ses recueils de textes et d'exercices de communication en français des affaires. (*ivanciun@yahoo.com*)

Ivan JOVANOVIĆ est maître assistant à l'Institut français de Serbie - Antenne de Niš et à la Faculté des lettres à Niš. A l'Université de Novi Sad, il soutiendra bientôt sa thèse doctorale s'intitulant « Les phraséologismes et les proverbes français avec les noms d'animaux domestiques et leurs équivalents serbes » sous la direction du professeur Nenad Krstić. Il s'intéresse à la recherche contrastive et comparative des proverbes et des phrasèmes franco-serbes et à la traductologie littéraire. Il est membre de l'Association de linguistique appliquée de Serbie et examinateur pour le DELF/DALF. Il a publié les articles « Certaines catégories grammaticales régissant la fonction de la détermination du nom en français et leurs transposition en serbe » (Niš 2012), « L'analyse comparative des phraséologismes français contenant le lexème "âne" et les phraséologismes serbes contenant le lexème "magarac" » (Niš 2012), deux traductions – le recueil des poèmes *La lune au dessus de Vinogradska* de Miodrag Radomirović, (Kosovska Mitrovica, 2003, traduction du serbe vers le français), *L'iconographe et l'artiste* de Jean Claude Larchet (Niš, 2011, traduction du français vers le serbe) et les comptes rendus des livres Jean-Claude Larchet, *L'iconographe et l'artiste* (Niš 2008), et *La personne et la nature* (Niš 2012). (*francuskiivan@hotmail.com*)

Peter G. KLAUS a enseigné au Département de Philologie romane de la Freie Universität Berlin où il a été responsable de l'enseignement du français et des programmes d'échanges internationaux. Il a instauré l'enseignement des études québécoises et canadiennes au début des années 1980. Enseignement de séminaires portant sur les littératures anglo- et franco-canadiennes (québécoise) en coopération avec l'américaniste Heinz Ickstadt. Professeur invité à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal. Organisation de colloques internationaux en coopération avec des collègues de l'UQAM et de UDM (Berlin 2005, Berlin 2010 et Montréal 2012). Vice-président de l'AEEF, secrétaire et membre du Conseil d'administration de « L'Année Francophone Internationale » (AFI), membre du Conseil d'administration du CIEF et membre du Conseil scientifique des Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles). Ses recherches portent sur les littératures francophones, surtout sur la littérature et la civilisation québécoises, franco-canadiennes et haïtienne(s) de la diaspora. Publications récentes : *Literaturas latinoamericanas y caribeñas: Perspectivas europeas* (*Romanitas. Lenguas y literaturas romances*, vol. 3/2, éd. avec Isaac Bazié, San Juan: Universidas de Puerto Rico, 2009) ; *Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones* (*Afrique, Océan Indien, Caraïbe, Haïti, Canada/Québec)* (dir., *Neue Romania,* vol. 33, 2005) ; *Acadie 1604-2004* (dir., *Neue Romania*, vol. 29, 2004) ; « Le Canada francophone et ses écritures migrantes. Le cas de l'Ontario français : transculture ontarienne versus mainstream québécois » (dans K.-D. Ertler, M. Löschnigg, Y. Völkl (dir.), *Cultural Constructions of Migration in Canada. Constructions culturelles de la migration au Canada*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2011) ; « Gérard Étienne: une écriture de combat et de souffrance. Entre *Un Ambassadeur macoute à Montréa*l et *La Romance en do mineur de Maître Clo* » (dans N. Redouane et Y. Bénayoun-Szmidt (dir.), *L'Œuvre Romanesque de Gérard Étienne. E(cri)ts d'un révolutionnaire*, Paris : L'Harmattan 2011). (*klauspet@zedat.fu-berlin.de*)

Carlo LAVOIE est professeur agrégé de français et coordonnateur du programme d'Études acadiennes au Département de langues modernes de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard, au Canada. Il a dirigé et publié l'ouvrage collectif *Lire du fragment: analyses et procédés littéraires*, Éditions (Québec, Éditions Nota Bene, 2008) et est l'auteur de *Chasse, hockey et baseball dans le roman québécois: le chasseur comme fondement identitaire* (Lewiston, NY, The Edwin Mellen Press, 2009). Il a aussi publié des articles sur les littératures acadienne et québécoise en Acadie, au Québec, en Ontario, en Angleterre, au Brésil et en Roumanie. (*clavoie@upei.ca*)

Cosmina Simona LUNGOCI, assistante au Département de Formation des Enseignants de l'Université de l'Ouest de Timişoara. Docteur ès Lettres (thèse intitulée *Francophonie et francophilie dans la culture roumaine du XIXe siècle,* soutenue en 2011). Enseigne la didactique du FLE et coordonne le stage pédagogique des étudiants. Domaines d'intérêt : la didactique et la formation des enseignants. A publié des études dans des revues et volumes collectifs roumains. (*cosminasimona2@yahoo.fr*)

Ramona MALIŢA est chargée de cours au Département des Langues Romanes, de l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie. Docteur ès Lettres (thèse de doctorat portant sur le XIX[e] siècle et Madame de Staël). Enseigne les cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX[e] siècle. Domaines d'intérêt : littérature du XIX[e] siècle, littérature médiévale et traductologie. Membre de la Société des études staëliennes, Genève, membre SEPTET, Société de traductologie, Strasbourg, membre des AUF et ARDUF. Livres publiés : *Doamna de Staël. Eseuri*, Cluj-Napoca, Dacia, 2004 ; *Dinastia culturală Scipio*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005 ; *Madame de Staël et les canons esthétiques*, Timişoara, Mirton, 2006 ; *Le Groupe de Coppet*, Timişoara, Mirton, 2007 ; II[e] édition annotée Saarbrücken, 2011. Elle a publié plus de 30 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé quatre volumes des *Actes du CIEFT (Colloque International d'Etudes Francophones de Timişoara)* : 2007, 2008, 2009, 2010. Elle est co-organisatrice du colloque mentionné. (*malita_ramona@yahoo.fr*)

Vanja MANIĆ-MATIĆ a soutenu sa thèse de doctorat de III[e] cycle en Linguistique. Elle est professeur de FLE depuis 2004 et travaille à la Faculté des Lettres de Novi Sad (Serbie) comme maître-assistante de langue française – traduction et FLE. Elle s'intéresse particulièrement à la Francophonie et au FLE, et elle prépare son doctorat d'État en linguistique française. Elle est membre du CEACS (Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale) et de L'Association de Linguistique Appliquée de Serbie. (*manicvyu@yahoo.com*)

Ioana (PUŢAN) MARCU enseigne des travaux pratiques de langue à l'Université de l'Ouest de Timişoara, à la Faculté de Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : les littératures francophones (Afrique Subsaharienne et Maghreb), la littérature de l'immigration, l'écriture féminine. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis sous la direction de Mme Zineb Ali-Benali (*Le sentiment de l'aliénation dans la littérature féminine migrante des années 1990-2008).* (*ioana_putan@yahoo.fr*)

Floarea MATEOC. Docteur ès lettres et docteur en littérature comparée de l'Université « Babes-Bolyai » de Cluj-Napoca et de l'Université d'Artois, France. Maître de conférences au Département de français, Faculté des Lettres, Université d'Oradea,

Roumanie. Publications : *Configuration du dépaysement dans l'espace littéraire francophone*, Oradea, Biblioteca Revistei « Familia », 2006 ; *Le nom et ses adjoints*, Editura Universitatii din Oradea, 2006 et 2011 (deuxième édition révisée et complété) ; *Le syntagme nominal et ses substituts*, Editura Universitatii din Oradea, 2010 ; *Horizons francophones* (en cours de rédaction). Contributions à quatre volumes collectifs parus en Roumanie et en France : *Francophonie roumaine et intégration européenne,* Université de Bourgogne, 2006 ; *Randonnées francophones* (CELBLF), Cluj-Napoca, Ed. Casa cărţii de ştiinţă, 2007; *Valenţe europene ale literaturii române,* Ed. Universităţii din Oradea, 2007 ; *Identité et révolte dans l'art, la littérature, le droit et l'histoire en Bulgarie, en Roumanie et en Europe Centrale et Orientale entre 1947 et 1989*, Editions de l'Institut d'Etudes Balkaniques, Editura Limes et Editions Rafael de Surtis, 2009 ; plus de trente articles parus dans des revues de spécialité en Roumanie, en France, au Brésil et en Grande Bretagne. Membre de l'ARDUF. (*mateoc_florica@yahoo.fr*)

Lila MEDJAHED. Docteur en littérature comparée et francophone ; thèse de doctorat intitulée « Les formes de la satire dans quelques romans "beur" », encadrée par M. le Professeur Jean-Marc Moura et M. le Professeur Hadj Miliani, soutenue à Université de Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, Algérie. Maître de conférences à la Faculté des Lettres et des Arts et responsable de master « Littératures et civilisations francophones ». Elle a participé à plusieurs colloques et a publié des articles sur la littérature issue de l'immigration maghrébine en France. Domaines de recherche : l'ironie, l'humour et la satire dans les productions littéraires et télévisuelles algériennes ; l'enseignement de la littérature francophone à l'université algérienne. (*medjahedl@yahoo.fr*)

Veronica NTOUMOS est lectrice WBI à l'Université Saints-Cyrille et Méthode de Skopje où elle dispense des cours de littérature francophone, de culture et civilisation française et de FLE. Ses intérêts de recherche incluent les littératures francophones et postcoloniales ainsi que les rapports entre fiction et histoire. Elle a effectué un séjour de recherche en Nouvelle-Calédonie qui a abouti à la rédaction d'un mémoire à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction de Mme Anne-Rosine Delbart : *L'esthétique de la résistance dans l'œuvre de Dewé Gorodé : De l'écriture à l'engagement féministe et politique en littérature francophone*. La littérature francophone kanak était au centre de sa première publication « Dewé Gorodé : une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles » (une interview avec l'écrivaine kanak, dans *Dialogues francophones* 17/2011, « Écritures francophones contemporaines », p. 213-216). Ses recherches actuelles s'orientent sur l'entrecroisement entre littérature et histoire dans les récits francophones postcoloniaux asiatiques, thème d'une contribution présentée au Cinquième colloque *Les études française aujourd'hui* de l'Université de Novi Sad : « La littérature francophone postcoloniale asiatique ou comment revisiter l'histoire par la littérature ». L'objectif de ses recherches est d'interroger le champ littéraire francophone et d'en redéfinir les contours grâce au regard persan des « littératures au carrefour des langues et des cultures ».

Maria Ana OPRESCU. Docteur en philologie depuis 2004, maître de conférences à l'Académie d'Etudes Economiques, ses recherches portent sur les langues de spécialité et la langue de la publicité Auteur de plus de 20 articles et communications scientifiques publiés en Roumanie et à l'étranger et de plusieurs livres parmi lesquels : *Itinéraires économiques en français* (coauteur), *Le message publicitaire, Une chance*

en or (coauteur), *Communication dans l'entreprise* (coauteur), *La France– pays riche?* (*rostca@yahoo.com*)

Mihaela PASAT. Docteur ès lettres avec la thèse *Discours direct et discours rapporté en français contemporain*. Professeur des Universités, elle enseigne, depuis 1973, à l'Université de l'Ouest de Timişoara (à la Chaire de Langues romanes – Faculté de Philologie, jusqu'en 1990, ensuite à la Chaire de Langues modernes – Faculté d'Économie et de Gestion des Affaires, dont elle fait partie des membres fondateurs et qu'elle dirige depuis 1996). Ses communications scientifiques et ses publications (livres, articles, traductions) ont été soutenues / ont paru aussi bien en Roumanie qu'en Belgique, Espagne, États-Unis, France, Israël, Italie, Pologne, Portugal, Tchéquie. Livres publiés : *L'entérinement* - discours direct et discours rapporté en français contemporain, 2004; *Le monde à l'endroit et à... Anvers* - mailles interculturelles, 2004; *Du courrier... ...au courriel* - relais pragmalinguistiques, 2004; (avec Claudia Papay) : *Français de l'économie... ...sans économie du français*, 2 volumes, 2000, 2001 ; rééd. 2004. Traductions publiées : Serge Hutin, *Alchimia/ L'Alchimie*, 1992 ; Jean-Michel Djian, *Politici culturale – apusul unui mit / Politique culturelle : la fin d'un mythe*, 2005 ; Vintilă Horia, *O femeie pentru Apocalips/ Une femme pour l'Apocalypse*, 2007. Membre de SŞF (Societatea de Ştiinţe Filologice, Bucarest); IPrA (International Pragmatics Association, Anvers); SLR (Société de Linguistique Romane, Nancy) ; PGV (Pays du Groupe de Visegrad, Grenoble). Chevalier dans dans l'Ordre des Palmes Académiques. (*mpasat@yahoo.fr*)

Eva Franziska PEMMERL a obtenu une licence de philologie française et italienne en 2010 à la Humboldt-Universität zu Berlin. Elle termine actuellement son master de spécialisation en Cultures romanes. Son mémoire de licence portait sur une analyse linguistique du *Roman de Renart*. Son mémoire de master a pour objet une étude littéraire des topiques repérables dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire. (*evi.pemmerl@gmx.de*)

Mariana PITAR, maître assistant à la Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie de l'Université de l'Ouest de Timişoara (Roumanie), enseigne la terminologie, la traduction des documents audio-visuels, la traduction assistée par ordinateur et l'analyse du discours. Un doctorat dans le domaine de la linguistique textuelle, plusieurs articles et deux livres dans le domaine : *Textul injonctiv. Repere teoretice* (2007) (*Le texte injonctif. Repères théoriques*) et *Genurile textului injonctiv* (2007) (Les genres du texte injonctif). Plusieurs stages de perfectionnement à l'étranger dans le domaine de la terminologie (Rennes 1996, 1999), du multimédia dans l'enseignement des langues étrangères (Lille, 1998) et de la traduction des documents audio-visuels (Barcelone, 2005 ; Toulouse, 2006). Plusieurs articles dans le domaine de la traduction spécialisée, des nouvelles technologies dans l'enseignement du FLE et de la terminologie, domaine dans lequel a publié un livre intitulé *Manual de terminologie şi terminografie* (2009) (*Manuel de terminologie et terminographie*).
(*pitarmariana@yahoo.fr*)

Fatos RAMA. Diplômé de l'Université de Tirana en traduction et interprétation, et titulaire d'un Master Lettres, Arts et Culture, à l'Université Nancy 2, il prépare actuellement une thèse sur la représentation de l'Albanie dans la littérature française à l'Université de Lorraine – École doctorale «Langage, Temps et Société », Centre d'Études littéraires Jean Mourot (EA 3962). En 2006 et 2007, il a publié des articles

dans la revue italo-albanaise « Porta e Ballkanit » [Porte des Balkans]. Ses recherches en cours portent sur la Révolution Française et son écho en Albanie, Scanderbeg et sa représentation dans les lettres françaises et anglaises et la littérature de science-fiction pendant la dictature albanaise. (*tosirama@gmail.com*)

Anda-Irina RĂDULESCU est professeur à l'Université de Craiova (Roumanie). Elle enseigne les grands courants en traduction, la théorie et la pratique de la traduction, la syntaxe de la phrase française – les constituants de phrase. Elle co-dirige l'activité du cercle de traductions littéraires des étudiants de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova. Ses centres d'intérêts portent notamment sur la traductologie, la grammaire contrastive, la sociolinguistique et l'interculturalité. Elle est l'auteur de 8 livres et de 80 articles publiés dans des revues de spécialité. Elle a participé à plus de 30 colloques internationaux à l'étranger et en Roumanie. Elle fait partie du comité scientifique des revues *Translationes* (Timisoara), *Colocvium* (Craiova) et des *Annales* du Département des Langues Modernes Appliquées de l'Université de Craiova. (*andaradul@gmail.com*)

Valentina RĂDULESCU est enseignant chercheur au Département de Langues et de littératures romanes, de la Faculté des Lettres de l'Université de Craïova. Elle est titulaire d'un Diplôme d'Études Approfondies en littérature française, délivré par l'Université «François Rabelais» de Tours (1991) et d'un Diplôme de Docteur ès lettres, délivré par l'Université de Craiova (2002). Ses intérêts de recherche portent sur les théories de la fiction, la poïétique/poétique, le roman français et le roman maghrébin contemporains et sur la traduction littéraire. Elle est l'auteur des livres *Marguerite Yourcenar et «l'alchimie» de la création* (2005) et *Repères pour l'analyse du récit* (2008), ainsi que d'une série d'articles sur la littérature française et maghrébine : « Le voile levé de l'avant-texte. Le cas de *La Chronique du Cygne* de Paul Willems » ; « *La femme qui pleure* ou „la danse ininterrompue des lignes brisées" » ; « Assia Djebar et l'écriture postcoloniale: écrire dans la langue de l'Autre » ; « Aspects de la narration postmoderne dans *La nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun » ; « Vincent Delecroix - *La chaussure sur le toit* ou écrire dans l'extrême contemporain » ; « Marguerite Yourcenar ou la correspondance comme exercice de sincérité » ; « Quelques aspects du métissage dans le roman maghrébin contemporain » ; « Le métissage des arts dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar : l'écriture cinématographique ».
(*valentinaradulescu2000@yahoo.fr)*

Trond Kruke SALBERG, *Doctor philosophiae*, professeur de littérature française à l'Université d'Oslo, Norvège. Thèse de doctorat en littérature médiévale, intitulée *La Mabinogionfrage "Yvain"-"Owein" et l'origine de la matière de Bretagne: Prolégomènes pour une interprétation du "Romanz del chevalier au lion" de Chrétien de Troyes*, soutenue à l'Université de Trondheim, 1989. Il a publiée une édition provisoire de *L'Istoire d'Ogier le redouté*, ainsi que des articles et des études parus en Norvège et à l'étranger : « Le lien entre la faiblesse des Ulsteriens (*A* et *B*) et les lais du cycle de Lanval: son importance pour la relation entre les lais et pour le rapport entre les deux récits irlandais », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 105 (1989) ; « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. fr. 1583). [I :] », *Romania* (1996). – II : dans Gerhard Boysen et Jørn Moestrup (éds.), *Études de linguistique et de littérature dédiées à Morten Nøjgaard à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Études romanes de l'Université d'Odense, 1999. – III : *Olifant*, 2005 ; IV : dans les *Acta* de la conférence "Le Moyen Âge revu par le Moyen Âge" à l'Université de Stockholm 2 à 4 juillet 2009, à paraître aux Éditions Champion, Paris ;

« “Les manuscrits ne brûlent pas” (Bulgakov) : quelques aspects d’un travail sur un manuscrit à demi détruit », dans Annick Englebert, Michel Pierrard, Laurence Rosier et Dan Van Raemdonck (eds), *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Bruxelles 23-29 juillet 1998*, Tubingue, 2000 ; « Le monstre subtil et le problème des vers 386 et 420 de l’édition Foerster du *Romanz del chevalier au lïon* de Chrétien de Troyes” in Kristin Vold Lexander, Chantal Lyche et Anne Moseng Knutsen (éds), *Pluralité des langues, pluralité des cultures : regards sur l’Afrique et au-delà. Mélanges offerts à Ingse Skattum à l’occasion de son 70^ème anniversaire*, Novus forlag, Oslo, 2011. (*t.k.salberg@ilos.uio.no*)

Isabelle SIMÕES MARQUES. Membre associée de l’Équipe de Linguistique du Laboratoire d’Études Romanes de l’Université de Paris 8 ainsi que du Centre de Linguistique de l’Université Nouvelle de Lisbonne (Portugal). Elle est Lectrice de français à l’Université de Coimbra et s’intéresse tout particulièrement aux questions liées à l’identité, l’altérité, les écritures du moi et le plurilinguisme dans la littérature contemporaine. En 2009, elle a soutenu en cotutelle, sa thèse de doctorat intitulée « Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983) : configurations linguistiques et textuelles ». Elle participe à de nombreux congrès et a publié différents articles concernant notamment la question du plurilinguisme dans la littérature, dont «Confrontation et plurilinguisme linguistique dans *Nós, os do Makulusu* de José Luandino Vieira» in Clavaron Y., Dutel, J., Lévy, C. (dirs.), *L’étrangeté des langues*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, Collection Voix d’Ailleurs, pp.321-331 ; «Autour de la question du plurilinguisme littéraire», in *La textualisation des langues dans les écritures francophones, Les Cahiers du Grelcef* : Université de Western Ontario, Canada, 2, pp.227-244 ; «Identité, alterité et plurilinguisme dans *Exílio perturbado* d’Urbano Tavares Rodrigues», in *Identité et différence, Studii şi cercetări filologice. Seria limbi romanice* (Études et recherches en philologie. Série langues romanes), Université de Piteşti, Roumanie, 10, 4, pp.82-97. Page personnelle : http://www.clunl.edu.pt/PT/?id=1414&mid=196. (*isabelle@fl.uc.pt*)

Rodica STANCIU-CAPOTA. Docteur en philologie depuis 2001, maître de conférences à l’Académie d’Etudes Economiques, elle est préoccupée par les langues de spécialité et leur didactique, ces domaines étant aussi le sujet de ses recherches (plus de 30 articles et communications scientifiques publiés en Roumanie et à l’étranger) et des livres qu’elle a publiés : *Limba franceza. Culegere de teste pentru admitere* (coauteur), *Au service de votre français : Le quotidien des affaires* (coauteur), *Itinéraires économiques en français* (coauteur), *Regards sur l’économie et la gestion de la production agricole et alimentaire, Panorama financier, Les dires du faire en français* (coauteur), *Relations statistiques fortes, cachées, fausses et illusoires* (coauteur) (prix de l’Académie Roumaine 2005). (*rostca@yahoo.com*)

Selena STANKOVIĆ est titulaire d’un doctorat d’État en linguistique de l’Université de Novi Sad (Serbie). Depuis 1996, elle travaille à la Faculté de Philologie de l’Université de Priština (Serbie), en 2001 transformée en Faculté de Philosophie de l’Université de Priština (Kosovska Mitrovica, Serbie) où, d’abord maître assistante et depuis 2011 maître de conférences, elle enseigne des cours de morphosyntaxe de la langue française. Ses principales lignes de recherche sont la morphosyntaxe, la syntaxe et la sémantique du français, ainsi que la morphosyntaxe du serbe; elle s’intéresse surtout aux études qui portent sur l’analyse contrastive de ces deux langues. Elle a publié une vingtaine d’articles abordant ces aspects linguistiques dans des revues de

spécialité en Serbie et à l'étranger et elle a participé à plusieurs colloques nationaux et internationaux. Depuis 2006, elle est collaboratrice aux projets scientifiques: *La littérature et la culture serbes et étrangères en contact* (de 2006 à 2011) et *La comparaison dans le système de la recherche comparée de la littérature et de la culture serbes et étrangères* (depuis 2011). Elle est également membre de l'« Association de linguistique appliquée de Serbie. (*selena972@ptt.rs*)

Ksenija ŠULOVIĆ est professeur de langue espagnole au Département d'études romanes à la Faculté des Lettres de Novi Sad (Serbie). Elle s'intéresse surtout à l'analyse contrastive de l'espagnol, du français et du serbe. Sous la direction de Mme Snežana Gudurić, elle collabore au projet *Les langues et les cultures dans le temps et dans l'espace* du Ministère de l'Éducation et des Sciences de Serbie. Elle a publié plusieurs articles, entre autres « Apprentissage d'une langue étrangère – moyen de faire connaissance avec des cultures différentes ». Elle est membre de l'Association de linguistique appliquée de Serbie. (*ksenijasulovic@yahoo.com*)

Mariana-Simona TOMESCU. Doctorante à l'Université de Bucarest, à l'École Doctorale d'Études Littéraires et Culturelles, elle prépare une thèse sous la direction de Radu Toma, Professeur des Universités, traitant les *Représentations de la mort dans le théâtre de Matéi Visniec.* Elle a publié une série d'articles sur l'œuvre du dramaturge roumain : « Identité ethnique dans les Balkans - une perspective dramatique de Matéi Visniec » (*Agapes francophones 2010 – Etudes de lettres francophones*, Timişoara, Editions Mirton, 2010) ; « À la recherche du "joli cadavre" dans la pièce *Le Mot progrès dans la bouche de la mère sonnait terriblement faux* » et « Espaces de la mort dans le théâtre de Matéi Visniec », dans les volumes collectifs de l'école doctorale et « A privi *Caii la fereastră* », *Vatra*, nº 12, 2011. Ses recherches portent sur l'anthropologie de la mort et la sociologie du spectacle. (*simotomescu@yahoo.com*)

Ana TOPOLJSKI a soutenu son magistère de linguistique à l'Université de Novi Sad (Serbie). Elle a travaillé au poste d'assistant au département d'études romanes de la Faculté de philosophie de Novi Sad, où elle prépare une thèse de doctorat intitulée « Le groupe nominal sujet en français et en serbe : analyse syntactique et sémantique ». Domaines d'intérêt : la linguistique, l'analyse contrastive des langues française, serbe et slovaque. Elle a publié plusieurs articles à ce sujet. Elle est co-auteur des manuels de français pour les lycéens *Le français…J'aime! 1* et *Le français…J'aime!* (avec Snežana Gudurić et Živana Baratović). Sous la direction de Mme Snežana Gudurić, elle collabore au projet *Les langues et les cultures dans le temps et dans l'espace* du Ministère de l'Éducation et des Sciences de Serbie. (*atopoljski@gmail.com*)

Maria ŢENCHEA. Docteur ès lettres. Professeur associé au Département des langues romanes, Université de l'Ouest, Timişoara. Ex-doyen de la Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie. Domaines d'intérêt : linguistique française, linguistique contrastive, traductologie. Livres publiés : *L'expression des relations temporelles dans le système des prépositions du français. Préposition et verbe* ; *Études contrastives (domaine français-roumain)* ; *Le subjonctif dans les phrases indépendantes. Syntaxe et pragmatique* ; *Noms, verbes, prépositions* ; (en collab.) *La Roumanie et la francophonie* ; (collab. et coord.) *Dicţionar contextual de termeni traductologici (franceză-română)*. Environ 70 études et articles. Plusieurs traductions publiées. Initiatrice de la série des colloques franco-roumains de linguistique co-organisés par l'Université de Timişoara et l'Université d'Artois. Membre de la Société de Linguistique

Romane. Membre du SEPTET (Société d'Etudes des Pratiques et Théories en Traduction). Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques. (*mtenchea@yahoo.com*)

Dana UNGUREANU enseigne des travaux pratiques à l'Université de l'Ouest de Timişoara, à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Domaine de recherche: la littérature française contemporaine. Elle a publié des articles sur des écrivains comme Blanchot, Quignard, Marie Ndiaye. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat sur Henri Thomas à l'Université Paris Ouest Nanterre sous la direction de Mme Myriam Boucharenc. (*danamariaungureanu@yahoo.com*)

Estelle VARIOT. Maître de Conférences de langue, littérature, civilisation roumaines, responsable du Séminaire de traduction poétique « Mihai Eminescu ». Bureau de traductions administratives, techniques et littéraires de l'Université d'Aix-Marseille. Domaines de recherche : Linguistique, traduction, diversité culturelle (Francophonie) ; Traduction et Plurilinguisme, dans le cadre, notamment, de communications publiées, et de recherches personnelles en cours et en collaboration.1996 : thèse de doctorat intitulée *Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor Stamati (Iassy, 1851)*, 3 tomes, Presses Universitaires du Septentrion : Villeneuve d'Ascq, 1997, 1494 p. (domaine : lexicologie). Traductions d'auteurs moldaves et réalisation de la mise en page des éditions bilingues d'anthologies de ces auteurs, dont 1998 : *Échos poétiques de Bessarabie* (Moldavie)/Ecouri poetice din Basarabia (Moldova), Anthologie bilingue, réalisée sous la direction de V. Rusu, Rédacteur Estelle Variot, Editions "Ştiinţa", Chişinău, 295 p. 2003 : Tache Papahagi, *Petit dictionnaire de folklore*, traduction intégrale en français par E. Variot, sous la direction de Valerie RUSU, d'après l'édition roumaine, soignée, notes et préface par Valerie Rusu, éd. "Grai şi suflet-Cultura Naţională", Bucarest, 691 p. Traduction d'ouvrages d'Elena Liliana Popescu, (2011) *Cînt de Iubire/Chansons d'amour*, version française Estelle Variot, Editura Pelerin, en cours de publication (4 autres volumes en cours de publication de cet auteur). 2002, 2005, (juin) 2010 : *Atelier « Traduction et Plurilinguisme »* Travaux de l'Équipe d'Accueil 854, "Études Romanes" de l'Université de Provence), respectivement n°7 (volume double), 466 p. (E. Variot, sous la direction de V. Rusu ; n°14 (volume triple + 1 CD), 900 p. (E. Variot) ; n°21 (volume double), styles automatiques et table automatique : E. Variot ; participation aux relectures et révisions du numéro, 356 p. D'autres volumes de traductions sont terminés. (*estelle_variot@hotmail.com*)

Deliana VASILIU. Docteur ès lettres, avec la thèse *Approche psychanalytique du discours critique. La lecture de la littérature dans l'après-guerre français*, maître de conférences à l'Académie d'Études Économiques de Bucarest. Domaines de recherche : didactique des langages spécialisés, théorie du texte, théorie de la lecture, communication professionnelle, terminologie et traduction spécialisées ; traductions (une vingtaine de volumes). Publications : *Les voix de la lecture. Le scénario inconscient de l'opération critique* (Bucureşti : Editura Trei, 2004), « La communication en administration publique: éléments pour un enseignement/apprentissage par la „tâche" » in *Limbă şi Literatură. Repere identitare în context european*, vol. II, Editura Universităţii Piteşti, 2006, pp. 330-335 ; « De l'enseignement des langues de spécialité à l'enseignement de la traduction spécialisée : le cas de l'acquis communautaire en roumain », Actes du Collqoue international « Théorie, pratique et didactique de la traduction spécialisée », Universitatea Craiova, mai 2009, CD-ROM ; « Quelle perspective actionnelle pour le français en dispositif

LANSAD ? » (en collaboration), intervention présentée au 7e Congrès Panhellénique et International des Professeurs de Français, 21-24 octobre 2010, Athènes, Grèce (sous presses). (*deliadvdelia@gmail.com)*

Bogdan VECHE enseigne le français à l'Université de l'Ouest de Timişoara. S'intéressant à la littérature française contemporaine, il a rédigé ses mémoires de maîtrise et de D.E.A. sur l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio et a soutenu une thèse de doctorat en cotutelle sur la production romanesque de Sylvie Germain (Clermont-Ferrand, 2010). Il est également auteur d'articles sur J.-M. G. Le Clézio, Sylvie Germain, Pascal Quignard et Emmanuel Carrère, ainsi que de plusieurs comptes rendus. (*veche_bogdan@yahoo.fr*)

Ivana VILIĆ est chargée des cours de FLE et de Didactique du FLE à la Chaire de français de la Faculté de Philosophie de Novi Sad. Elle est titulaire d'un DEA Évaluation dans l'enseignement des langues étrangères : approche communicative, de la Faculté de Philosophie de Novi Sad. Publications récentes : « Teličnost kod glagola kretanja u francuskom i srpskom jeziku » [Télicité dans le cas des verbes de déplacement en français et en serbe], dans *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 1 (2011), 181-192 ; « Atelične glagolske situacije u francuskom u odnosu na srpski jezik » [Situations verbales atéliques en français par rapport au serbe], *Primenjena lingvistika*, 12 (2011), 118-125 ; « Télicité au niveau du syntagme verbal en français par rapport au serbe », *Filološki pregled*, 36, 2 (2009), 257-266. Centres d'intérêt : sémantique, psycho-linguistique, acquisition du language.
(*ivavilic@yahoo.fr*)

Sommaire du volume précédent :

Agapes francophones 2011

Timişoara : Mirton, 2011, 370 p. ISBN 978-973-521-1882.

Études de lettres francophones
réunies par Andreea GHEORGHIU, Ramona MALIŢA et Ioana PUŢAN

Actes du Colloque « Temps. Espace. Temps-Espace », des 18 et 19 mars 2011, organisé par le Centre d'Études francophones et la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

- Ramona MALIŢA, Une liaison (jamais dangereuse !) entre le temps et l'espace : le chronotope.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Philippe BASABOSE, Sur la dé-marginalisation de la littérature francophone. Raymonde A. BULGER, Une femme fossoyeur des metamorphoses ovidiennes dans *Terre salée* d'Irina Egli. Un fantasme oedipien au XXI^e^ siècle.
- Otilia Carmen COJAN, "L'espace-temps" de la mémoire chez Jacques Chessex en tant que mobile de l'écriture autobiographique/autofictionnelle.
- Cecilia CONDEI, Corrélations médio-logiques entre le discours sur l'espace et la quête identitaire dans les oeuvres des écrivaines migrantes.
- Elena GHIŢĂ, Dans l'espace du poème. Sur les métasonnets de Paul Miclău.
- Ioana MARCU, Entre les murs. L'aliénation de l'espace et de l'individu dans le roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas.
- Lila MEDJAHED, Écriture de la marge : déterritorialisation et intertextualité dans le roman algérien contemporain.
- Dana ŞTIUBEA, *John Perkins* ou le récit réticent.
- Bogdan VECHE, De l'espace-temps au lieu-temps. Lieux d'attente chez Sylvie Germain.

ÉTUDES DE LINGUISTIQUE, TRADUCTION ET DIDACTIQUE DU FOS/FLE

- Eugenia ARJOCA IEREMIA, Convergences et divergences dans l'emploi du passé simple en français et en roumain.
- Neli Ileana EIBEN, *Terre salée*, nouvelles configurations du temps et de l'espace. Irina Egli et l'art de la fugue.
- Mariana PITAR, L'expression du temps dans les exercices multimédia.
- Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA, *Traduzadapter*. La traduction *en-jeu* dans l'oeuvre de João Guimarães Rosa.
- Adina TIHU, *O dată, de două ori, … de nenumărate ori/ Une fois, deux fois, … maintes fois*. Remarques sur les aspects unique, itératif et fréquentatif dans l'expression du temps en roumain et en français.
- Estelle VARIOT, Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, de l'abstraction universelle à la dimension linguistique.
- Luminiţa VLEJA, Quelques localisations temporelles en français et en espagnol : réflexions sur les perspectives grammaticales et leurs implications didactiques.

CHANTIER MÉDIÉVAL

- Trond Kruke SALBERG, Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). V : L'assonance problématique *a* (oral et nasal) / *e* ouvert dans *la Chanson de Roland* et ailleurs.

VARIA

- Jan GOES, Le FLE/FLS en milieux scolaire et entrepreneurial ou le succès d'un Master en français sur objectifs spécifiques.
- Estelle MOLINE, *Bien*, *mal*, *pas mal* : Évaluation qualifiante, quantifiante et intensive.

COMPTES RENDUS

- Elena-Brânduşa Steiciuc, Anca Gâţă, et Rodica Stoicescu (éd.), *Revue Roumaine d'Études Francophones* N° 3/2011 (Ioana Marcu).
- Corina Dimitriu-Panaitescu (dir.) ; Maria Pavel, Cristina Petraş, Dana Nica (coord.), *Dicţionar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne] (Ioana Marcu).
- *Cahiers d'Études Romanes* (Ramona Maliţa).
- Adina Tihu, *Syntaxe du français. Les modalités d'énonciation. Travaux pratiques (*Cristina Tănase).
- Eugenia Arjoca-Ieremia, *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques* (Eugenia Tănase) .
- E. Arjoca Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline, A. Tihu (éds.), *Temps, aspect et classes de mots : études théoriques et didactiques* (Daciana Vlad).
- Andreea Gheorghiu (éd.), *Dialogues francophones* N° 17/2011, « Écritures francophones contemporaines ».
- Georgiana Lungu-Badea et Alina Pelea (éds.), *Translationes* N° 3 /2011, « (In) Traductibilité des noms propres ».

LISTE DES AUTEURS

SOMMAIRE DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Université de l'Ouest de Timişoara
Chaire de français
Centre d'Études Francophones
Bd. Vasile Pârvan nr. 4
300223 – Timişoara (ROUMANIE)
e-mail : agapes_francophones@yahoo.fr
Site : http://www.litere.uvt.ro/publicatii/CIEFT/publications.htm

Dialogues francophones

n° 18 / 2012

« De l'(im)pudeur en Francophonie »

Timişoara : Editura Universităţii de Vest, 260 p. ISSN 1224-7073.

Responsable du numéro : Andreea GHEORGHIU

La dynamique (faite de coïncidences et/ou frictions) du regard de l'autre et de la perception de soi, les masques assumés par les écrivains, les représentations sociales et leur mise en question par les figurations littéraires sont quelques-uns des aspects abordés dans les articles, témoignages et pages inédites publiés dans ce 18e numéro de la revue *Dialogues francophones*.

Table des matières

Avant propos

Figurations : Afrique Subsaharienne – Canada – Europe

- Daniel S. LARANGÉ (Åbo Akademi, Finlande), (Im)pudeur et (im)pudiCité dans le discours afropéen : les affres d'identités décolorées /
- Carlo LAVOIE (Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Canada), Évangéline : le désir pudique de l'être-parmi de la communauté acadienne de l'Île-du-Prince-Édouard /
- Bernadette DESORBAY (Humboldt-Universität zu Berlin, Allemagne), *H*ontologie comparée : de Lopes à Dalembert et Quaghebeur, au r(o)ugissement dans l'œuvre de Diane Meur /
- Valentina RĂDULESCU (Université de Craiova, Roumanie), Pudeur et impudeur dans *La rêveuse d'Ostende* d'Éric-Emmanuel Schmitt /
- Emmanuel DERONNE (Université de Lorraine, France/ATILF), De la « pudeur d'un malade » (*La Foire*) à la « gouaille » du *Printemps des éclopés* : Robert Reus, mon père, et ses autobiographies romancées.

Errances francophiles et autres

- Baroques et francophones, ascétiques et secrètes, les contrastes de Marc Quaghebeur. Propos recueillis par Dora Leontaridou (Université Ouverte Héllenique, Grèce).

Entretiens

- Matei Visniec : sur la résistance par l'amour. Propos recueillis par Simona Tomescu (Université de Bucarest, Roumanie) /
- Diane Meur : les charmes de la feuille de vigne. Propos recueillis par Bernadette Desorbay (Humboldt-Universität zu Berlin, Allemagne) /
- Chantal Deltenre : la nécessaire humilité du créateur. Propos recueillis par Maria Măţel-Boatcă (Université Babeş-Bolyái de Cluj-Napoca, Roumanie) /
- David Collin : pour une archéologie de la mémoire. Propos recueillis par Jenő Farkas (Université Eötvös Loránd de Budapest, Hongrie) /
- L'homme boussole: entretien avec Wilfried N'Sondé. Propos recueillis par Philippe Basabose (Memorial University of Newfoundland, Canada).

Pages inédites

- Diane MEUR, *Journal 2007-2008* (extraits) /

Traductions inédites

- Stéphane LAMBERT, *La ville morte. Première partie – Les deux poètes*/ *Oraşul mort. Prima parte – Cei doi poeţi* (traduction en roumain par Andreea Gheorghiu)/ *Die tote Stadt. Erster Teil – Die zwei Poeten* (traduction en allemand par Eva Franziska Pemmerl).
- David COLLIN, *Les Cercles mémoriaux* / *Cercurile memoriei* (traduction en roumain par Andreea Gheorghiu) / *Az emlékezet bugyrai* (traduction en hongrois par Jenő Farkas).

Comptes rendus

- Virgil Tanase, *Camus*. Paris : Gallimard, 2010. (Georgiana Lungu-Badea) /
- Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*. Arles : Actes Sud, 2012. (Adina Balint-Babos, University of Winnipeg) /
- Klaus-Dieter Ertler, Martin Löschnigg, Yvonne Völkl (éds.), *Cultural Constructions of Migration in Canada / Constructions culturelles de la migration au Canada*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2011. (Andreea Gheorghiu) /
- Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler (éds.), *À la carte. Le roman québécois (2005-2010)*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2011. (Dana Ungureanu) /
- Nicolae Bârna (dir.), *Synthesis* N° XXXVII/2010, « Discursive interferences ». Bucureşti: Editura Academiei Române, 2011. (Ileana Neli Eiben) /
- Valentina Rădulescu, Laurent Rossion et Monica Tilea (dir.), *Les brouillons sur soi. Lectures génétiques et poïétiques*. Craiova : Editura Universitaria, 2010. (Elena Ghiţă) /
- Maia Morel (dir.), *Parcours interculturels. Être et devenir*. Côte-Saint-Luc : Éditions Peisaj, 2010. (Ileana Neli Eiben) /
- *Ponti / Ponts* N° 11/2011, « Centres-villes, villes et bidonvilles ». Milano : Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2011. (Ioana Marcu) /
- Wilfried N'Sonde, *Le cœur des enfants léopards*. Arles : Actes Sud, 2007. (Dana Ungureanu).

Notices bio-bibliographiques/

Centre d'Études Francophones
Revue *Dialogues francophones*
Chaire de français
Université de l'Ouest de Timişoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4
300223 Timişoara (ROUMANIE)
e-mail : dialogues_francophones@yahoo.fr
Site : http://www.dfrev.uvt.ro/index.htm

Translationes N° 4 /2012

(In)decency in translation, the (in)decency of translation
(Im)Pudeur dans la traduction, (im)pudeur de la traduction
Scham(losigkeit) in der Übersetzung, die Scham(losigkeit) des Übersetzens
L'(im)pudore nella traduzione, l'(im)pudore della traduzione
El (im)pudor en la traducción, el (im)pudor de la traducción

Timişoara: Editura Universităţii de Vest, 2012, 153 p. ISSN 2067-2705.

Responsable du numéro : Georgiana LUNGU-BADEA

Les articles que réunit le numéro 4 (2012) de la revue *Translationes* examinent quelques-unes des manières dont la pudeur et l'impudeur sont restituées, perdues, corrompues ou perverties lors de la traduction (écrite, orale ou dans les sous-titrages des films), ce qui mène à un blocage de la lisibilité ou de la visibilité de certaines œuvres.
La définition et la traduction de la pudeur (publique et/ou privée, tabou, honte, distance, refus d'étaler les sentiments au grand jour, non érotisme, bonne foi, censure, etc.) et de l'impudeur (discrimination, obscénité, indécence, érotisme, déchéance, mauvaise foi, libertinage, liberté, etc.) – selon les époques, les intentions des auteurs et de leurs traducteurs et, notamment, en tenant compte des attentes du public-source et du public-cible – la (dis)simulation (im)pudique dans la traduction du vouloir-dire auctorial, des « promesses » du texte-source, ne sont que quelques repères de recherche sur lesquels les contributeurs se penchent.

Table des matières/ Table of contents/ Inhaltsverzeichnis/ Sumar/ Sommario/ Sumario/

Introduction/ Einleitung/ Introduzione/ Introducción/
- Georgiana LUNGU-BADEA, *(Im)Pudeur dans la traduction, (im)pudeur de la traduction*

Section théorique/ Theoretical section/ Theoretischer Teil / Sezione teorica / Sección Teórica/
- Jean DELISLE, *Traducteurs victimes de la censure*

2. Pratique, didactique et critique de la traduction/ The practice, didactics and critiques of translation/ Praxis und Didaktik des Übersetzens, Übersetzungskritik/ Pratica, didattica e critica della traduzione/ Práctica, didáctica y crítica de la traducción/
- Geir UVSLØKK, Jean Genet – pudique ou impudique ? Les traductions norvégienne et américaine de *Journal du voleur*
- Ana COIUG, Alina PELEA, Le français et le roumain – égo/égaux devant la pudeur ?
- Émilie AUDIGIER, Pudeur et liberté chez le traducteur Philéas Lebesgue
- Dan NEGRESCU, Between Pudeur and Falsification: Thoughts on Translating Indecent Language

- Iulia COSMA, Alcune considerazioni sugli eccessi dell'autocensura dell'impudico nella traduzione in rumeno del romanzo *Venuto al mondo* di Margaret Mazzantini

4. Traductions inédites. Textes littéraires bilingues/ Unpublihsed translations. Bilingual literary texts/ Erstmalige Über-setzungen, zweisprachige Texte/ Traduzioni inedite. Testi letterari bilingui/ Traducciones inéditas. Textos literarios bilingües/

- Adrienne RICH, Integrity / Integrity (François Chapron)
- Antonio RINALDIS, *L'Isola fatale / Insula fatală* (Anne Poda)
- Guy GOFFETTE, *Un peu d'or dans la boue / Fir de aur în mâl* (Liliana Cora Fosalau)
- Fiston MWANZA MUJILA, *La nuit… / Noaptea…* (Radu Dinulescu)

5. Entretiens/ Interviews/ Interviews/ Interviste/ Entrevistas/

- The Irresistible Temptation of Treason "But I like the idea of having a choice". Pseudo-entretien avec Dana Crăciun

6. Comptes rendus/ Reviews/ Rezensionen/ Recension/ Reseñas/

- Sigrid Kupsch-Losereit, *Vom Ausgangstext zum Zieltext. Eine Wegbeschreibung translatorischen Handelns* (Larisa Cercel)
- Christian Berner, Tatiana Milliaressi (eds.), *La traduction, philosophie et tradition (Diana Moţoc)*
- Radu Paraschivescu, *Toamna decanei. Convorbiri cu Antoaneta Ralian* (Alina Pelea)
- *Hermenēus. Revista de Traducción e Interpretación* (Diana Moţoc, Alina Pelea)
- Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme* (1947-1989), (Neli Ileana Eiben)
- Tatiana Milliaressi (éd.), *De la linguistique à la traductologie. Interpréter*/ traduire (Elena Bianca Constantinescu)
- *Atelier de traduction*, dossier : La traduction caduque, retraduction et contexte culturel (en diachronie), no 15/2011, coordonné par Muguraş Constantinescu et Elena-Brânduşa Steiciuc (Raluca Radac)

Notes bio-bibliographiques/ Bibliographical notes/ Biobibliographische Daten/ Note bio-bibliografiche/ Notas biobibliográficas/

Centre d'Études ISTTRAROM-TRANSLATIONES
Revue *Translationes*
Chaire de français
Université de l'Ouest de Timişoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4
300223 - Timişoara (ROUMANIE)
Site : http://www.translationes.uvt.ro/rt/fr/index.html

INSTITUT FRANÇAIS
TIMIȘOARA

L'Institut Français de Timișoara fait partie des institutions culturelles qui participent au dynamisme local. La saison 2012-2013 de l'Institut français propose une offre de cours en français et en roumain riche et variée, tout comme son activité culturelle à destination d'une multiplicité de publics à travers de nombreuses manifestations organisées à l'Institut français et « hors les murs ».

Un lieu de promotion de la francophonie

Des enfants aux plus âgés, les cours de français de l'IFT s'adaptent à chaque élève et à ses besoins : découverte de la langue, perfectionnement, français adapté à la sphère professionnelle,...

La Médiathèque André François

Littérature, ouvrages scientifiques ou spécialisés, manuels d'apprentissage du français, revues, bandes dessinées, dvd : la médiathèque possède de très nombreux ouvrages à consulter sur places ou à emprunter. L'espace jeunesse propose en plus des livres pour enfants, des ateliers d'éveil.

Un lieu de diffusion culturelle

Les manifestations organisées tout au long de l'année mettent l'accent sur la diversité : cinéma, expositions, concerts, spectacles vivants, littérature. Chaque événement accueille un public varié et désireux de découvrir la culture actuelle française.

Le Lectorat français et Campus France

Au sein de l'Université de l'Ouest, le lectorat accompagne les étudiants dans leurs démarches d'informations pour les études en France grâce au bureau Campus France (ouvert le mardi). Contact : prodhommev@yahoo.fr

www.institutfrancais-roumanie.com

INSTITUT FRANÇAIS TIMIȘOARA

Institut français de Roumanie - Timișoara
46, Bd. Loga, 300020 Timișoara, Roumanie
Tel : +40.256.490.544
Fax : +40.256.490.543
email : equipe.timisoara@institutfrancais-roumanie.com

L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères et européennes pour l'action culturelle de la France.