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

Agapes francophones 2013

Études de lettres francophones

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIŞOARA
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de français

AGAPES FRANCOPHONES 2013

Études de lettres francophones

Volume publié avec le soutien financier
de l'Agence Universitaire de la Francophonie et
de l'Institut Français de Timişoara

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIŞOARA
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de français

AGAPES FRANCOPHONES 2013

Actes du X[e] Colloque International d'Études Francophones
CIEFT 2013 « Voyage(s) »
tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 15 et 16 mars 2013

Études réunies par

RAMONA MALIŢA
(responsable du volume)
MARIANA PITAR
DANA UNGUREANU

JATE Press
Szeged 2013

Comité scientifique international

Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Professeur des Universités,
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Brigitte BERCOFF DENKER, Maître de Conférences,
Université de Bourgogne, France
Mohamed DAOUD, Professeur des Universités,
CRASC Oran, Algérie
Snežana GUDURIĆ, Professeur des Universités, HDR,
Université de Novi Sad, Serbie
Elena GHIȚĂ, Maître de Conférences,
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Mircea MORARIU, Professeur des Universités,
Université d'Oradea, Roumanie
Floarea MATEOC, Maître de Conférences,
Université d'Oradea, Roumanie
Trond Kruke SALBERG, Professeur des Universités,
Université d'Oslo, Norvège
Nathalie SOLOMON, Maître de Conférences, HDR,
Université «Via Domitia» Perpignan, France
Maria ȚENCHEA, Professeur des Universités,
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie
Estelle VARIOT, Maître de Conférences,
Université d'Aix-Marseille, France
Raïa ZAÏMOVA, Professeur des Universités, HDR,
Institut d'Études balkaniques et Centre de Thracologie,
Académie Bulgare des Sciences, Sophia, Bulgarie

Comité de rédaction

Ramona MALIȚA, responsable du volume et présidente du CIEFT 2013
malita_ramona@yahoo.fr
Mariana PITAR pitarmariana@yahoo.fr
Dana UNGUREANU danamariaungureanu@yahoo.com

Révision des résumés en anglais : Monica GAROIU, Kenyon College, États-Unis
Éditeur scientifique : Chaire de français
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Université de l'Ouest de Timişoara
Adresse : 4, Boul. Vasile Pârvan, 300322 Timişoara, Roumanie
Website : www.litere.uvt.ro/publicatii/CIEFT/index.htm
Disciplines : Études littéraires françaises et francophones.
Linguistique. Traduction. Didactique FLE/FOS/FOU.

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 : Université de Szeged – JATEPress
Maquette et mise en page : SZŐNYI Etelka

ISBN 978–963–315–155–6

En hommage au Professeur

MARIA ŢENCHEA

pour une prestigieuse carrière scientifique et didactique
de plus de 40 ans au Département de Français
de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

Table des matières

Préambule 13

Thierry SÈTE : Allocution d'ouverture du CIEFT 2013 17

❖❖❖

LITTÉRATURE 19

Mourad ABDELKEBIR : La représentation de l'altérité et du voyage dans le *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin 21

Claudia BIANCO : Errance(s) communicationnelle(s) et comportementale(s) dans *Carine ou la jeune fille folle de son âme* de Fernand Crommelynck . . . 31

Virginie BRINKER : Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana :* voyage jusqu'au bout du Rwanda, des mots et de soi 41

Anca CLITAN : Anne Richter : l'écriture comme cheminement initiatique 49

Editha-Néfertiti D'ALMEIDA : Voyage intérieur vs. voyage extérieur : Écriture de soi dans *Les vaisseaux du cœur* de Benoîte Groult 59

José DOMINGUES DE ALMEIDA : *Voyage(s)* francophones à plus d'un titre. Deux configurations comparées du voyage et du déplacement : Francis Dannemark et Didier Leclair 65

Andreea-Maria DIACONESCU : La quête orphique de la mémoire dans les romans de Pascal Quignard 73

Roxana-Ema DREVE :« À l'orée d'un autre monde » ou le voyage vers soi chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström 83

Liliana Cora FOŞALĂU : Pour une lecture ethnocritique d'Ella Maillart 89

Katarzyna GADOMSKA : Le motif du voyage dans le récit fantastique de Théophile Gautier 99

Elena GHIȚĂ : L'image du voyageur français dans des pays de l'Est : De Marenne et Daville 109

Serenela GHIȚEANU : L' exil dans *Le Dompteur de Loups* de Bujor Nedelcovici 119

Dima HAMDAN : Salah Stétié: Le voyage comme l'art de « passer outre » 127

Dominique JOUVE : Exil et voyage chez Jean Mariotti 137

Ramona MALIȚA : *Homo viator, homo comitator, homo fabulator* ou sur le voyage chez Marguerite de Navarre 147

Veronica NTOUMOS : Voyage temporel en terre asiatique francophone : Regards croisés entre littérature et histoire 159

Maria de Fátima OUTEIRINHO : Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur 169

Mathilde POIZAT-AMAR : L'écriture à la dérive : de *Moravagine* à *L'Eubage, aux antipodes de l'unité,* Blaise Cendrars 179

Fatos RAMA : L'Albanie selon les voyageurs français du XIX[e] siècle 189

Trond Kruke SALBERG : Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). VII : L'assonance problématique *ié* / *é* dans les *la Chanson de Roland* et ailleurs 199

Corrigenda 225

Nathalie SOLOMON : Stendhal, voyageur digressif 229

Erica TACCHINO : Le voyage comme rencontre de l'Autre et construction de l'identité – l'exemple des écrivaines francophones Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala (Bénin-Cameroun) 241

Dana UNGUREANU : Errance et récit : *La Nuit de Londres*, de Henri Thomas 249

Tamara VALĆIĆ BULIĆ : Le Voyage comme épreuve initiatique : l'exode dans les romans d'Irène Némirovsky 259

Raïa ZAÏMOVA : Une découverte bulgare du Nouveau monde 267

❖❖❖

LINGUISTIQUE 277

Eugenia ARJOCA- IEREMIA : *Addenda, agenda, corrigenda*... une invitation au voyage dans le monde des modalités déontiques 279

Ivan JOVANOVIĆ : Le transfert des phrasèmes avec des noms d'animaux du français en serbe 293

Adina TIHU : De « Rosebelle » à « Rose de pierre » : un voyage en enfer. La négation au service de la convergence stylistique dans le roman *Rose de pierre*, d'Anne Bragance 307

Estelle VARIOT : Tache Papahagi : un auteur d'origine aroumaine qui nous appelle à voyager 317

❖❖❖

TRADUCTION 329

Ileana Neli EIBEN : Repères pour l'étude de l'autotraduction en France au Moyen Âge 331

Selena STANKOVIĆ : Les éléments lexicaux français dans *Pnin* de V. Nabokov et leur voyage de l'anglais au français 341

Maria ŢENCHEA : Voyages et communication interculturelle : la traduction des guides touristiques 353

❖❖❖

DIDACTIQUE 363

Mina KIM : Voyage à travers le texte littéraire en classe de FLE : l'exemple du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo 365

Angeliki KORDONI : La littérature de voyages et le dialogue interculturel à travers un atelier d'écriture en FLE 375

Mariana PITAR : *Émoticône* – petit voyage didactique dans le virtuel 383

Vesna SIMOVIĆ : À la rencontre de l'Autre en classe de langue 393

❖❖❖

NOTES DE LECTURE 401

Sorin BARBUL, *Histoire, Culture et Civilisation Françaises I et II* (Alexandra Iuliana ŞTEFAN) 405

Liliana FOŞALĂU (dir.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne* (Ramona DAVID) 407

❖❖❖

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 409

❖❖❖

SOMMAIRES DES VOLUMES PRÉCÉDENTS 421

Agapes francophones 2012 423

Agapes francophones 2011 425

Agapes francophones 2010 426

Agapes francophones 2009 427

Agapes francophones 2008 428

Journées de la francophonie 2006–2007 429

Préambule

Au mois de mars 2013, nous avons fêté l'édition anniversaire, la dixième, du Colloque International d'Études Francophones CIEFT à Timişoara, dont l'organisateur est traditionnellement la Chaire de Français du Département des Langues et Littératures Modernes de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timişoara. Étant donné l'importance de ce moment anniversaire, un petit regard rétrospectif s'impose.

Au fil du temps, il y avait eu, à la Chaire de Français, des réunions scientifiques intéressantes, mais elles avaient, malheureusement, un caractère sporadique. En revanche, sous la bannière de la francophonie, les enseignants de français ont pu prendre, il y a dix ans, la décision d'organiser chaque année un colloque dédié à l'esprit francophone, qui puisse animer l'univers des recherches en littératures française et francophones, en linguistique française et contrastive (domaine roumain-français), en didactique du FLE, ainsi que des recherches dans le domaine des traductions. Les objectifs pratiques poursuivis étaient et sont encore bien divers : offrir aux chercheurs et enseignants de FLE (universitaires et enseignants du secondaire) l'occasion de présenter leurs dernières recherches ; inviter des collègues enseignant l'italien et l'espagnol au Département des Langues romanes, dont faisait également partie la Chaire de français, à participer aux colloques de la francophonie avec des interventions mettant en jeu les relations profondes entre les langues et les cultures française, italienne et espagnole ; inviter les meilleurs étudiants à présenter des fragments de leurs mémoires de maîtrise.

Peu à peu, ces colloques ont connu un écho international de plus en plus large, d'autant plus que l'on a commencé à proposer des thèmes uniques pour chaque rencontre, de sorte que les CIEFT annuels ont contribué au rayonnement de l'esprit de partage, d'exigence et de convivialité propre à la francophonie.

Le colloque de 2013 a eu pour thème « le / les Voyage(s) » et le présent volume réunit les contributions issues des travaux présentés lors de cette édition anniversaire.

On a longtemps vu traiter le voyage dans une perspective strictement géographique et territoriale ou, dans le meilleur des cas, comme aventure de l'esprit, accompagnée d'enrichissement de connaissances. L'édition 2013 du colloque de Timişoara a souhaité mettre en lumière les réseaux humains, l'autoscopie, les démarches scripturales et psychologiques, les configurations / les métaphores de la route (de la chaussée, du chemin, de la voie, du sentier) et les connexions conceptuelles qui expliquent la métamorphose du voyage en une transversalité aussi intérieure qu'extérieure qui permette un abord au moins interdisciplinaire, sinon transculturel. Le sens de cette transformation est que voyager chez les romantiques n'est pas la même chose que chez les postmodernes, tout comme le voyage du mot / de la parole en sémantique n'équivaut pas toujours à la circulation des vocables d'une langue à l'autre.

Le colloque a réuni des spécialistes du thème du « voyage », ainsi que d'autres experts des domaines de la littérature et de la culture qui jusqu'ici se sont moins penchés sur ce sujet. La problématique de cette réunion a continué en quelque sorte le thème généreux de l'édition 2012 du colloque, à savoir « Passeurs de mots », qui avait ébauché des figurations possibles du voyageur, du guide, de l'éclaireur, du médiateur, etc. illustrés par des lectures d'œuvres représentatives du vaste corpus littéraire d'expression française ou dans des recherches lexicographiques ou terminologiques.

Nous avons envisagé le voyage dans une lecture plurielle et polygonale, invitée à se faire de manière non-exclusive :

- ✧ Comme aventure dans des itinéraires touristiques de plaisir, dans des espaces climatiques et géographiques délimités ;
- ✧ Comme aventure de l'esprit ;
- ✧ Comme le dernier voyage / le trépas au-delà ;
- ✧ Comme aventure picaresque ;
- ✧ Comme chemin vers les tréfonds de l'âme, auto-interrogation et autoscopie ;
- ✧ Comme eau coulante, fleuve, rivière, source ;
- ✧ Comme occasion de connaître l'autre : aimer l'autre par le voyage intérieur vers lui ;
- ✧ Comme nomadisme, déplacements, altérité dans le corpus littéraire francophone ;
- ✧ Comme devenir du personnage (démarche scripturale) ;
- ✧ Comme devenir de l'homme (démarche psychologique) ;
- ✧ Comme déterritorialisation, immigration et identités ;
- ✧ Configurations / métaphores de la route, du chemin, de la voie, du sentier, du fleuve, de l'embouchure des eaux coulantes et dormantes ;
- ✧ Comme acquisitions de connaissances (entrée didactique) : la démarche pédagogique que l'enseignant propose à l'apprenti.

Les typologies des formes de voyages ont bénéficié d'une attention particulière :

- ✧ Voyage intérieur vs. extérieur ;
- ✧ Voyage des paroles et des écritures / des gens / des choses, des marchandises ;
- ✧ Voyage dans ce monde et / ou vers l'au-delà.

Une carte anthropologique du voyage ne pouvait pas être complète sans

- ✧ les « institutions » du voyage (en particulier la réception du livre, la traduction, la communication, la confession, etc.) et
- ✧ les moyens du voyage.

Concrètement, le colloque 2013 a abordé la dimension culturelle du voyage dans des sections comportant plusieurs sous-divisions, en adoptant des perspectives diverses axées sur la transdisciplinarité (littératures, linguistique, didactique du FLE/FOS/FOU, traductologie).

Nous ne saurions terminer ce *Préambule* sans exprimer notre gratitude envers nos collègues Margareta Gyurcsik, Adina Tihu, Andreea Gheorghiu, Ioana Marcu, Mariana Pitar, Dana Ungureanu qui, le long du temps, dans diverses étapes, se sont impliquées « corps et âme » dans l'organisation des colloques et la publication des volumes d'études *Agapes francophones*.

Nous adressons aussi nos chauds remerciements à l'Institut Français de Timişoara qui nous a appuyés constamment dans cette démarche pas toujours facile. D'ailleurs, sans l'appui et l'intérêt permanents de toutes et tous nos collègues, nous n'aurions pas pu fêter, en 2013, le dixième anniversaire du CIEFT. Qu'ils en soient tous remerciés.

Exprimons, aussi, à cette occasion, nos vœux les plus sincères de bonne continuation.

Eugenia Arjoca-Ieremia
Université de l'Ouest de Timişoara
Présidente d'honneur des CIEFT

Ramona Maliţa
Université de l'Ouest de Timişoara
Responsable du volume et présidente du CIEFT 2013

Allocution d'ouverture du CIEFT 2013

Thierry SÈTE
Directeur de l'Institut Français de Timişoara

Madame la Présidente d'honneur, chère Madame Arjoca,
Madame le Vice-Recteur de l'Université de l'Ouest de Timişoara,
Otilia Hedeşan,
Madame le Doyen de la Faculté des Lettres, Dana Percec,
Madame la Présidente du colloque, Ramona Maliţa,
Mesdames les organisatrices du colloque,
Mesdames et Messieurs,

Je vous remercie de l'honneur que vous faites à l'Institut Français de Timişoara en m'ayant invité à l'ouverture du X^e^ Colloque International d'Études Francophones. Le thème de « Voyage(s) » en est à la fois singulier et pluriel, ce qui laisse la part belle à la recherche, à la réflexion et au rêve.

Dans votre appel à communications sont évoquées de nombreuses pistes de travail. Le (-s) voyage (-s) y est/sont appréhendé (-s) dans une « transversalité aussi intérieure qu'extérieure ».

Qui dit transversalité, on dit réseau, notamment Internet. Du coup, aux axes explicitement évoqués dans l'appel à communications, j'ai envie d'ajouter celui du voyageur électronique, vrai-faux voyageur à travers les milliards de pages d'Internet. Internet, cette bibliothèque/médiathèque gigantesque, dépendante de la technologie au plus haut degré, réservoir fabuleux mais périssable d'une part majeure des savoirs et recherches humaines, fragile au regard de longues périodes historiques, oui, bibliothèque fragile dans la durée certes, mais totale et même totalitaire dans l'ultra-présent où nous pourrions être exilés si nous n'y prenons garde.

Si l'on arrêtait en ce 15 mars 2013 tout ajout à Internet, chacun de nous pourrait y faire mille voyages de mille ans chacun, si vie lui était prêtée pour ces pèlerinages singuliers (et pluriels…). Il y aurait matière à bien des récits, bien des « Voyages autour de ma chambre ». Je cite un court extrait de cette œuvre parue en 1794 et dans laquelle Xavier de Maistre - qui était aussi peintre - notait : « Que la peinture est un art sublime ! pensait mon âme; heureux celui que le spectacle de la nature a touché, qui n'est pas obligé de faire des tableaux pour vivre, qui ne peint pas uniquement par passe-temps, mais qui frappé de la majesté d'une belle physionomie et des jeux admirables de la lumière qui se fond en mille teintes sur le visage humain, tâche d'approcher dans ses ouvrages des effets sublimes de la nature. […] l'imagination se perd dans les routes silencieuses de ce pays idéal; des lointains bleuâtres se confondent avec le ciel, et le paysage entier, se répétant dans les eaux d'un fleuve tranquille, forme un spectacle qu'aucune langue ne peut décrire. »

Cette créativité n'est pas toujours le propre de bien des voyageurs électroniques. Le voyageur d'Internet produit peu d'images lui-même, vibrion plus immobile que créateur, œil plus passif qu'actif. Il lui faut faire attention à la magie du clic. Car

qu'est-ce qui est constitutif du voyage électronique? Ce voyage se base sur des images non immédiates, mais médiates. Pourtant, ne suis-je pas également redevable à mon cerveau d'images sans truchement, sans écran, sans autre chose ou personne que la réalité et moi ? Et dans l'immédiateté et la toute-puissance du simple ou du double clic, est-ce que je ne cours pas le risque d'être volé ? Volé de ma créativité de faiseur d'images ? Et pour finir, de beaucoup d'idées - on se le rappelle, idée provient du latin « idea », issu lui-même du grec ancien « ἰδέα », qui signifie « forme visible » ou « aspect ». Le voyageur électronique serait-il victime d'une escroquerie, d'un vol, le surplus, la surenchère masqueraient-ils un réel appauvrissement ?

Celui qui s'interroge ainsi peut être taxé très vite de passéisme. Plumitif primitif, le voilà dans le rôle de Cro-Magnon du papier, de Néanderthalien du livre. Et on lui objectera que la profusion d'images, qui s'oppose à leur rareté relative d'avant l'ère des écrans qui prend son essor vers les années 1950, est aussi un « catalyseur » du cerveau et que cette surabondance lui permet justement des voyages sans fin. Que la possibilité de choix fait le vrai citoyen : mais est-ce ici un citoyen avisé ou un consommateur parfois bien seul face aux intérêts commerciaux colossaux qui dominent le cybermonde ?

Nous sommes tous des voyageurs de ce nouveau type, nous sommes tous embarqués, tous concernés. Pour notre cerveau, il y a une rupture majeure, de même que pour nos corps, la révolution agricole du néolithique a été une rupture majeure. La rareté a cédé la place à l'abondance, mais se pose le problème de l'assimilation de celle-ci. Il y a un réel risque de souffrir à terme d'une obésité iconique, si j'ose dire. Ces quelques réflexions ne sont pas nostalgiques de l'ordre ancien, de l'« ordre du papier ». Nul pessimisme, mais une vigilance accrue. Si le chemin change le voyageur, n'oublions pas que le voyageur a le choix du chemin. Ceci nous ramène à ce que nous pouvons décider de décider, décider de faire ou de ne pas faire. Il faut toujours garder le contrôle des images. Ce qui veut dire aussi sortir de sa chambre, aller vers la lumière extérieure, et regarder. En donnant leur vraie place aux écrans, on donne sa vraie place à la vie.

Je vous remercie de votre attention.

Timişoara, 15 mars 2013

LITTÉRATURE

La représentation de l'altérité et du voyage dans le *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin

Mourad ABDELKEBIR
Université de Limoges, France

Résumé. L'écrivain Jacques Poulin est l'un des écrivains québécois les plus lus grâce au caractère humaniste de ses romans. Il se préoccupe de la réconciliation des races et des cultures et, dans *Volkswagen Blues*, il touche la dimension humaine, la tendresse et l'amour qui en émanent. L'objectif de notre travail est de définir l'altérité telle qu'elle apparait dans le roman *Volkswagen Blues* et qui est redoublée ici d'une quête identitaire individuelle, collective ou culturelle. D'une part, nous pouvons parler de l'altérité sur le plan individuel ou familial, car le roman de Jacques Poulin offre une excellente illustration de cette problématique : Jack Waterman part à la recherche de son frère Théo et ce voyage qui va le conduire du Québec en Californie, est une occasion pour lui de faire un certain nombre de découvertes, comme celles d'un territoire et des différentes cultures. La recherche de son frère devient le point de départ d'une quête identitaire. D'autre part, l'altérité peut être analysée sur le plan culturel, vu que le roman de Jacques Poulin est un récit de voyage à visée interculturelle. Il s'agit d'un voyage dans un espace géographique et également d'un voyage historique. Ces deux approches nous permettent de proposer une série d'hypothèses de lecture qui nous conduisent vers une conclusion générale concernant l'altérité.

Abstract. Jacques Poulin is one of the most widely read writers from Quebec due to the humanist aspect of his novels. In *Volkswagen Blues,* he touches upon the human dimension, tenderness and love emanating from the reconciliation between races and cultures with which he is concerned. The purpose of this paper is to define alterity as it appears in *Volkswagen Blues* and which is heightened by an individual, collective or cultural quest for identity. On the one hand, one can talk about alterity on the individual or family level, as Poulin's novel offers an excellent illustration of this issue: Jack Waterman tries to find his brother Theo and this very journey that takes him from Quebec to California is an opportunity for him to make a number of discoveries like that of an unknown land and different cultures. Together with Pitsemine, called the Big locust, a woman of mixed race and daughter of an Indian woman and a white man, the hunt for a brother becomes the starting point of a quest for identity. On the other hand, alterity can be analysed from a cultural perspective, seeing that Poulin's novel is an intercultural travelogue. It is in fact a journey in space as well as in history. These two approaches will help us suggest a series of reading hypotheses that lead towards a general conclusion with regards to alterity.

Mots-clés : Québec, Amérique du Nord, inter-culturalité, identité, altérité
Keywords: Quebec, America of the North, intercultural, identity, alterity

La littérature québécoise est principalement une littérature francophone peu connue en Europe. En réalité, cette littérature est issue essentiellement d'une littérature française marquée fortement par les cultures et par les aires linguistiques entre autres, celle de l'Amérique du Nord faisant preuve d'une grande diversité culturelle. En effet, depuis les années quatre vingt, l'américanité au sens large était intimement associée à la littérature québécoise, de surcroît, la langue anglaise est devenue une langue prépondérante dans cette littérature côte à côte avec son homologue française. D'emblée, cette littérature est marquée par l'interférence entre deux cultures diverses d'une part, celle de anglo-saxonne et d'autre part la culture française.

Mourad ABDELKEBIR
Université de Limoges, France

Dans cette optique force est de constater que l'espace linguistique canadien est par essentiellement un espace multilinguistique. Cette littérature produite au Québec porte la marque de l'Amérique mythique, terre de tous les rêves. En effet, la littérature québécoise s'est déterritorialisée à partir des apports extérieurs qui expriment ce que représente l'autre, l'étranger. C'est de là que naissent toutes les questions relatives à son identité. Ce problème de l'identité est fondamental dans les écrits qui mettent en rapport divers peuples et constitue un sujet récurrent en littérature comparée.

Notre analyse portera sur le roman intitulé *Volkswagen Bleus* de l'écrivain québécois *Jacques Poulin* qui à bien exprimé ce phénomène de l'identité et nous offre une excellente illustration des thèmes tel que l'altérité, le voyage, la nostalgie des origines et l'affirmation de l'identité.

Nous essayerons, de réfléchir sur plusieurs points de vue et sur plusieurs niveaux de ces deux thèmes tels que l'altérité et le voyage, de quelle manière, ils se manifestent et se présentent ? Après une série d'hypothèses de lecture, nous tenterons d'aborder les différents volets de ces problématiques.

Ce travail a pour but de trouver la dimension de l'autre et savoir la quête de l'origine, de l'histoire et la déception mais aussi le souci de l'identité qui est reliée de l'un à l'autre. C'est le cas des personnages principaux, tel que Jack et la Grande Sauterelle, qui se mettent en voyage pour chercher Théo, le frère de Jack. Son objectif est de rechercher l'altérité laquelle connote la quête identitaire soit-elle individuelle, collective ou culturelle.

Présentation de l'œuvre

Volkswagen bleus roman de Jacques Poulin a été publiée en 1984 à Québec et l'histoire est étroitement reliée au milieu de l'Amérique du Nord. C'est le discours poétique du narrateur qui nous fait connaitre les trois personnages principaux et leurs aventures Jack, la grande Sauterelle et Théo. L'histoire principale commence à la baie de Gaspé au Québec au mois du mai dans les années 80. Le héros principal regarde la dernière carte postale de la Gaspésie que son frère Théo lui a envoyée il y a une quinzaine d'année. Sur la carte, le texte est illisible parce qu'il s'agit de l'écriture ancienne. Cet indice les amène au musée de Gaspé où ils apprennent que c'est l'écriture de Jacques Cartiers, un explorateur français de seizième siècle. C'est la première rencontre des lecteurs avec l'histoire dans le roman. Ils y apprennent aussi, des vieux cahiers des visiteurs, l'adresse de Théo : Saint Louis, Missouri. Jack et la Grande Sauterelle décidait de suivre les traces de Théo. Une vraie aventure commence au moment où Jack rencontre sa compagnonne du voyage, une jeune fille appelée la Grande Sauterelle. Ils se mettent en route ensemble dans le vieux minibus Volkswagen : l'homme cherche son frère qui, il y a vingt ans, a quitté le Québec pour voyager et pour trouver le bonheur et la fille veut révéler ses racines. Pendant leur voyage, Jack et la Grande Sauterelle visitent des musées, des lieux divers reliés à l'histoire des Blancs.

Ils quittent la Gaspésie et après un petit arrêt à Québec où Jack demeure, ils se mettent vers Saint Louis suivant la route des premières explorations des français en Amérique. Ils passent par Montréal, Toronto et entrent aux États-Unis où ils visitent encore les villes de Detroit, Chicago, Davenport et Saint Louis. Ils arrivent à San Francisco en Californie où ils essaient de gagner des informations sur Théo. Une ancienne petite amie de Théo l'a revu la dernière fois c'était « dans le bout de Maret et

Pawel », et qui n'était pas en forme. Jack et la Grande Sauterelle se promène un jour dans les rues Maret et Pawel où ils l'apercevaient Théo assis sur le banc est si proche. Or ! « Quelque chose d'étrange se passait dans la galerie du milieu. Les hommes qui étaient assis de chaque côté de Théo… ils s'étaient levés, ils avaient pris quelques chose derrière le blanc. C'était un fauteuil roulant… » (Poulin 1984, 275). Jack est choqué, il se met à suivre ces hommes et il se trouve en face de son frère Théo qui ne se souvient pas de lui à cause de sa maladie : la paralysie progressive. Jack est déçu et exprime le sentiment qu'il aurait été mieux de ne pas avoir trouvé son frère. Enfin, jack et la grande sauterelle se séparent. Il lui confie aussi son minibus et il quitte San Francisco par avion.

Le voyage : une quête identitaire incontournable

Ce roman est considéré comme « roman de voyage ». Le voyage est le thème principal à travers tout le livre, il est au début de l'histoire jusqu'à la fin. Le dictionnaire *Le Petit Robert de langue française* défini le voyage comme le « déplacement d'une personne qui se rend en un lieu assez éloigné » ou « la course qui fait un chauffeur, un porteur pour transporter quelqu'un ou quelques choses [1] ».

D'ailleurs, la question de l'identité donne naissance à de nombreuses études, que ce soit en littérature, en sociologie ou en histoire, en Europe puis dans le Tiers-Monde aussi au Québec grâce à l'indépendance des pays colonisés. L'identité n'est ni un phénomène biologique, ni un phénomène naturel. Elle est construite. Car on considère que l'identité à plusieurs étages en l'occurrence comme l'identité personnelle, identité collective, identité littéraire, identité sociale, identité culturelle.

> L'identité est un thème omniprésent aujourd'hui et occupe une place croissante dans les médias et les débats publics. Qu'elle soit identité individuelle ou identité collective, ce mot sert à deux choses. Il désigne l'image que nous nous faisons de nous, à la fois dans ce que nous de spécifique, voire d'individuel (la carte d'identité), et dans ce que nous avons de commun (l'identité nationale), ainsi que l'image que nous nous faisons des autres, ce en quoi ils sont différents de nous. Il renvoie quasi automatiquement à des conceptions de l'universel et du particulier. (Olivier 2009, 9–10)

En effet, l'identité ne répond pas à la question de savoir « Que sommes-nous ?» parce qu'une telle question conduit à la connaissance de l'essence ce qui implique l'universalité de l'objet. Et s'agissant de groupe d'hommes, cette connaissance peut à son tour conduire à la reconnaissance de l'unité du genre humain. Le discours identitaire reste donc accroché à la question de savoir « Qui nous sommes », puisque la réponse à cette question se fait par l'identification de l'ennemi » (Triki 1998, 10–11).

Le point de départ dans notre réflexion est une simple observation sur le concept de « l'identité ». Avant d'avancer dans notre interrogation, il nous semble utile de rappeler la définition de la notion d'identité tant que son emploi est fréquent. Le dictionnaire Petit Robert de langue française, défini l'identité comme « caractère de deux objets de passée identique qualitative ou spécifique, caractère de ce qui est un [2] ».

---

[1] Le CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique du *Nouveau Petit Robert*, version 2.1, VUEF, 2001.

[2] Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, par Paul Robert, 1969.

Mourad ABDELKEBIR
Université de Limoges, France

Dans ce contexte, l'identité personnelle est objectivement encadrée par la génération, la généalogie, aussi l'insertion sociale de la famille de l'être humain dès sa naissance. Même si cette identité objective se détermine biologiquement et socialement, elle se transforme d'une appropriation subjective. Ainsi, à l'âge adulte, le sentiment d'identité reste susceptible d'évoluer, même chez les personnes les plus construites, les plus assurées. Devenir parent ou grands-parents, changer de profession ou de conjoint, partir en retraite, émigrer, tous ces changements de statut personnel ou de statut social appellent des réaménagements identitaires. L'identité personnelle, renvoie à ce qu'il a d'unique, à son individualité.

Le voyage : une quête identitaire dans l'œuvre

La *quête* désigne l'action de chercher à trouver, à découvrir. Par extension, une quête peut être une mission suivie par des personnes qui se consacrent à recueillir aux buts qu'ils se sont donnés. Ce thème est l'objet de plusieurs œuvres de fictions. La quête de l'identité est l'une des caractéristiques pour la littérature en général surtout la littérature québécoise d'expression française parce que des questions nombreuses sont typiques pour la société du Québec : Sont- ils les Français entourés du monde anglophone ? Ou sont- ils les Québécois ? Les Canadiens ?

La quête d'identité est reliée à la quête des racines, des origines. Le voyage pour chercher Théo n'a pas seulement le but de trouver Théo, mais il sert également du prétexte pour d'autres quêtes dont l'une est la quête de l'identité de Jack ainsi que La Grande Sauterelle. D'abord, c'est Jack qui n'est pas content de lui-même, qui est seul et qui veut trouver son frère aussi ses racines. Jack désire revoir son frère et rentrer dans le temps insouciant et heureux, de savoir d'où il vient son frère?, où il avait le sentiment d'appartenir quelque part. Par ailleurs, La Grande Sauterelle qui est une métisse. Est-elle une Blanche ou une Indienne ? Elle essaie de découvrir une solution de plusieurs façons. De plus, les visites des musées et des lieux reliés à l'histoire qui peuvent jouer un certain rôle en quête de leur identité. Ces deux personnages en voyageant à travers l'Amérique du Nord, visitent divers musées, des lieux historiques et des monuments indiens pour connaître l'histoire du pays et découvrir leurs racines.

Le voyage : une quête identitaire des personnages
La quête de Jack

La quête de Jack est comparable au grand rêve américain, ce qui fascine d'ailleurs son frère. Son américanité, ce besoin de perfection dans l'image de son frère témoigne également d'un désir personnel de réalisation. Il explique à la Grande Sauterelle : « Mon frère Théo, je ne l'ai pas vu depuis une vingtaine d'années, alors il est à moitié vrai et à moitié inventé et s'il y avait une autre moitié…. La troisième moitié serait moi-même, c'est-à-dire la partie de moi-même qui a oublié de vivre » (137).

L'Amérique francophone est la découverte d'une américanité par conséquent, la recherche de son frère chez Jack est une quête individuelle qui se caractérise par des souvenirs d'enfance communs et par la rencontre d'écrits historiques remettant en question ses propres croyances. La quête de Jack amène à apprivoiser le caractère hybride de la situation de l'écrivain québécois qui est à mi-chemin entre la culture française apportée par les colonisateurs et celle de ses voisins américains. C'est pour cette raison l'américanité semble à la fois recherchée et crainte. En effet il inclut la

violence du territoire découvert « C'est l'Amérique, on commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout, on dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence » (129). Durant son voyage à travers l'Amérique, Jack révise ses opinions lorsqu'il rencontre son frère. Un vieil homme déçu qui a oublié la langue, la famille et la patrie. Théo ne peut pas déterminer son identitaire, il a perdu la mémoire, perdu sa culture, son identité.

La quête de la Grande Sauterelle

La quête de la jeune métisse se fait parallèlement à celle de Jack. En fait la question personnelle de Pitsèmine pousse Jack à s'interroger plus avant sur ses origines historiques et sur les fondements de sa culture. Dès leur première rencontre, Pitsèmine affiche une dualité identitaire et culturelle à l'image de sa situation sociale d'exclue :

> Elle était venue au monde dans une roulotte parce que sa mère, en épousant un blanc, avait perdu la maison qu'elle possédait sur la réserve de la Romaine ; elle avait été expulsée et elle avait perdu son statut d'indienne, mais les Blancs de leur côté, la considéraient toujours comme une indienne et ils avaient refusé de louer ou de vendre une maison aux nouveaux mariés. (99)

On peut constater que Pitsémine ne jouit pas d'une identité claire, car elle ne peut s'identifier à aucune culture « blanche » ou amérindienne. Pour elle, cette dualité se traduit par une absence d'identité « Je ne suis pas une vraie indienne. Mon père est un Blanc. Je suis une métisse » « Je ne suis même pas une vraie indienne dit-elle » (223).

La quête de Théo

Théo est comme un fantôme qui laisse très peu de trace et qui est cherché par Jack et La Grande Sauterelle à l'aide des indices souvent assez mystérieux : une carte postale avec l'écriture ancienne de Jacques Cartier, l'adresse à Saint Louis. Il est intéressé que Jack et La Grande Sauterelle se mettent en quête de Théo seulement sur la base d'une seule carte postale, qui commence à emmêler ou aussi démêler cette affaire. Le parcours de cette quête est assez difficile car les deux personnages doivent passer le voyage traversant toute l'Amérique du Nord. Ils arrivent grâce au travail commun à la quête presque policière tout en s'appuyant sur quelques fortunes. Ils jouent le rôle important, à la quête de Théo. Jack est d'un côté heureux de rencontrer de nouveau son frère, d'autre côté, il est déçu par l'état dans lequel il le trouve. Cependant, la quête est dans le sens propre du mot réussie, Théo est enfin trouvé. Les résultats de Théo montrent à son frère la peur de l'autre. Il a été durement confronté à son américanité sans avoir choisi de l'adopter comme mode de vie. Il est déçu à l'idée de constater que son frère est également déboussolé par l'Amérique tant recherchée. En outre, la connaissance de l'autre dans le récit n'est pas simple et le chemin qui mène à la communication est pavée d'embûches.

L'altérité de point de vue culturelle

De point de vue étymologique, l'Altérité est « un concept philosophique signifiant le caractère, la qualité de ce qui est autre. C'est aussi la reconnaissance de l'autre dans sa différence qu'elle soit ethnique, sociale, culturelle ou religieuse. L'altérité est

un témoignage de compréhension de la particularité de chacun, hors normalisation individuellement ou en groupe. L'altérité implique une relation laïque, accueillante, qui s'associe au métissage des cultures, éloignée de la notion de tolérance. Le questionnement sur l'altérité conduit à s'interroger sur ce qui est autre (ater) que nous (ego), sur nos relations avec lui, sur les moyens de le connaître, sur la possibilité d'exister sans lui, s'il constitue une menace pour notre identité. L'altérité implique la compréhension des particularités de chacun, la capacité d'ouverture aux différentes cultures et à leur métissage. Le mot provient d'un emprunt du mot latin « alteritas » qui signifie différence. Sa définition se heurte incessamment contre celle de l'identité qui s'oppose à lui, signifiant la « mêmete ». L'altérité est un concept philosophique qui a été introduit par Paul Ricœur dans ces œuvres «). Ricœur démontre amplement les enjeux de la définition de « soi » pour accéder à une spécification plus exacte, qui est cet « autre que soi ». Il applique les catégories de l'identité (soi) et de mêmeté (tel que soi) pour distinguer l'identité (individuelle) de l'identité (permanente dans le temps, collective).

L'altérité dans l'œuvre

Volkswagen Blues, offre une excellente illustration de cette problématique, Jack Waterman part à la recherche de son frère Théo, ce voyage qui va le conduire du Québec en Californie, c'est une occasion pour lui de faire un certain nombre de découvertes, celles d'un territoire, de cultures différentes. La recherche de son frère devient point de départ d'une quête identitaire, accompagné de Pitsemine, appelée la Grande sauterelle, une métissée, fille indienne et d'un Blanc. La quête identitaire de la jeune métissée se fait parallèlement à celle de Jack. C'est un récit de voyage à visée interculturelle, car il s'agit aussi d'un voyage dans un espace géographique et également d'un voyage historique.

L'imaginaire de la frontière

Au sens purement géographique, l'altérité de la frontière signifie partage, conquête, violence et génocide. Elle connote l'hostilité. A cette signification s'ajoute, cette foisci de point de vue symbolique, ce qui définit la frontière comme un espace de la rencontre de l'autre qui était un espace absolument inconnu, duquel les premiers explorateurs n'avaient même pas la certitude. Tzvetan Todorov montre dans son livre la conquête de l'Amérique (Todorov 1982) où il affirme qu'un sentiment d'altérité absolue accompagne la découverte de l'Amérique.

Jack Waterman et la Grande Sauterelle veulent savoir, veulent comprendre : Pourquoi Théo a fait ce voyage ? Quel est le message qu'il adressait à son frère en l'incitant à le refaire à son tour ? Le sentiment de l'altérité accompagne la découverte de l'Amérique, cette signification est présente dès le début du roman lorsque Jack Waterman et la Grande Sauterelle observent dans le Musée deux cartes géographiques de l'Amérique du Nord ; la première montre l'immense territoire qui appartenait en France au milieu du XVIII^{ème} siècle (des régions arctiques au golfe du Mexique, jusqu'aux montagnes Rocheuses à l'ouest), et la deuxième montre l'Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs. La confrontation de ces deux espaces d'un même territoire fera dire à la Grande Sauterelle : « Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leurs façons de vivre » (29) et plus loin : « On est arrivés par l'Ouest et vous êtes arrivés par l'Est. Il y a 7000 kilomètres qui nous séparent ». (29)

L'Amérique du Nord est le mobile principal de ce voyage. Le goût de la route révèle un goût de l'aventure, une quête de la différence et donc une prédisposition à rencontrer l'autre. L'identité n'est pas une donnée statique, mais elle se construit, on trouve la métaphore de cette frontière, le fleuve Mississipi qui sépare l'espace, mais symbolise l'union et l'opposition.

Cette frontière de l'entre-deux que l'on a intériorisé, puisque les deux personnages portent l'altérité en eux – la Grande Sauterelle est Métisse, de mère indienne et de père québécois et Jack est québécois francophone perdu au milieu du continent anglophone. L'âme de l'Amérique qui en émane est une âme nomade qui tire sa richesse de l'indéfini non exclusif : être ni l'un ni l'autre rejoint le grand rêve américain. Les deux personnages, par leurs identités différentes, peuvent comparer leurs deux visions du monde selon des principes et des idéaux dissemblables.

La révision de l'histoire

La révision de l'histoire permet ainsi une compréhension, permet de tout relativiser. Dans leur aventure dans le passé, les deux personnages s'accompagnent d'outils de référence qui parlent autant de la pénétration du continent par les premiers colons que l'histoire des Amérindiens. Pitsémine a une mémoire extraordinaire des faits et des dates, elle raconte plusieurs moments de l'histoire des peuples, par exemple elle « raconte comment les Indiens utilisaient les peaux de bisons pour confectionner des tentes, des vêtements, des couvertures et des canots ; les cornes et les sabots pour fabriquer de la colle, des couteaux, des cuillères et des gobelets ; les muscles, les tendons et les poils pour tresser des courroies et des ceintures » (173). Elle raconte aussi la chasse aux bisons des Amérindiens dont elle n'approuvait pas toutes les méthodes ; cette histoire est une légende peu connue qui vient compléter la culture de Jack.

Effectivement, elle raconte tous les événements historiques selon sa vision, celle de l'Amérindien chassé de son territoire ancestral par les nouveaux venus, les Blancs. Jack veut également partager sa passion et ses connaissances du passé en parlant de ses héros, des héros tellement associés à Théo qu'ils en sont une véritable légende et une conscience collective. L'histoire des Blancs se modifie dans la pensée de Jack, bien qu'il garde secrètement l'espoir que tout ne soit pas un mirage, c'était comme si tous les rêves étaient encore possibles. La révision de l'histoire s'est modifiée pour Jack et pour Pitsemine parce qu'ensemble, ils influencent et réalisent certaines erreurs de perception.

Ainsi le premier contact avec l'autre en est un de règlement et de pouvoir dans lequel l'autre fait sentir son autorité et son droit d'expulser l'étranger : « L'agent des douanes, qui notait les renseignements sur une fiche, mordilla le bout de son stylo, il était plus de quatre heures de l'après-midi et, derrière le volk, une longue file d'automobilistes attendaient leur tour de passer la frontière entre Windsor et Detroit (89) ».

Puis, comme si cet accueil glacial n'était pas suffisant, la ville de Détroit, première escale en territoire de l'autre, devient menaçante dès le coucher du soleil. L'apprentissage du territoire d'autrui se fait dans la crainte, un climat d'inquiétude que Jack et Pisémine ne soupçonnaient pas avant et qui leur donne une mauvaise impression du territoire exploré. L'autre n'est pas seulement étranger, il peut être également dangereux et inspire la méfiance. En réalité, la connaissance de l'autre dans le récit n'est pas simple et le chemin qui mène à la communication est parsemée d'embûches, comme nous l'écrivons ci-haut.

Les multiples références aux inter textes historiques mettent en parallèle trois voyages d'exploration du contient américain : il y a d'abord le voyage de Pitsémine et Jack en quête de Théo; il y a également celui des premiers pionniers du XIX^{ème} siècle qui cherchaient la terre du bonheur, puis il y a celui de Jacques Cartier et des autres explorateurs français du XVI^{ème} siècle qui sont venus découvrir le territoire. Dans ce roman, le langage aussi est un thème important qui révèle la répétition du terme et expression anglais, comme par exemple, l'emploi d'un vocabulaire étranger à différents jeux, des mots pour multiplier les sens et les jeux de significations, jeux de langage utilisant parfois le français, mais surtout l'anglais. La langue véhicule toujours la culture, la coutume de l'autre, aussi un espace d'accueil, de liberté, d'une diversité culturelle. En revanche, la femme métisse est imaginée comme une âme sœur, solidaire comme le personnage central, elle partage le même goût des livres, cherche à trouver son identité, découvre dans le voyage pour savoir tout ce qui concerne leur tradition et culture à travers l'autre. Elle veut rester un certain temps à San Francisco, elle pensait que cette ville où les races semblaient vivre en harmonie, était un bon endroit pour essayer de faire l'unité et de se réconcilier avec elle- même. Pitsemine se trouve à un tournant encourageant, permettant une forme de désaliénation personnelle. On comprend que le rêve américain serait le métissage, cette altérité assumée, la Grande Sauterelle se sent particulièrement heureuse à San Francisco après avoir fait une tentative pour se réconcilier avec elle même près de la tombe d'un vieux chef indien. Le rêve s'arrête pour les voyageurs, pour ceux qui ont refait ce chemin initiatique des ancêtres et ont fini par trouver leur chemin, pour la Grande Sauterelle le bonheur serait de rester à San Francisco.

Conclusion

Nous pouvons dire que ce rêve de ces deux personnages qui ont surmonté leurs frontières identitaires se réalise sous la forme d'une rencontre, ce qui donne à l'écriture cette beauté, ou si l'on veut, l'esthétique de l'œuvre. Un élan particulièrement lumineux traverse les deux personnages ; mais cela ne signifie pas qu'ils soient identiques. En outre, ne pas savoir qui on est, c'est tout simplement être métis (se) dans sa culture, sa race, être soi-même et l'autre à la fois. Mais ce rêve s'arrête avec tous les voyageurs, car ils sont dans d'autres univers où tout est possible. Pour ceux qui ont refait ce chemin initiatique effectué autrefois par les ancêtres ; ils ont fini pour trouver aussi leur chemin comme la Grande sauterelle… le bonheur serait de rester à San Francisco, Jack va prendre l'avion pour Montréal. Cette belle histoire est une liaison mystique qui durera en dépit de la distance et éclairera le chemin des deux personnages à travers l'immense Amérique. Elle est le parcours de deux âmes qui cherchent la liberté, les valeurs suprêmes et qui resteront unies, séparées par des milliers de kilomètres, ils ont compris que ces frontières sont imaginaires.

Texte de références

Jacques Poulin, *Volkswagen Blues,* Montréal, Québec, Amérique, édition, Babel, Actes Sud, 1984.

Bibliographie critique

Todorov Tzvetan, *La conquête de l'Amérique,* Paris, Seuil, 1982.
Paul Ricœur, *Soi même comme un autre,* Paris, Seuil, 1990.
Fathi Triki, *La stratégie de l'identité,* Paris, Arcantères, 1998.

Bruno Olivier, *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation,* Paris, CNRS, 2009.
Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, par Paul Robert, 1969.

Sitographie

Le CD-ROM du Petit Robert, version électronique du « nouveau petit robert », version 2.1, VUEF, 2001.
Wikipédia, l'encyclopédie libre : http://fr.wikipédia.org/wiki/altérité. Consulté le 24 février 2013.

Errance(s) communicationnelle(s) et comportementale(s) dans *Carine ou la jeune fille folle de son âme* de Fernand Crommelynck[1]

Claudia BIANCO
Université de Messine, Italie

Résumé. Carine, jeune fille sortie du couvent, est assoiffée de pureté. Mariée avec Frédéric, elle désire communiquer aux autres son intégrité morale et sa joie de vivre mais elle se heurte aux turpitudes et à la corruption du contexte qui l'entoure. Tout en se déclarant étrangère à ce monde, son attitude, analysée de près, semble démentir ses propos. Elle se dit et se veut prude mais l'humanité qu'elle côtoie la fascine et l'intrigue, malgré sa volonté de s'en éloigner. Elle voyage donc vers la transgression et la morbidité en éprouvant, elle aussi, un plaisir inédit. Puisque sa passion d'absolu la domine et la guide constamment, son périple vers l'autre – y compris vers son mari – échoue dramatiquement. Elle reste, ainsi, figée dans un entre-deux qui la déstabilise. En se lovant dans un monde créé pour elle et par elle, son drame communicationnel débouche sur le suicide, voyage ultime vers un au-delà capable d'apaiser (?) sa soif de (sur)vie.

Abstract. Carine, a young girl who has recently got out of convent, has a thirst for purity. She is married to Frederic and longs to convey to others her moral integrity and her joy of life, but her purposes collide with the depravity and corruption of the world surrounding her. Although she declares not to be concerned with it, a closer analysis of her attitude seems to contradict her purposes. She claims and wants to be a chaste person but, in spite of her will, she is fascinated and intrigued by the humanity around her, which she would like to get away from. This travel brings her into a more transgressive and morbid condition, feeling an unknown pleasure as well. Since his passion for the absolute drives and dominates her constantly, her quest for the other – including her husband – falls down dramatically. In the end, she finds herself stuck in a confusing zone in-between. Curling herself up in a world she created herself, her communicational dram ends up in suicide, which represents the last journey to the afterlife, the only one that can calm down her thirst for life – or for being alive.

Mots-clés: théâtre, voyage, pureté, transgression, suicide
Keywords: theater, journey, purity, transgression, suicide

[1] Le dramaturge belge Fernand Crommelynck (Paris, 1886 – Saint-Germain-en-Laye, 1970), a toujours eu l'habitude de fréquenter planches, tréteaux et coulisses. Il écrivait ses textes en s'occupant aussi de la mise en scène et il composait, de manière attentive et scrupuleuse, des drames parfaits où chaque scène était sciemment étudiée : « Voici comment nous construisons nos drames : toutes nos scènes [...] une à une nous les disposerons comme les côtés d'une orange, jusqu'à recomposer le fruit parfait, pépins pressés vers le centre. Une fois toutes les fines cloisons convergentes l'une contre l'autre serrées, je vous défie de distinguer la première de la dernière ». (F. Crommelynck, *Du dénuement,* cité in Moulin, 1977, 33).

Claudia BIANCO
Université de Messine, Italie

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente
(Dante, *La divina Commedia, Inferno, Canto III*[2])

«Le théâtre de Crommelynck est un carnaval de corps affrontés, enlacés, fantasmés – peuple de la chair et de ses appétits. [...] Ici, on donne la parole au ventre, à la poitrine, rarement à la tête : les mots désignent des désirs, des copulations éventuelles, provoquent d'imprévisibles retournements de situations et de caractères».

En ces termes qui définissent, on ne peut mieux, la spécificité d'une dramaturgie qui, pendant les Deux guerres, a fait scandale, Jacques Duvignaud (1999, 10), nous aide à analyser des partitions spectaculaires qui ont choqué et dérouté tout lecteur/spectateur, en engendrant un sentiment de confusion et même de malaise. L'œuvre de Crommelynck, en se « [tordant] entre réel et imaginaire, s'impose comme l'une des plus expressives de son temps » (Quaghebeur 1998, 106). Comparé par Mauriac à un «Molière en état d'ébriété» (*La Nouvelle Revue Française*, juin, 1925), Crommelynck inaugure «une manière théâtrale inédite et originale qui se détache nettement de toute tradition précédente en s'y opposant de manière agressive et même violente.[...] Dans tous les textes de Crommelynck, à la reconnaissance immédiate d'une thématique traditionnelle succède un sentiment d'étrangeté, d'illisibilité même, qui appelle à déplacer le modèle de lecture issu de la tradition». (Piret, 1999, 206)

P. Piret explicite et complète une remarque que Janine Moulin, biographe de l'Auteur, avait déjà faite à la fin des années soixante-dix. D'après elle, dans toutes les pièces de Crommelynck, il serait aisé de reconnaître un « Théâtre des apparences et un autre, sous-jacent, qui réclame un certain degré de perspicacité et de connaissance » [3]. (1977, 33).

On peut en conclure que la conception dramaturgique de notre auteur demande, voire impose, plusieurs interprétations. Notre perspicacité nous a conduit à "voyager" dans les coulisses d'un personnage féminin, qui, comme tous les autres actants créés par l'auteur, montre une personnalité ravagée par une passion qui, franchissant les limites du raisonnable, les conduit à leur perte. Assoiffés d'absolu, les héros de F. Crommelynck ne veulent pactiser ni avec la réalité ni avec la communauté qui les entourent ; ils deviennent, ainsi, des désadaptés hystériques et hallucinés, condamnés à une solitude irréversible. Ils suivent un parcours verbal et comportemental tout à fait personnel qui, pour être hors norme et étranger à ce monde, se termine inévitablement en une tragédie apocalyptique qui, paradoxalement, assume une valeur exemplaire.

---

[2] « Par moi on va dans la cité dolente, / Par moi on va dans l'éternelle douleur, / Par moi on va parmi la gens perdue. » (Dante, *La Divine Comédie*, *L'Enfer, Chant III,* présentation et traduction par Jacqueline Risset, Paris, Garnier Flammarion, 1992, p. 41). Sans la moindre présomption d'originalité, nous avons opté pour les mêmes vers que F. Crommelynck avait choisi de mettre en épigraphe lors de la première publication de sa pièce, parue à Paris chez Émile Paul en 1930, à savoir un an après sa première représentation dans la Ville Lumière. Nous sommes d'avis qu'en rendant hommage à la littérature italienne, l'auteur a fait une citation on ne peut plus adaptée. *Carine ou la jeune fille folle de son âme* a été publiée par la suite chez Gallimard en 1968. En 2010, les Éditions Luc Pire de Bruxelles en ont tiré une autre impression. C'est à cette édition, dorénavant désignée à l'aide du sigle C. A., que nos citations vont se référer.

[3] Plus récemment, De Cruyenaere a fait la paraphrase de l'intuition de Moulin dans les termes qui suivent : « Les pièces de Crommelynck avouent d'emblée leur signification et réservent au lecteur plus attentif des sens infiniment plus subtils et complexes » (1987, 17).

Comme Marcel Arland l'avait bien compris, tous les personnages de F. Crommelynck accomplissent un voyage initiatique qui se révèle aussi un chemin de croix. Plus exactement, il s'agit d' « [Une] progression insensée et rigoureuse selon laquelle une situation d'abord normale et presque banale parvient à la crise, va franchir les limites de la vraisemblance et prendre enfin valeur de symbole » (*La Nouvelle Revue Française*, 434). Ayant décidé de voyager à l'intérieur d'une de ces identités dérangées, atteintes de "monomanie," nous avons choisi d'accompagner dans son parcours ambigu et incertain, une jeune fille, Carine qui, pour être folle de son âme et, donc, excessivement et volontairement pure et candide, n'est pas sans avoir, à notre avis, une forte et presque morbide curiosité de côtoyer le contexte grivois et lubrique qui l'entoure.

On verra de quelle manière vont osciller et vaciller les convictions et les outrances maladives de cet actant hors norme. On examinera également comment, en ne s'adaptant pas aux codes comportementaux de son monde et du monde – forcément voué au relatif, à l'humain, trop humain, à ses vices et autres quêtes du plaisir immédiat (Émond, 2010, 9) – elle ne pourra et ne saura "l'incorporer", nonobstant ses efforts maladroits. En fin de compte, elle sera contrainte à se détruire en se donnant la mort, incapable de pactiser avec le désir et la jouissance de la chair.

Avant d'observer de quelle manière, verbalement et gestuellement, notre héroïne voyage entre le bonheur et la joie et le malheur et la tristesse – en continuant à regarder et à écouter vivre son âme[4] – et dans le but d'une meilleure compréhension du texte dans sa globalité, il nous semble correct de parcourir à nouveau l'histoire scénique de la pièce et d'en résumer le contenu.

Carine ou la jeune fille folle de son âme a été représentée pour la première fois au Théâtre de L'Œuvre le 19 décembre 1929, avec une mise en scène de Paulette Pax[5].

Dès son apparition, la pièce fit un tollé. Le Tout Paris littéraire se passionna pendant plusieurs semaines pour ou contre *Carine*[6]. Le public parisien, habitué aux représentations boulevardières et à *la pièce bien faite* dont les règles avaient été établies par Sarcey dès la fin du XIX[e] siècle[7], n'était pas encore prêt à comprendre le sens des messages cryptiques et obscurs que l'auteur flamand[8] souhaitait lui transmettre.

---

[4] « Peu d'œuvres inclinent autant l'âme vers sa propre demeure, à se regarder et écouter vivre que celle de Fernand Crommelynck » (Caen, 1930).

[5] D'origine russe, Paulette Pax (1887-1942) fut une actrice et un metteur en scène. Elle a été directrice du *Théâtre de l'Œuvre* de 1929 jusqu'à sa mort, succédant à Aurélie Lugné-Poe. Le théâtre crommelynckien fut surtout représenté sur les scènes parisiennes parce que les spectateurs bruxellois n'appréciaient pas les artistes autochtones qui, forcément, devaient se rendre dans la capitale pour acquérir une quelconque renommée.

[6] C'est le cas de Redan (1933, 99), à l'occasion du Concours Triennal de Littérature dramatique. C'est *Carine* qui remporta le prix du Jury. Redan continua en précisant : « Les amis et les admirateurs de M. Crommelynck ayant énoncé en article de foi que la littérature française venait de s'enrichir d'un nouveau chef d'œuvre, un concert de protestations s'éleva du camp où s'étaient massés les opposants et ce fut un beau tapage dont retentirent les journaux, les revues, les salons, les couloirs de théâtre ».

[7] « Qu'exige donc Sarcey ? Que la fable soit une, claire, progressive et vraisemblable ou, du moins, que ses invraisemblances soient acclimatées par des explications préliminaires. Faute de quoi le spectateur est dérouté, ce qui est bien la pire des choses » (Corvin, 1989, 41).

[8] Il faut remarquer que la culture et la pensée flamande diffèrent complétement de l'esprit français. Le peuple de l'Hexagone est, en général, sobre et rationnel. Par contre, dans l'imaginaire flamand et chez Crommelynck, des scènes opulentes prédominent : *Kermesses* et bacchanales nous restituent l'ambiance des tableaux de Breughel.

Claudia BIANCO
Université de Messine, Italie

Il s'agit d'un seul et long acte que l'auteur aurait voulu diviser en trois tableaux (voir les astérisques aux pages 61 et 90 de l'édition de 2010 que nous avons consultée). L'intrigue nous conduit à l'intérieur d'un grand château. L'action se déroule pendant une partie de chasse. Carine vient d'épouser Frédéric et réalise ainsi son rêve d'un amour chaste et virginal. Son exigence d'atteindre une pureté absolue devient le seul et unique but de sa jeune vie. Le jour suivant la noce, en même temps qu'elle goûte son immense bonheur, elle connait l'immoralité, la malice et la méchanceté de tous ceux qui l'entourent et la terrifient. Sa mère, son oncle – le propriétaire du château –, les copines du couvent où elle s'est réfugiée des atteintes du monde pendant des années, voire son époux (auquel Carine ne pardonne pas une relation avec l'une de ses amies), vont représenter pour elle la souillure et le péché. Déçue, indignée et bouleversée, Carine se sent prisonnière et presque persécutée, comme la petite bête que les chasseurs essaient de tuer. Pendant une mascarade, véritable bacchanale organisée par son oncle, la jeune femme sait qu'elle doit quitter la vie. Son mari, le seul qui l'a toujours aimée, partage avec elle sa décision irréversible.

Michel de Ghelderode, spectateur au *Théâtre des Beaux-Arts* de Bruxelles, en1930, considéra *Carine* comme « l'œuvre la plus forte qu'on n'ait jamais vue depuis longtemps et une des rares pièces belges qui puissent prétendre à rayonner au-delà des frontières ». (*La Flandre Littéraire*, 1931).

Toutefois, comme Pierre Piret l'a affirmé « elle parait incohérente et engendre de multiples effets d'incompréhension » (2010, 137).Cette affirmation nous fait entrer dans le vif du sujet et sert la thèse que nous voulons démontrer.

En effet, il nous semble que s'insinue, entre l'incohérence et l'incompréhension, une troisième caractéristique de la pièce, représentée par l'ambiguïté dont le texte et Carine en tant que personnage principal, sont porteurs.

En errant entre spiritualité et érotisme, « la jeune fille folle de son âme » est condamnée à vivre dans un Entre-Deux, dans un espace d'indécidabilité qui se situe entre la volontaire exclusion de la vie et le désir brulant d'en faire partie. Son attitude et son comportement bancals, soit au niveau verbal, soit par rapport à sa gestualité et à ses actions, doivent être, paradoxalement, considérés comme ceux de tout individu qui veut obéir aux normes de la morale courante mais qui a tendance à les enfreindre[9].

Carine n'aime que son âme et elle-même ; elle vit toute relation de manière égotique, surtout celle qu'elle a avec son mari. Sa façon de vivre, d'agir, de parler s'éloignent, visiblement, des attitudes et des discours de tous ses autres interlocuteurs, à savoir son oncle, sa mère, ses amies du couvent et Christine qui l'a toujours aimée en secret.

Sa manière d'exprimer les sentiments les plus profonds qu'elle éprouve à l'égard de Frédéric est explicitée par des mots et des tournures de phrase on ne peut plus recherchés :

> Une brûlure secrète prolonge en moi le souvenir de ta présence, qu'elle ne guérisse point et me consume ; [...] dis, je les entendrai encore, ces paroles éblouissantes qui faisaient de ton ivresse mon extase ? Et tous ces petits mots

[9] En ce sens, Édouard Caen (1930) aurait raison quand il affirme que « *Carine* a déconcerté l'homme actuel parce que celui-ci a perdu le sens de son originalité durable, qu'il n'en perçoit les repères qu'à travers le symbolisme inerte et arbitraire de sa vie économique. Parce qu'il n'a plus le loisir de se reconnaître, ni de se ressaisir dans la projection tragique de son destin ».

> sans suite mais si moelleux, si tièdes, détachés de toi comme les plumes de l'alouette perdue au ciel ! J'en veux emplir un gros oreiller où blottir mon bonheur au chaud. (C. A., 146-147)

Les choix lexicaux de l'énonciation, témoignent, par leur baroquisme, de la distance verbale et comportementale qui s'établit, dès le début de la pièce, entre Carine et ses proches "trop humains", son oncle, sa mère, ses amies du couvent et, en particulier, Christine, la copine qui l'a toujours aimée en secret.

Pour Carine, il s'agit d'une relation amoureuse qui devra toujours être caractérisée par une fidélité et une dévotion absolues. Personne ne devra jamais souiller leur lit et leur chambre nuptiale : « Je fermerai la porte de notre chambre par une triple serrure ; que personne jamais n'y entre que toi et moi… » (C. A., 146).

Le sentiment éprouvé peut être considéré comme une passion maladive qui exclut non seulement tout contact avec l'extérieur , mais aussi une communication "bilatérale" avec l'objet de son désir, *alias* Frédéric dont le comportement devra observer, de manière rigoureuse, les règles établies par son épouse. « Je veux te dire aussi… j'aime, j'aime ton corps si fort et si vulnérable, ce corps si fier qu'il semble défier l'éclair et qui s'émeut à ma caresse légère – ah! Oui, je l'aime et l'admire, mon beau sauvage apprivoisé, avec son orgueil, son désir, sa joie – oui – cette joie fulgurante qu'il arrachait à ma souffrance » (C. A., 146).

« Je suis au-dessus du bonheur » (C. A., 29), crie fièrement la jeune fille, après sa première nuit de noce. Cette affirmation prouve, encore une fois, qu'elle vit en dehors du temps et de l'espace et qu'elle a la volonté de ne pas s'intégrer à un quotidien qui se compose de vie et de mort, de rire et de pleurs, d'érotisme et de spiritualité.

Toutefois, après avoir observé de plus près son comportement, tout en en assumant sa pureté, nous nous sommes posé une question.

Carine est-elle vraiment tout à fait sourde et indifférente aux appels malicieux de ses proches ou bien en est-elle attirée de manière presque morbide ? Se révolte-t-elle contre les penchants immoraux ou amoraux car elle les désapprouve totalement ou bien, comme nous le pensons, puisqu'elle est, d'une certaine manière, consciente de son étrangeté à la vie, essaie-t-elle d'établir des "bribes" de communication avec les autres, même si c'est de manière maladroite et avortée ?

En effet, déjà au début de la pièce, l'oncle, regardant dormir sa nièce, dit que « Sur [son] candide visage glissent des ondes de plaisir » (C.A., 24). Carine ne serait donc pas tout-à-fait indemne ou imperméable aux appels de la chair. De plus, après lui avoir effleuré les lèvres, il commente sa réaction en ces termes : « Elle fait la morte, dents serrés. Mais déjà son sang la trahit. Qu'immobile, qu'attentive alors à lutter contre elle-même ! Mon baiser est partout ensemble. Son traître sang le cherche et s'y précipite » (C. A., 25).

Selon le chasseur, sa nièce, contrairement aux apparences, désirerait être embrassée jusqu'à se noyer dans le plaisir sensuel et érotique. D'une part, elle est trahie par son instinct qui, se disputant avec la raison, lui dicte d'écouter les exigences de son corps. D'autre part, on comprend aisément que Carine, pour défendre sa pureté, sera tiraillée entre le bien et le mal qui se révèle difficile à combattre. L'amour pur de Carine, sa beauté enfantine et candide, invitent, paradoxalement, à la transgression, au désir le plus effréné et à une jouissance célestielle foncièrement liée au physique et à la rencontre des corps. Lisons pour cela deux répliques échangées par deux de ses amies qui dialoguent avec Carine :

> SOLANGE : Ç'a toujours été le fort de Carine que de perdre les gens. Tu te souviens de Marion ? Elle n'aimait rien tant que les garçons, et ils étaient rares au dortoir.
>
> ÉVELYNE : Oui et à force de vous espionner, lorsque vous tressiez du clair de lune au fond du parc, Frédéric et toi, l'envie lui est venue de se faire repiquer par le jardinier. (C. A., 47)

Sa spontanéité et sa naïveté, au lieu de répandre la pureté qui lui est propre, aiguisent, au contraire le plaisir et le désir charnel. Tout le monde pense que, ayant couché avec Frédéric, Carine a désormais « connu et subi les tyrannies et la bassesse de la chair » (C. A., 40).

Avant d'être "agressée" verbalement et physiquement par les couples masqués qui vont l'inviter « dans le seul monde réel des êtres sans visages » où se déroule « le jeu profond de l'espèce » (C. A., 82).

Elle doit subir les assauts verbaux de tous ses proches qui, comme des Erinyes ou des phalènes menaçantes veulent l'amener vers le gouffre de la matérialité. Maltraitée, torturée et presque fustigée psychologiquement et physiquement, Carine doit affronter, violemment, le cynisme de sa mère qui désire à tout prix garder un amant amoureux – hélas – de sa fille, « Si tu aimes Carine, tu comprendras mon abominable acharnement à le garder » (C. A., 41). Elle doit également faire face à l'effronterie de ses amies, « [j]e t'en prie Carine, cesse de rougir et ne sois pas hypocrite » (C. A., 49), ainsi qu'au sentiment homosexuel de Christine. Cette dernière, jalouse de Frédéric, non seulement la traite de Catin, en se moquant de sa 'fausse' (changer les guillemets) pureté mais aussi, pour se venger, lui fait mal en lui mordant la main (cf. C. A., 54). *Dulcis in fundo,* elle doit essuyer, de surcroît, une trahison inattendue de son mari : «Mon sang seul s'est perdu » (C. A., 96).

Malgré ses résistances et ses efforts, après avoir frôlé l'interdit et la transgression, « [sa] belle armure tombe et [elle] reçoit, en une seule fois, tous les coups qui (lui) étaient destinés » (CA, 98). En faisant la découverte profonde et violente « de la face cachée du monde », Carine acquiert, malgré elle, « un savoir nouveau sur autrui, mais aussi, d'une certaine manière, sur elle-même » (Piret, 1999, 209). La reconnaissance de l'interdit implique donc un changement de la part de Carine. Après la rencontre choquante avec la souillure, la jeune fille subit une contagion : elle désire comme les autres. Puisqu' elle semble légitimer une attitude dévergondée, son oncle n'hésite pas à l'inviter à s'investir totalement pour savourer, sans aucun philtre, les plaisirs de la chair : « C'est par la douleur morale qu'on apprend l'étendue de l'âme, par la souffrance de la chair, les frontières du corps. Sans elles [on] ne serai[t] point » (C. A., 54-55). Même si apeurée et désorientée, Carine consent à « entrer en humanité » (Piret, 2010, 146) et parait disposée à trouver un canal de communication "normal" avec les autres et à devenir « raisonnable » (C. A., 105).C'est alors qu'elle décide de se soumettre à une dure et ultime épreuve : en suivant le conseil de son oncle, elle participe à la fête masquée. Malheureusement, elle n'aura ni le courage ni la force de se mêler à la mascarade car, elle ne veut pas toucher à l'humain ; finalement, elle ne pactise et ne s'investit pas et le seul choix possible est de quitter à jamais ce monde.

Mais de quelle manière Carine participe-t-elle à la bacchanale ? Quelles sont ses réactions et ses émotions ? On va suivre et vivre avec elle son expérience traumati-

sante. L'oncle, connaissant très bien l'art de la séduction, décide que, pendant la fête, les femmes seront habillées « d'un domino d'argent, de souliers de satin noirs et d'un loup noir » et les hommes s'affubleront « d'un domino noir avec un masque d'argent » (C. A., 35).

Si, normalement, dans le contexte du Carnaval, le déguisement et le masque sont liés aux moments de joie et d'allégresse d'une quelconque communauté[10], chez Crommelynck, le sentiment orgiastique et la jouissance sont liés à l'angoisse et aux conflits de l'âme. Il arrive donc que le masque et le déguisement cachent un malaise constant et une souffrance profonde. Dans *Carine,* en particulier, nous assistons à une lubricité poussée et exagérée. Comme le chasseur le souligne, le bal masqué va devenir un « jeu dangereux » (C. A., 22) qui se termine avec le désespoir et la mort. En assistant, en tant que spectatrice inquiète et mal à l'aise, à un dialogue entre deux masques, Carine apparait perturbée et bouleversée car le couple décrit le sentiment amoureux, en empruntant à Carine pratiquement les mêmes mots qu'elle avait utilisés lors de la manifestation de son pur et tendre sentiment à l'égard de son mari. La spiritualité et la transparence, se transforment au niveau du signifié car l'énoncé est visiblement empreint de sensualité et d'une certaine morbidité :

> J'aime contre le mien ton corps que je sens si fort et beau, avec son orgueil, son désir et ma joie! La mienne – c'est moi que j'aime ! [...] Frappe-moi ! Je ne veux pas m'évanouir dans ma joie, les yeux au ciel, au point d'en être frustrée. Je veux demeurer présente, rester le témoin irrécusable de mes délices, être le cadavre et le meurtrier. (C A, 56-57)

Le choix lexical, en célébrant la jouissance la plus effrénée, terrorise Carine car elle a la révélation violente et brutale de ce qu'elle se refuse à comprendre : l'affection qu'elle éprouve pour son mari n'est pas si différente du désir érotique explicité par le couple déguisé. Elle est tellement choquée et incrédule qu'elle fait coïncider, (in)volontairement des instances opposées et apparemment inconciliables : « Non, il n'est pas possible que le mensonge ressemble à la vérité ! » (C. A., 60).

En essayant de se rapprocher davantage des autres, presque spontanément mais aussi de manière distraite et hallucinée, elle s'habille d'un domino argent mais, malgré de faibles efforts, elle n'arrive pas à communiquer et à agir comme les autres femmes. Au contraire, elle a peur de leur comportement trop transgressif et presque menaçant.

Comme l'indique la didascalie, *elle avise le masque et le manteau (...) et se déguise vite* mais *(elle) restera debout, immobile* (C.A., 83). Comment juger cette attitude inédite ? Veut-elle se protéger ou plutôt se défendre en s'éloignant des autres couples et en témoignant, ainsi, du «facteur dépersonnalisant du masque qui confine à l'incommunicabilité » (Piret, 1999, 195) ou bien désire-t-elle partager l'expérience et leurs émotions ?

---

[10] « Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier, et qui caractérise les formes les plus anciennes de rites et de spectacles » (Bakhtine, 1970, 2012, 49).

En effet, s'il est vrai que l'effet premier du masque est « d'extérioriser et de rendre visible la conscience et les profondeurs de l'âme » (Piret, 1999, 197/200), il semblerait que Carine veuille se rapprocher de ses semblables.

Malheureusement, son désir de communion et de communication échoue car l'expérience n'est vécue que partiellement et avec grand embarras.

Comme dans un cauchemar, tout l'espace de la scène va se peupler des mouvements vertigineux accomplis par les masques qui font irruption dans toutes les pièces du château. Ils sont tellement nombreux qu'on croirait à « une conspiration ». Ils sont comme « des sauterelles, qui seraient noires et qui seraient blanches » (C. A., 85-86)[11].

Le tourbillon provoqué par les masques, s'il est susceptible d'entraîner la "conversion" de Carine à la vie et à la réalité, finit par aboutir à un dépaysement ultérieur de notre héroïne. Celle-ci veut, toutefois, être encore spectatrice de la fureur et de la perversion qui l'entoure et qui, finalement, l'intrigue.

Il semble qu'elle se laisse charmer par les mots ambigus et sensuels chuchotés par les couples qui, comme Carine en ce moment, sont à la recherche d'une identité stable et sécurisante :

> NOIR, *poursuivant* : Qui es-tu ? Dis-moi ton nom.
> ARGENT, *contre lui* : Imbécile ! Je suis un domino entre les autres, ce soir » (C.A., 56).

Puisque le masque annule les hiérarchies et prône une ambiance orgiastique, dans laquelle un plaisir aigu est toujours accompagné de l'angoisse, Carine n'aurait pas pu choisir un meilleur moment pour quitter son mari et sa vie. C'est entre le plaisir et l'angoisse que se situe le vide que Carine va remplir en se détruisant.

Les masques, par leur encombrante présence, non seulement souillent le lit des époux mais, en plus, empêchent leur ré-union. En s'interposant avec leurs corps entre Carine et Frédéric, ils empêchent d'abord leur réconciliation et, peu avant la clôture rideau ils essaient de retenir le jeune homme qui souhaiterait le salut de sa femme (cf. C. A., 124). Selon nous, Yves Dumont a bien raison lorsqu'il affirme que, pour le dramaturge, le masque a la fonction « [d'] un écran qui intercepte la vérité et qui empêche la pensée réelle de l'un de parvenir jusqu'à l'autre » (1977, 40).

Et que dire à propos de *Carine* sinon ce que Jean Paul De Cruyenaere a remarqué, à savoir que toute la pièce ne serait qu'une longue métaphore cynégétique (1987, 73), puisque toute l'action se déroule pendant une partie de chasse dont la proie serait justement la protagoniste ?

Nous terminons notre analyse avec une autre scène ambiguë. Il semble que la jeune fille n'éprouve aucun embarras lorsqu' elle doit endosser un manteau de fourrure dont la gouvernante la couvre : « C'est de la loutre ; ce qu'il y a de plus chaud. Les bêtes sont bien heureuses d'être habillées comme ça, tant qu'on ne leur enlève pas » (C. A., 107).

---

[11] Pour qu'on puisse avoir une idée plus claire de la présence obsessive des masques, nous invitons à lire la didascalie qui suit : *« Ils* (Frédéric et une amie de Carine déguisée) *se croisent, en sortant, avec un domino d'argent, lequel entre en courant, l'air affolé, avise le premier domino abandonné et, sans mot dire, procède avec lui à un rapide échange de poupées. Ceci fait, il s'éloigne lentement ; un domino noir fait ensuite irruption dans le hall et, pris au stratagème, aborde en hâte le domino d'argent qui porte à présent les couleurs qu'il poursuivait »* (C. A., 85).

Carine en a besoin car elle a froid. Quelle serait la raison de la requête ? Est-ce qu'elle serait déçue et indignée à cause du comportement, lui aussi, trop humain de son mari et de tous ses proches ou bien est-ce qu'elle souhaiterait être enveloppée et entourée d'un amour… "bestial"? Qui est Carine sinon « la maudite bête [qui a fait crever les chiens, [qui] se fait toujours remplacer [et dans laquelle] il y a du diable » ? (C. A., 22).

Il semble que la « petite bête », ainsi que la surnomme son amie Nancy (C. A., 51), chaste et naïve, se soit transformée en une bête fauve.

En effet, si l'on croit, avec R. Barthes, à « l'ambivalence fondamentale du vêtement, chargé d'afficher une nudité au moment même où il la cache » (1967, 62), Carine pousserait au plus haut degré son jeu de séduction qui frôlerait désormais l'érotisme. Toutefois, la *bête* n'a ni la force ni l'énergie pour vivre dans un monde qu'elle n'a pas choisi. Elle s'en éloigne en se suicidant. Le "changement de peau" ne s'accomplit pas. Finalement, pour juger de l'attitude de Carine c'est le commentaire de son amie Solange qu'il faudra retenir : « elle ne vit pas, elle neige » (C. A., 45).

« La jeune fille folle de son âme » n'arrive pas à s'intégrer à la société qui l'entoure ; et si elle essaie, elle agit toujours d'une manière névrotique et maladroite. En disparaissant du monde, elle renonce à tout compromis avec la vie. S'agit-il d'une défaite irrémédiable ou bien y aura-t-il, pour elle, une possibilité de se réconcilier un jour avec les autres et avec elle-même ? D'ailleurs, personne n'a la certitude qu'elle soit morte. « Elle est tombée » (C.A., 124), affirme son oncle évasif.

Puisque toute pièce de Crommelynck « reste porteuse d'une part de mystère et d'indiscernable » (Émond, 1987, 138), on peut émettre l'hypothèse que Carine tôt ou tard va retrouver la vie et que sa vie, son attitude et son comportement pourront être jugés autrement.

Quant à nous, nous avons accompli non seulement un voyage de l'âme mais aussi un voyage dans "l'âme du texte". En errant à travers les méandres de l'écriture, nous avons éprouvé et connu, comme Carine, « l'horreur et la grâce d'exister » (Perros, 1968, 5). Et c'est ce sentiment ambivalent qui s'est emparé de nous lorsque nous avons assisté à la toute récente représentation de la pièce jouée au *Théâtre du Peuple* de Bussang, avec une mise en scène de Michael Delaunoy[12].

Celui-ci, en proposant un spectacle troublant et audacieux, a plaidé la cause de *La Jeune fille,* dont l'intégrité morale et la cohérence intellectuelle devraient faire réfléchir tout individu. Sans aucune pruderie, elle a le but d'endiguer nos pulsions, surtout à une époque – la nôtre bien sûr ! – où l'on ne comprend plus où se situe la frontière entre dicible et indicible, entre licite et illicite[13].

Puisque les tentations ont toujours fait partie de notre quotidien, nous ne nous étonnons pas en lisant les commentaires d'E. Caen qui remontent à 1930.

> « *Carine* a déconcerté l'homme actuel parce que celui-ci a perdu le sens de son originalité durable, qu'il n'en perçoit les repères qu'à travers le symbolisme inerte et arbitraire de sa vie économique. Parce qu'il n'a plus le loisir de se reconnaitre, ni de se ressaisir dans la projection tragique de son destin[14] ».

---

[12] *La jeune fille folle de son âme* a été à l'affiche du Théâtre du Peuple de Bussang pendant les mois de juillet et aout 2013.

[13] Cf. « Le Republican Lorrain », 14 juillet 2013.

[14] *Art. cit.*

Voilà donc une autre piste de lecture du texte — cette fois moins psychanalytique que sociologique — qui, sans doute, mériterait d'être explorée et parcourue dans le but d'accomplir un autre voyage nouveau et émouvant !

Textes de références

Crommelynck, Fernand, *Carine ou la jeune fille folle de son âme,* Paris, Emile Paule, 1930.
Crommelynck, Fernand, *Carine ou la jeune fille folle de son âme* in *Théâtre II,* Paris Gallimard, 1968 avec introduction de Georges Perros.
Crommelynck, Fernand, *Carine ou la jeune fille folle de son âme,* Bruxelles, Luc Pire, 2010.
Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
Bakhtine, Michail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970], Paris, Gallimard, 2012 (traduit du russe par Andrée Robel).
Corvin, Michel, *Le Théâtre de Boulevard, coll.* « Que sais-je », Paris, P. U. F., 1989.
Quaghebeur, Marc, *Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française,* [1982], Bruxelles, Labor, 1998.
Aron, Paul, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique,* Bruxelles, La lettre volée, 1995.
COLLECTIF, *Fernand Crommelynck, in « Textiles »,* N° 16, Bruxelles, Le Cri 1999.
Berg, Christian, Halen, Pierre (sous la direction de), *Littératures belges de langue française (1830–2000). Histoire et perspectives,* Bruxelles, Le Cri, 2000.

Bibliographie critique

Arland, Marcel, « Carine ou la jeune fille folle de son âme », *La Nouvelle Revue Française,* 1 mars 1930.
Caen, Édouard, *« Crommelynck et la critique », Le Monde*, 20 septembre 1930.
De Cruyenaere, Jean Paul, « Fernand Crommelynck », Coll. Un livre/une œuvre, Bruxelles, Labor, 1987.
De Ghelderode, Michel, « Fernand Crommelynck par Michel de Ghelderode », in *La Flandre Littéraire,* 18 avril 1931.
Duvignaud, Jacques, « La Lutte des corps effrontés » *in Textiles,* N° 16, Bruxelles, Le Cri 1999, pp. 10/11.
Émond, Paul, *Lecture,* in F. Crommelynck, *Le Cocu magnifique, Labor, coll. « Espace Nord »,* 1987.
Émond, Paul, *« Préface » in Carine ou la jeune fille folle de son âme,* Bruxelles, Luc Pire, 2010.
Mauriac, François*, La Nouvelle Revue Française,* Juin, 1925.
Moulin, Janine « Le rôle de l'intelligence dans l'œuvre de Fernand Crommelynck », in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises* », Tome LIV, n°1, Bruxelles, Palais des Académies, 1977.
Moulin, Janine, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978.
Piret, Pierre, Une dramaturgie de l'inauthentique, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1999.
Piret, Pierre, Lecture, in Carine ou la jeune fille folle de son âme, Bruxelles, Luc Pire, 2010.
Redan, Jean, « Concours triennal de littérature dramatique (25e période, 1927–1929, Rapport du Jury) » in « *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises* », Tome XI, n°3, Février, 1933.

Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana : voyage jusqu'au bout du Rwanda*, des mots et de soi

Virginie BRINKER
Université de Bourgogne, France

Résumé. Véronique Tadjo, romancière ivoirienne, a publié après sa résidence d'écriture au Rwanda *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda,* un récit polymorphe, consacré au génocide des Tutsi de 1994, dont le seul fil unificateur entre les textes de fiction semble être le rapport des personnages à la mort. Ce voyage à travers les genres, les textes, la littérature, est aussi un voyage à travers la chair des mots, un véritable « récit poétique » tel que l'a défini Jean-Yves Tadié. Mais il est surtout voyage initiatique, introspection ; l'autoscopie permettant à la narratrice de rencontrer et même de connaître l'autre, et de restaurer, par la-même, les liens rompus de l'humanité. Cette écriture de l'intime, au-delà d'une perspective strictement géographique à l'origine de l'œuvre, permet la traversée d'autres frontières, entre autrui et moi, visible et invisible, conscient et inconscient. Elle fait du scripteur un véritable « passeur » de mémoire.

Abstract. After her writing residency in Rwanda, the Ivorian novelist, Véronique Tadjo, published *The Shadow of Imana: Travels in the Heart of Rwanda,* a polymorphic narrative devoted to the Tutsi genocide of 1994. The only unifying thread of her works of fiction seems to be the characters' relation to death. This journey through genres, texts, and literature is also a journey through the flesh of words, a true "narrative poetry", as defined by Jean-Yves Tadié. Nevertheless, it is primarily an initiatory journey, an introspection; the autoscopy allowing the narrator to meet and even know the Other, and to restore the broken links of humanity. Beyond a strictly geographical perspective of the origins of the work, this intimate writing allows the crossing of other borders, between the self and the other, the visible and the invisible, the conscious and the unconscious, transforming the writer into a true passer on of memory.

Mots-clés : génocide, littérature, mémoire, Rwanda, transmission
Keywords : genocide, literature, memory, Rwanda, transmission

En 1998, des écrivains africains subsahariens francophones[1], réunis dans le cadre de l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », partirent au Rwanda en résidence d'écriture pour rendre compte du génocide qui venait, quatre ans plus tôt, d'y être perpétré. Parmi eux se trouve Véronique Tadjo, romancière ivoirienne. Son récit, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*[2] – dont on remarque dès le titre un jeu avec l'intertexte célinien – est un texte polymorphe, paru chez Actes Sud en 2000. Née du voyage, l'œuvre joue bien sûr avec le genre du journal ou du récit de voyage s'en s'y restreindre. Toutefois puisqu'elle tient tout autant du recueil de nouvelles, du texte documentaire, du recueil de témoignages et du conte. Ce voyage à travers les genres, les textes, la littérature, est aussi un voyage à travers la chair des mots, un véritable « récit poétique ». Mais il est surtout voyage initiatique,

[1] Nocky Djedanoum (Tchad), Boubacar Boris Diop (Sénégal), Koulsy Lamko (Tchad), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire), Tierno Monénembo (Guinée) et Abdourahman Waberi (Djibouti).

[2] Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda,* Actes Sud, 2000. Les références seront dorénavant indiquées par le signe OI.

Virginie BRINKER
Université de Bourgogne, France

introspection ; l'autoscopie permettant à la narratrice, et partant au lecteur, de rencontrer et même de connaître l'autre, le rescapé ou le disparu, et de restaurer, par la-même, les liens rompus - par l'horreur génocidaire – qui lient l'humain à l'humain par une forme de communion des intimités.

Nous aborderons d'abord le voyage dans sa dimension géographique et extérieure, puis la dimension littéraire de ce voyage, avant de nous pencher sur la question de l'autoscopie et de ses enjeux.

L'extériorité du voyage : un voyage à la rencontre de l'autre

Comme bon nombre d'écrivains subsahariens de sa génération (elle est née en 1955), Véronique Tadjo est l'« héritière d'une tradition où "l'art pour l'art" et les "Tours d'ivoire" sont inconcevables » (Kazi-Tani 2006, 41), c'est au nom d'une forme d'engagement panafricain, au départ qu'elle se rend au Rwanda et entend écrire, ce qui transparait dans le « portrait » qu'elle brosse de l'« Écrivain » dans *L'Ombre d'Imana*, portrait marqué par l'utopie : « Il faut écrire pour que l'information soit permanente. L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir. » (OI, 46)

La fonction principale assignée à l'écrivain dans l'œuvre et par l'œuvre est ainsi celle de témoin, de *testis*, d'intermédiaire garant par opposition au rescapé, le *superstes*, selon Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. L'écrivain témoin est donc avant tout un tiers et *L'Ombre d'Imana* est une œuvre ouvertement polyphonique qui reproduit ainsi par moments de véritables témoignages, recueillis par l'auteur. Ceux des rescapés constituent une nécessité d'autant plus pressante que la parole du survivant est étouffée, comme le laisse entendre le jeune étudiant du texte intitulé « Les Sept merveilles » :

> Plus personne ne veut porter cette mémoire trop lourde. Les rescapés sont là pour rappeler le passé et on voudrait qu'ils ne soient plus sur le devant de la scène afin que le pays puisse se reconstruire au plus vite, que l'argent revienne. Les survivants gênent, les prisonniers gênent. On veut figer les souvenirs dans des monuments en pierre. (OI, 125)

Pourtant, l'œuvre brouille les genres, les pistes même, pourrait-on dire. Recueillir le témoignage n'est pas chose aisée et le fictionnel prend souvent le pas sur la rencontre et la restitution de la parole des rescapés. Au point, qu'il est très difficile, par exemple, de se prononcer sur le statut fictionnel ou de témoignage des textes dans la cinquième partie de l'ouvrage intitulée « Ceux qui n'étaient pas là ». En effet, si le récit consacré à Karl pourrait s'apparenter comme ceux qui précèdent à une forme de nouvelle, le texte suivant « Seth et Valentine » fait imperceptiblement glisser le lecteur vers un autre système énonciatif, progressivement clarifié par le temps ancré du discours et l'inscription du tiers dans le récit : « Seth me raconte en détail la visite de la belle famille. (OI, 87) Par ailleurs, les systèmes d'échos entre les parties ouvertement fictionnelles et celles qui avancent masquées sont nombreux. La nouvelle à chute « Sa voix », par exemple, conte l'histoire d'Isaro, une jeune veuve qui s'apprête à rencontrer un autre homme après le génocide, alors que son mari Romain s'est pendu, accusé (peut-être à tort) d'avoir participé avec un groupe de miliciens au meurtre de toute une famille. Or cet homme est justement le chef de cette famille décimée. Ce récit fictionnel, proche du conte, rappelle la maxime que l'on trouve

plus haut dans l'ouvrage, « la mort est l'amour, le lien » (OI, 43) à propos de la femme de Kigali amoureuse du bourreau de son fils. En effet, le rendez-vous galant d'Isaro est composé à la manière du poème « Demain dès l'aube » de Victor Hugo, de façon ambivalente, comme s'il s'agissait d'un pèlerinage sur une tombe ou de la rencontre d'un cadavre, du fait de l'ambiguïté maintenue sur l'identité de l'homme et de sa voix. S'agit-il de Romain, le mari défunt ? D'un autre homme ? Plus profondément l'abeille qui vient interrompre le rendez-vous suggère symboliquement cette double postulation entre Éros et Thanatos. En effet, l'abeille renvoie au « butinage » amoureux lié à la légèreté de la rencontre galante, elle est aussi cathartique par son miel, considéré comme un médicament dans des cultures anciennes. Mais elle peut être aussi le symbole de l'âme et plus largement de la résurrection en raison de son hibernation. Le discours de l'homme dans la nouvelle se veut en outre très apaisant :

> Les morts ne viendront rien réclamer car ils ont commencé une autre existence. Et nous n'aurons jamais toutes les réponses à nos questions. Il faut punir ceux qui méritent de l'être, ceux qui ont initié le règne de la cruauté. Mais les autres doivent être libérés du poids de la culpabilité. (OI, 68)

Ces paroles que la fiction symbolique et polysémique, permet d'appréhender dans toute leur complexité et leur sagesse, rappellent en outre le témoignage non fictionnel de Constance dont le mari a également été accusé d'être génocidaire. Or ce témoignage, le premier dans l'ouvrage, revêt l'authenticité du réel – même s'il est travaillé et mis en mots dans l'économie d'une œuvre littéraire – du seul fait qu'il n'est justement pas présenté comme fictionnel.

La fiction – comme dans les liens tissés entre les deux extraits – permet donc de nourrir les blancs de la parole du témoin, d'en effleurer l'abîme émotionnel, tout en donnant un sens plus large à la mise en ordre des portraits dans la première partie. Ainsi permet-elle de questionner la figure du monstre, de mettre en perspective la complexité des situations, tout en accordant une large place à l'écriture poétique.

Un voyage littéraire, à travers les mots

L'écriture de Véronique Tadjo tient du souffle poétique et du regard impressionniste[3] tout à la fois, notamment dans la section intitulée « Portraits » ou dans ce passage à mi-chemin entre prose poétique et poème en prose face aux vestiges de l'horreur :

> L'horreur de la terre souillée et du temps qui passe en déposant des couches de poussière. Les os des squelettes-carcasses se désintègrent sous nos yeux. La puanteur infecte les narines et s'installe dans les poumons, contamine les chairs, s'infiltre dans le cerveau. Même plus tard, même plus loin, cette odeur restera dans le corps et dans l'esprit.
> Des gerbes de fleurs desséchées ornent les ossements.
> Vus à travers les trous laissés par des grenades dans les murs de l'église : tas d'os, crânes, vêtements terreux, objets épars, brisés, meubles renversés. (OI, 21)

Ici, le rythme instauré par les phrases nominales fait ressortir les effets sonores : allitérations en [s] et assonances en [ou] qui créent comme un effet de sourdine. À la

[3] Citons par exemple au début du texte : « Des bruits de friture, de l'eau qui coule, une voiture qui démarre, la voisine qui appelle son enfant », Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana, op. cit.,* p.17–18.

Virginie BRINKER
Université de Bourgogne, France

fin du passage, véritable forme-sens, la syntaxe progressivement se disloque pour mieux suggérer l'effet de décomposition et de chaos. Entre ces deux visions d'horreur, visuellement isolées à la manière d'un vers blanc, les gerbes des fleurs desséchées évoquent la vie déchiquetée, progressivement engloutie dans le néant, mais aussi une forme d'espoir.

L'œuvre peut être lue, plus largement, comme un « récit poétique », c'est-à-dire un « phénomène de transition entre le roman et le poème », selon la définition du genre mise à jour par Jean-Yves Tadié (1994). On peut donc parler, dans cette œuvre, comme dans tout récit poétique, de conflit constant entre la fonction référentielle, pourtant fortement ancrée dans le postulat de départ – écrire sur le génocide au Rwanda – et la fonction poétique, mettant l'accent sur la forme du message, pour reprendre la terminologie de Jakobson. Selon Tadié, les récits poétiques suggèrent également un certain effacement des personnages, ceux-ci se présentant comme des « héros témoins », sortes d'« agents involontaires ». Or la structure polyphonique de *L'Ombre d'Imana* met bien en valeur cette déprise progressive du sujet sur le monde, déléguant sa voix à celle des témoins du drame. Au niveau de l'espace ensuite, et toujours pour Tadié, on peut parler de parenté entre le récit poétique et le récit de voyage, au sens où la notion d'itinéraire apparaît comme centrale. En effet, le voyage empreint de symbolique est orienté, et l'espace devenu personnage abrite la révélation. Le temps, lui, est discontinu, son déroulement brisé et répétitif. La figure du cercle est alors importante, les livres se présentant comme des « livres-escargots » tant qu'il y a des effets de structure, notamment des échos et des parallélismes sur l'ensemble de l'œuvre. Enfin, l'arrière-fond du récit poétique est mythique au sens où le récit poétique exprime une vérité commune universelle. Bien sûr, on reconnaît également un récit poétique au traitement de la langue, c'est-à-dire à sa densité sonore et à sa puissance imageante. Toutes ces dimensions, nous en avons donné quelques exemples, sont tout à fait palpables dans *L'Ombre d'Imana*. Or, le récit poétique est un genre qui met à mal la référentialité historique, le social et l'Histoire. Si l'œuvre de Véronique Tadjo revêt donc un caractère documentaire malgré tout, cette parenté avec le récit poétique lui confère une autre dimension. Le voyage symbolique abritant la révélation, plus qu'un voyage velléitaire et extérieur, tourné vers un autre extérieur, est tout entier autoscopie. Il est le seul chemin de traverse possible, pour découvrir l'autre en tant qu'autre soi-même et renaître avec lui, peut-être.

Autoscopie et communion des intimités

« Je ne voulais pas que le Rwanda reste un cauchemar éternel, une peur primaire » (OI, 11), écrit Véronique Tadjo dès l'ouverture de *L'Ombre d'Imana*. Elle parle même d'« exorciser [4]» son expérience rwandaise. Ainsi, l'œuvre fonctionne à la manière d'une quête intime, comme en témoigne le style du journal intime avec sa part de dérisoire et de vécu quotidien – « L'agent au sol m'apprend qu'il ne peut pas enregistrer ma valise au-delà de Paris. L'ordinateur (?) » ; « Avant de monter dans le véhicule qui nous a amenés, je me demande s'il faut donner de l'argent » (OI, 22) – mais le genre du journal intime est également visible lorsque l'émotion se fait personnelle, quand, par exemple, au seuil de l'œuvre la narratrice pense à sa mère morte qui lui

[4] « Cela faisait longtemps que je rêvais d'aller au Rwanda. Non, « rêver n'est pas le terme. Cela faisait longtemps que je voulais exorciser le Rwanda », Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana, op. cit.,* p. 11.

« tient la main sur ce chemin où il va falloir rencontrer la mort ». (OI, 14) Le voyage fonctionne donc comme un voyage initiatique, auquel peut-être participe symboliquement le dépouillement progressif des attributs extérieurs : telle la perte par la narratrice de sa valise dont il est question dans l'ouvrage, mais fonctionne aussi comme une projection de la hantise de l'auteur. Il est d'ailleurs troublant de constater que dans la première œuvre de Véronique Tadjo, indirectement consacrée au génocide et intitulée *Champs de bataille et d'amour*, l'événement est évoqué par le même terme de « peur ». Le terme, lui-même est enserré dans une rythmique proche d'une hantise obsédante aussi bien qu'entêtante, mais également tenace. Cette angoisse s'exprime dans un jeu d'identification troublé entre les voix du personnage et de l'instance narratrice : « Rwanda, peur multiple. Le long de mes cauchemars, sables mouvants happant les restes de mon âme. Nuit porteuse d'errance, de blessures profondes[5] ». Mais cette frayeur interpelle le lecteur, dès le seuil de *L'Ombre d'Imana* :

> Quel sacrifice accepterais-tu de faire pour garder ton humanité ? Es-tu prêt pour ce rendez-vous inconcevable avec la mort dénaturée par la cruauté ?
> Car il faut bien un jour s'arrêter net pour se regarder en face, partir à la recherche de ses propres frayeurs enfouies sous une apparente tranquillité (OI, 18)

Le terme « inconcevable » montre bien ici que l'on ne se situe plus sur le terrain de la raison, mais bien plutôt sur celui de l'introspection, du cheminement vers l'inconscient des hommes : « Il faut remonter la nuit de tous les temps, revenir à la grande frayeur, l'époque où les êtres, face à leur destin, n'avaient pas encore découvert leur humanité ». (OI, 18) C'est l'une des fonctions de l'emprunt au genre du carnet de voyage dans le texte, le trajet parcouru, l'itinéraire dont parlait Tadié est trajectoire intime, révolution intérieure et retour sur soi. Il est également, abolition des frontières spatiales et intersubjectives, mais aussi temporelles, tant la morsure n'est que trop douloureusement récente et vraisemblablement future :

> Oui je suis allée au Rwanda mais le Rwanda est aussi chez moi [...]. Et j'ai peur quand j'entends parler chez moi d'appartenance, de non appartenance. Diviser. Façonner des étrangers. Inventer l'idée du rejet [...]. D'où surgit cette peur de l'Autre qui entraîne la violence ? (OI, 47)

L'ouvrage de Véronique Tadjo intitulé *Champs de bataille et d'amour* déjà évoqué, thématise cette trajectoire intime enfantée par la parole de la douleur. Souvent considérée comme la première évocation du Rwanda par la romancière, même si le génocide n'apparaît qu'au détour du chapitre 7, Aimée, l'héroïne, y confie à son amant Eloka, sa rencontre avec celle qu'elle nomme « la fille venue du Rwanda » : « ses silences n'étaient pas ceux que j'avais déjà connus. Non, c'étaient des silences habités par le vertige ». (69–70) Tout dans ce passage dit la communion des deux femmes, notamment la proximité physique de leur corps, ceci en dépit de tout ce qui les sépare. La parole opérant une forme de transsubstantiation des conditions :

> Je croyais pouvoir l'écouter comme on écoute la vérité des autres, la réalité lointaine des souffrances étrangères. Mais sa voix a percé mon âme, laissé des trous dans mon cœur [...].

[5] Véronique Tadjo, *Champs de bataille et d'amour*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, Présence Africaine, 1999, p. 73.

> Je croyais simplement écouter ses cauchemars et voilà qu'elle s'est emparée d'un morceau de ma vie. Tu comprends ? Je voulais juste entendre ce qu'elle avait à dire, rien de plus. Mais je suis maintenant prise au piège d'une vérité qui me broie. (70–71)

La souffrance de l'autre ne peut m'être complètement étrangère, puisqu'elle nous renvoie, même désespérément, tous les deux à notre humanité partagée. Dans ce passage, il est tout à fait significatif qu'Aimée se confie à son tour à Eloka, « Tu comprends ? », comme si la parole, une fois proférée, n'avait de salut que dans sa transmission infinie.

On retrouve un cheminement, un itinéraire similaire même, dans *L'Ombre d'Imana*, notamment à travers la section des « Portraits ». En effet, les personnages rencontrés : « L'Avocat de Kigali », « L'Homme renversé », « L'Écrivain », « Le Chef de projet », « L'Homme aux masques », « Le Journaliste », sont tous des « types ». Ils sont tous également masculins, dans le discours et l'idéologie, comme en témoignent les diverses formes de discours rapportés qui jalonnent ces portraits. Parmi eux, le portrait de Consolate, intitulé d'ailleurs « L'Histoire de Consolate » est écrit de façon tout à fait singulière. Le texte s'ouvre sur un portrait physique très extérieur, voire exotisant, de la jeune femme, opéré par un regard en apparence très masculin, qui insiste sur la féminité de Consolate, notamment par la synesthésie qui renforce le pouvoir des sens : « Ses yeux sont de velours et son sourire a un goût de mangue [...] sa silhouette dessine une arabesque puissante. Et puis il y a la cambrure de ses reins qui évoque un amour aux senteurs de terre. » (OI, 37)

La pluie qui tombe dans le jardin de la jeune femme introduit ensuite plus spécifiquement l'idée de fécondité préparée par cette description initiale, mais le tout s'interrompt brusquement par la révélation brutale de la suite : la jeunesse perdue de Consolate et sa mère qu'elle va voir en prison. La matrice entendue comme espace de la fécondité et de l'engendrement est mise à mal et sacrifiée puisque « dans ce lieu, il n'y a plus ni fille, ni mère ». Dans cette section des portraits, la rencontre directe avec le génocide se fait donc par une voie plus indirecte, certes, mais plus narrative et symbolique, ce qui accentue l'émotion. Cette voie est également féminine comme si cette dernière était à même d'emprunter d'autres chemins esthétiques. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer dans cette œuvre que les premières victimes « rencontrées » sont des femmes : Thérèse Mukandori (incarnant la femme martyre), Thérèse et Constance Kubwimana, Consolate... La pénétration vers les mystères du génocide se fait donc lentement dans l'œuvre et par le biais des femmes, notamment en raison peut-être des « immenses analogies maternelles qui enveloppent la mort » et des « mythes universels de la mort maternelle », selon les expressions d'Edgar Morin dans *L'Homme et la Mort*. (1976, 134) Par ailleurs, l'itinéraire tracé par l'œuvre, cheminant à travers la communion des intimités, débouche sur le témoignage et la rencontre d'une autre voix féminine, fondamentale dans l'économie de l'œuvre, celle de Nelly, une rescapée.

Ce passage est d'autant plus important qu'il rompt en effet avec le parti pris esthétique adopté dans les portraits qui le précèdent, tous façonnés par le discours construit et rationnel et par l'idéologie. Ceci semble apparaître, en particulier, dans le portrait du journaliste conjuguant, en une forme proche du pamphlet, l'engagement politique et l'essai. Cette rencontre avec Nelly se fait donc sous d'autres modalités, beaucoup plus symboliques, d'autant que le personnage de la vieille femme qu'est Nelly est traditionnellement présent dans les contes africains comme une fi-

gure du passeur, tel que souligné par Jacques Chevrier dans *L'Arbre à palabres*[6]. Cette femme présente donc à la narratrice ses petits-enfants en riant aux éclats lorsqu'elle s'approche du premier tout en disant à propos du deuxième, comme si elle s'apprêtait à le frapper : « celui là je n'en veux pas, il est né de la guerre[7] ». Cette évocation indirecte du viol de sa propre fille avait été, d'une certaine manière, préparée par la description sordide, symbolique et subjective, de la « petite maison transformée en buvette ». Sur les murs peints en « bleu criard », « un artiste a dessiné un gros bonhomme qui tient une femme par la taille devant des bouteilles de bière. Derrière, un énorme préservatif jaune semble veiller sur eux ». Suite à cet épisode, les deux femmes se rendent dans le jardin potager et conversent. Nelly dit alors : « je n'ai pas peur des serpents. Je les attrape d'une main et je les tiens comme ça pour les étrangler ! ». Puis elle serre le poing et lève le bras à hauteur de son visage et se met à pleurer. Le « serpent » apparaît ici comme une image surdéterminée, c'est une métaphore qui désigne d'une part les génocidaires et les violeurs de sa fille, par association d'idées et par symbolisme, le serpent incarnant le mal. Cette métaphore peut aussi renvoyer au fait que les Tutsi se sont vu dénier leur humanité pendant le génocide, les bourreaux les appelant « cancrelats » ou encore « serpents ». Enfin, on pourrait également penser que le serpent (symbole biblique du Malin) peut renvoyer ironiquement aux prêtres puisqu'on sait que l'Église a été mêlée aux massacres et que de nombreux massacres ont eu lieu dans les églises. Autrement dit, la métaphore des serpents peut renvoyer au fait de s'être senti abandonné par Dieu. Mais comme l'indique Louis-Vincent Thomas, dans *La Mort africaine*, le serpent est également « toujours un symbole d'immortalité », la mue évoquant la perpétuelle régénérescence, (1982, 35) de sorte que cette figure profondément ambivalente peut paradoxalement à la fois suggérer la pérennité du traumatisme, mais aussi sa résilience.

C'est donc la rencontre « blessante » de Nelly et de son traumatisme qui expliquent sans doute le choix de ce symbole, qui incarne de nombreuses facettes de l'horreur génocidaire, et permet à la narratrice de suggérer sa propre émotion, tout à fait perceptible d'ailleurs lorsque Nelly l'embrasse, alors qu'elle vient de lui tendre un billet au moment de la quitter : « Je veux juste me passer de l'eau sur le visage. Je pense : c'est ça la vie, on ne peut s'approcher des gens sans qu'ils s'introduisent qu'on le veuille ou non dans notre existence. »

On voit comment à partir de cette rencontre, le génocide va peu à peu pénétrer l'intimité du tiers, celle de la narratrice, et comment l'alchimie de la transformation va pouvoir, à partir de là, s'opérer. L'œuvre opérant à son tour, comme chambre d'échos et réceptacle des traumatismes du lecteur.

C'est alors seulement que l'on peut dire que la véritable rencontre a eu lieu, une rencontre de l'autre comme autre soi-même qui restaure l'humanité bafouée de la victime, qui tisse à nouveau le lien, et permet au tiers de devenir à son tour un véritable « passeur de mémoire ».

---

[6] « la Vieille, personnage-type d'intercesseur et de médiateur auquel son grand âge confère à la fois expérience et sagesse », Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabres, Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Hatier International, « Monde noir », 2005, p. 51.

[7] Notons avec Jacques Chevrier, que selon les Nations-Unies, on dénombrerait plus de 15000 grossesses forcées liées à des viols durant le génocide de 1994, « L'écriture du génocide », in *Littératures francophones d'Afrique noire,* Aix-en-Provence, Édisud, collection « Les Écritures du Sud », 2006, p. 147.

Pour conclure, nous pourrions évoquer ce passage situé à fin du récit intitulé « La Colère des morts », dans lequel on peut lire cette réflexion de la narratrice : « Il n'y a que les vivants qui puissent ressusciter les morts. Sans nous ils ne sont plus rien. Sans eux, nous tombons dans le vide ». (OI, 55) Cette parole fait écho à une maxime forte formulée plus haut dans l'ouvrage et déjà citée : « La mort est l'amour, le lien ». (OI, 47) Or c'est sans doute en embrassant la mort par et pour l'amour de la parole, dans cet élan humble et généreux vers l'autre, que le tiers scripteur sauve l'humanité du mort, celle du rescapé, ainsi que la sienne propre, légitimant par là-même pleinement son œuvre. Le cheminement du lecteur au sein de ce texte complexe, dense et polyphonique, conduit à mettre à jour un voyage vers l'autre devenu le même, rendu possible par une poétique de la communion des intimités. Cette écriture de l'intime et du symbolique, au-delà d'une perspective strictement géographique qui est à l'origine de l'œuvre, permet ainsi la traversée d'autres frontières entre autrui et moi, visible et invisible, conscient et inconscient. Et, au-delà de la simple transmission, la poétique du texte se fait ainsi véritable « passation » de la mémoire. Le voyage a permis le passage, le trajet et donc la transformation. Ce voyage au bout du Rwanda, des mots et de soi amorce en effet un autre voyage, celui du lecteur, le conduisant à recueillir à son tour cette parole, et à s'en faire, à l'infini, l'écho et le relais.

Textes de références

Tadjo, Véronique, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda,* Actes Sud, 2000.
Tadjo, Véronique, *Champs de bataille et d'amour*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, Présence Africaine, 1999.

Bibliographie critique

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. Le témoin et l'archive*, Paris, Payot-Rivages, 2001.
Chevrier, Jacques, *L'Arbre à palabres, Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Hatier International, « Monde noir », 2005.
Chevrier, Jacques, « L'écriture du génocide », in *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, collection « Les Écritures du Sud », 2006.
Kazi-Tani, Nora-Alexandra, « Utopies positives et négatives dans le roman africain », in « Littératures africaines, Littératures francophones et Utopies » Papa Samba Diop et Florence Paravy (dir.), *Introduction aux Actes du Colloque de l'APELA* (Association Pour l'Étude des Littératures Africaines), Paris XII, vendredi 27 septembre 2002, Université Paris XII Val de Marne, 2006.
Morin, Edgar, *L'Homme et la Mort*, Seuil, « Points », 1976, [1951].
Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, collection « Tel », 1994.
Thomas Louis-Vincent, *La Mort africaine, idéologie funéraire en Afrique noire,* Payot, 1982.

Anne Richter : l'écriture comme cheminement initiatique

Anca CLITAN
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Résumé. Chez Anne Richter, le concept de « métamorphose », considéré en tant qu'hypothèse poïétique, se rapporte également à la génération de son auteur. Les récits métamorphiques retracent l'itinéraire existentiel de l'auteur qui, tout en s'abandonnant à la tentation protéienne, devient, aux termes du processus créatif, autre, changé. Les pérégrinations intérieures des personnages constituent autant de seuils de transformation donnant à voir la confrontation avec l'altérité le plus souvent déroutante. Toute mutation formelle entraîne un changement de parcours, par lequel l'âme se situe entièrement dans la ligne de son nouveau devenir. Et si l'inconscient est primordial lors de cette transmutation ontologique, c'est qu'il révèle l'unicité la plus intime de l'être qui s'épanouira à travers la réalisation de Soi. Par l'écriture, Anne Richter amène le mystère à l'apparition et ses récits fantastiques sont tous imprégnés du pouvoir incantatoire de la poésie de sorte qu'il n'y ait plus d'antinomie entre existence et lettre.

Abstract. In Anne Richter's writings, the concept of "metamorphosis", considered as poietic hypothesis, relates also to the author's generation. The metamorphic texts retrace the existential itinerary of the author who, abandoning herself to the proteic temptation, becomes in terms of the creative process another, a changed one. The inward wanderings of the characters represent transforming thresholds revealing a confrontation with otherness which is, most often, confusing. Every formal mutation attracts a change in the itinerary through which the soul inscribes itself even more on the path to its new becoming. And if the unconscious is primordial in this ontological transmutation, it reveals the most intimate uniqueness of the being which will flourish through the realization of the Self. Through writing, Anne Richter makes mystery reveal itself and her fantastic texts are all infused with the incantatory powers of poetry so that there is no antinomy between existence and the written word.

Mots-clés : fantastique, écriture, inconscient, métamorphose, altérité
Keywords: fantastic, writing, unconscious, metamorphosis, other

> La littérature est un exercice de l'esprit pour se transformer.
> (Bilen 1999, 75)

Fille du poète Roger Bordat et de l'historienne Marie-Thérèse Bordat, Anne Richter a hérité des dons surprenants de sa mère qui parvenait à ouvrir la porte du réel aux créatures rêvées et de la frénésie de son père qui recréait le monde et s'épanouissait à travers chaque poème. Certes, cette filiation spirituelle a contribué à l'éclosion d'une vocation créatrice chez l'écrivain mais, à travers l'œuvre entière, c'est la propre distillation de l'être qui s'opère. Mue par le même désir de révéler l'essence de l'être, la future nouvelliste choisira sa propre voie : ce sera d'emblée le fantastique.

Aussi Anne Richter se lance-t-elle à l'écriture poussée par un besoin vital d'écrire, d'autant plus que pour elle, la vocation du fantastique est essentielle :

> Je suis une femme qui écrit. J'écris depuis mon enfance. J'ai toujours eu ce besoin. C'est plus une exigence qu'un besoin, car l'écriture a pour moi valeur de révélation : elle m'aide à me comprendre et à comprendre le monde. Pourquoi

> écrire, si ça n'aide pas à vivre ? Si l'écriture ne possède pas ce pouvoir, je trouve l'entreprise vaine et futile. L'écriture m'éclaire, m'apaise, dans les meilleurs moments : j'y découvre des instants de vérités. Il n'y a pas de vérité unique, seulement des heures et des mots vrais. (Gérard 2011, 84)

Cette affirmation s'accorde à une profession de foi selon laquelle la littérature, loin d'être un simple loisir d'une élite intellectuelle, offre la possibilité de répondre à la « vocation d'être humain, car la réalité qu['elle] aspire à décrire est tout simplement (mais en même temps, de façon très complexe) l'expérience humaine. » (Richter 2011, 197)

Il n'est donc pas étonnant si Anne Richter publie peu dans le domaine de la fiction, car, selon Jean-Luc Wauthier (1986, 93), c'est sa « meilleure manière de penser à la fois son écriture et sa thématique » :

> – Je suis assez exigeante avec moi-même. Il y a des moments où je pourrais écrire, mais où je me dis que je serais au-dessous de moi... [...]
> Si les moments de création sont rares, c'est peut-être aussi parce qu'ils sont importants...
> – Il faut traduire un moment intense d'une manière intense ! J'écris très facilement des choses critiques, mais pour les nouvelles, il faut que je sois dans une période spéciale, que j'entre dans une autre zone de moi-même. (Maury 1985)

Par conséquent, la quête incessante de « mots vrais » confine parfois au silence car « [t]out doit venir à l'heure » (Gérard 2011, 84). Celle qui avoue ne pas avoir l'angoisse de la page blanche, remet toujours au lendemain le travail de la recherche de ces mots fondateurs. Et c'est grâce à la décantation que les mots usés, impropres à traduire quoi que ce soit, voire nuisibles, acquièrent une nouvelle vie à partir d'une action récupératrice : « Elle répétait avec application des mots quotidiens jusqu'à ce qu'ils perdissent leur signification habituelle. [...] Alors commençait un travail d'orfèvre. » (Richter 1967, 72)

Partagée entre l'analyse littéraire et le monde imaginaire, Anne Richter avoue ressentir un besoin quasi physique de passer de l'un à l'autre ou même de les « habiter » simultanément. Le lecteur aventuré dans les contrés des récits richteriens aura la sensation qu'il n'est jamais seul, c'est que le créateur habite ses créations nées au bout d'une maturation intérieure et donc renfermant la quintessence d'une expérience vécue.

Si Anne Richter met en exergue de son anthologie *L'Allemagne fantastique* une phrase puisée dans l'œuvre de Louis Vax selon lequel le fantastique est, avant tout, vécu, c'est pour souligner que la littérature fantastique est à la fois « vue de l'esprit » et « manière de vivre, de souffrir, de mourir. Arrachée au cœur du réel, sombre noyau d'une vie éclatée, elle [...] exige son tribut : une tension, une attention au monde des formes offrant soudain un visage inconnu. » (Richter 1973, 16–17)

L'idée d'une sensibilité fantastique s'accorde avec ce que Franz Hellens désigne comme une « nécessité vitale » de l'être, qui fait du fantastique une des essences de l'être : « Sain ou maladif, rationnel ou fou, le fantastique existe comme élément essentiel, général. Nul ne peut échapper à cette nécessité vitale. » (Hellens 1991, 29) Edmond Picard constate, à son tour, que, pour arriver à saisir le surnaturel qui transparaît sous la vie paisible, pour discerner le côté étranger du monde, « il faut une allure d'esprit spéciale ». (Picard 1904, XXII)

Et Anne Richter, comme tous les fantastiqueurs d'ailleurs, a la faculté de lire dans son esprit et cette capacité de voir « réside dans la découverte de la loi de continuité des relations entre les choses, "relations et correspondances" et dont la condition est d'être pur, surpris/étonné. » (Bilen 1999, 111)

Ce don, cette disposition spéciale de l'esprit permet à l'écrivain de surprendre les multiples visages que l'être, « pensé [désormais] comme pur devenir et absolue mobilité » (Malabou 2004, 56), échange lors de ses innombrables transformations, car selon écrivain, la métamorphose est inhérente à la vie :

> Dans la vie, le changement est tout à fait nécessaire, la métamorphose est essentielle : il faut changer, pas d'identité mais de vie. J'ai horreur de la stagnation dans le passé. Il faut accepter de changer, jusqu'au bout, parce que la fin est peut-être aussi une métamorphose, on n'en sait rien. Et puis, on utilise très peu de nos capacités. Des tas de choses nous entourent et nous ne les percevons pas. Si on change, peut-être… (Vantroyen, 2012)

Chez Anne Richter, tout commence par une mutation et tout finit par se transformer. La métamorphose constitue pour le fantastiqueur un thème privilégié, dans la mesure où elle est « une aventure intérieure, la quête de l'identité profonde vers laquelle chacun de nous doit tendre » (Richter 2011, 198)

C'est lors de la rêverie élémentaire que les personnages subissent le changement d'être, selon une ontologie des correspondances qui « scelle le pacte entre image, temps et contemplation ». (Ricœur 1975, 314) Grâce à la puissance intégratrice des éléments, les personnages adhèrent à l'univers tout entier, ils participent « par la voie d'une "communion ouverte", à la totalité des choses » (Ricœur 1975, 314) :

> Je me promène en forêt, je m'y sens bien, je vois un bel arbre et je pense (je rêve?) que je voudrais posséder la sagesse et la force de cet arbre, je voudrais être cet arbre. En même temps, je sens que ce désir d'osmose vient de plus loin que moi, de plus profond, que ce désir est à la fois très neuf et très ancien et qu'il m'apprend quelque chose d'essentiel sur l'histoire de l'humanité entière. (Richter 2011, 195–196)

Les mutations des personnages richteriens en plante, en oiseau ou en chat, traduisent, comme le note Jean-Luc Wauthier, « le symbolisme obscur et tenace qu'ils véhiculent » (1986, 94) : accomplir leur essence. Or cette essence est à chercher aux sources primordiales. Et le ressourcement ne fait qu'investir le héros « de biens suprêmes. » (Jung 2012 [1964], 108–109)

L'indifférenciation psychologique entre sujet et ce que Marie-Louise von Franz appelle « l'inconscience primordiale » (2004 [1982], 10) subsiste comme virtualité dans l'inconscient de l'adulte « civilisé ». Une fois rallumée, elle entraîne le retour à l'enfance et assure l'intégration de l'initié au sein du macrocosme.

Constamment menacés par une agitation aliénante, par une rationalisation excessive qui tue le sentiment de la vraie vie, les personnages ressentent le besoin de répondre à l'appel de la source intérieure de la conscience par une récréation du monde, grâce à une anamnèse et à une réactivation de ce qui s'est produit in *illo tempore*. (Von Franz 2004 [1982], 21)

C'est à une transformation naturelle qu'on assiste, réalisée avant tout par le rêve, faisant partie intégrante du symbolisme de la renaissance : « le monde subjectif se recrée à partir d'un germe infime, tout comme dans les mythes. » (Von Franz 2004 [1982], 14) Quant à la « réalité », elle est, à son tour, reconstituée.

Anca CLITAN
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Les métamorphoses font naître un « autre être », l'autre qui sommeille en chacun de nous, la personnalité à venir, plus riche et plus vaste. D'après Jung, l'accomplissement du Soi qui fait de l'homme un microcosme, rejoint l'intuition universelle selon laquelle « l'homme total, l'Anthropos est aussi vaste que le monde. » (Jung 1990, 81)

En ce sens, les mutations au niveau de l'être confinant à la réalisation plénière du microcosme humain reflètent également « l'origine de notre univers cosmique extérieur ». Toutes les fois qu'une transformation a lieu, le monde entier est nouvellement recrée. Le personnage muté devient le centre autour duquel un nouveau cosmos s'organisera et se concentrera.

Les éléments constitutifs de l'ordre institué par l'être métamorphosé sont puisés aux structures inconscientes de la psyché, dont la vitalité profonde empreigne les récits. L'inconscient, en raison du manque de déterminisme spatio-temporel, renferme le pressentiment de l'immortalité qui précède et accompagne les processus de transformation de sorte que toute mutation est associée à une sensation de dilatation spatio-temporelle, correspondant à un épanouissement de l'être. Il existe une analogie entre le symbolisme de l'individuation et les mythes de création qui consiste en « la reproduction subjective de la création par la méditation » (Von Franz 2004 [1982], 22–23). Les récits de métamorphoses fonctionnent comme de véritables mythes de création. Chaque fois qu'une mutation s'opère, nous sommes les témoins de la création d'un être singulier et d'une reconfiguration originelle du monde.

Les nouvelles métamorphiques sont autant de récits d'une expérience par laquelle les auteurs accèdent à une condition aux limites du possible humain, par le biais de métamorphoses successives qui leur assurent le passage à une autre condition privilégiée. Les récits fantastiques et leurs personnages servent à vivre une expérience particulière, privilégiée : la quête vers la totalité, une cohérence, une intemporalité, une universalité, une unité que la réalité nie, mais que le langage rend possible dans un « absolu littéraire ». (Bilen 1999, 79)

Au devenir métamorphique des personnages, se superpose l'itinéraire initiatique de l'écrivain qui, après avoir connu la désintégration, renaît pour accéder à une transmutation ontologique. Grâce à l'affranchissement de tout déterminisme, l'écrivain a la liberté de se faire par soi-même, d'autant plus que la réflexion moderne recommande plutôt de « faire, et en faisant, se faire et n'être rien que ce qui s'est fait ». (Richter 1995, 9) C'est ainsi que concept de « métamorphose », considéré en tant qu'hypothèse poïétique, se rapporte également à la génération de son auteur. Aussi les récits métamorphiques retracent-ils l'itinéraire existentiel de l'auteur qui, osant se laisser abandonner à la tentation protéienne, devient, aux termes du processus créatif, autre, changé.

Au niveau de genèse textuelle, la métamorphose devient un concept qui met en évidence « la perpétuelle mutation du sujet écrivant et les mécanismes de production qui sous-tendent la métamorphose du texte ».(Le Blanc 2009, 205) Le change, la remontée aux origines, la nostalgie du paradis trahissent, chez les auteurs, l'aspiration à une métamorphose de statut « qui [leur] permettrait de s'affranchir de toute détermination et de vivre dans un temps devenu réversible » (Bilen 2003, 354) L'écriture, comprise comme parcours des « distances intérieures », sert de point d'ancrage à un auteur toujours autre, empruntant le visage de ses différents héros, étranger à lui-même, mais gardant son essence qui lui permet de se constituer une identité. À mi-chemin entre l'observation et la représentation, l'écriture est censée de manifester ce « continuum dynamique » (Vogel 2009, 87) permettant à l'auteur

de passer de mutation en mutation et acquérir, grâce à l'expérience poétique, un visage éternel. Anne Richter s'efforce de montrer combien multiples sont les métamorphoses du double (Matthys 1996, 5) : « autant de manières de parcourir nos mystérieuses distances intérieures. » C'est une œuvre lancée à la poursuite des mille visages que l'auteur prête à ses personnages.

> N'y a-t-il pas toujours en nous, quelque part, cette forêt obscure que chanta Dante, et où il nous faut, un jour ou l'autre, cheminer en voyageur égaré ? [...] le problème de la dualité [...] pousse tous les artistes à créer et à s'écrier : être ou ne pas être ? Je ou un autre ? En un sens, toute création s'efforce de répondre à ce dilemme ; en essayant de sortir de la confusion initiale, elle est tentative de rejoindre l'unité.» (Richter 1995, 10)

L'espace de l'écriture devient ainsi la zone de rencontre avec l'autre : « [c]'est dans le tracé de la fissure, visibilité fantastique du lieu d'échange des essences, que quelque chose se passe, l'arrivée et la fuite de l'autre » (Malabou 2004, 364–365) À travers les personnages métamorphosés, configurés lors de l'expérience créatrice s'exprime l'exigence qu'ont les auteurs de devenir « autre » et atteindre ainsi à un état de déconditionnement. Les coalescences homme-règnes naturels transforment l'espace textuel en une interface de repos et de communion à la fois : « [l]'écrivain accède à la communication avec un autrui anonyme et universel bien qu'absent » (Malabou 2004, 355) ou retrouve dans la nature les données d'une identité perdue. Le désir de métamorphose d'Anie, l'héroïne du récit « Un sommeil de plante », n'est que la révélation d'une nature profonde dont l'appel remonte dans le temps pour arriver à l'enfance de la jeune femme :

> Enfant, elle avait joué à devenir le centre du monde [...]. Elle marchait en arrière, la tête renversée vers le ciel, jusqu'à en avoir le vertige. C'était ce qu'elle attendait, le vertige qui lui faisait voir les choses autrement, elle immobile, et la terre tanguant, le soleil et les nuages courant autour. (Richter 1967, 73)

Une première réminiscence de cette liaison secrète avec la nature et implicitement avec la Terre-Mère survient lors d'une promenade dans la campagne, un merveilleux jour d'été, quand le désir de prendre des racines jaillit pour la première fois :

> Elle atteignit le premier tronc qu'elle enlaça [...]. Elle s'assit dans l'herbe et posa sa tête contre un tronc. [...] Elle regrettait de ne pouvoir, à force d'immobilité, se faire des racines. S'enfoncer dans le sol pour toujours, s'entourer de ce nuage de lumière calme comme il y a autour des sapins ou au-dessus de certains buissons, en été. (Richter 1967, 72–73)

S'il y a donc métamorphose, c'est « parce que la volonté le veut, simplement, naturellement ». (Malabou 2004, 116) Le personnage-en-mutation est mû par cette volonté de changer, de se métamorphoser qui fonctionne comme un véritable « dispositif d'autotransformation » (Malabou 2004, 116) :

> Voici comme elle procéda : elle prit un vaste pot de grès, un grand sac d'humus. Elle entra dans la vasque, recouvrit ses jambes d'un manteau de terre. [...] Comme elle était bien maintenant ! [...] Du fond d'elle-même montait le silence. Une certaine nervosité demeurait néanmoins [...]. « Je m'y ferai », pensa-t-elle en remuant ses orteils. (Richter 1967, 74)

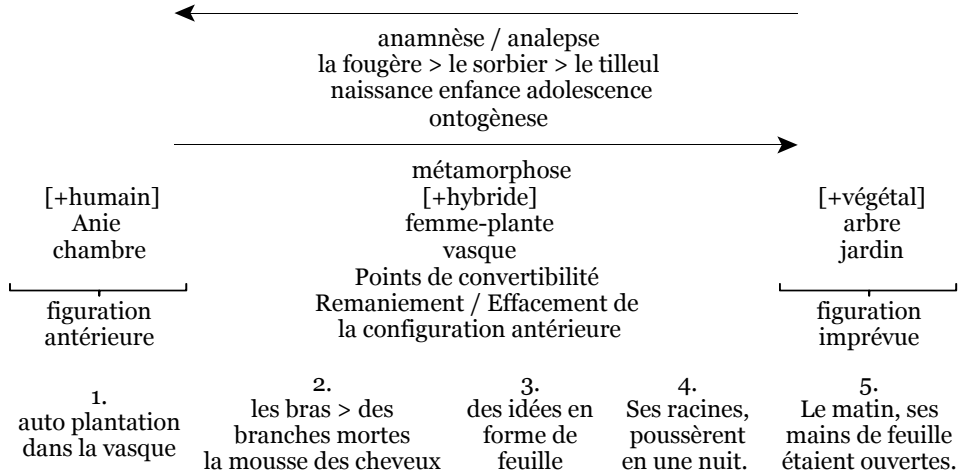
Anca CLITAN
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Cette volonté implique également l'accomplissement et la destruction de l'essence « jusqu'à ce qu'elle devienne radicalement autre, neuve » (Malabou 2004, 117), dans l'intention de donner accès à la substance primordiale : « Seule lui resta l'envie d'eau pure, un rêve de source. » (Richter 1967, 76) Le « germe » n'a donc qu'à suivre le schème temporel pour avoir un devenir productif régulier. (Bachelard 1948, 242) La mutation préfigure la métamorphose de l'homme, synonyme avec un changement de forme et de parcours à la fois. À chaque point de convertibilité correspond une forme, tandis que toute mutation formelle entraîne un changement de direction, « par lequel l'âme est située toute entière dans la ligne de son nouvel effort » (Malabou 2004, 79), si bien que passer d'un état à un autre suppose une adaptation de la perception, une acuité du regard. À la lumière d'une théorie de l'être « pensé comme pur devenir et absolue mobilité » (Malabou 2004, 56), la transgression perd sa connotation négative et devient la caractéristique d'un espace lui-même en permanente oscillation, vu que « le centre spatial et l'actualité coïncident, mais provisoirement ». (Westphal 2004) Dans cette zone de passage de l'identité, dehors et dedans fondent pour ne laisser place qu'aux « niveaux d'intensité » que l'amour, en tant que force de transformation, diffuse tout en faisant plonger les êtres dans un « état de sympathie cosmique » :

Le changement marque la croissance d'un autre corps au cœur du sien, « avec ses différences de rythme, la lente mise en place de ses schèmes moteurs, la souffrance de ses poussées » :

> Elle attendait ses racines. Elle assumait la souffrance des plantes. La soif des fleurs coupées tordant leur tige vers la lumière. Le songe humide des algues abandonnées sur le sable. Le froid des rosiers figés dans le gel de novembre. La folie brusque des grandes plantes d'appartement, dévorant murs et fenêtres. (Richter 1967, 77)

Les remaniements successifs de la forme humaine pourraient être découpés en des tableaux exhibant les figures hybrides de l'être dans son devenir végétal, si bien que le processus métamorphique pourrait être apparenté à la technique picturale du *glissando*, la succession des images parvenant à accomplir la transgression de l'espèce humaine, synthétisée dans le schéma :



Il est à noter que l'effort de l'héroïne de se situer entièrement sur la nouvelle voie et de subir la condition végétale précède la transformation morphologique. C'est par une accoutumance à la structure profonde de « l'impérieuse dictée » (Denis Bertrand 2009, 161–173), doublée d'un remaniement de l'expression verbale (le « déshabillage » des mots) que « le secret travail de la différence débute ». Hantés par « la course de l'univers », les personnages-en-mutation essaient de créer leur ordre particulier dans ce monde en perpétuel changement. Une fois accomplie la métamorphose, l'épanouissement du nouvel étant reconfigure le milieu habité en espace mythique centré, signe qu'« [e]n face de la fluidité chaotique du profane, s'instaure un point fixe qui va fonder le monde et l'organiser » :

> Georges la planta dans son jardin, au cœur de la pelouse. Les racines respirèrent, elle remercia d'une heureuse inclination de la cime. Il se maria peu de temps après, par un matin ensoleillé. La petite mariée aux joues pâles flottait parmi ses invités, comme un léger nénuphar. On dansa sous le feuillage baigné de lune. Cet été-là, la floraison de l'arbre fut splendide. (Richter 1967, 79)

Les différentes mutations qui rendent compte de la confrontation avec l'altérité, s'accordent avec un processus de création considéré en tant que travail « d'altération des représentations pour faire surgir une altérité qui sera d'autant plus dynamique qu'une phase d'altercation aura permis de faire surgir la résistance de la représentation en lieu et place de sa capacité d'intériorisation. » (Wunenburger 2006, 171) Chez Anne Richter la création littéraire n'est que l'aboutissement d'un cheminement existentiel à travers lequel l'écrivain s'épanouit et dont l'expérience, une fois partagée, finit par changer le monde :

> Si l'on admet que la création littéraire est le moyen pour l'écrivain d'atteindre à une autonomie, si l'on pense qu'elle est le cheminement d'une expérience existentielle, qu'il nous soit permis, au terme de ces pérégrinations intérieures, de formuler un souhait : que la femme puisse redevenir un monde, et le monde, sans doute, y retrouvera un équilibre. (Richter 2011[2002], 196)

Les rêves éveillés aboutissant à la création d'une phrase fondatrice qui constituera le fil rouge des récits fantastiques richteriens renvoie à une autre technique créatrice que Jung appelle « l'imagination active ». (Perrot 2000[1980], 36) Celle-ci consiste à prendre un fragment de rêve ou de rêverie et de se laisser aller, en témoin attentif, au libre jeu des images tout en opérant des choix qui entraînent une exploration de l'intériorité. Chez les deux fantastiqueurs, le processus de création implique le franchissement de plusieurs seuils aux termes desquels l'écrivain lui aussi, tels ses personnages, enlève « successivement les enveloppes qui lui cachent sa vraie nature ». (Perrot 2000[1980], 37) Pour Anne Richter, l'écriture est indispensable à la vie, car elle renferme une transformation d'être et éclaire une voie à suivre afin de resémantiser l'être. Les différentes mutations des personnages qui leur permettent de s'intégrer dans l'Unité primordiale sont vécues comme de véritables libérations et correspondent à des états de béatitude. Les métamorphoses des héros introduisent leurs créateurs dans la voie de la transformation qui les mènent à leur accomplissement. Les écrivains ne sont plus de simples témoins ou observateurs omniscients. Ils sont impliqués dans le processus même de métamorphose des personnages, ils y adhèrent. Créatures et créateurs ne sont mus que par un seul désir :

Anca CLITAN
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

> trouver le chemin, trouver le moyen qui fasse apparaître l'ordre, le sens et du monde et de nos existences, trouver la réponse qui apaise nos doutes et nos anxiétés, nous procure un regard nouveau nous rendant capables de nous contempler nous-mêmes, de contempler les autres et le monde, avec sérénité, avec cette joie simple et paisible que fait naître, même dans la souffrance, la vue d'un tout harmonieux, paré de beauté. (Perrot 2000[1980], 72)

Le sens de la métamorphose résiderait dans un « supplément sensible, dans une intensité » (Beyaert-Geslin 2009, 13) qui, surgissant du discours, s'incarne dans cette « troisième instance » dont le visage ne peut être que celui d'une altérité radicale. C'est le même qui s'incarne dans l'autre et, réciproquement, c'est signifier « l'autre en le même » (Beyaert-Geslin 2009, 13). Toute transformation est alors l'invitation à « un exile illusoire et temporaire, fût-ce par personne interposée » (Edeline 2009, 77). Le fantastiqueur est alors un initié qui perpétue, à travers ses écrits un message sacré qui resterait autrement ineffable. Aussi les récits sont-ils dépositaires d'un nouvel ordre apte à transmuer le monde et d'une essence primordiale capable à pousser l'être, lecteur et auteur, à la métamorphose absolue.

Textes de référence

Richter, Anne, *Les locataires*, Paris, Belfond, 1967.
Richter, Anne, « De Goethe à *Meyrink* ou l'imagination n'est pas imaginaire », In : *L'Allemagne fantastique de Goethe à Meyrink*, anthologie établie et présentée par Anne et Hugo Richter, Marabout, 1973, p. 9–17.
Richter, Anne, *Le fantastique féminin, un art sauvage*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.
Richter, Anne : « Métamorphose et aventure intérieure », anthologie établie par Anca Clitan, in *Dialogues francophones*, N° 17, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2011, p. 195–196.

Bibliographie critique

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté* : essai sur l'imagination des forces, Paris, José Corti, 1948.
Bertrand, Denis, « La provocation figurative de la métamorphose », in *Le sens de la métamorphose*, sous la direction de Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 161–173.
Bilen, Max, *Le mythe de l'écriture*, textes réunis par Jean-Jacques Wunenburger, Orléans, Paradigme, 1999.
Bilen, Max, « Comportement mythico-poétique » (1988), in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Éditions du Rocher, 2003.
Beyaert-Geslin, Anne et Colas-Blaise, Marion (dir.), *Le sens de la métamorphose*, Presses Universitaires de Limoges, 2009.
Gérard, Christophe, « Anne Richter, écrivain panthéiste », in *La Revue Générale*, N° 6–7, 2011, p. 83–88.
Hellens, Franz, *Le fantastique réel*, Labor, « Poteau d'angle », collection dirigée par Jacques Carion et Paul Edmond, 1991.
Jung, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, Collection « Folio/Essais », 2012 [1964].
Jung, Carl Gustav, *L'Âme et le Soi : Renaissance et Individuation*, Paris, Albin Michel, 1990.

Le Blanc, Julie, « Métamorphoses du texte et genèse textuelle », in *Le sens de la métamorphose*, sous la direction de Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 203–2014.
Malabou, Catherine, Le change Heidegger, Du fantastique en philosophie, Dijon, Léo Scheer, « Non & Non », 2004.
Maury, Pierre, « Anne Richter : le féminin fantastique », in *Le Soir*, le 11 mars 1985.
Perrot, Étienne, *La voie de la transformation*, d'après *C.G. Jung et l'Alchimie*, La Fontaine de Pierre, 2000 [1980].
Picard, Edmond, *Le Juré*, Bruxelles, Paul Lacomblez, V^ve^ Ferd. Larcier Éditeurs, 1904.
Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
Vantroyen, Jean-Claude, Anne Richter : « Le mystère est nécessaire au bonheur », in *Entretiens*, 13 avril 2012.
Vogel, Christina, « Paul Valéry : saisir le transitif », in *Le sens de la métamorphose*, sous la direction de Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 85–92.
Wauthier, Jean-Luc, « Anne Richter : La grande pitié de la famille Zintram », in *La Revue Générale*, décembre 1986.
Westphal, Bertrand, « Approches méthodologiques de la transgression spatiale», dans *Literature and space. Spaces of transgressiveness*, Ljubljana, 2004, URL:http://www.zrc-sazu.si/sdpk/PKrevija/2004-Literature&Space.htm, consulté le 9.02.2011.
Wunenburger, Jean-Jacques, « La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant, G. Bachelard, H. Corbin) », in *Imagination, imaginaire, imaginal*, coordonné par Cynthia Fleury, Paris, P.U.F., « Débats philosophiques », 2006, p. 153–182.

Voyage intérieur vs. voyage extérieur. Écriture de soi dans *Les vaisseaux du cœur* de Benoîte Groult

Editha-Néfertiti D'ALMEIDA
Université de Limoges, France

Résumé. Le voyage est évoqué en général comme un déplacement géographique, un va-et-vient d'un espace à un autre, réel. Cependant, lorsque l'on parle de *voyage intérieur*, le mouvement n'est pas physique mais mental. Le voyageur se déplace dans sa tête et suit un chemin métaphorique qui le mène à l'accomplissement de son être. L'œuvre de Benoîte Groult, *Les Vaisseaux du cœur*, est un matériau conséquent de ce voyage vers soi. La narratrice, tout en voyageant dans les vaisseaux de son cœur, entraîne avec elle le lecteur, lui aussi plongé dans les profondeurs de la vérité de l'âme de la diariste, dans sa relation au monde et aux autres. Le voyage se conçoit alors comme un aller-retour entre le moi psychologique et le moi social d'une femme.

Abstract. The journey is discussed in general as a geographic move, a physical back and forth. However, when it comes to inward travel, the movement is not physical but spiritual. The traveler moves in his head and follows a metaphorical path that leads to the fulfillment of his being. The novel of Benoîte Groult, *The vessels of the heart,* is therefore a material that results from this inward journey; the narrator, while traveling in the vessels of her heart, carries with her the reader, who is also immersed in the depths of the truth of the soul of the diarist, of her relationship with the world and others. The trip is designed as a back and forth between the psychological self and the social self of a woman.

Mots-clés : voyage, écriture, intimité, féminin, genre
Keywords: travel, writing, intimacy, feminine, kind

L'œuvre de Benoîte Groult[1] *Les Vaisseaux du cœur* laisse imaginer un processus initiatique où George [dans l'œuvre, le nom « George » ne prend pas le « s » final puisqu'il fait référence à George Sand], la narratrice et personnage principal traverse les étapes de sa vie en se forgeant une expérience. Le lecteur vit alors ces voyages au travers de l'acte de lecture qui le mène dans les profondeurs de l'âme de l'héroïne. La présente réflexion tente d'évaluer le procédé d'écriture du voyage intérieur vs extérieur, dans l'intériorité de la narratrice ainsi que sa valeur réceptive.

Quête identitaire

Le texte de *Les Vaisseaux du cœur*[2] relate l'histoire d'une passion dévorante qui va naître dès l'adolescence, entre deux êtres que tout sépare à la base, de leur milieu social respectif à leur carrière professionnelle. George est une bourgeoise parisienne,

[1] Benoîte Groult est une romancière journaliste et féministe française. Son féminisme, marqué par les bouleversements sociaux des rapports homme / femme du XX[e] siècle va fonder sa personnalité et forger son parcours littéraire dont témoigne son œuvre dans l'ensemble. *Les Vaisseaux du cœur* est une parfaite illustration de cette volonté d'affranchir la femme du joug de la dépendance et de la subordination.

[2] Groult, Benoîte, *Les Vaisseaux du cœur*, Paris, Ed. Librairie Générale Française, 2010. Désormais désigné à l'aide du sigle TO, suivi du numéro de la page.

intellectuelle, professeure d'université, élevée dans le respect des règles de sa catégorie sociale ; et Gauvain un Breton issu d'un milieu modeste, pêcheur dans la continuité familiale, sans éducation ni référence intellectuelle. Dans une société des années cinquante où les cloisons restaient encore très étanches, George va très tôt vouloir se construire une identité indépendamment de tous les schèmes sociaux préétablis. Cette démarche d'indépendance s'énonce comme un voyage initiatique parce qu'au cours de son histoire d'amour, la diariste se découvre, s'affirme et se positionne par rapport à son environnement. C'est un besoin de construction identitaire qui se dévoile par l'expression du « je », sujet d'un discours assumé et revendiqué. George assume son discours, elle raconte ses émotions, ses envies, ses craintes, ses peurs qui prennent une forme différente suivant les étapes de sa vie ; dans l'insouciance de sa jeunesse quand elle décide à dix-huit ans de faire de Gauvain son amant pour la vie, dans la prise de conscience de son mariage raté, de la réalité de la vieillesse qui rattrape ou la peur de la réalité de la mort. Un processus qui permet qu'avec l'âge des convictions s'affinent et se confirment. On peut ainsi lire :

> Pendant les dix années suivantes, mon existence a été trop remplie pour que j'aie eu le loisir de penser mes premières amours. C'est plus tard que vous vient la nostalgie, quand le deuxième amour, celui sur lequel on a risqué sa vie, commence à prendre le gîte. [...] pour l'heure, c'est insensiblement que ma jeunesse se transmue en âge adulte. [...]Quand on double le cap des soixante, on sourit de la naïveté de sa jeunesse. On a tort. C'est en rentrant dans la décennie des 3 que j'ai perdu ce bien inestimable : l'insouciance. Jusque-là j'avais vécu en négligeant totalement le fait que j'étais mortelle. (TO, 59)

Partant, le « je » met en évidence le prétexte d'écriture qui est celui de projeter un état d'âme sur le monde extérieur, une vision de l'environnement de création, de peinture du monde tel qu'on le voit, tel qu'on le sent ou de traduire sa propre vision du monde tout en créant un objet esthétique. Le texte de Groult charrie tout cela à la fois et le choix de l'écriture intimiste vient en souligner la quintessence parce qu'il révèle un vécu authentique quoique mis en fiction. Cette authenticité a pour effet de rassurer le lecteur sur la véridicité des dires, grâce à l'expérience de la diariste et donc d'y accorder du crédit. Un discours affirmé qui apprécie le monde de la femme par rapport à elle-même, son environnement social et ses rapports au masculin. L'utilisation du pronom personnel « je » a une véritable valeur constructive : il révèle l'intériorité de son auteur, qui recherche l'accord avec sa propre subjectivité. L'alternance de deux points de vue, celui du monde et le sien propre, renvoie à un besoin d'épanouissement personnel, indépendamment des représentations identitaires que la société façonne.

Voyage au travers de représentations culturelles

À partir de l'odyssée intime de George, le lecteur voyage au cœur des cultures qu'il découvre avec intérêt par le regard de cette héroïne où défilent représentations de genres, strates sociales en passant par les réalités historiques et politiques, pour en marquer les limites. Les codes et représentations des sociétés et les leurs influences parcourent l'œuvre. Ces influences profondes créaient chez l'individu un ensemble de dispositions qu'il intègre comme une seconde nature : « L'habitus » (Bourdieu 1991, 24). George n'échappe pas à l'emprise de son « habitus » culturel et intellectuel. C'est avec son regard de bourgeoise parisienne qu'elle ne peut s'empêcher d'ap-

précier Gauvain ; elle avoue ne pas tolérer l'inculture de son amant certainement due à son origine modeste: « Je me savais trop prisonnière de mes chers préjugés, tout chaud de mon enfance. Et avec cette rigueur qui me tenait alors lieu de personnalité, je ne pouvais lui pardonner son inculture [...] je ne lui pardonnais pas sa façon de couper le pain sur son pouce et sa viande d'avance dans l'assiette, ni la pauvreté se son vocabulaire qui jetait le doute sur la qualité de sa pensée il y aurait eu trop à faire ». (TO, 54) Toutefois, elle va au fil de sa vie souligner les limites d'une telle influence. Comme lorsqu'elle compare Gauvain et Sydney, [un de ses compagnons]: Le premier, modeste pêcheur sans éducation, sans humour mais qui rit bien de celui des autres, honnête, tolérant, qui a une conception animale du couple, primitif et fataliste, mais pourtant sexuellement satisfaisant ; le second, intellectuel et bourgeois philosophe, mais ennuyeux et sans aucun intérêt sexuel. Comparaison de deux modes de vies, comme celle du monde universitaire américain des années soixante, la convivialité des Américains, leur spontanéité, leur solidarité forte mais exigeante qui contrastent avec le politiquement correct français, l'individualisme et les rivalités. George fait également voyager dans l'histoire des peuples coloniaux nouvellement indépendants comme le Sénégal ou les Seychelles. Elle ironise subtilement sur la portée « humaniste » qui a justifié les colonies et les considérations des clivages blanc/noir. Les clivages et préjugés sont également très ancrées dans les régions d'un même pays ; en témoigne ce refrain que chantaient les petits Bretons aux Parisiens en vacances : « Les Parisiens Tête de chien ! Les parigots Tête de veau ! ». (TO, 18)

Les préjugés semblent s'incruster partout dans la vie privée comme publique, même dans la hiérarchie des valeurs. L'honnêteté passerait pour une vertu ridicule pour la bourgeoisie aisée, quand elle est une valeur pour les catégories modestes. George peint un tableau de part et d'autre de ses considérations justifiées ou non qui deviennent naturelles, évidentes. Mais elle, tout comme son amant, vont, dans la progression de leur relation, surmonter ce fossé abyssal qui les sépare, afin de vivre pleinement leur passion. La déconstruction des préjugés entraine selon la démarche de la diariste une meilleure détermination de soi. Cette volonté d'en découdre avec les préjugés et les codes sociaux va mener George à mettre en lumière les rapports de force qui existent entre le besoin d'affirmation des femmes et leur place dans la société.

Voyage au cœur d'une idéologie féministe

L'analyse des situations de femmes comme celle de Marie-Josée ou d'Yvonne témoigne de la marginalisation et la subordination de la femme dans et par le mariage. La femme mariée y est décrite avec douleur, parfois comparée à un mammifère :

> À trente-trois ans, Marie-Josée s'était ostensiblement retranchée dans le camp des ménagères et parlait de ses petits comme un mammifère. Elle était de celles qui "n'arrêtent pas" de l'aube au couchant, briquant sa maison, cultivant son potager, lessivant au lavoir et ne quittant son sarrau déformé par ses mamelles communicantes que le dimanche pour aller à la messe. (TO, 61)

Le mariage est dénigré, présenté comme une mascarade mise sur pied pour soumettre la femme, une belle hypocrisie à laquelle la femme participe passivement. Image illustrative du désenchantement du mariage, celui de sa propre expérience, de ce couple aristocrate qu'elle rencontre aux Seychelles pendant une de ses escapades amoureuses, ou encore de sa sœur Frédérique qu'elle trouve terne parce que

n'ayant pas une vie sexuelle épanouie. Dans chacun des cas, le divorce est une évolution positive, indispensable à l'émancipation de la femme, une rédemption, un moyen de recouvrir sa liberté perdue dans une union de sacrifices au seul bénéfice du mari. Lorsqu'elle prend la décision de demander le divorce, elle le vit comme un affranchissement, une liberté retrouvée. Elle avoue : « Je venais de me dépouiller de la George humble et douloureuse comme d'une peau morte. J'avais assumé le rôle jusqu'au bout, j'en avais vécu tous les épisodes traditionnels [...] je me découvrais des aptitudes toutes fraîches pour le bonheur et une propension inattendue au rire et à la légèreté. [...]Mon premier geste de femme libre consista à m'acheter une bicyclette ». (TO, 63)

Toutefois, s'il semble plus simple de se libérer de la triple tutelle des trois « s » (*Silence sacrifice et service)*[3] pour emprunter à Jacques Chevrier (2003,8–12), il est encore plus difficile de se défaire des stéréotypes que construit la société. Partant, le voyage d'initiation qui conduit George à une affirmation identitaire, va engager la question des rapports de forces entre le féminin et le masculin. Le comportement de George témoigne alors d'un féminisme subtil mais subversif parce qu'il présente une femme détentrice d'un phallus féminin. George n'agit pas dans sa relation amoureuse selon les codes sociaux attribués à la femme : petite fille déjà, elle joue en cachette avec les garçons. Pourtant, une fille ne joue pas avec les garçons, elle s'attèle à se former pour être une vraie femme. Une femme respectable se marie, fait des enfants et s'occupe de son foyer. Cependant, George mène la relation et en définit les limites et les objectifs. Une femme ne doit pas se soumettre au bien-être de son mari au détriment du sien. Assumant ses désirs, George change ses compagnons au gré de ses envies et de ses lassitudes, construisant pour ainsi dire sa propre conception de vie. Elle va par exemple valoriser la maîtresse au détriment de l'épouse qu'elle déprécie. Pour elle, les épouses servent involontairement les intérêts des maîtresses, car plus elles sont soumises à leur conditionnement de mère et d'épouse, plus les maîtresses en tirent avantage. Ainsi, Marie-Josée permet à George d'être celle qui est désirée. Elle l'observe elle-même : « C'est aussi grâce à Marie-Josée, à ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas, que je peux aimer Gauvain sans avoir à le blesser une seconde fois ». (TO, 191) Cette volonté subversive de voir la femme se libérer des carcans sociaux vient s'enrichir d'un langage poétique et explicite de la sexualité.

Poétique de l'érotique

Dans le processus de construction identitaire de George le sujet de la sexualité prend une place prépondérante. Il se justifie en ceci que la sexualité prend une place importante dans la régulation des genres car les normes sexuelles dans l'ensemble modèlent les normes sociales. Dans la langue par exemple, l'homme et la femme ne sont pas évalués de manière équitable : un mot en rapport au sexe dit par un homme marque en général son tempérament, sa virilité tandis que le même mot dit par une femme témoigne du peu de vertu de celle-ci. La narratrice en a bien conscience et s'engage à contre-courant de cet idéal de société. Elle prend la liberté d'un langage explicite qui met en relief la passion physique triomphante. Ainsi, le choix des mots

[3] Dans son article, Chevrier convoque une expression de Catherine Coquery-Vidrovitch qui parle de la femme africaine soumise à la domination de l'homme par le terme de la triple tutelle des trois « s » qui sied bien aux personnages féminins dans l'œuvre de Groult.

en rapport au sujet est crucial selon l'impact du message que l'on veut véhiculer. Elle en pose les bases dans son avant-propos :

> Comment nommer selon mon cœur ces excroissances ou ces incroissances par où s'exprime, se résout et ressuscite le désir ? Comment émouvoir en disant « coït » ? Co-ire, aller ensemble, certes. Que devient le plaisir de deux corps qui vont ensemble précisément ? [...] Et quand on en vient aux organes qui véhiculent ce plaisir, l'écrivain et peut être plus encore l'écrivaine se heurte à de nouveaux écueils [...] car le vocabulaire de la jouissance féminine se révèle, même chez les meilleurs auteurs d'une pauvreté constante. (TO, 11–12)

Par conséquent, les isotopies de l'érotisme et de la sexualité sont explicites et assumées d'entrée de jeu, frisant presque l'indélicatesse langagière : « la verge de Jean Phil était roide, tendue à craquer...le phallus de Mellors se dressait souverain, terrifiant... [...] Mon vagin denté ...Votre clitoris Béatrice... ». (TO, 12) Des situations d'intimité sexuelle sont décrites sans équivoque : « Elle saisit le sexe de Gauvain dans sa main, le sous pèse. ˝ Même vide, il pèse encore...je ne sais pas moi...deux cent cinquante grammes ? ». (TO, 101) Cependant, le langage explicite de George ne se perçoit pas comme triviale mais relève une certaine poétique qui fait voyager le lecteur dans l'intériorité de George, de ses émotions et ressentis. Le langage explicite de Georges refuse toute réduction de la liberté de la femme à celle de l'homme. C'est une volonté d'affirmation d'un langage que la femme doit pouvoir utiliser à son aise pour dire les choses comme elle le ressent car la liberté de la femme passe également par son affirmation sexuelle. Elle a autant que l'homme une vie et une identité sexuelle qu'elle doit pouvoir assumer. L'œuvre de Groult justifie de ce fait la mise en évidence d'une harmonisation dans la redéfinition des rôles au-delà du sexe biologique car, comme le souligne Butler « les personnes ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (becoming gendered) selon les critères de l'intelligibilité de genre ». (Butler 2006,83)

Somme toute, le voyage dans *Les Vaisseaux du cœur* se décline au travers d'une écriture de l'intime qui mène le lecteur dans un processus initiatique de la diariste qui se découvre et veut affirmer son identité. Un véritable voyage dans les vaisseaux de l'âme de George, de son adolescence à l'âge adulte. On aurait pu intituler cet ouvrage *Les voyages de George*, tant la narrativité se lit comme un voyage dans les différentes vies de la narratrice. L'environnement s'y prête volontiers dans un monde politique qui connaît des bouleversements entre l'émergence du combat féministe et les indépendances coloniales. Elle en ressort une philosophie enrichissante pour elle-même au travers de son personnage et pour l'humanité au travers de l'acte de lecture. Le voyage de la diariste se dévoile dans un jeu de vision, de langage et d'idées, une volonté d'accomplissement au risque de s'opposer à la réalité de son environnement social. Cette écriture de soi fait remonter à la surface des maux et des désirs de femme, d'épouse, de mère, d'amante, de lutte de classes, de religion. *Le voyage extérieur vs intérieur* se conçoit comme un aller et retour entre le moi psychologique et le moi social d'une femme. Sans explicitement revendiquer une portée féministe, la personnalité de George permet de mesurer l'impact de *l'habitus* et surtout de poser les bases d'une redéfinition des identités au-delà du sexe biologique ou du genre de manière plus large.

Texte de références

Groult, Benoîte, *Les Vaisseaux du cœur*, Paris, livre de poche Librairie Générale Française, juin 2010 [Ed. Grasset, 1988].

Bibliographie critique

Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Ed. Polity Press, Cambridge Grande Bretagne, 1991.
Bouveresse, Jacques, *Le Mythe de l'intériorité*, Paris, Minuit, 1976.
Butler, Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, la découverte/ poche, 2006 [2005].
Chevrier, Jacques, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du sud », in *Notre Librairie*, Revue des Littératures du Sud, N°151, « Sexualité et écriture », Paris, juillet-septembre, 2003, p. 8–12.
Duchet, Claude, *La Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.
Irigaray, Luce, *Sexes et genres à travers les langues*, Paris, Grasset, 1990.
Jongy B., Keilhauer A., *Transmission, héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont Ferrand Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
Poirier J., Ernst G., *Écriture de soi, lecture de l'autre*, Dijon, Presses Universitaires, 2002.
Simonet-Tenant, Françoise, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire,* Paris, Téraèdre, 2005.
Michaud, Guy, *Le Visage intérieur, pour une anthropologie de l'écrivain*, tome I, Les structures de la personnalité, Paris, Nizet, 1974.
Umberto, Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myrien Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

Voyage(s) francophones à plus d'un titre. Deux configurations comparées du voyage et du déplacement : Francis Dannemark et Didier Leclair[1]

José Domingues de Almeida
Université de Porto,Portugal
Institut de Littérature Comparée Margarida Losa

Résumé. Il s'agira de proposer une lecture critique comparée de deux conceptions et configurations du *voyage* liées, du point de vue narratif et diégétique, à deux francophonies distinctes : l'Afrique (plus précisément la République Démocratique du Congo, ancienne colonie belge) et l'ancienne métropole coloniale (la Belgique). De fait, nous nous proposons d'aborder de façon comparatiste deux littératures francophones sur la thématique et les configurations du *voyage* au message et aux implications psychologiques et sociales diamétralement opposées. Pour ce faire, nous prendrons pour supports critiques comparatistes les romans *Voyage à plus d'un titre* de l'écrivain belge francophone, Francis Dannemark (1981), et *Un passage vers l'Occident* de Didier Leclair (2007), dont les univers diégétiques réfèrent à des réalités viatiques différentes. Le sème du *voyage* s'avérera un surprenant baromètre des idiosyncrasies dans lesquelles se déploient les divers espaces et littératures francophones.

Abstract. The author proposes a comparative critical reading of two conceptions and configurations of travel linked, in a narrative and a diegetic point of view, to two distinct Francophone areas: Africa (more specifically the Democratic Republic of Congo, a former Belgian colony) and its former home country (Belgium). As a matter of fact, we will try to approach comparatively two Francophone literatures on the theme and the configurations of travel with a diametrically opposed message and psychological implications. To do this, we will consider as comparative contributions these two novels: *Voyage à plus d'un titre* by the Belgian Francophone writer, Francis Dannemark (1981), and *Un passage vers l'Occident* by Didier Leclair (2007), which diegetic contexts refer to different travel realities. The seme of *travel* will appear as a surprising barometer of the different literary Francophone idiosyncrasies.

Mots-clés: littératures francophones, Leclair, Dannemark, voyage
Keywords: Francophone literatures, Leclair, Dannemark, travel

Francophonie(s) et espace

L'approche thématique du voyage en domaine géo-littéraire francophone permet de mettre en lumière, d'une part, la pluralité et l'ambiguïté du rapport des espaces à la langue, que Michel Beniamino a fort bien soulevée. Cette approche requiert que l'on ne porte plus sur la Francophonie un regard et une grille de lecture purement linguistique (D'Hulst 2003, 89), mais que l'on soit capable d'y lire « simultanément plusieurs centres et plusieurs périphéries […]. » (93). Elle engage aussi un investis-

[1] Cet article a été élaboré dans le cadre du projet "Interidentidades" de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III" (POCTI–SFA–18–500).

sement différent sur la perception spatiale des aires francophones, puisque l'image des « métaphores spatiales » (Beniamino 2003, 16) y est persistante. Comme le rappelle Beniamino :

> Ce qui est considéré comme « espaces francophones » est une combinaison très complexe d'espaces définis par des logiques multiples – la langue, la culture, l'histoire et la géopolitique par exemple. Et il ne manque pas, d'ailleurs, d'exemples de « nouvelles » littératures (littérature migrante, beur, etc.) qui semblent à la fois déjouer les ensembles littéraires pourvus de frontières constituées par la critique (16).

Dès lors, et en pointant déjà l'avènement des « littératures- monde », il s'agit pour la critique d'acter « cette distinction supplémentaire entre francophonie et francophonie littéraire. » (21) Sa conclusion est on ne peut plus parlante, et tombe à point nommé dans l'approche des fictions francophones que nous aborderons à la faveur du motif du voyage : « La francophonie littéraire a un sens parce qu'elle est une somme d'"expériences discordantes" » (24).

Et Beniamino de la préciser : « [...] une certaine forme de communauté de culture fondée sur la langue et ses représentations mais aussi sur ces "expériences discordantes" du monde comme identité négociée en permanence dans la tension ou la conflictualité du partage, justement, impliqué par l'histoire [...] » (24).

Mais, d'autre part aussi, par le biais du traitement purement diégétique du récit, il faudra tenir compte de la disparité des conditions socioéconomiques et logistiques au sein des différentes aires francophones marquées par des idiosyncrasies antagoniques, quoique rassemblées par une langue d'écriture littéraire, en l'occurrence le français.

Pour l'exemple, partons d'une lecture critique comparée de deux conceptions et configurations du *voyage* liées, du point de vue narratif et diégétique, à deux francophonies distinctes : l'Afrique (plus précisément la République Démocratique du Congo, ancienne colonie belge, et ce, par ricochet canadienne) et l'ancienne métropole coloniale (la Belgique). Puis nous abordons de façon comparatiste ces deux littératures francophones sur la thématique et les configurations du *voyage* au message et aux implications psychologiques et sociales diamétralement opposées.

Pour ce faire, nous prendrons pour supports critiques les romans *Voyage à plus d'un titre* de l'écrivain belge francophone, Francis Dannemark (1981), et *Un passage vers l'Occident* (2007) de Didier Leclair, écrivain franco-canadien aux origines et parcours africains, dont les univers diégétiques se réfèrent à des réalités viatiques fort différentes, mais imbriquées par les aléas du recours littéraire à la langue française.

Un *circuit* autoroutier belge

Paru en 1981, *Le voyage à plus d'un titre*, premier roman dannemarkien, affiche les caractéristiques narratives postmodernes par lesquelles se signale une certaine mouvance du renouveau romanesque en français à cette époque. Il y est question du personnage Peter, un photographe *free-lance* de renom, qui abandonne brusquement une carrière prometteuse. En voiture, il fuit délibérément sa destinée, en se lançant dans l'immense réseau labyrinthique des autoroutes belges : « De cela au moins il est sûr. Il a voulu que ce soit la nuit. Pas le crépuscule, non, la nuit noire depuis plusieurs heures [...]. Mais maintenant c'est fait, ça y est, le moteur tourne, les phares

s'accrochent aux panneaux indicateurs de l'entrée de l'autoroute » (Dannemark 1981, 9).

Le récit omet d'où il vient et où il va. Sa démarche fuyante, juste interrompue pour les rituels autoroutiers (faire le plein d'essence, manger ou dormir) ressemble à un pari incompréhensible, voire à l'abandon à un vertige irrépressible : « Mais tout semble lancé dans un processus sans fin, et la fine pluie nocturne qui commence à tomber va accentuer l'effet hypnotique de l'autoroute, cet effet étrange qui conduit au sommeil et qui l'interdit » (23).

La durée du voyage est l'occasion de faire le point, de laisser la voix intérieure prononcer son monologue infini à la faveur de la régularité grisante et aseptisée des lieux : « Souvenirs brassés, balayés, des phrases et des images, au rythme des hautes lampes de l'autoroute qui ne cessent de se succéder, toujours semblables » (69), mais aussi de se rendre à la fascination d'une logique labyrinthique de *réseau* comme seul espace référentiel et vital : « Sur l'autoroute, la nuit, depuis quelques heures, a ramené l'univers entier aux dimensions d'une station d'essence, d'une cafétéria et d'un parking » (89).

Des amis (Jacques, Claire et Val) se revoient de temps en temps, s'interrogent à son sujet et émettent plusieurs conjectures ; ce qui permet au narrateur de faire alterner la focalisation : « Comment vas-tu ? Bien. Je me demandais si tu allais appeler. Ton dernier coup de téléphone remonte à … » (21). Peter leur téléphone aussi de différents restoroutes où il noue des connaissances éphémères et sans conséquences.

Il propose, par exemple, de conduire à destination une jeune femme, dont la voiture est tombée en panne. Une fois garés sur un parking d'autoroute, ils se font attaquer par deux malfaiteurs. Peter en tue un, tandis que la jeune femme est légèrement blessée. Cet épisode, grave en soi, ne semble pas émouvoir le héros impassible : « Qu'est-ce qu'on a fait d'eux ? Rien. Qu'est-ce qu'on pourrait faire avec des morts ? » (76).

Par la suite, nous apprenons que Peter a remporté un certain succès grâce à une photo prise au Liban : « Vous connaissez le Liban ? Beyrouth ? Oui, un peu. Beyrouth, et quelques endroits dans le sud » (90). Dans son errance, il est ramené à la réalité par un coup de fil de Val lui reprochant ses absences et ses longs silences. Il devra rentrer. C'est alors que Peter sort du réseau autoroutier et prend un chemin.

Là, il finit par s'endormir dans sa voiture. Un homme l'en sort, mais Peter, en photographe, affirme qu'il doit poursuivre son chemin. L'homme lui répond : « En attendant, vous allez dormir, mais pas ici. Vous pouvez marcher ? Venez. Oui, demain matin. Appuyez-vous sur moi, comme ça, oui, c'est ça, on y est presque ; regardez, on est arrivé » (148).

L'impassibilité rejoint ici la qualité foncièrement éphémère de l'affectivité, de l'inaptitude radicale à établir des relations humaines, et qui plus est, amoureuses, de la part d'un héros porté sur la déprime, le tabac et l'alcool, mais d'une certaine façon, entouré d'autres atomes aussi irrémédiablement isolés que lui. Comme l'a bien vu Daniel Laroche : « Le nomadisme dannemarkien est aussi – surtout ? – de nature affective. Un même schéma revient de livre en livre, celui de la relation amoureuse inaboutie » (Laroche 1991, 15).

Dans *Le voyage à plus d'un titre*, c'est la liaison intermittente et tout à fait occasionnelle entre Peter et Claire qui éclaire ce penchant profondément ancré à tel point qu'il en devient nécessaire, voulu, recherché : « C'est donc par hasard, si vous voulez, que j'ai rencontré Peter. Le hasard a joué ; quelques points communs, non ?

Oui, le goût des paradoxes » (Dannemark 1981, 138s). On l'aura compris : les dénominateurs communs tendent à être réduits au strict minimum.

Mais le héros dannemarkien est aussi porteur d'une blessure intime, passée, latente et mystérieuse qui le pousse à fuir et à se taire. Reporter, ou « rapporteur » (111) au Liban, quelque chose s'est produit et a déclenché une indicible souffrance. Est-ce des souvenirs d'atrocités guerrières, un cliché primé, mais dont la prise déchire le photographe au-delà du supportable, qui a définitivement acculé le globetrotter du tiers-monde à l'errance sécuritaire du circuit autoroutier occidental ?

Cette interrogation n'explique pas vraiment, mais explique quand même « l'équilibre très ferme qu'il [Francis Dannemark] réalise entre la narration et les suggestions du fantasme ou les récurrences du souvenir » (Franck 1981).

Plusieurs indices le laissent entendre : « Rapporteur, oui…J'étais reporter, d'une certaine manière. J'ai ramené des choses, je me suis encombré, alourdi. J'étais ? Oui, c'est terminé. Définitivement. Et la photo ?» (Dannemark 1981, 111). Cette caractéristique existentielle cautionne l'intuition, récurrente chez Francis Dannemark, d'un « suicide repoussé », et surtout *in extremis* (Laroche 1991, 11). C'est à cette aune qu'il faut interpréter le dénouement flou et si peu logique du récit et qui ressemble à du sauvetage, voire du salut : « Réveillez-vous. Vous n'allez pas passer la nuit, comme ça. Vous êtes malade ? Réveillez-vous » (Dannemark 1981, 147).

Cette sortie d'autoroute, qui coïncide avec la fin du récit, dissout, en la trahissant, en la montrant au grand jour par le biais d'un regard extérieur (un adjuvant sauveteur/sauveur), une logique ritualisée, maniaque et hermétique qui tendait à accréditer ou à rendre normale auprès du narrataire une démarche maladive, pathologique et compulsive. Circuit fermé autoroutier et court-circuit mental de Peter se rejoignent aux yeux du lecteur pour ne représenter plus qu'un seul labyrinthe transféré sur le rituel de l'écriture : « […] c'est ça, on y est presque ; regardez, on est arrivé » (148).

L'imprécision des circonstances de cette déchirure inscrite au plus profond d'un personnage atomisé souligne une incapacité à assumer l'histoire personnelle, mais aussi l'Histoire tout court dans ses complexités : « Dans un tout petit bled, au sud du Liban, à deux pas de la frontière » (112).

D'ailleurs, l'épaisseur et la gravité historiques sont vite désamorcées au profit de l'anecdote, de l'accessoire ou du purement descriptif, en clin d'œil aux techniques narratives du nouveau roman de l'école de Minuit : « Il faut encore imaginer la petitesse du cadre contre lequel est collé l'œil, et la difficulté de choisir la fraction de seconde où il faut appuyer l'index, toujours sans avoir fait de bruit, pour fixer le moment précis où la balle traverse la tête, de la nuque vers la bouche » (112).

Cette option narrative, proche de la dépression, signale un *lieu* particulier et obsessif dans l'écriture dannemarkienne, et constitue l'un des piliers majeurs de son minimalisme scriptural : le recours au trajet, au déplacement autoroutier comme fin en soi ; le circuit balisé et éclairé comme fuite en avant : « A perte de vue, une plaine, que l'autoroute traverse comme une allée » (19) ; ou encore : « […] il se demandait combien de temps on pouvait vivre sans jamais quitter le réseau des autoroutes, en allant dans n'importe quelle direction mais en ne s'éloignant jamais de ce territoire à la fois immense et minuscule » (51).

L'univers automobile, les autoroutes et leurs rituels intimement associés pointent des *non-lieux* anthropologiques propres à la *surmodernité*, de purs lieux de passage. Comme le suggère Marc Augé, les trajets sur autoroutes évitent, tout en les com-

mentant, les lieux véritablement historiques (1992, 103). En fait, et ce contrairement à d'autres itinéraires, les autoroutes ont ceci de particulier qu'elles ne pénètrent pas dans l'intimité de la vie quotidienne. D'autant plus que l'autoroute, par définition, ne permet pas de faire demi-tour, ni de s'arrêter en chemin, tout juste dépasser.

À son égard, Isabelle Moreels parlera de « cage d'asphalte » (Moreels 2006, 487) d'un « voyage hors de toute typologie établie » (489). Il s'agirait plutôt d'un « vagabondage organisé d' [un] personnage égaré à la mémoire éclatée, en rupture provisoire d'occupation professionnelle, qui pren[d] plaisir à de longues randonnées en voiture à la destination assez floue, en quête d'un hypothétique renouveau existentiel » (492).

Ce cadre itinérant jalonné de *non-lieux* emblématiques de l'existence postmoderne anonyme et codée, « Sur l'autoroute, la nuit, depuis quelques heures, a ramené l'univers entier aux dimensions d'une station d'essence, d'une cafétéria et d'un parking » (Dannemark 1981, 89), permet d'installer un héros angoissé et impassible dans un contexte d'écriture qui affiche sa nouveauté.

Un *exode* africain

Rien de cela, et pour cause, dans le contexte diégétique d'*Un passage en Occident*, même si le motif du voyage, ou plutôt du déplacement forcé (passage du détroit de Gibraltar), souhaité (rejoindre sa sœur à Paris, émigrer, fuir la misère) ou intermittent (découvrir son propre pays et la situation pourrie qu'on y vit à tous les échelons de l'Etat, si tant est qu'on peut parler d'Etat). Le narrateur met en exergue l'héroïque épopée de la jeune Congolaise, Angélique, personnage central, dont on connaît, à rebours, les mésaventures, jusqu'à la tentative de passage du détroit. Un but hante tous les esprits :

> Au nombre de six, ils partageaient la même obsession : arriver en Europe pour dire adieu à la misère et aux guerres fratricides. Les uns resteraient en Espagne, d'autres continueraient vers l'Italie ou l'Allemagne, la France ou encore la Belgique. La destination finale variait mais le but demeurait la fuite vers un pays riche (Leclair 2007, 9).

Ce roman débute sur cette image intense d'une chaloupe *(patera)* aux prises avec la violence de la mer et le dispositif sécuritaire espagnol dans un voyage risqué et tragique, la tentative de passage du détroit de Gibraltar : « Six hommes et une femme originaires de divers pays d'Afrique noire jouaient le tout pour le tout afin d'immigrer clandestinement. » (10)

Le roman démarre, dès lors, sur un récit détaillé et émotionnel du naufrage, sur lequel le narrateur ne reviendra qu'au dénouement, et dont Angélique se trouve être l'unique rescapée. Entre ces deux balises diégétiques, le texte s'attèle à remplir et approfondir le vécu de ce personnage héroïque, ses déboires comme vendeuse, danseuse et trafiquante de diamants au service des hauts gradés de l'armée congolaise dans la RDC de l'après-Mobutu et sa combine de fuite en France.

L'échafaudage narratif met donc l'accent sur des existences humaines et des épreuves au-delà des statistiques médiatisées de cadavres échoués sur les plages andalouses ou marocaines. Ceci nous porte à considérer l'importance du message sociopolitique qui se glisse entre les lignes ; voire, qui fait l'objet d'une opinion nettement affichée. Nous sommes en effet en présence d'un message politique sur les rapports de cause à effet des déplacements forcés.

Les mésaventures d'Angélique, racontées par analepses, rappelons-le, sont l'occasion d'un voyage au cœur des tragédies africaines. Le narrateur pointe d'un doigt implacable la situation du Congo, ex-Zaïre, après le règne du dictateur Mobutu. Le cadre est atroce. Kinshasa est une ville délabrée (26). Le pays se voit ravagé par des guérillas internes et les conflits interethniques de la région des Grands Lacs. Les ressources, surtout les diamants, se trouvent aux mains d'une oligarchie corrompue et font l'objet de toutes les convoitises (*cf.* 98).

> Angélique fait la douloureuse expérience de la découverte de son pays, notamment l'arrière-pays qu'elle ignorait, et ce pendant son voyage aérien à Bunia où elle est censée servir, avec son amant, Mathurin, de trafiquante de pierres précieuses : « Cela n'empêchait pas Angélique de découvrir du haut des airs ou lors des manœuvres d'atterrissage [...] la beauté de son pays. Elle aperçut des gazelles et des antilopes s'élancer sur des kilomètres de savane, apeurées par l'appareil » (111).

Ce déplacement devient l'occasion d'une prise de conscience en phase avec le penchant réflexif du narrateur sur le cadre géopolitique de l'ancienne colonie belge : « Il expliquait au batteur que le Congo avait été la possession d'un roi belge du nom de Léopold II » (112), notamment par le biais du pygmée, Moïse, et de son témoignage accablant pour l'Etat congolais (*cf.* 134–149). Ce long monologue permet également au narrateur de dénoncer les racismes intra-africains, la minorisation de certaines ethnies et les préjugés racistes prépondérants entre Africains, notamment lors des tentatives de traversée du détroit de Gibraltar, occasion où toutes les misères finissent par se côtoyer le temps d'une tragédie.

Si le pygmée congolais se voit ridiculisé et maltraité par les autres Noirs africains (*cf.* 124), il est frappant d'y lire les méfiances réciproques entre différentes ethnies. Le passeur « [...] maudissait intérieurement ces Africains » qu'il considère comme des « marchandises » (124).

Dans *Un passage vers l'Occident*, la misère et l'instabilité congolaises sont mises en rapport par un filtrage de l'histoire récente de ce vaste pays africain : la guerre du Shaba (*cf.* 107), la fin du régime mobutiste (*cf.* 25 et 62) et les guérillas ethniques sanguinaires couvant depuis les années quatre-vingt-dix dans la région des Grands Lacs, avec l'intervention de l'ONU, notamment la MONUC (*cf.* 119).

En fait, le souci d'intervenir réflexivement par le biais des personnages pousse le narrateur à porter un regard ethnographique sur la réalité, - dérive ou danger de l'écriture francophone que Véronique Porra a bien dégagés (2008) (et ce à l'intention d'un narrataire qu'il devine surtout occidental. On remarquera, à cet égard, l'importance de périphrases explicatives ou contextuelles dans ce *corpus* narratif. Par exemple, le besoin de gloser les us et coutumes locaux : « A Kin, et dans d'autres pays d'Afrique, un taxi prend plusieurs clients à la fois » (Leclair 2007, 38) ; « A Kinshasa, ainsi que dans nombreuses autres villes ravagées par le sida, la naissance pouvait signifier un court transit dans la vie. » (52).

Mais le souci d'enracinement contextuel du récit creuse plus loin dans le temps. Pour ce type de roman à composantes postcoloniales, un besoin irrépressible d'évoquer les origines coloniales du malaise se traduit par des apartés peu innocents sur ce premier exode occidental conquérant, comme si la tentative d'entrée dans la forteresse européenne, seul voyage valant vraiment la peine, constituait une tragique ironie du sort ; un triste retour des choses.

Conclusion

Aussi, nous confrontons-nous à deux configurations bien distinctes du *voyage*. D'une part, dans *Voyage à plus d'un titre*, nous avons affaire à une conception individualiste, aseptisée et postmoderne de la mobilité, axée sur des déplacements autoroutiers entre villes en contexte nord-européen, où voyager se confond tantôt avec le tourisme ou la quête de soi chez un individu touché par l'excès et l'obsolescence des choses. Et, d'autre part, dans *Un passage en Occident*, notre regard est foncièrement porté sur des réalités tiers-mondistes, marquées par la pénurie et le délabrement social, où la mobilité traduit un besoin collectif primaire de fuite et d'émigration vers cet autre univers, celui du nord, espace de toutes les promesses et illusions.

Les accointances entre les écritures francophones et les aléas de la mondialisation auront l'avantage de mettre ces apories en lumière. Il s'agit en tous cas ici de prendre acte de la diversité contrastée du traitement diégétique du « voyage » et du déplacement en général dans une même langue d'écriture, et d'en dégager des conclusions quant aux soucis et horizons contextuels des écrivains francophones. En fait, si l'autoréflexivité narrative trouve chez Francis Dannemark une métaphore spatiale efficace dans le (court-) circuit autoroutier, chez Didier Leclair, en revanche, le récit se veut décisivement ouvert à la nécessité du périple et, ce faisant, assure, voire requiert, la transitivité du message.

Textes de références

Dannemark, Francis, *Voyage à plus d'un titre*, Paris, Laffont, 1981.
Leclair, Didier, *Un passage en Occident*, Ontario, Vermillon, 2007.

Bibliographie critique

Augé, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.
Beniamino, Michel, « La francophonie littéraire », In : L. D'Hulst et J-M. Moura (ed.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Un. Lille 3, 2003.
D'Hulst, Lieven, « Quel(s) centre(s) et quelle(s) périphérie(s) », in L. D'Hulst et J-M. Moura (ed.), *Les études littéraires francophones : état des lieux,* Lille, Un. Lille 3, 2003.
Franck, Jacques, « Voyage à plus d'un titre dans le roman belge », in *La Libre Belgique*, 13 mai 1981.
Laroche, Daniel, *La mise à distance. Dits et non-dits dans l'œuvre de Francis Dannemark*, Bruxelles, Promotion des Lettres, 1991.
Moreels, Isabelle, « Exploration d'une géographie personnelle. À propos de *Cargo Vie* de P. Duve et *Le voyage à plus d'un titre* de Fr. Dannemark », in *Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, nş ľ, 2006, p. 483–492.
Porra, Véronique, « ‘’ Pour une littérature-monde en Français ‘’ : Les limites d'un discours utopique », in *Intercâmbio*, nş 1, 2e série, p. 33–54.

La quête orphique de la mémoire dans les romans de Pascal Quignard

Andreea-Maria DIACONESCU
Université de Bucarest, Roumanie

Résumé. Les héros de Pascal Quignard partagent une parenté de destin orphique : en proie d'une incomplétude, d'une perte, ils ne se contentent pas d'en devenir conscients et de vivre avec. Alors ils s'engagent symboliquement dans un voyage infernal afin de découvrir les sources du manque qui gouvernent leur vie. La descente orphique dans le flux de la mémoire et le regard en arrière vers le passé sont les deux étapes fondamentales de la démarche mémorielle. Quignard interprète de manière personnelle le mythe grec qu'il assimile à la mémoire en transformant ses personnages dans des avatars d'Orphée et d'Eurydice.

Abstract. The heroes of Pascal Quignard share a kinship of Orphic fate: with a sense of incompleteness, of a spiritual loss, they do not just become aware of it and live with it. So they engage in a symbolic hellish journey to discover the sources of the lack that governs their lives. The Orphic descent into the flow of memory and the glance back toward the past are the two basic steps of the memory process. Quignard interprets the Greek myth in a personal way equating it to memory by turning his characters into avatars of Orpheus and Eurydice.

Mots-clés : voyage, mémoire, passé, Orphée, Eurydice
Keywords: trip, memory, past, Orpheus, Eurydice

L'allégorie d'Orphée figurant la relation au passé et celle d'Eurydice symbolisant la mémoire est une présence constante dans la littérature postmoderne. La disparition d'Eurydice signifie métaphoriquement la perte de la femme aimée, mais elle porte aussi sur toutes les blessures issues de la séparation : traumatisme de la naissance, rupture avec l'enfance, mue de la voix masculine, échec de la relation amoureuse, exil de la dépression, divorce irrémédiable entre les mots et les choses. (Coste 2000, 77) Ce mythe établit un lien nécessaire entre l'expérience destructrice de l'absence et de la mort provoquée par le contact avec Eurydice et l'expérience constructrice de la consolation d'avoir récupéré sa mémoire. (Alexandre 1999, 564)

Mais qui incarne Eurydice dans les dix romans ? Serait-elle le synonyme général de l'autrefois ? Si l'œuvre entière de Quignard est placée sous le signe d'Orphée, la figure d'Eurydice, quant à elle, a plusieurs représentations symboliques. Nous en identifierons : le passé aboli, l'enfance, l'être aimé perdu, la mère et le lieu utérin atemporel. (Pautrot 2007, 164) Celles-ci convergent vers une figuration unique du passé qui paraît inaccessible en première instance, mais qui se laisse après apprivoiser par un Orphée approprié à chaque situation.

Face au malheur, les héros sortent de l'état d'impassibilité et se transforment en hommes de voyage. Ils avancent vers les sources de la mémoire à tâtons, en dépit du désir de suivre un plan préétabli. Le chemin qu'ils empruntent est parsemé de détours et de pièges. Les souvenirs qu'ils récupèrent ne justifient pas automatiquement l'apparition du manque. Le choix des souvenirs appropriés s'avère être difficile et les personnages ont souvent besoin d'aide pour franchir certains obstacles. L'image d'Eurydice fonctionne comme un fil d'Ariane qui guide et encourage l'Orphée romanesque de Quignard dans le voyage mémoriel infernal.

Dans un premier temps, l'hypostase d'Eurydice symbolisant la nostalgie de l'utérus maternel est inhérente à toute démarche mémorielle qui vise la récupération complète du passé parce qu'elle se rattache à la mémoire des origines. Par contre, le voyage mémoriel orphique à la recherche du passé aboli ou de l'être aimé change de coordonnées d'un personnage à l'autre.

En ce qui concerne l'hypostase d'Eurydice en tant que passé aboli, la descente et la remontée des Enfers mémoriels envisagent deux motivations opposées : l'abolition définitive à la suite de la remémoration de l'autrefois angoissant et la préservation du passé que la vieillesse et l'Histoire menacent d'abolir. *Carus, L'Occupation américaine* et *Tous les matins du monde* illustrent le premier cas, tandis que la deuxième situation se trouve dans *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*. Afin de lutter contre la destitution parcellaire de soi, chaque personnage engagé dans le voyage infernal doit remonter progressivement vers un point originel qui échappe au début à sa mémoire et à sa conscience. (Baetens, Viart 1999, 88)

D'un côté, la dépression qui accable A. de *Carus* est liée à son refus de se rappeler certaines scènes d'enfance qui le hantent dans des cauchemars récurrents. A. a renoncé au passé, en ne préférant que se réjouir pleinement du présent, mais le malaise existentiel le rend conscient de la nécessité d'affronter l'angoisse provoquée par le surgissement involontaire d'anciens souvenirs : « [I]l me dit qu'il avait peur des souvenirs que, sans qu'il les contrôle, sa mémoire rappelait. » (Quignard 2002, 16) Le voyage symbolique d'A. à l'Enfer des souvenirs commence par l'aveu de la peur et de l'abandon qu'il ressent. Chez A., Eurydice disparue c'est ce passé qu'il refuse initialement. A. craint l'enfance à cause d'un souvenir qui, en se répétant, le pousse vers le vacillement psychique :

> Il faisait lourd malgré le froid. A. me dit qu'il haïssait l'orage, la fébrilité qui monte avec lui, la détestable impression de dessaisissement et de folie à laquelle les signes avant-coureurs, et l'extrême lenteur de leur progression, le vouaient [...]. L'orage craqua alors, et les éclairs, et une pluie extrêmement violente. Et la peur. (C 23–25)[1]

L'effroi c'est la raison qui l'empêche longtemps de faire attention à Eurydice qui le trouble, mais la répétition cauchemardesque des souvenirs et la nouvelle du suicide de N. le convainquent d'affronter toutes les peurs en manière proustienne et de ramener le passé à la lumière : « A. louait ces resurgissements de passé, qui montaient par brusques bouffées involontaires, desquels la précision le terrifiait. Telles des crises de remémoration, et de remémoration oppressante. » (C 237) En dépit de l'état nauséabond que les souvenirs lui provoquent, il a pourtant le courage de les mettre en ordre et de les raconter à ses amis et guérir du point de vue spirituel. Il pourra désormais vivre en paix avec son passé. L'exil de la dépression et la remontée des Enfers prennent fin lorsque le personnage retrouve le désir de travailler : « L'application qu'il mettait à démoraliser ce qu'il éprouvait lui assurait désormais une sorte de joie [...], le principe d'une joie, ou plutôt une impétuosité devant la peur. » (C 372)

Si dans *Carus* A. a aboli le passé en le désignant comme le leste dont il faut se débarrasser, chez Patrick Carrion de *L'Occupation américaine* faire le récit de ses dix-

[1] Quignard, Pascal, *Carus,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Désormais désigné à l'aide du sigle C, suivi du numéro de la page.

huit premiers ans marqués par la relation avec Marie-José signifie ramener des Enfers un passé aboli pour pouvoir s'en libérer. Reconnaître sa faute envers Eurydice, symbolisant à la fois la mémoire et la femme aimée, rend la paix à l'esprit de Marie-José que le héros gardait au seuil de sa conscience depuis si longtemps ! Il devient ainsi un Orphée qui avance étape par étape vers les Enfers figurés par l'enfance pour retrouver la cause des événements dramatiques de l'adolescence. Celle-ci est liée à l'enterrement des jouets qui a signifié pour Patrick et Marie-José abolir l'enfance française qui leur faisait honte :

> Les deux enfants prélevèrent dans les paniers, jetèrent dans le trou des minuscules casseroles, une cuisinière en tôle, une épicerie en carton, des petites voitures Dinky Toys, des soldats, des gendarmes en matière plastique. Patrick enfin, avec haine, jeta la Traction avant en fer-blanc, le jouet préféré de son enfance, dans le trou qu'il combla aussitôt, après s'être ressaisi de la grande bêche. (OA 20)[2]

Fouiller dans les ordures de la base américaine de Meung-sur-Loire et y pénétrer plus tard constituent pour les adolescents la découverte du paradis. Malheureusement, celui-ci s'avère une noix trop dure pour les protagonistes qui cherchent en vain à revenir à l'état initial d'innocence. Le geste de Marie-José de déterrer le jouet préféré de Patrick est tardif, le passé ne peut plus être ranimé : « Elle déposa sur une chaise paillée une Traction avant en fer-blanc, aux couleurs écaillées, toute souillée de terre. »(OA 195) Par conséquent, Eurydice elle-même doit s'enfouir à jamais dans les Enfers par le suicide. Patrick assume pour toute sa vie le stigmate de cette disparition. C'est pourquoi il choisit de quitter la ville natale pour errer de ville en ville et changer enfin de continent.

En revanche, Marin Marais – l'autre protagoniste du roman *Tous les matins du monde* – est incapable d'accepter le stigmate de la mue qui l'a exclu de la chantrerie de la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois. Le choc provoqué par la perte de la voix d'enfant pendant la mue adolescente ne le décourage pas. Comme le XVII^{e} siècle musical connaît l'ascension de la viole, le jeune Marais recourt à l'apprentissage de cet instrument pour combler la perte de voix. Il restitue les modulations disparues de sa voix sous une forme différente, inconnue, inespérée. Orphée adolescent parvient de cette façon à récupérer une Eurydice changée certes, mais avec le même attrait. La condition d'accès à l'usage de la viole c'est justement cette mutation corporelle qui l'a privé initialement de musique. Dès le début, Marin Marais bannit le passé familial qui le fait rougir à cause du métier roturier de son père : « Ces coups de marteau lui faisaient sauter le cœur et l'emplissaient de répugnance. Il haïssait l'odeur d'urine où les peaux macéraient […] – tout lui était insupportable. » (Quignard 2009, 43–44) Être cordonnier ne fait pas partie d'aspirations du jeune homme, attiré par les apparences trompeuses mais brillantes de la cour de Louis XIV. Pour y accéder de nouveau, l'adolescent de dix-sept ans choisit de quitter temporairement Paris en s'isolant au pays de Bièvre en tant qu'apprenti de Sainte Colombe. S'il abolit consciemment le passé familial pour ne l'accepter avec tendresse que beaucoup plus tard, au cours de la dernière rencontre avec son maître – « Un

[2] Quignard, Pascal, *L'Occupation américaine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009. Désormais désigné à l'aide du sigle OA, suivi du numéro de la page.

petit abreuvoir [...p]our les coups de marteaux des cordonniers.» (TMM 114)[3] – Marin Marais ne peut pas éloigner la nostalgie de sa voix perdue que la viole a partiellement compensée. De plus, le refus obstiné de Sainte Colombe de lui livrer le secret de son art fait plonger encore une fois Marin Marais dans le désespoir de la perte subie pendant l'adolescence. C'est pourquoi il revient rituellement en cachette coller l'oreille à la planche du maître, en reconnaissant de la sorte sa médiocrité. Par ce geste, il accepte de se perdre, en renonçant à la facilité. Il accède au partage avec le maître au moment où il se réconcilie en entier avec son passé en avouant ses fautes. Le seul mouvement essentiel de sa vie se produit alors : aux tentations du multiple il oppose l'aspiration au vide parfait. D'ailleurs, le parfait est le temps d'accomplissement des choses « sans retour ». Celui-ci ne dit pas la nostalgie, mais un achèvement qui implique que tout a été vécu jusqu'à l'épuisement des relations et à la consumation de soi. (Fahren 1992, 117–119)

De l'autre côté, Apronenia Avitia, consciente de son déclin physique et social, a elle-même l'initiative de la quête orphique à travers les souvenirs. Comme tous les personnages déjà analysés, elle agit toujours par peur. Chez la patricienne romaine c'est une peur suscitée par la vieillesse qui menace d'abolir son passé. Le choix de mettre en crise l'Histoire pousse Apronenia à rédiger un journal qui concerne la vie privée presque exclusivement. Dans ce cas, Eurydice figure les vécus personnels voués au néant faute de conservation écrite. Par la notation minutieuse, parfois maniaque, des *sordidissima* – odeurs, événements triviaux, émotions éphémères – Apronenia retrouve simplement et sans regrets les souvenirs précieux des amants plutôt que des maris, des fils, des amis et de l'enfance. Néanmoins, elle fait une erreur en permettant aux événements extérieurs d'assombrir de temps en temps son existence autrement tranquille. Elle ne peut s'empêcher de ne pas remarquer la dégradation du monde tel qu'elle le connaissait et la disparition inexorable d'une civilisation qui cultivait les plaisirs du corps plutôt que de l'âme. C'est pourquoi elle ne peut pas respecter en totalité sa propre consigne de ne noter que des choses de la vie privée. Mais à chaque fois qu'Apronenia évoque les événements dramatiques de l'histoire contemporaine elle fait appel à certaines odeurs, aux objets et aux plats qui l'aident à s'y tenir loin temporairement. En effet, la patricienne préfère rester une spectatrice désabusée de l'histoire et de se réjouir de ce que sa situation sociale aisée lui offre :

> Je propose à Publius de m'accompagner en Sicile dans la villa que Spurius avait rachetée à Anicia Proba. Comme nous serions attristés par les dévastations, nous contemplerions le soir, sur la terrasse qui prolonge le bosquet d'Albina, au-delà du détroit la fumée des incendies se mêlant à la brume du soir. Publius hausse les épaules. Il dit doucement : « - Où est la dévastation ? » (TBAA 131)[4]

Par conséquent, Apronenia descend aux Enfers de la mémoire seulement pour y extraire l'apparence d'une Eurydice heureuse, indifférente au déroulement de l'histoire. Ainsi, cet Orphée féminin garde-t-il la force de revenir sain et sauf de l'au-delà et de vivre paisiblement en solitude, malgré la nostalgie, avec ses petites pré-

[3] Quignard, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009. Désormais désigné à l'aide du sigle TMM, suivi du numéro de la page.

[4] Quignard, Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006. Désormais désigné à l'aide du sigle TBAA, suivi du numéro de la page.

occupations journalières, en marge des événements qui ont précédé la chute de l'Empire Romain.

C'est toujours la lutte contre l'abolition du passé qui pousse Charles Chenogne – le protagoniste du roman *Le Salon du Wurtemberg* – à racheter le domaine familial de Bergheim. Le héros nourrit l'espoir d'y retrouver cet univers-là miraculeux perdu avec l'âge. Selon son propre aveu, les démarches qu'il a entreprises pour récupérer la maison et, avec elle, ses souvenirs et son identité, constituent la descente en Enfer pour chercher Eurydice :

> Qu'on me pardonne cette comparaison bien ambitieuse : j'étais Orphée. J'étais dans les Enfers. Des ombres me hélaient. Je longeais le Styx. J'entrais aux gorges du Ténare…Puis je débouchai sur la pelouse et vis en haut la maison, la grande maison si haute. C'était comme Eurydice. (SW 261)[5]

Voilà l'impression de Charles en retrouvant la maison de l'enfance après dix-sept ou dix-huit ans d'absence. C'est là-bas qu'il commence à mettre en ordre son passé jusqu'alors aboli. Les remords pour les fautes de jeunesse reviennent à la surface de sa conscience, le troublent, mais en les notant et en les analysant, il réussit à s'y habituer. De plus, reconnaître ses erreurs signifie vivre avec l'ombre d'une Eurydice fantomatique, chérie c'est vrai, mais douloureuse. Charles avait besoin de cette longue confession, métaphore de la descente aux Enfers.

Comme il n'aime pas avancer à tâtons, Charles construit un plan bien rigoureux pour ne rater aucun aspect important de son passé. Toutefois, le chemin vers les profondeurs de la mémoire n'est pas si ordonné qu'il pensait. Il y a toujours des images et des souvenirs qui le détournent : la mère, Bergheim, Isabelle. En effet, ce sont les trois formes qu'Eurydice peut prendre et que Charles Chenogne recherche à la fois : la mère qui l'avait quitté quand il était petit symbolise la nostalgie du lieu utérin atemporel. La maison familiale dans le Wurtemberg constitue en premier temps un refuge pour le musicien solitaire et désabusé, pris de remords, mais elle devient à la longue le symbole du passé qu'il cherche à récupérer. Isabelle Seinecé représente l'Eurydice typique. Leur amour n'aurait pas pu résister, parce qu'il se basait sur la trahison : le divorce de Seinecé provoque aux amants un malaise qu'ils ne réussissent plus à dépasser. La séparation est donc inévitable. Les deux se retrouvent plusieurs fois au cours des années suivantes, mais l'ombre de Seinecé s'y interpose toujours. En outre, Isabelle-Eurydice change physiquement et la tentation de Charles de la récupérer diminue. Il désire plutôt sauver la maison qui lui semble l'unique appui stable pour se repérer dans le temps. Ainsi le héros réussit-il à rester en contact avec au moins l'une des formes d'Eurydice dans ce roman.

Avec Isabelle Seinecé la figure d'Eurydice se transforme en symbole de la femme aimée et perdue. Pascal Quignard attribue cette étiquette mythique généralement connue aux femmes disparues et regrettées dans *Tous les matins du monde*, *Terrasse à Rome* et *Les Escaliers de Chambord*.

Dans le roman *Tous les matins du monde* l'histoire du maître de Sainte Colombe qui s'isole dans la cabane du murier au fond de son jardin pour jouer de la musique et pour pleurer sa femme morte reconstitue le parcours d'Orphée. Sainte Colombe sort de son temps et de la vie pour s'enfermer dans la musique qui lui offre la possi-

[5] Quignard, Pascal, *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Désormais désigné à l'aide du sigle SW, suivi du numéro de la page.

bilité d'entrer en contact avec le monde des morts : « [I]l remonte, en quelque sorte, dans un temps antérieur, en-deçà du moment présent, hors de l'humanité, il plonge dans le souvenir, dans les fantasmes de sa vie passée ». (Fisette 1997, 89) Il ne cherche pas éperdument sa femme puisqu'il est conscient des frontières qui séparent les deux mondes. Pourtant, sa musique et ses lamentations acquièrent le pouvoir démiurgique de l'arracher momentanément aux ténèbres. Comme jadis Orphée, le violiste recourt au véhicule musical pour récupérer une perte autrement irracontable et informulable. Le chapitre VI du roman raconte les prémisses de la rencontre énigmatique avec le spectre de la défunte. Le musicien avait rêvé qu'il « pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait ». (Quignard 2001, 35) L'interprétation du rêve envisage le voyage vers l'empire de l'ombre et du silence où le héros se sent curieusement bien. Ce rêve lui donne l'énergie de reprendre le travail aux morceaux musicaux funéraires qu'il avait créés la nuit de la mort de son épouse. Le titre des compositions du maître de Sainte Colombe : *Le Tombeau des regrets, Les Pleurs, Les Enfers, La Barque de Charon,* retracent étape par étape l'aventure infernale d'Orphée qui commence par la perte d'Eurydice le jour même de leur hyménée, qui continue avec sa détermination de franchir les obstacles pour entrer dans l'au-delà dans le but de la délivrer et finit par se rendre compte de l'impossibilité de la ramener au pays des vivants. En même temps, ses créations prouvent que l'exploration incessante de la tristesse la plus vive est à l'origine de la musique. Ce roman représente « la mise en scène d'un personnage qui épuise sa vie [...] à répéter continûment, à la façon d'un rituel, cette descente aux enfers figurée par cette immersion dans le son ». (Fisette 93–94) Toutefois, Sainte Colombe – comme Orphée – est enfermé dans un univers fantasmatique où il se nourrit d'illusions et d'ombres. En même temps, Madame de Sainte Colombe, pareille à Eurydice, occupe une position ambiguë entre le réel et la copie. Au moment de l'évocation elle sort d'un rêve. Son existence est limitée à la durée de l'interprétation du *Tombeau des Regrets*. Par conséquent, la défunte n'est que la version visuelle de la musique, donc une simple icône.

Le voyage orphique de Geoffroy Meaume le lorrain, graveur à eau-forte du roman *Terrasse à Rome*, frappe par l'analogie avec celui de Sainte Colombe. La similitude de leurs destins est soulignée au moment de la rencontre de ces deux artistes au milieu du roman. Le musicien détermine Meaume à visiter ce qu'il appelle de manière étrange la « galerie des ancêtres », sorte de musée composé d'une série de salles qui exposent « des salamandres, des tritons, des lézards, des tortues, des escargots, des crabes ». (TR 56)[6] Les reptiles qui s'y entre-dévorent constituent la métaphore des pièges que Meaume doit affronter dans son effort de conserver l'image de son unique amour. Après avoir été vitriolé par le rival Vanlacre – dont l'honneur de futur époux avait été bafoué – l'artiste passe sa vie à explorer dans des dessins et dans des gravures le chagrin et la nostalgie d'un état de bonheur éphémère. Tel qu'Orphée, dont la tête coupée par les Ménades et jetée dans l'Hebros flottait en appelant Eurydice avec des accents lugubres, c'est depuis son visage perdu que Meaume jette sa plainte au monde, libéré de son identité sociale, apprécie Jean-Louis Pautrot. Dans le même article, l'exégète met en évidence le fort lien que Quignard établit entre le mythe orphique et la mémoire des origines à travers toute son œuvre:

[6] Quignard, Pascal, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001. Désormais désigné à l'aide du sigle TR, suivi du numéro de la page.

> La plongée dans l'avant ou dans l'au-delà de l'existence présente, la descente aux enfers que Meaume transcrit à la manière noire, se double ainsi d'une poursuite de la mémoire des origines, dans un mouvement caractéristiquement quignardien, car il s'agit souvent, comme Orphée arrache Eurydice aux enfers, de tenter d'arracher un secret à l'oubli. (Pautrot 2003, 755)

Ce qui est intéressant dans le cas du graveur c'est le fait qu'il se confronte de nouveau avec son passé après avoir enfin réussi à exorciser l'image de Nanni Veet Jacobsz en la sublimant dans sa création artistique. Devenu vieux, le graveur apprend l'existence d'un fils à son insu. L'unique rencontre du père et du fils se consume dans une scène qui reprend le meurtre œdipien, mais qui permet à l'eau-fortier d'apprendre la réponse à une question qu'il a posée à Nanni plus de vingt ans auparavant : « À une nouvelle question, elle répond que oui, elle a un petit. De qui ? Elle ne répond pas. Elle lève ses paupières. Elle rit. » (TR 26) Ce fils est l'émissaire d'une Eurydice dont l'image avait été fixée obsessionnellement dans ses gravures et par la forte ressemblance qui existe entre mère et fils le dernier devient le double d'Eurydice qui vient hanter la vie de Meaume. D'ailleurs, c'est une gravure faite du visage de Nanni qui aurait pu prouver sans aucun doute la parenté qui les liait. Vanlacre est un beau jeune homme, « il est extrêmement beau » (TR 100), tandis que son père est hideux, car défiguré. Pour Meaume, c'est une compensation d'ordre narcissique puisque, en définitive, Vanlacre aussi fait partie de sa… création. (Godard 2006, 184) Malheureusement, le vol du sac qui contenait la gravure que le jeune homme avait reçue de sa mère avant de partir à la recherche de son véritable père le déstabilise et le pousse à agir de manière impulsive. Par conséquent, Meaume change de rôle pour un instant : il devient l'Eurydice vers qui tend Vanlacre-Orphée. Pourtant, le jeune, peu expérimenté, s'avère incapable de le reconnaître, partiellement à cause du fait que le graveur ne fait pas partie de son propre passé, mais plutôt de celui de sa mère. Nanni ne lui a pas fourni assez de détails pour assurer le succès des retrouvailles. Alors, la démarche mémorielle échoue, les deux héros croisent leurs regards pendant quelques instants au seuil de la vie et de la mort. Pendant leur unique rencontre, le jeune Vanlacre dévoile son identité et il sera exempt de la responsabilité de la tentative d'assassinat pour continuer la recherche de son père en vain !

C'est toujours la perte de la femme aimée – dont il n'est ni même conscient jusqu'à un moment donné – qui pousse Edouard Furfooz du roman *Les Escaliers de Chambord* à fouiller dans sa mémoire pour découvrir le secret des images qui le hantent. Cette quête continue d'un amour de jeunesse inoubliable conditionne toute la vie et les rapports sociaux d'Edouard Furfooz. En proie de quelque chose « qui n'avait pas de forme, qui n'occupait pas d'espace » (Quignard 2002, 90) mais qui le hèle, Edouard entame de manière volontaire le travail de la mémoire après la découverte de la barrette bleue d'enfant. Les images de la petite fille affluent et, de marche en marche, il avance dans l'escalier du souvenir comme il l'avait fait autrefois dans le donjon du château de Chambord pendant un voyage d'école aux côtés de sa petite condisciple :

> De Chambord, du parc et du château, il n'avait pas grand souvenir, sinon une visite qu'il avait faite alors qu'il était demi-pensionnaire, dans la petite école de

> la rue Michelet, à cinq ou six ans. [...] Il se remémorait seulement le grand escalier central, blanc, gigantesque s'élevant au centre du donjon. (EC 58)[7]

C'est le premier souvenir cohérent qu'il récupère de son enfance passée à Paris chez sa tante Ottilia. D'ailleurs, le désir de cette dernière de s'établir dans le voisinage du château de Chambord peut être interprété comme une stratégie de déclencher le flux de l'anamnèse. La tante est l'unique témoin du traumatisme d'Edouard. Le héros avance comme par hasard vers les Enfers de la mémoire, en retrouvant au début des images fragmentaires du corps de la petite fille – la main poisseuse de sucre ou de miel, le nez qui reniflait avant de monter dans le bus pour Chambord, les pieds qui ne savaient pas trop tenir la mesure au piano, la natte brune et épaisse à laquelle était attachée la barrette bleue en forme de grenouille. Il assemble soigneusement tous ces détails qui lui révèlent avec évidence la justification correcte :

> Il se dit : « Je suis peut-être un homme fidèle à une femme. Une femme dont la natte luisante sauticote dans la nuque. Elle a soixante centimètres de haut. Je sais la couleur et la forme de ses escarpins. Les pieds de cette femme n'ont pas dix centimètres de long et j'ignore les traits de son visage ! Et je n'ai pas conservé la mémoire de son nom ! » (EC 90)

En effet, la quête orphique touche à sa fin au moment où Edouard retrouve le nom de petite enfant-femme pour le perdre définitivement : « La petite grenouille souleva ses paupières. Elle voulut parler. Mais elle détourna son regard. Elle se tut. » (EC 367) Dans un moment de repos, vers la fin du roman, le collectionneur met en parallèle sa vie d'adulte – les femmes qu'il a aimées et les lieux où il a choisi de vivre et de dérouler son activité – avant de se rendre compte que rien n'a été de son choix. Tout au contraire, toutes ses actions ont été subordonnées à la découverte de cette énigme. Sa vie entière n'était qu'un rébus. La retrouvaille du nom de la petite noyée achève la restitution d'un souvenir qui recule vite aux coins obscurs de la mémoire. Edouard Furfooz finit le voyage infernal sans regret, parce qu'il a renversé en fait l'ordre des événements mythiques.

Si dans le mythe, Orphée jette un regard en arrière après avoir fini la remontée des Enfers, le protagoniste des *Escaliers de Chambord* a dès le début du roman la tendance de se retourner. Ce geste est devenu un tic dont il ne peut pas expliquer l'origine et qu'il conserve pour le reste de sa vie en espérant contre toute logique de trouver quelque chose ou quelqu'un de perdu derrière lui. La phrase finale du roman souligne ce geste de quête involontaire chaque fois qu'Edouard traverse le jardin de Luxembourg : « Il jetait en passant un regard sur la terre obscure au pied des buissons qui longent l'allée.» (EC 384) Selon Chantal Lapeyre-Desmaison, c'est un phénomène qui frappe par sa régularité, par sa constance : le personnage, pressentant qu'il est suivi, regarde en arrière. (Lapeyre-Desmaison 2001, 105) En effet, Edouard « se retourna brusquement ayant la fugace impression qu'on l'avait suivi. » (EC 45) ou « Il s'arrêta, se retourna sans crier gare, soupçonnant que quelqu'un le suivait. » (EC 93) La sensation d'être la proie d'une hantise s'éternise en lui : « Il avait si fréquemment l'impression d'être suivi. Il se retournait : il n'y avait personne. Il n'y avait jamais personne. » (EC 114) pour ne pas disparaître qu'à la fin du roman après la récupération de tout son passé.

[7] Quignard, Pascal, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Désormais désigné à l'aide du sigle EC, suivi du numéro de la page.

Ce mouvement par lequel il se détourne peut changer de facettes : ses voyages, le nom des femmes qu'il aime à partir d'une première injonction, la découverte de la barrette, tout représente une manière de détour par rapport au souvenir caché mais fantasmatique de la petite fille, « la seule femme qu'il eût aimée.» (EC 350) Edouard est un homme voué au détour, au trait oblique. Il est à l'image d'Orphée qui utilise ce principe du détour problématique, voire importun pour vérifier si son amour, délivré des Enfers, le suit. Certainement, il n'y a jamais rien derrière lui, comme le mythe le montre. (Lapeyre-Desmaison 2001, 106) Pourtant, à chaque fois que le personnage jette physiquement un regard en arrière, a lieu une transformation au niveau psychique : les souvenirs enfouis dans sa mémoire se réactivent. Par la suite, le protagoniste récupère encore plus de détails qui l'aident à reconstruire l'image de la petite Eurydice. Il a le courage d'affronter l'invisible pour compléter le pan du passé qui lui manquait.

Oser regarder l'invisible est commun à plusieurs héros dont nous avons déjà évoqué le parcours orphique. À la différence d'Orphée mythique, puni à cause de l'imprudence de franchir l'interdiction des dieux infernaux, le personnage de Pascal Quignard a dès le départ l'audace de se retourner, non vers la femme qui l'accompagne, mais vers soi-même pour être sûr de la présence d'Eurydice en lui. Orphée moderne, le héros de Quignard n'a plus le désir de récupérer physiquement Eurydice. Par contre, il essaie de retrouver son image dans les coins les plus cachés de sa mémoire et de la ramener au présent. De surplus, il ne cherche pas Eurydice pour la ranimer, mais pour se libérer de sa tyrannie. Alors, voyager aux Enfers et remonter en compagnie de l'ombre d'Eurydice qui se volatilise au fur et à mesure qu'on approche du présent signifie pour l'individu en état de remémoration faire un effort surhumain d'exorciser toute trace du passé, la trace de la femme aimée y comprise.

Les modalités de se libérer du fardeau du passé sont multiples et dépendent du caractère psycho-social de chaque personnage. Dans le cas du graveur de *Terrasse à Rome* ou du maître de Sainte Colombe, le statut d'artiste a une certaine influence sur la manière de regarder l'invisible et de le sublimer. À chaque fois qu'on répète un morceau ou qu'on grave une image, le passé perd encore un peu de son pouvoir sur le présent. L'affaiblissement du passé provoqué par le ressassement se rattache à la disparition progressive de l'affectivité. Vers la fin des romans, nous constatons le transfert complet de la souffrance dans l'art, ce qui a pour effet le soulagement du créateur. La gravure à la manière noire de Meaume et la musique de deuil de Sainte Colombe fonctionnent comme des antidotes à la dépression qui accompagne la perte de la femme aimée.

En même temps, quoiqu'ils ne soient pas artistes, il y a d'autres personnages qui réussissent à transformer l'invisible en visible. Par son implication dans le domaine des jouets, l'adulte Edouard Furfooz reste ancré dans l'enfance. Le caractère du héros se suspend entre des sensations insatisfaites et des rémanences douloureuses inexpliquées. Le sens de son existence et de ses choix vient beaucoup plus tard, de manière décalée. (Baetens, Viart 1999, 86) Comme il pressent qu'il y a toujours quelque chose de petit qui hèle en lui, le héros cherche de façon involontaire à compenser ce manque invisible par l'accumulation extérieure de tout ce qui est lié à la petitesse : jouets, miniatures, boutons peints, tabatières, etc.

Quant à Apronenia Avitia, celle-ci confie le côté invisible de sa mémoire – odeurs, souvenirs, méditations – aux tablettes de buis pour être sûre que son passé va lui survivre. Ce bois d'essence forte était consacré autrefois à Pluton, le dieu infernal,

parce que sombre et éternel. C'est l'image visible de la durée et l'argument valable qu'Apronenia emploie dans sa lutte contre l'empire envahissant de l'Histoire qui n'enregistre pas l'existence ordinaire de l'homme. La prise de notes sur ce support visiblement durable équivaut à la construction d'un espace clos, d'un rempart entre soi et l'Histoire. (Baetens, Viart 1999, 93) Pour la patricienne, oser regarder l'invisible signifie extraire du néant de l'oubli les manifestations quotidiennes qui font la vie et les mettre en évidence. Ainsi, des siècles après, par les retrouvailles des tablettes récupère-t-on un miroir brisé, mais fidèle de la vie de l'héroïne. Son voyage au pays ténébreux des souvenirs n'a pas été en vain, l'image durable du buis l'atteste.

Somme toute, chaque personnage orphique des romans de Pascal Quignard se transforme à un moment donné en voyageur capable d'apprivoiser temporairement le passé grâce à la réminiscence sans réussir à s'en libérer en entier ou à trouver ce qu'il a perdu. Néanmoins, il a la conscience tranquille parce que le voyage symbolique dans les ténèbres mémorielles mène à la récupération totale de son identité.

Textes de références

Quignard, Pascal, *Carus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1979].
Quignard, Pascal, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1989].
Quignard, Pascal, *L'Occupation américaine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [1994].
Quignard, Pascal, *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1986].
Quignard, Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006 [1984].
Quignard, Pascal, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000].
Quignard, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1991].

Bibliographie critique

Alexandre, Didier, « Le mythe d'Orphée et l'écriture de la mémoire » in « Revue de Littérature Comparée », octobre-décembre 1999, no. 4, Paris, Didier Erudition, p. 563–579.
Baetens Jan, Viart Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 2 – états du roman contemporain* (Actes du Colloque de Calaceite, Fondation Noésis, 6–13 juillet 1996), Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.
Coste, Claude, *Les malheurs d'Orphee. Littérature et musique au XX*e *siècle*, Paris, L'Improviste, 2003.
Fahren, Simon, « Pascal Quignard : *Tous les matins du monde* », La Nouvelle Revue Française, no. 471, avril 1992, p. 117–119.
Fisette, Jean, « Faire parler la musique… à propos de *Tous les matins du monde* » in « Protée (théories et pratiques sémiotiques) », vol. 25, no. 2, automne 1997, p. 85–99.
Godard, Roger, *Itineraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.
Lapeyre-Desmaison, Andrée-Chantal, *Mémoires de l'origine: un essai sur Pascal Quignard,* Paris, Flohic, 2001.
Pautrot, Jean-Louis, « Pascal Quignard et la pensée mythique » in « The French Review », vol. 76, no. 4, mars 2003, p. 752–764.
Pautrot, Jean-Louis*, Pascal Quignard ou le fonds du monde,* Amsterdam, Rodopi, 2007.

« À l'orée d'un autre monde » ou le voyage vers soi chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström

Roxana-Ema DREVE
Université Babe -Bolyai, Roumanie

Résumé. Qu'il procède du désir d'explorer l'univers et ses mystères, de coloniser d'autres pays, d'échapper à l'angoisse familiale ou de se forger une identité, le voyage comporte chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström une double appréhension du temps et de l'espace. À l'itinéraire vertical, se déroulant du passé vers le futur, de l'enfance vers l'adolescence, de la maison vers le monde, correspond un périple horizontal, marqué par le rapport dichotomique ascendance / descendance. Renouant les diverses acceptions du voyage, – telle le « pèlerinage », la « marche », la « poursuite », l'« escapade » ou la « quête » –, nous désirons analyser les implications de l'aventure géographique et spirituelle sur le développement psychosomatique de l'enfant, tant pour ce qui est des liens intergénérationnels qu'en ce qui concerne son attitude devant l'altérité.

Abstract. In the works of J.M.G. Le Clézio and Göran Tunström, the journey is related to a double apprehension: of time and of space. A very important role is given to the exploring of the universe and its mysteries, to the colonization of other countries, to escaping the family anxiety as well as to the creation of a stable identity. To the vertical route, projected from the past into the future, corresponds a horizontal journey marked by the dichotomous relationship ancestry / descent. Taking into consideration the various acceptions of the word "voyage" such as "pilgrimage", "walk", "escape" or "pursuit", we aim to analyze the implications of the geographical and the spiritual adventure to the psychosomatic development of the child.

Mots-clés: voyage, enfance, intergénérationnel, identité, dichotomie
Keywords: journey, childhood, intergenerational, identity, dichotomy

J.M.G. Le Clézio est surtout connu comme « écrivain voyageur ». Au-delà de sa fonctionnalité et de l'encadrement topologique qu'il autorise, le déplacement de l'enfant leclézien met tout d'abord en valeur comme le remarque Bruno Thibault, une « métaphore exotique »[1]. L'aventure devient dans ce contexte un voyage d'initiation, une entreprise hasardeuse qui illustre les sentiments les plus intimes des protagonistes, mais qui place systématiquement les héros sous l'influence du danger ou de la mort.

Le but initial du déplacement maritime est dans le cas d'Alexis, héros du *Chercheur d'or* de suivre le trajet du Corsaire inconnu et de découvrir le trésor que celuici a caché dans les montagnes. Des quatre étapes essentielles à l'évolution identitaire du garçon, notamment l'Enfoncement du Boucan, Forest Side, l'Anse aux Anglais et la guerre, les deux premières seulement sont orientées vers l'avenir et mettent en lumière la figure d'un enfant – adolescent à l'aube de l'expérience exotique de l'évasion. Comme premier palier de l'aventure enfantine, le voyage statique privilégie les assimilations des histoires racontées par le père. On remarque une différence entre l'immanence du trésor et la réalité, ce qui conduit Alexis à construire sa propre quête symbolique. Par la suite, la réaction enthousiaste de la figure paternelle face à la nar-

[1] Nous nous rapportons dans l'usage de ce syntagme au livre éponyme de Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2009.

ration du destin du *Privateer*, influence inconsciemment l'évolution psychologique du protagoniste. C'est en lisant les journaux picaresques tels *Robinson marseillais* ou *Illustrated London news* que le garçon refuse la compagnie de ses collègues et se lance dans les aléas d'un périple imaginaire :

> Alors j'ai commencé à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu, le *Privateer*, comme l'appelait mon père. Toutes ces années-là, j'ai pensé à lui, j'ai rêvé de lui. Il partageait ma vie, ma solitude. Dans l'ombre froide et pluvieuse de Forest Side, puis au Collège Royal de Curepipe, c'était avec lui que je vivais vraiment. (J.M.G. Le Clézio 1985, 103, en italiques dans le texte)

Mais, une fois franchi le seuil de l'enfance, le rêve se transforme en obsession mnésique et le poids héréditaire gangrène l'esprit autrefois visionnaire. Le recul dans le temps est imminent. Si le présent est stérile, le choix de revenir sur une période de bonheur met l'empreinte sur la psyché du protagoniste qui devient « soi » par le biais de l'autre. Des références précises aux processus de dédoublement, ainsi que des miroitements comportementaux apparaissent tout au long du récit et se reflètent sur le puzzle spatial, formé de collines, de vallées, de criques et de baies. C'est à l'Anse aux Anglais, que débute, à notre avis, l'ancrage dans le régime onirique, induit par une dissolution identitaire. Alexis n'arrive plus à distinguer clairement entre le réel et le fantastique et sa vie « est déjà semblable à ces rêves où le désir et sa réalisation ne font qu'un »[2]. (CO, 193)

Le « moi » du protagoniste, influencé par des figures « autres », telles le timonier, le capitaine ou les manafs, semble *être* véritable seulement à travers les réminiscences. Mais les analèpses sont suivies de près d'une aventure maritime. Les lieux de déambulation comme, par exemple, la mer ou l'océan apparaissent à cet égard comme des lieux d'initiation, des espaces d'ancrage mnésique.

Le Clézio privilégie, à l'aide de ce que Francisco Javier Hernandez appelle une « écriture topographique [qui] pénètre et déchiffre le monde à partir des plus infimes détails » (Francisco Javier Hernandez 1992, 209), l'itération d'une circularité chronologique. Cela explique, selon nous, le rôle de pivot axial accordé à l'enfance. Dans cette perspective, le voyage en bateau n'est qu'un prétexte, un instrument actantiel par l'intermédiaire duquel Alexis tente de recréer symboliquement l'utérus maternel. « Myope [ayant] tendance à regarder les choses de très près, à voir dans chaque détail un infini » (Pierre Lhoste 1971, 22), comme il se caractérise tout seul dans une interview donnée à Pierre Lhoste, le lauréat Nobel valorise l'émiettement identitaire apporté par le déplacement spatial. On remarque que la fracture du « moi », survenue lors de l'éloignement de la maison natale, est accompagnée d'une nécessité de « posséder » l'espace et de l'imprégner d'une veine autobiographique. C'est donc à partir de l'expérience extatique, que l'itinéraire du protagoniste dévoile sa singularité. Un rôle central dans ce processus est détenu par la projection itérative d'un ensemble de potentialités qui s'enchevêtrent sans embrasser l'unité. Le cheminement intellectuel, indiqué par la lecture et par la narration, est associé ici à un trajet spatial. Vu sous cet angle, l'abondance des annotations géographiques, concentrées autour de plusieurs coordonnées protéiformes et composites, expose la dynamique de l'écriture.

[2] Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CO), suivi du numéro de la page.

La récurrence monomanique des *flashbacks* aboutissant à la réinvention du passé, tout comme la succession rapide et inexacte de souvenirs, apparaît en relation avec l'instabilité identitaire des enfants. Nous souscrivons dans ce cas à l'affirmation d'Isabelle Roussel Gillet conformément à laquelle « la démultiplication des schémas initiatiques peut par son excès jeter le doute sur la possibilité d'une initiation efficace » (Isabelle Gillet 2001, 82). Toujours est-il que la découverte de soi se réalise dans *Le chercheur d'or* plutôt par la remémoration de l'enfance que par le voyage spatial en soi, qui, loin d'apporter la finalité matérielle tant désirée résulte dans un apparent échec : « [i]l me semble que ma quête n'a plus le même sens » (CO, 336). Finalement, c'est l'itinéraire parcouru mentalement qui forge l'individualité du garçon. Ainsi, le chercheur d'aventure *revient-t-il* « chez soi », en *devenant* « soi », en comprenant que le trésor est caché dans la beauté de l'enfance, des relations interhumaines, de l'amour: « Il y a si longtemps que je n'étais venu ici. Il me semble que je marche sur mes traces, celles que j'ai laissées quand j'allais avec Denis voir le soleil glisser sous la mer [...] ». (CO, 352)

Un autre personnage errant, fasciné par l'imprévu, est Nassima. Cependant, à la différence de l'itinéraire entrepris par son double analogique, Alexis, le périple de la jeune fille entraîne plutôt une structuration singulière du « moi ». À lire *Hasard*, véritable roman picaresque si l'on prend en considération l'embarquement clandestin et les déguisements des personnages, nous apercevons que le poids central est attribué aux séquences linéaires liées au passage de l'héroïne à la maturité. La transition vers l'âge adulte est dans le cas de Nassima consubstantielle à l'homogénéité. En effet, loin d'équivaloir à une rupture ou à une scission mentale, le jour du départ reste inscrit dans sa mémoire comme « magique ». C'est pourquoi l'adolescente réclame une dilatation chronologique, espérant que le chemin s'étendra sur « des mois, des années, toujours ». (J.M.G. Le Clézio 1999, 14).

Ouafae Gorfti analyse la problématique du voyage chez Le Clézio et constate que « [...] le déplacement n'est pas toujours le résultat d'une décision de fuite, il peut être une nécessité » (Ouafae Gorfti 2005, 121), une expérience servant à traduire la catharsis. Or, dans l'architecture de *Hasard*, l'aventure sur la mer est un acte conscient et volontaire qui reflète les métamorphoses subies par l'enfant situé dans l'« entre-deux ».

Si pour Alexis la route prend la forme d'un périple spatial sans risques majeurs, Nassima, fille de quinze ans, agit en passager clandestin. L'appropriation du « moi » nous fait identifier un nombre d'étapes-preuves qui permettent l'actualisation des jalons de référence. Il s'agit du changement inattendu de nom et de sexe, associé au miroitement identitaire. La métamorphose de l'enfant est d'ailleurs épaulée par l'alternation des pronoms personnels « il » et « elle », servant à « immuniser » le personnage devant les mirages du devenir : « "Alors, monsieur Nassim, qu'est-ce que tu as fais sur mon bateau ?". Mais le garçon les regardait sans crainte. [...] "Je vais t'enfermer en attendant". Il prit Nassima par le bras et la conduisit vers l'avant comme un professeur ferait d'une mauvaise élève »[3]. (H, 48–49)

Une précision finale s'impose : le voyage clandestin au bord du navire *Azzar*, bien que mystérieux et dangereux, ne couvre que dans sa première séquence l'idée de risque et de péril physique. Une fois dévoilée, l'existence du passager inconnu n'est plus menacée par l'équipage (Isa Van Acker 2004, 89). Nous apprenons qu'« [e]n

[3] Dorénavant désigne sous le sigle (H), suivi du numéro de la page.

une fraction de seconde [Moguer] estima qu'il devait avoir à peu près le même âge que sa propre fille » (H, 49) que, après une première altercation avec le capitaine « [e]lle était assez contente de constater que la porte de sa cabine n'était plus fermée à clef » (H, 53) et que, au fur et à mesure que le temps passait, « [...] elle avait sa place à bord, qu'elle était en quelque sorte le mousse du *Azzar* ». (H, 61)

Une première aventure spirituelle chez l'écrivain suédois Göran Tunström est à trouver dans *Le voleur de Bible*. La figure de proue du roman est un garçon nommé Johan qui transforme les lieux d'errance et de cachette, en des espaces de révélation et de fondement intellectuel. De tous les endroits symboliques du texte, c'est la bibliothèque du Héron qui appelle le jeu de synesthésies. L'incursion dans l'univers livresque représente aux yeux du jeune Johan une ouverture vers l'infini. En effet : « [s]i réduit le monde extérieur mais si vaste le monde intérieur pour ceux qui savaient où se trouvaient les Clés ! » (Göran Tunström 1988, 563).

Fruit d'une relation de passage, la descendance du garçon inquiète dès le début du roman par l'étrangeté et la brutalité qui la caractérise. Abandonné par ses parents biologiques, Johan est élevé par Ida et Fredrik. Mais rien de positif ne définit la famille d'adoption, endroit d'abus et de viols, d'humiliations et de décadence. C'est seulement à travers la lecture que Johan est capable de s'évader et de s'éloigner de son géniteur. Cette récupération du vécu se réalise graduellement par chaque incursion dans le terrain mystique de la bibliothèque.

Chez Tunström, l'errance spirituelle est donc placée à la lisière du sacré et suppose une métamorphose intérieure de l'enfant. Le changement subi par Johan est exposé par la juxtaposition des adjectifs (« neuf », « véritable » « bohémien »), des substantifs (« chaleur », « seuil », « orée », « voie », « entrée ») ou des verbes (« pénétrer », « franchir », « trouver ») dénotant l'idée de transgression illicite des frontières. En suivant le trajet du bohémien, nous nous rendons compte que sa transformation est facilitée par la stérilité du milieu familial et social. Le « chez-soi » cède la place à la flânerie dans une ville-gouffre incarnant les attributs d'un palimpseste. La promenade indique en ce sens la transition vers d'autres horizons, mais aussi l'exploration de l'inconscient.

Initiée au niveau mental, la « possession » de l'esprit se reflète également sur le corps. Les traces de la transfiguration deviennent visibles grâce à « [l]a chaleur [qui] montait dans le corps [...]. Il regarda autour de lui avec des yeux totalement neufs et vit les couvertures diversement colorées des livres »[4] (VB, 559). Le renouveau est à la fois illustré dans la phrase : « Cinquante pages plus loin Johan se réveilla, abasourdi et *neuf* : la lumière d'un autre monde illuminait sa tête ». (VB, 559, en italiques dans le texte)

Le monde que l'enfant découvre suite à l'entrée dans la bibliothèque du Héron est un univers vaste et imprédictible où règne la potentialité. Or, le déplacement de Johan, par la symétrie entre la traversée des limites et la coexistence du jadis et de l'actuel, fait l'objet d'un possible passage à la maturité. La sublimation du « moi » repose ici sur l'action consciente de pénétrer dans un espace interdit : « Il se trouvait maintenant à l'orée d'un autre monde. Et, comme s'il avait cherché une véritable entrée à ce monde-là, il arriva dans ce qui était le bureau du Héron ». (VB, 558–559)

Au fur et à mesure que le récit avance, la Bible devient le pivot autour duquel est tissée l'histoire du protagoniste. La découverte et la réappropriation du legs an-

[4] Dorénavant désigne sous le sigle (VB), suivi du numéro de la page.

cestral sont associées à la dérive mentale de Johan et apparaissent, paradoxalement, en tant que sources de vie et de fécondité. Le narrateur signale à ce titre que le garçon « possédait un Trésor ». (VB, 588)

L'entrée dans l'univers de l'adolescence par le biais d'une initiation qui comporte l'existence d'une tension filiale de souche paternelle se retrouve également dans la nouvelle *Arielle*. Si dans *Le voleur de Bible* Johan est doublement captif de l'imagination et de la mémoire, souhaitant transmettre à la future génération le secret de la Bible d'argent, Arielle reste prisonnière de son corps. Son incessante modification somatique, soulignée par la croissance des ailes, devient le socle de l'aventure initiatique qui peut se réaliser uniquement par l'intermédiaire d'un rite de passage.

Dès le début de son existence, Arielle fait figure d'enfant hors du commun. Créature mystérieuse et irréelle, l'héroïne est capable d'induire des instants de transe et de visions hallucinatoires à sa mère. Les « possessions » de l'esprit ne prennent forme que lors du contact direct avec Anna, ce qui fait que, « [lorsqu'elle] donna le sein à la fillette, elle vit des images. Toutes racontaient la maison de son enfance : des sentiers menant au lac et doux sous les pieds nus, des prés semés de gros rochers à l'ombre desquels les fraises sauvages poussaient dans l'herbe fraîche ». (Göran Tunström 1993, 840)

Nous retrouvons disséminées tout au long du récit des remarques liées à la métamorphose de la fille qui entraînent paradoxalement la régression (senti)mentale des géniteurs. À une première vue, Anna se résigne devant l'anomalie physique de son enfant. Toutefois, vue selon la primauté du détail, la difformité corporelle d'Arielle expose la menace d'une tare héréditaire. Le moment qui marque ce changement de perspective est représenté par l'angoisse du parent d'être abandonné par sa progéniture. Père et mère sont en égale mesure les victimes des projections imbriquées. Si Filip s'exclame « [t]u ne dois jamais me quitter » (A, 852)[5], pour Anna l'espoir d'être témoin du rétrécissement naturel des ailes s'avère être l'unique certitude de sa vie : « Ce n'est pas avec ça que tu voleras. Elles te servaient peut-être quand tu étais dans mon ventre : ici, dehors, elles n'ont pas leur place, jour après jour elles vont se ratatiner, elles te sont restées seulement pour que je m'en rende compte… » . (A, 840)

L'évasion d'Arielle est tout d'abord annoncée par l'attitude précautionneuse de ses parents, terrifiés par la possibilité du vol en tant que séparation intergénérationnelle définitive. Ce n'est, cependant, que suite à l'arrachement brutal et égoïste des ailes que l'aventure spirituelle se déploie dans sa totalité. Il suffit de voir dans ce sens la double mutilation : somatique et intellectuelle qui mène vers une « nuit très, très longue qui pour elle était croissance ». (VB, 852)

L'ablation signale une marginalisation encore plus sévère que l'horreur d'affronter la difformité en soi. En réalité, Arielle ne pourra plus faire partie de la famille qui a abusivement détaché les ailes « [s]i piteuses, si frêles, presque ratatinées » (A, 840), ni s'intégrer dans la communauté déjà stupéfaite par la malformation.

En somme, la limitation spatio-temporelle du personnage est rendue par l'emploi d'une description à focalisation externe. Ainsi, c'est à partir d'une perspective générale, non individualisée que se fait la narration de l'aventure d'Arielle. Les sentiments de la fille, ses pensées et ses intérêts restent en arrière-plan, tandis que la lecture est parsemée de syntagmes à titre itératif et analogue, visant plutôt le malaise des géniteurs que le drame de la protagoniste.

---

[5] Dorénavant désigne sous le sigle (VB), suivi du numéro de la page.

Dans la recherche des voyages spirituels propres à l'œuvre de Göran Tunström, nous avons constaté que l'aventure ne confine pas aux limites chronologiques, parce qu'elle n'est pas guidée par les paradigmes de la stabilité. Qu'il soit l'expression du périple maritime chez Alexis et Nassima ; du vagabondage et de la fuite pour Esther, Isaac et Jakob ou de l'évasion mentale dans le cas de Johan et d'Arielle, le cheminement des personnages implique le repli sur le « moi » inachevé et sur la fascination pour l'ailleurs. C'est sur l'inconnu et le sacré que nous allons nous appuyer dans l'étape suivante de notre thèse, dont le but est d'examiner les enfants à ancrage « numineux ».

Textes de références

Le Clézio, J.M.G., *Hasard* (suivi d'*Angoli Mala)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
Le Clézio, J.M.G., *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
Tunström, Göran, *De planète en planète* [Det sanna livet], roman traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes sud, 1993, 194 p. Texte repris in Göran Tunström, *Œuvres romanesques* I, Arles, Actes sud, série « Thesaurus », 1999.
Tunström, Göran, *Le voleur de Bible* [Tjuven], roman traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Unesco, série « Lettres scandinaves », 1988, 472 p. Texte repris in Göran Tunström, *Œuvres romanesques* I, Arles, Actes sud, série « Thesaurus », 1999.

Bibliographie critique

Gillet, Isabelle, *Étude sur J.M.G. Le Clézio – Le chercheur d'or*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », dirigée par Etienne Calais, 2001.
Gorfti, Ouafae, « À la recherche de l'identité perdue. Les femmes marocaines de Le Clézio », in Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.), *J.M.G. Le Clézio – Ailleurs et origines : parcours poétique*, Toulouse, Faculté Libre des Lettres, Institut Catholique de Toulouse, Éditions universitaires du Sud, coll. « Études littéraires », 2005, pp. 119–124.
Hernandez, Francisco Javier, « Écriture, topographie, typographie », in Elena Real et Dolores Jiménez (éds.), *J.M.G. Le Clézio*, *Actes du Colloque International*, Valencia, Université de Valencia, 1992, pp. 207–217.
Lhoste, Pierre, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.
Thibault, Bruno ; *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2009.
Van Acker, Isa, « L'aventure maritime dans *Le chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », in Jollin-Bertocchi, Sophie et Thibault, Bruno (coord.), *J.M.G. Le Clézio : Lectures d'une œuvre*, Nantes, du Temps, 2004, pp. 83–95.

Pour une lecture ethnocritique d'Ella Maillart

Liliana Cora FOŞALĂU
Université Alexandru Ioan Cuza de Iaşi, Roumanie

Résumé. Ella Maillart est une écrivaine méconnue de la haute tradition suisse romande de la littérature de voyage. L'espace qu'elle donne à lire et à découvrir n'est pas seulement un ensemble de lieux géographiques, mais surtout un lieu littéraire qui vaut pleinement l'effort de la découverte ou de la relecture. Il est dépassé le temps où la littérature de voyage ouvrait surtout sur les valeurs de l'exotisme ; on voit lui accorder de nos jours une attention différemment fondée. Lire l'espace plus ou moins éloigné, c'est lire le temps qui lui est attaché, un système social correspondant, des modes de vie, toute une culture dans le sens le plus large. Avec cela, il s'agit plus précisément d'ethnocritique. Une nouvelle orientation dans les études littéraires actuelles qui favorise l'approche interdisciplinaire, tout en sollicitant de multiples compétences de la part du lecteur critique, qui en sera richement récompensé.

Abstract. Ella Maillart is a little known author belonging to the French Swiss tradition of travel literature. The space that she makes us read and discover is not only a collection of geographical spaces but above all a literary space which has to be discovered and reread. Travel literature no longer opens up to exoticism, it now asks for a different approach. Reading the space, a more or less remote one, means reading the time associated to it, the social system, ways of living, a whole culture, in the broadest sense of the term. We are thus encouraged to speak of ethnocriticism. A new approach in present-day literary studies favours an interdisciplinary approach, asking the critical reader to make use of multiple competences, richly rewarding him in return.

Mots-clés : écriture, voyage, espace, lecture, ethnocritique
Keywords : writing, travel, space, lecture, ethnocriticism

Introduction

Ella Maillart (1903–1997) est une écrivaine méconnue de la haute tradition suisse romande de la littérature de voyage, en même temps qu'une téméraire et singulière voyageuse. Elle se livre à un « arpentage émerveillé » de l'espace, parcourant une grande partie du monde oriental à une époque où à l'Ouest on en savait peu, le temps de l'avènement de l'intérêt pour le Grand Orient n'étant pas encore arrivé. Paul Morand, qui l'avait rencontrée, écrit que « ses pieds grands sont ceux d'un coureur d'univers ». Nicolas Bouvier, qui admire la voyageuse dont il a suivi l'exemple, en est aussi fasciné par la fraîcheur de l'écriture, l'harmonieuse cohabitation du vu et du vécu, le naturel avec lequel elle en parle[1]. L'espace que la « greffière » romande soumet à notre attention n'est pas seulement un ensemble de lieux géographiques, mais surtout un lieu littéraire qui vaut pleinement l'effort de la découverte ou de la (re)lecture. L'Asie, qu'elle a parcourue comme au XIX[e] siècle (souvent à pied, à cheval, à chameau ou mulet, seule ou en caravane) et respectivement décrite entre 1930–1960, est aujourd'hui en bonne partie « interdite aux nomades », comme l'af-

[1] Dans *Témoins d'un monde disparu,* Carouge-Genève, Mini-Zoé, 2002, p. 11.

firme l'autre grand voyageur de la littérature suisse romande dont on a déjà évoqué le nom, Nicolas Bouvier.

Parmi les régions quasiment inconnues à l'époque, dont témoignent ses récits de voyage, on rappelle: le désert de Kyzylkoum, la république autonome de Karakapalkie, le col de Djoukka, la Syanétie, la Balkarie, le Koukou-Nor et beaucoup d'autres lieux et noms exotiques qui font encore rêver d'aventure et d'un ailleurs ensorcelant, attrayant. On ne doit pas oublier non plus ses récits « parmi la jeunesse russe », réalisés entre 1930–1931, à la suite d'une connaissance sur place de ces milieux qui l'intéressaient beaucoup. Elle passe plusieurs mois à Moscou, apprend le russe, étant logée chez la Comtesse Tolstoï. Ce séjour en Russie lui donnera un goût très fort de l'Orient qui allait devenir une bonne partie de sa vie. De la Russie elle part pour la République des Kirghizes en compagnie, pour le début, de deux couples russes. Suit la découverte des Monts célestes (les contreforts ouest des Tian Shan), que nous pouvons lire dans ses fort vivantes pages *Des Monts Célestes aux Sables Rouges*, recueil d'une inoubliable expérience de voyage, ayant le sous-titre *Turkestan solo*. Plus tard elle verra miroiter à l'est les étendues poudreuses du Takla-Makan, le désert qui ouvre vers la Chine, une Chine encore interdite, mais pour la connaissance et la « conquête » de laquelle Ella avait montré une volonté, une détermination extraordinaires. En regagnant l'Europe, Ella Maillart traversera Alma-Ata, Tachkent, Samarkand, Boukhara, Khiva – les cités dont elle avait longuement rêvé. Elle le fera dans les conditions les plus difficiles, s'exposant à tous les dangers des routes inconnues, parfois sans permis, dans des conditions climatiques des plus dures, en barque, en train de marchandise, en grappe sur des camions poussifs, souvent à pied, en caravane, suivant des chameliers, etc.

Ce qui devient, avec le temps, de plus en plus intéressant dans ses œuvres, c'est qu'elles témoignent d'un monde disparu ou, comme l'auteure l'éprouvait déjà à l'époque de ses exploits, en train de disparition. C'est cette vérité de l'ensemble de l'œuvre, doublée de l'authenticité du témoignage, qui a orienté notre lecture sur des aspects d'ethnolittérature, qui réclame, de par sa spécificité, un parcours ethnocritique.

Les volumes signés Ella Maillart regroupent des récits qui retracent ses voyages en mer ou sur la terre, parfois des lettres destinées à sa mère, qui rapportent la même expérience (c'est le cas de *Cette réalité que j'ai pourchassée*). Les titres de ces recueils s'imprègnent, dans la plupart des cas, des traits de l'ethnolittéraire : *Parmi la jeunesse russe. De Moscou au Caucase* (1932), *Des Monts célestes aux Sables rouges. Turkestan solo* (1934), – Oasis interdites. De Pékin au Cachemire (1937), *Gypsy Afloat – La Vagabonde des mers* (1942), *Croisières et caravanes* (1951), *Ti-Puss ou l'Inde avec ma chatte* (1951), et *La Voie cruelle* (1952). À côté de ces recueils, on doit mentionner l'existence d'une série de conférences que l'*étonnante voyageuse* donnait à la prestigieuse « Royal Geographical Society » à Londres et dans d'autres célèbres instituts européens, qui lui facilitent la rencontre d'importants scientifiques, historiens, archéologues et sociologues. À ces conférences on ajoute de nombreux enregistrements pour la Radio Suisse, de même que son travail de reporter pour *Le Petit Parisien*, où elle a constamment publié des récits de voyages en Turquie, en Iran, en Afghanistan et ailleurs.

Questions théoriques d'ethnolittérature. Points d'ancrage

Il est depuis longtemps déjà dépassé le temps où la littérature de voyage ouvrait surtout sur les valeurs de l'exotisme. On voit, heureusement de nos jours, accorder une attention différemment fondée à ces récits qui peuvent être classés du côté de la littérature de voyage, bien que tous les connaisseurs de ce phénomène culturel ne partagent pas le goût de ladite « étiquette ». Kenneth White, par exemple, propose de parler plutôt de « littérature des confins », ayant son lieu mental « sur le bord extrême de notre culture », et dont le mouvement physique consiste à « embrasser la terre d'une manière nouvelle, pour reprendre contact avec l'univers au moyen d'une attention multiple et simultanée dont la logique, l'érotique et l'erratique, n'a rien à voir avec les logiques en cours » (White 1994, 312).

Lire l'espace plus ou moins éloigné, c'est lire le temps qui lui est attaché, un système social correspondant, des modes de vie, toute une culture dans le sens le plus large. Avec cela on approche de données et de domaines qui constituent l'objet d'étude de l'ethnocritique. Car les écrits ethnologiques ou ethnographiques se concentrent, comme on le sait, sur des observations et faits accumulés en vue d'une possible généralisation, d'une approche théorique, de la mise en évidence de divers phénomènes de la vie sociale de peuples, groupes ou individus plus ou moins lointains. Vus par le prisme littéraire, ces récits se prêteront très bien à la lecture ethnocritique, à la suite d'un regroupement des données, des étapes du parcours, de l'enregistrement qu'en donne l'*œil du voyageur*[2]. On sait que depuis la publication du *Livre des Merveilles du monde* (Marco Polo, 1298), pour ne plus parler des log books du XVIII[e] siècle, les récits de voyage s'imposent par leur importante dimension ethnographique. On considère qu'au XX[e] siècle une page est à jamais tournée, puisque les vrais explorateurs-écrivains disparaissent, laissant la place aux « explorateurs de pacotille, hâbleurs et imposteurs » que Lévi-Strauss déclarera haïr dans une phrase préliminaire des *Tristes Tropiques*. Et pourtant, les vrais explorateurs-écrivains résistent, ils continuent une œuvre commencée beaucoup avant, et des Suisses romands comme Ella Maillart ou Nicolas Bouvier font figure de proue dans le domaine.

L'œuvre d'Ella Maillart, que l'on peut rapprocher de celle de Nicolas Bouvier, d'un Cendrars ou de Le Clézio (on pense surtout à *Haï*), illustre ce précepte selon lequel la littérature et l'anthropologie sont « deux ordres de pensée qui peuvent providentiellement se rejoindre » (Alain-Michel Boyer). C'est ce que l'on va essayer de démontrer avec la nouvelle lecture que l'on en propose. Comme le disait Daniel Pageaux, « [...] la littérature a pris en charge le travail ethnologique bien avant l'existence et la reconnaissance d'une science humaine nommée ethnologie »[3]. De façon générale, les textes appartenant à la catégorie « littérature de voyage » se remarquent par leur caractère ouvert, par leur originalité, même si parfois qualifiés de textes marginaux. Les œuvres à caractère ethnographique s'aventurent – et les exemples en sont multiples – sur des marges, au sens le plus complexe que l'on peut attribuer à ce terme. Marges d'un espace géographique, marges d'une société, d'un

[2] C'en est aussi le titre d'un très important livre de Nicolas Bouvier, qui regroupe des photos et des pages de journal, témoignage du voyage vers Ceylan, par lui entrepris en compagnie du peintre et son ami Thierry Vernet de juin 1953 à décembre 1954. De longues discussions avec Ella Maillart ont aidé et encouragé Bouvier à entreprendre ce long et fascinant voyage. Voir Nicolas Bouvier, *L'Oeil du voyageur,* Lausanne / Paris, Hoebeke, 2008.

[3] Dans Alain Montandon (dir.), *Littérature et anthropologie*, Paris, SFLGC / „Poétiques comparatistes", 2006, p. 34.

groupe, d'une époque, d'une civilisation, voire même de la possibilité de s'exprimer, d'écrire, de voyager. En parcourant l'œuvre d'Ella Maillart, on éprouve avec intensité l'impression d'une limite à franchir, qui devient une obsession de la voyageuse avant d'être un *modus vivendi*. D'un pays qu'elle a traversé, Ella veut prolonger son trajet, passer une autre frontière, d'une langue apprise à force de voyager et d'entrer en communication (ça ira jusqu'à la communion) avec les populations croisées, elle s'initie à une autre langue, ayant appris des choses sur une religion, elle ne cesse de s'intéresser à d'autres croyances et pratiques religieuses, à d'autres philosophies de vie. La voyageuse laissera en héritage aux générations les témoignages de ces contacts avec les marges et les mondes par elle abordés.

Sa littérature se ressource aux territoires parcourus, aux mondes connus, aux modes de vie qu'elle a essayé de rejoindre, d'intégrer pour des périodes, convaincue que la vraie connaissance de la vie réside en l'adhésion totale à la vie, avec tout ce qu'elle offre d'inconnu, de dangereux, de surprenant, de différent ou de semblable. Les œuvres à caractère ethnographique qui s'aventurent sur des marges s'avèrent donc être les garants d'une littérature conçue comme système ouvert[4]. Beaucoup d'écrivains voyageurs font preuve d'une pensée ethnographique, prenant en charge de transmettre au lecteur des renseignements sur divers phénomènes de la vie sociale et culturelle des peuples et populations qui ont fait l'objet d'une rencontre lors du parcours. Le témoignage que portera Ella Maillart sur les mondes traversés et approchés fournit des données sur une réalité qui bientôt après son enregistrement littéraire disparaîtra, menacé par le progrès et ses conquêtes ; ce témoignage en est d'autant plus précieux. À la différence des « ethnographies feintes[5] » d'un Henri Michaux ou d'un Cendrars, celles livrées par Ella Maillart se teintent justement d'authenticité, de la valeur du vécu, où la confrontation avec la difficulté est quasi permanente, sans pour autant interrompre l'élan de la voyageuse et sa soif de découverte. Comme l'avait remarqué Olivier Bauer, « son regard sur les sociétés qu'elle traverse n'est ni ethnologique, ni anthropologique, ni sociologique, il est tout cela à la fois »[6]. Ce jugement résume on ne saurait mieux la spécificité et la complexité, la fraîcheur du regard qu'Ella Maillart porte sur la réalité qu'elle a pu approcher, connaître et transmettre à ses lecteurs.

Espaces parcourus, mondes enregistrés, vérités atteintes

Commençant la longue série de ses voyages en Europe, entre la Suisse, la France et l'Italie, allant par la suite en Angleterre, en Autriche et Allemagne et plus tard vers la Grèce, Ella Maillart continuera ses trajets à travers la Russie, l'œil dorénavant tourné vers l'Asie qui l'appelle et la fascine, où elle passera plusieurs années de sa jeunesse, pour y revenir de temps à autre, à différentes étapes de l'existence. Vers 1934, du retour d'Asie, la téméraire se retrouve à Paris sans le sou, mais munie d'un trésor inestimable : ses notes de voyage et ses films sortis en contrebande, qui con-

[4] Selon Alain-Michel Boyer, *Littérature et ethnographie,* Nantes, Cécile Defaut, 2011, p. 15.
[5] On pense à *Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la magie,* ou *Ici, Poddema*. La qualification apparait dans l'ouvrage cité d'Alain-Michel Boyer. Cendrars à son tour se laisse le plus souvent tenter par les ethnographies feintes.
[6] Dans l'Avant-propos à „Cette réalité que j'ai pourchassé", Genève, Zoé, 2003, p. 12.

stituent « un témoignage unique sur ce monde en ébullition »[7]. Un véritable *scoop* qu'elle consigne dans *Des Monts célestes aux Sables rouges*, aussitôt traduit en anglais sous le titre *Turkestan Solo*. En 1934, *Le Petit* Parisien, spécialisé dans le grand reportage, envoie Ella Maillart en Mandchourie pour voir comment l'occupant japonais s'y conduit. Les vérités recueillies sur le vif montrent un régime très hostile envers les missionnaires occidentaux, les commerçants chinois, envers la population même, qu'ils intoxiquent à l'opium et à la morphine. Depuis 1930 elle rêvait de gagner l'Inde par l'ouest chinois, le Sin-Kiang et les passes de Karakoram. Elle tentera cette aventure en compagnie de Peter Flemming (correspondant du *Times* et frère aîné de Ian Flemming), mais en clandestins, de nombreuses routes étant interdites par le gouvernement de Nankin qui contrôle les branches nord et sud de l'ancienne Route de la soie. À l'est du lac de Koukou-Nor ils plongent dans ce que la voyageuse appelle « l'inconnu démesuré ». Des rencontres presque miraculeuses ont pourtant lieu, comme celle de la caravane d'une princesse mongole, surgie comme de nulle part, et dont les traces seront à l'aube, lorsque le réveil accentue l'impression d'irréalité, complètement effacées. En en parlant, Nicolas Bouvier dira que « la géographie bascule dans un imaginaire qu'il faudra un jour rechercher autrement et ailleurs »[8]. Ils mettent six mois à atteindre Kashgar, vivant le plus souvent de gibier, gagnant les Indes britanniques par le col de Mintaka. Après Srinagar et Delhi, Ella prend l'avion pour Paris, où elle est reçue de nouveau par Paul Morand. Ce qu'il observe chez elle après ce retour, hormis son expérience à explorer des régions inaccessibles, suivie par des Chinois, des Tibétains, des Russes, des Anglais, avec lesquels la singulière voyageuse sait communiquer d'une manière presque mystérieuse, mais en toute humilité, c'est qu'elle avait désappris à parler, « cherchant ses mots comme dans un dictionnaire »[9]. Le prix de ses voyages est donc lourdement payé. Etonnée du fait que le monde parle de plus en plus, sans forcément avoir des choses à dire, « la vagabonde des monts et des mers » se retire au Liban pour écrire *Oasis interdites*, chef-d'œuvre « dont les protagonistes sont l'espace, le silence et une forme de bonheur dont on ne guérit jamais » (N. Bouvier, 2002, p.15). Dans les années qui vont suivre (après 1935) la grande voyageuse parcourra d'autres espaces, parmi lesquels les montagnes afghanes, les Etats Himalayens – Ladakh, Bhoutan, Népal – souvent seule, ou accompagnée d'un guide, dans des conditions que l'on aurait du mal à imaginer et, encore moins, à accepter de nos jours. Suit l'étape du voyage en Inde, du long séjour de cinq ans, raconté dans *Ti-Puss…*, où, au-delà des notes à caractère ethnographique très nombreuses, celle qui écrit se concentre sur l'expérience spirituelle qu'elle y a vécue auprès de Ramana Maharshi, un sage dont l'Inde traditionnelle vénère encore la mémoire. L'écrivaine voyageuse reconnaîtra avoir fait ici l'apprentissage de la vérité suprême, de l'Unité du monde, de la connaissance de soi. Si le voyage physique se meut en voyage intérieur, en introspection, elle pourra dire à la suite des nombreux arpentages de sa réalité fidèlement et constamment pourchassée, que c'est en nous-mêmes que se trouve la vérité suprême, « c'est en soi que chacun doit trouver son équilibre et son âge d'or » (Lettre du 28 février – 2 mars 1941 / *Cette réalité que j'ai pourchassée*[10]).

---

[7] Selon les mots de Nicolas Bouvier, dans la préface du recueil de photos *Témoins d'un monde disparu*, op. cit., p. 14. Le titre de la préface : « Ella Maillart ou la vie immédiate ».

[8] *Ibidem*.

[9] *Apud* Nicolas Bouvier, *ibidem*, p. 15.

[10] Dorénavant désigné dans le texte à l'aide du sigle CRP.

Eléments de lecture ethnolittéraire

Dans une *Méthode d'ethnographie* publiée en 1957, Marcel Griaule apprécie que les écrivains ethnologues doivent éviter « toute fioriture, tout enjolivement, toute subjectivité », et s'inspirer « du style du Code Civil ou de l'article encyclopédique »[11].

En lisant les pages de « *Cette réalité* que j'ai pourchassée », on peut bien remarquer la présence du style ethnographe ainsi imaginé dans les récits de l'expérience vécue, avec le même plaisir d'observer et de transmettre le renseignement épuré, mais jamais impersonnel. C'est un recueil qui regroupe des lettres (au nombre de 30, rédigées entre juillet 1925 et février 1941) échangées entre la fille partie à l'Orient et la mère restée à Genève, qui soutient les efforts et l'enthousiasme de celle-ci, affectivement, financièrement, intellectuellement et moralement parlant. Le recueil présente la progression chronologique et personnelle d'une jeune femme partagée entre les doutes et l'enthousiasme de la quête, de la découverte d'un monde à faces jusqu'alors inconnues, et les risques que présuppose la connaissance de la vaste réalité. C'est la période de ses voyages formateurs au plan de l'expérience personnelle, comme sur celui de l'écriture.

Les lieux du déplacement selon les indications des lettres sont les suivants: l'Ile des Porquerolles (au sud de la France), Mallia (Crète - la Grèce pour des fouilles archéologiques), Berlin (où elle participe au tournage d'un film), Moscou (logée chez la comtesse Tolstoï), Kiev, Kirghizie – Tcholpan-Ata (URSS), Kara-Kol (Kirghizie), Tachkent (Ouzbékistan / URSS), Takhta Koupir (Ouzbékistan), au large de Ceylan, Mandchourie (Chine), Pékin, Sinng (Province de Qinghai, Chine), Tangar (Province de Qinghai – ou Koukou Nor), Dzoun, Tsaidan (Chine), Sin-Kiang / Cherchen (Turkestan chinois), Sin-Kiang (Kashgar), Karachi et Tiruvannamalai (Indes), Hérat et Kaboul (Afghanistan). En voici donc une liste assez longue et parlante non seulement pour la géographie des espaces parcourus, mais aussi pour la diversité des préoccupations de la voyageuse et la riche nature de son tempérament par excellence dynamique!

Ce tempérament très actif est visible aussi dans l'organisation de l'écriture, dans sa pratique courante, située, comme la vie, sous le signe de l'authenticité, d'une vérité à exprimer : « Mes lettres sont écrites en grande hâte et pendant les minutes où je ne suis pas trop fatiguée ni trop occupée, et conséquemment elles sont toujours gribouillées ; mais comme mes lettres vous font quand même plaisir, j'écris comme je pense » (Lettre du 3 août 1925 depuis Palerme).

À travers la lecture des courriers, c'est la découverte du monde réel à laquelle on assiste. À la différence d'un livre, et l'on peut penser au livre en général, mais tout aussi bien à des livres de notre auteure (*Des Monts célestes aux Sables rouges, Oasis interdites)*, ce recueil de correspondance permet un regard immédiat, non réfléchi. Comme l'avait remarqué Olivier Bauer, « [...] de ses voyages, Ella Maillart tire les récits d'une réalité, non une œuvre »[12]. Pour beaucoup elle est bien plus « pérégrine » qu'écrivain. Les lettres permettent de « réimprimer » les événements passés. Chronique d'une réalité passée, si l'écriture est pour Ella Maillart une véritable épreuve, elle n'en est pas moins un moyen d'existence essentiel. La jeune femme ne se décline pas dans les mots, mais dans les rencontres et le mouvement. Elle se pro-

[11] *Apud* Alain-Michel Boyer, op. cit., p. 30.
[12] Dans l'Avant-propos déjà cité, p. 10.

mène à travers les différentes strates de la société, avec l'humilité de celle qui souhaite vivre aux côtés de, en portant sur la réalité ce regard multiple, simultanément sociologique, ethnologique, anthropologique, selon le cas philosophique, voire même politique.

Au fil des lettres, le lecteur découvre des paysages et des rencontres formatrices. En 1937 elle rend le récit de son voyage avec Peter Fleming entre Pékin et Srinagar dans *Oasis interdites*. Le livre est écrit au Liban. Ensuite elle voyage en Turquie, en Iran, en Afghanistan et à travers toute l'Europe. Voyager l'aide à remplir l'existence qui est pour elle une quête : connaître le sens de notre présence au monde : « Je voyageais en attendant de connaître la raison de notre présence. Qu'est-ce que la réalité ? Qu'est-ce qui est important ? ». La principale raison de son départ pour l'Asie semble être la déception causée par la Seconde Guerre. Elle ne peut plus accepter la guerre fratricide européenne : « Cette guerre-ci me force à chercher quelle est la signification de ce monde, quel est le commun dénominateur de chacun de nous, la base sur laquelle on peut recommencer à vivre ».

Dans une lettre envoyée de Palerme (Sicile) en 1925 on peut admirer son style ethnologue :

> Nous venons de visiter la Capella Palatina et le Palazzo Reale ; c'est un mélange extraordinaire de tous les arts et époques, colonnes grecques, mosaïques arabes, voûtes romanes, Aragon, Bourbons, etc. ont laissé leurs traces. [...] Nous partons demain pour une expédition à l'intérieur du pays. Car sachez que la Sicile contient plus de ruines et mieux conservées que toute la Grèce mise ensemble. (CRP, p.29, 31)

Encore sur la Sicile : « Le pays est riche en blé, vigne, oliviers, citronniers et il n'y a guère que le sommet des montagnes de 500 m qui soit tout pelé ». (CRP, p.33)

D'autres témoignages de son œil par excellence explorateur, œil qui n'est pas qu'extérieur, sont fournis dans une lettre du 15 octobre 1925, de Mallia / Crète :

> C'était une coutume minoenne de se servir des îles comme nécropoles et nous avons retrouvé à 6 m50 de profondeur les grandes jarres de terre cuite qui renferment encore les ossements humains ; mais les tombes devaient être pauvres car il n'y a pas de bijoux, mais seulement des poteries et de la céramique assez bien conservée ». (CRP, p. 34)

Les renseignements du type économique sur la vie de ces populations ne sont pas absents non plus ; un exemple d'économie associée à l'interculturel dans le fragment qui suit :

> Ici [au Kazakstan] l'argent ne repréşente rien, la seule monnaie d'échange est le mouton, et c'est en mouton qu'ils transforment toutes leurs économies. Le rédacteur kirghise de Karakol m'avait raconté que sa première femme, en 1918, lui avait coûté vingt chevaux. Et je pense qu'en latin, *pecunia* – monnaie – vient de pecus, bétail, et que dans l'Iliade la valeur des boucliers s'exprimait en têtes de bétail. (*Des Monts célestes*..., p. 73)

Rachid Amirou, dans *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage* avait distingué trois grandes dimensions qui marquent la vie du voyageur : le rapport à soi, le rapport à l'espace et le rapport aux autres, tout lié, normalement, à la quête d'un sens et lisible, selon le point de vue que nous y proposons, dans un registre ethnocritique.

Selon le fait que tout voyageur a ses propres acquis culturels, on avait dit que dans la représentation de l'ailleurs il persiste une tendance, même si parfois involontaire, à la subjectivité, les auteurs éprouvant une certaine difficulté à rendre compte du référent réel sans céder à leurs propres représentations, à leurs acquis, voire même, parfois, aux images convenues ou toutes faites. Ella Maillart ne souffre, heureusement, d'aucun de ces complexes. Elle demeure au fil de ses récits et témoignages objective, équidistante, portant un regard très attentif et ouvert sur tout ce qui s'offre à la vue, à la compréhension, à la connaissance de l'autre, ne se laissant jamais prendre dans les filets de ce que l'on a nommé l'ethnocentrisme. En fait, elle est trop honnête, modeste et intelligente pour le faire.

Parler maintenant d'Ella Maillart en termes d'exploratrice serait, de notre point de vue, une manière de rendre hommage à l'effort d'une vie reflétée dans une œuvre dont la lecture ethnocritique semble être la plus appropriée. Si une note de subjectivisme transparaît, c'est uniquement au niveau stylistique, là où les espaces intérieurs et extérieurs se rejoignent, pour marquer, comme dû, la présence au monde. À remarquer que l'accent ne tombe jamais sur le moi, mais sur ce que le sujet découvre et interroge dans la réalité qu'il a, avec une persévérance étonnante, depuis son éveil affectif et intellectuel, pourchassée. Le voyage ayant depuis longtemps constitué une thématique structurante de récits, il nous apparaît avec les écrits d'Ella Maillart comme un élément qui structure l'existence.

Conclusions

On a écrit que le récit de voyage d'Ella Maillart raconte la transformation de « l'avant-monde » en « arrière-monde »[13]. C'est précisément sur les étapes de cette transformation, sur les causes et effets qui les entraînent et produisent qu'attire l'attention une lecture ethnocritique. Dans une période où l'anthropologie et l'ethnologie étaient à leur juste début en tant que « sciences expérimentales », des écrits de voyage comme ceux que nous fournit l'auteure suisse constituent de vrais trésors pour le curieux d'ailleurs. Qu'il s'agisse de renseignements sur les Kirghises ou les Bassmatchis, sur les Allemands d'Ak-Metchet, et que ces renseignements portent sur les us et coutumes de ces populations ou bien sur les régimes politiques ou les idéologies naissantes aux années '30, le lecteur en acquérra au fil des textes une connaissance beaucoup plus complexe et vive qu'il n'aurait pu imaginer au début du parcours. Ce qui est vraiment surprenant lors de la lecture, c'est la force avec laquelle le lecteur se voit entraîner dans le parcours de l'écrivaine voyageuse et qui, ainsi, devient aussi son propre parcours !

Dans la première moitié du XX^{e} siècle, des écrivains voyageurs comme Nicolas Bouvier, Victor Segalen, Henri Michaux, auxquels on peut ajouter Ella Maillart, ont remis en question, directement ou indirectement, notre vision traditionnelle de l'ailleurs. Ils ont eu une influence importante sur les générations suivantes, qui ont tenté de se désaliéner d'une perception ethnocentrée de leur culture, au profit d'une meilleure connaissance et reconnaissance de l'autre. Certains écrivains voyageurs ont beaucoup valorisé l'autre à partir d'une époque littéraire et sociale, pour remettre en question les propres valeurs de leur monde d'origine (le progrès occidental par exemple - le cas le plus fréquent). Ella Maillart privilégie le regard sur le monde dans

[13] Charles Forsdick, en parlant de *Oasis interdites*, op. cit., p. 102.

toute sa diversité, dépassant sans difficulté aucune le dilemme séculaire de la dévalorisation ou de l'idéalisation de l'autre et de l'ailleurs, qui a parfois poursuivi certains de ses confrères.

Du point de vue de la modernité envahissante, l'itinéraire suit un parcours déceptif du point de vue des découvertes entreprises. Comme disait l'écrivaine, « le bouleversement du monde continue » (Maillart, 2003, p.156). Les témoignages sur l'avant-monde avant sa transformation restent d'autant plus intéressants pour nous qu'ils portent la marque de l'authenticité, du vécu en toute adhésion à ce monde. Une forme de géopoétique *ante litteram* on pourrait dire sans rien craindre. D'autre part, un rapprochement avec le sujet lyrique du *Bateau ivre* à la fin de son aventure est également possible. Le voyage fini, il ne reste plus d'illusion au rêveur de jadis. Là où Rimbaud avait écrit : « Si je désire une eau d'Europe, / C'est la flache froide et noire… », Ella Maillart conclura, avec la même amertume du constat, par un « Il n'y a plus d'imprévu possible, le vrai voyage est terminé ». Et pourtant, on doit rappeler qu'à un âge ou d'autres ont renoncé à l'agitation de la vie, pour se vouer à sa contemplation, la voyageuse n'a pas cessé de voyager. À quatre-vingt ans, l'infatigable rêveuse d'univers conduisait encore, en tant que guide, deux fois par an, des groupes de touristes dans les pays traversés jadis en téméraire, et où tout lui est devenu, à force d'humilité et de persévérance, d'ouverture et d'amour du divers, familier : Inde, Népal, Chine (la Route de la soie demeure pour elle une fascination !), Java, Corée, Yémen, etc.

Son optimisme foncier, contenu dans les célèbres mots : « Partout où des hommes vivent, un voyageur peut vivre aussi », est une leçon de vie que l'écrivaine voyageuse a transmise à tous les rêveurs d'espaces, de mondes plus ou moins lointains. Véritable « école du voyage » où ceux qui y ont passé ont également pu apprendre à « ouvrir l'œil, à dresser l'oreille, à voyager un peu mieux» (Bouvier 2002, p. 20), à mieux vivre. Refaire un voyage déjà écrit c'est exprimer au plus haut degré son adhésion à un *modus vivendi* où la vie n'a jamais été séparée de la réflexion sur la vie, témoignage donc, on pourrait dire, d'une poétique de la vie, du parcours comme dynamisme et découverte, devoir accompli dans le sens de l'héritage à transmettre en toute sagesse, responsabilité intellectuelle et générosité.

Textes de références

Maillart, Ella, *Cette réalité que j'ai pourchassée*, Genève, Zoé, 2003.
Maillart, Ella, *Des Monts célestes aux Sables rouges*, Lausanne, 24 Heures, 1996 [1934].
Maillart, Ella, *Oasis interdites*, Lausanne, 24 Heures, 1989 [1937].
Maillart, Ella, *Témoins d'un monde disparu*, en collaboration avec Nicolas Bouvier, Carouge-Genève, Mini-Zoé, 2002.

Bibliographie critique

Amirou, Rachid, *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*, Paris, PUF, 1995.
Boyer Alain-Michel (dir.), *Littérature et ethnographie*, Nantes, Ed. Cécile Defaut / « Horizons comparatistes », 2011.
Dabaene, Vincent, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard / « Bibliothèque des sciences humaines », 2010.
Forsdick, Charles, *Oasis interdites. Ella Maillart*, Genève, Zoé, 2008.
Montandon, Alain, *Littérature et anthropologie*, Paris, SFLGC / « Poétiques comparatistes », 2006.

Privat Jean-Marie et Scarpa Marie (dir.), *Horizons ethnocritiques,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy / « *Ethnocritiques* », 2010.
Weber, Olivier, *Je suis de nulle part. Sur les traces d'Ella Maillart*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
White, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

Numéro spécial Le Français dans le monde no 384 nov. /déc. 2012 – dossier « Littérature de voyage / Les écrivains et l'ailleurs ».

Crédits : Etude réalisée dans le cadre du projet de recherche PN II IDEI - « L'espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine » financé du Budget d'Etat par le CNCS – UEFISCDI, contrat 218/2011, déroulé à l'Université « Alexandru Ioan CUZA » de Iasi dans la période novembre 2011-octobre 2014. Nous remercions le CNCS – UEFISCDI.

Le motif du voyage dans le récit fantastique de Théophile Gautier

Katarzyna GADOMSKA
Université de Silésie, Pologne

Résumé. Le thème du voyage est récurrent dans le fantastique de T. Gautier. Tout d'abord, ce sont souvent les objets qui déclenchent les déplacements de personnages toujours vers le passé, vers des mondes disparus. Ces voyages rétrospectifs se déroulent dans une ambiance onirique et prennent l'aspect d'une distorsion temporelle. Ensuite, le voyage peut également se réduire à l'aventure d'un esprit drogué. La drogue rend possibles et plus crédibles les pérégrinations à travers des espaces topologiques. Enfin, les voyageuses surnaturelles (les femmes-fantômes ou vampires) franchissent les frontières entre la vie et la mort. Dans le fantastique gautierien, le voyage, lié souvent à un amour impossible, constitue fréquemment une expérience douloureuse et finit par la chute de celui ou de celle qui se déplace.

Abstract. The theme of the travel is recurrent in the *fantastique* of T. Gautier. First, there are the objects that often cause the movement of characters always toward the past, toward the lost worlds. These retrospective trips take place in an oneiric atmosphere and take the appearance of a time distortion. Then, the peregrination can also be reduced to the adventure of a drugged mind. The drug makes possible and credible the wanderings trough topological spaces. Finally, supernatural travelers (women-ghosts or vampires) cross the border between life and death. In the *fantastique* of T. Gautier, travel, often related to an impossible love, is a painful experience and, ultimately, is the fall of the one who moves.

Mots-clés : voyage, fantastique, fantôme, vampire, espace topologique
Keywords: travel, *fantastique*, ghost, vampire, topological space

Le thème du voyage constitue, dans le fantastique du XIX^e^ siècle, un vaste champ de réflexion et engendre plusieurs axes thématiques. Tout d'abord, les protagonistes se déplacent à travers le temps et l'espace à l'aide d'objets extraordinaires. Ensuite, le voyage ne se réduit qu'à une aventure onirique ou bien qu'à une aventure de l'esprit sous l'emprise de drogues. Enfin, chaque récit fantastique relate l'affrontement du protagoniste avec les diverses figures du mal, comme les fantômes ou les vampires, qui traversant la frontière entre la vie et la mort sont des voyageurs eux-mêmes. Dans notre article, nous voudrions examiner les trois axes thématiques signalés ci-dessus dans la nouvelle fantastique de Théophile Gautier, maître incontestable du genre.

Dans le fantastique du XIX^e^ siècle, le statut dont jouissent les objets est d'une importance considérable : les choses inanimées peuvent du coup s'animer, les objets échappent à leur créateur, ils sont capables parfois de révéler au personnage sa véritable nature ou ils deviennent la représentation d'une personne. Généralement, même les objets les plus anodins et, en apparence, les plus inoffensifs exercent une influence puissante sur la vie du protagoniste : ils sont porteurs d'angoisse, de malheur et, dans certains cas, de mort.

Chez Théophile Gautier, ce sont souvent les objets qui provoquent un déplacement involontaire du personnage, qui le font remonter dans le temps et l'espace, et ce voyage marque la vie du protagoniste à jamais. Le plus souvent, il ne s'agit pas d'objets banals, d'usage quotidien mais d'objets d'art ou bien d'objets anciens im-

prégnés du pouvoir du temps passé. Leur rôle primordial dans le récit est souvent souligné par le titre – élément paratextuel de prime importance : ces objets éponymes sont par exemple évoqués dans *La Cafetière* et *Le Pied de momie*. Montrons maintenant comment les objets déclenchent les voyages fantastiques des héros gautieriens.

Dans *La Cafetière,* le narrateur est invité par un de ses amis en Normandie. L'ameublement et l'aspect de sa chambre introduisent le motif du voyage dans le passé, à l'époque de la Régence : « [...] je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau. En effet, l'on aurait pu se croire au temps de la Régence [...]. » (Gautier 1993, 14) Parmi les bibelots qui ornent la chambre, le narrateur remarque une belle cafetière en forme de tête de jeune et jolie femme. À minuit, l'heure significative du genre fantastique[1], une animation brusque de la cafetière constitue un de premiers phénomènes inexplicables qui ont lieu cette nuit-là : « [...] une cafetière se jeta en bas d'une table où elle était posée, et se dirigea, clopin-clopant, vers le foyer, où elle se plaça entre les tisons. » (15) Ensuite, les personnages des portraits et des tapisseries décorant la chambre quittent leur cadre et commencent à vivre. Tous, ils sont habillés en costumes de la Régence. Un véritable bal, avec musique et danses, est ouvert. L'animation de l'objet fait donc remonter le personnage dans le temps, vers une époque révolue. Le voyage revêt le caractère d'une mystérieuse aventure inexplicable par les lois de notre monde. Il est possible d'y voir une sorte de distorsion temporelle[2], à savoir que brusquement, le temps change, inverse son flux, fait un retour en arrière grâce à quoi le héros peut retrouver un monde perdu.

Un schéma semblable de voyage se répète dans *Omphale*. C'est également l'objet, la tapisserie de Beauvais, qui propulse le héros dans le passé, également à l'époque de la Régence. Cet objet précieux, présentant la reine Omphale, captive, dès le début du récit, toute l'attention du personnage : «Omphale avait ses épaules blanches [...] ; ses beaux cheveux blond cendré [...] ; ses petits pieds, vrais pieds d'Espagnole ou de Chinoise [...] Vraiment elle était charmante ! » (65) Chaque nuit, la belle femme sort de la tapisserie et passe des nuits amoureuses avec le narrateur. Elle lui apprend qu'elle est en vérité la marquise Antoinette de T., de l'époque de la Régence, représentée sur la tapisserie comme la reine Omphale. Leurs rencontres ont lieu dans un pavillon aménagé dans le style rococo, ce qui fait plonger le personnage dans l'ambiance de l'époque. Ce voyage fait penser, comme dans le cas précédent, à une étrange altération du temps qui permet au protagoniste de répondre à l'appel d'un monde disparu.

Gautier utilise ce schéma du voyage toujours dans le passé et effectué grâce à un objet encore dans deux récits, à savoir dans *Le Pied de momie* et *Arria Marcella*. C'est l'objet éponyme du *Pied de momie* qui fait remonter le héros dans l'Egypte ancienne, à l'époque du règne de la princesse Hermonthis. Le voyage n'exige aucun moyen de transport spécial et dure peu bien qu'ils fassent un retour en arrière de quatre mille ans :

---

[1] À ce propos M. Wandzioch prétend: « Il y a même des heures en quelque sorte [...] favorables à l'indécision perceptive où le mystère s'impose provoquant une vive émotion et frappant davantage l'imagination du lecteur : minuit, crépuscule, aube. » (2001, 126)

[2] Rappelons que les distorsions, altérations, paradoxes du temps ou de l'espace sont plutôt caractéristiques de la science-fiction ou du « nouveau fantastique ». Ce motif n'apparaît que rarement dans le fantastique du XIX[e] siècle.

> Nous filâmes pendant quelque temps avec la rapidité de la flèche dans un milieu fluide et grisâtre, où des silhouettes à peine ébauchées passaient à droite et à gauche. Un instant, nous ne vîmes que l'eau et le ciel. Quelques minutes après, des obélisques commencèrent à pointer, des pylônes, des rampes côtoyées de sphinx se dessinèrent à l'horizon. Nous étions arrivés. (151)

Dans *Arria Marcella*, le protagoniste visite un musée à Naples et il y voit un moulage en lave noire du torse d'une femme ayant habité jadis Pompéi. Cet objet le hante à tel point que la nuit il se promène parmi les ruines de Pompéi en pensant sans cesse à la femme qui a laissé son empreinte en lave coagulée. Du coup, le héros remarque que la ville n'est plus morte : « Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du XIX^e^ siècle, au temps de Titus, non en esprit, mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus [...]. » (213)

Les quatre récits *(La Cafetière, Omphale, Le Pied de momie, Arria Marcella)* analysés ci-dessus révèlent des parallèles, pour ne pas dire des schémas répétitifs, quant à la représentation du motif du voyage. Chaque fois, c'est l'objet qui déclenche le déplacement toujours vers un passé et qui permet au personnage de pénétrer dans un monde disparu. Ce voyage revêt donc un caractère d'une distorsion temporelle : l'objet du passé fait inverser le flux temporel et fait ainsi revivre une époque révolue dont il provient. Dans tous les cas, le voyage est rapide, n'exige aucun moyen de transport et a lieu la nuit.

Outre ces ressemblances, il y en a d'autres encore qu'il faut évoquer. Le voyage s'opère souvent dans une ambiance onirique[3], les interférences entre le rêve nocturne et la réalité diurne étant possibles grâce à un objet. Après s'être réveillé, le héros de *La Cafetière* apprend qu'il a dansé avec une femme morte, il y a deux ans, d'une fluxion de poitrine, à la suite d'un bal. On peut y voir une variation du thème fantastique d'un passé maudit qui se répète dans le rêve, qui hante et qui ne veut pas mourir. Le narrateur s'explique son aventure par « une illusion diabolique » (20), « une faiblesse d'esprit » (21). Le protagoniste d'*Omphale* fait une référence directe au possible caractère onirique de ses entrevues nocturnes avec la marquise : «Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si toutefois c'était un rêve. » (67) Le personnage du *Pied de momie* admet également que son voyage dans l'Egypte ancienne ne peut être qu'un songe :

> Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil ; pendant une heure ou deux, tout resta opaque, l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres. Cependant mon obscurité intellectuelle s'éclaira, les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux. Les yeux de mon âme s'ouvrirent, et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement : j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu'allait se passer quelque chose de bizarre. (147)

---

[3] Comme le rêve est d'une manière tout à fait naturelle lié au fantastique, les écrivains du XIX^e^ siècle donnent volontiers à leurs récits une structure onirique. Mentionnons en quelques-uns à titre d'exemple : J. Lorrain *Nuit de veille, Havre de songe, Une nuit trouble*, G. de Maupassant *La Nuit*. Les savants du XIX^e^ siècle s'intéressent aussi au songe (par exemple *Traité du somnambulisme* (1823) d'A. Bertrand, *Des hallucinations* (1845) de B. de Boisemont, *Les Rêves et les moyens de les diriger – observations pratiques* (1867) d'H. de Saint-Denys, *Les Sommeils et les rêves* (1867) d'A. Maury etc.) suite à quoi un échange considérable s'opère à l'époque entre la littérature fantastique et celle médicale. (Cf. G. Ponnau 1987)

Octavien d'*Arria Marcella* est retrouvé, par ses deux compagnons, évanoui sur une mosaïque dans les ruines de la villa d'Arrius Diomedes : « Ils [ses deux amis – K.G.] eurent beaucoup de peine à le faire revenir à lui, et quand il eut reprit connaissance, il ne donna pas d'autre explication, sinon qu'il avait eu la fantaisie de voir Pompéi au clair de la lune, et qu'il avait été pris d'une syncope [...]. » (230) Conformément aux règles d'or du fantastique qui exige la coexistence de deux interprétations finales (celle rationnelle et celle surnaturelle) du phénomène et qui maintient jusqu'au dénouement du récit l'hésitation[4] entre elles, le rêve constitue une explication de l'aventure conforme à la raison, à la logique et aux lois gouvernant notre monde. Le rêve apporte donc au voyage fantastique une caution de vérité et augmente sa crédibilité : le songe rend possible la communication entre deux mondes, le fantastique et le réel.

C'est l'« objet–témoin[5] » qui accomplit dans la structure du récit fantastique un rôle semblable à celui du rêve : l'objet se porte aussi garant, à la fin du récit, de la véracité du voyage. Dans *La Cafetière*, seuls les morceaux brisés de la cafetière témoignent du voyage extraordinaire du héros. Dans *Omphale*, la tapisserie que le narrateur essaye en vain, après plusieurs années, d'acheter chez un antiquaire constitue la preuve de ses aventures nocturnes. La lave pétrifiée d'*Arria Marcella* se trouve toujours au musée de Naples, rappelant au protagoniste l'histoire vécue. Comme la princesse égyptienne récupère son pied, cet objet ne peut pas devenir l'objet-témoin du voyage dans l'Egypte ancienne, mais le narrateur obtient d'Hermonthis un autre objet qui accomplit cette fonction dans le récit, à savoir une figurine d'Isis en pâte verte.

Enfin, dans toutes les quatre nouvelles évoquées ci-dessus le voyage change à jamais la vie du personnage : après le voyage, rien n'est plus comme avant. Le voyage constitue dans le fantastique gautierien[6] une expérience douloureuse car, souvent, il est lié à un amour impossible et malheureux qui cause la chute finale du héros. Les objets déjà évoqués représentent et remplacent par effet de métonymie, pour un certain temps, les figures féminines dont tombent amoureux les protagonistes. Dans les quatre textes analysés, le héros est tout d'abord fasciné par l'objet qui déclenche son voyage au caractère rétrospectif. Ensuite, durant son itinéraire, il rencontre une femme du passé préfigurée par l'objet et il vit un coup de foudre se terminant toujours mal. L'amour du héros de *La Cafetière* pour Angela, femme dont la belle tête a servi de modèle pour la cafetière, finit par la chute du personnage ce qui est ainsi exprimé dans l'excipit de la nouvelle : « Je venais de comprendre qu'il n'avait plus pour moi de bonheur sur la terre. » (22) Comme la cafetière est brisée en mille morceaux, le personnage n'est plus capable de voyager dans le passé pour retrouver sa bien-aimée. Le narrateur d'*Omphale* amoureux de la marquise représentée sur la tapisserie ne verra plus Antoinette, ressusciter le passé s'avère être impossible. La tapisserie est vendue après la mort de son propriétaire, l'oncle du narrateur, et elle coûte trop pour que le héros puisse la racheter. Il ne lui reste qu'un souvenir de celle qui était son premier amour. Le pharaon du *Pied de momie* interdit le mariage de sa fille, la princesse Hermonthis, et du protagoniste. Ce dernier n'a plus de possibilité de revoir la princesse car il lui a rendu son pied et sans cet objet, le voyage est irréalisable. Les amoureux sont séparés par un fossé de quatre mille ans. Octavien

[4] À ce propos consulter: T. Todorov 1970, 29.
[5] À ce propos voir : M. Wandzioch 2001, 169–175.
[6] Et également dans le fantastique classique en tant que tel.

d'*Arria Marcella* essaye plusieurs fois de franchir le temps et de se rendre dans la Pompéi antique, mais en vain :

> N'y pouvant plus tenir, il retourna secrètement à Pompéi et se promena, comme la première fois, dans les ruines, au clair de lune, le cœur palpitant d'un espoir insensé, mais l'hallucination ne se renouvela pas. [...] Arria Marcella resta obstinément dans la poussière. (230)

Les tentatives d'oublier Arria sont également infructueuses, le bonheur est inaccessible même dans le mariage. Octavien épouse une belle Anglaise qui l'aime éperdument, mais le couple n'est pas heureux. Froid et distant envers sa femme, le héros reste fidèle à Arria.

En parlant du motif du voyage chez Gautier, il faut également prendre en considération le fait que certains itinéraires se réduisent dans ses récits à un état d'esprit du narrateur sous l'emprise de la drogue. Au XIX[e] siècle, les drogues, tels qu'éther, opium, morphine, hachisch, et leurs effets, décrits tout d'abord par les médecins[7], sont ensuite devenus une source d'inspiration puissante pour les écrivains du fantastique[8]. Les auteurs de récits fantastiques tels que Gautier, Maupassant ou Lorrain présentent les visions causées par la drogue avec une précision nosologique. Les artistes croient que les paradis artificiels permettent de tromper le temps et l'espace, l'ennui et la souffrance existentielle. Selon eux, la drogue permet de découvrir chez l'homme une autre partie de la personnalité, latente, celle-là, elle libère des activités automatiques plus profondes, primitives et fondamentales que l'activité raisonnable. Dans le fantastique, la drogue rend possible et favorise l'intrusion du surnaturel dans le réel. Tout comme le rêve, elle apporte sa caution, sa vraisemblance au fantastique.

Théophile Gautier est l'auteur de deux récits fantastiques, *La Pipe d'opium* et *Le Club des hachichins*, où l'usage de la drogue est à l'origine d'un voyage extraordinaire.

La Pipe d'opium reprend le cadre onirique, déjà analysé, du voyage, cependant cette fois-ci le rêve est le fruit de l'opium que le narrateur fume avec Alphonse Karr[9]. Outre diverses visons et rencontres saugrenues, le narrateur raconte son voyage dans une ville inconnue, noire, et d'une architecture singulière : les maisons de cette ville

> [...] me parurent d'une petitesse à ne pouvoir être habitées ; – la voiture, quoique beaucoup plus large que les rues qu'elle traversait, n'éprouvait aucun retard ; les maisons se rangeaient à droite et à gauche comme des passants effrayés, et laissaient le chemin libre [à la voiture du narrateur – KG]. (121)

Rappelons que ce type de distorsions spatiales, une sorte d'une géométrie impossible ou d'une hérésie géométrique par rapport à notre univers, caractérise fréquemment

---

[7] Par exemple dans les *Annales d'hygiène* de 1886; en 1847, le médecin écossais Simpson popularise l'usage de l'éther dans les accouchements.

[8] Citons à titre d'exemples: *Les Rêves* de G. de Maupassant, *Voyage en Orient (Histoire de Kalif Hakem)* de G. de Nerval, *Cœur double* de M. Schwob, *Le Double, Le Possédé, Les Trous du masque* de J. Lorrain.

[9] À la première personne, Gautier relate dans les plus petits détails toutes les visions et hallucinations dues à l'opium. Cette précision laisse supposer que Gautier relate ses propres expériences. Parmi d'autres fumeurs d'opium, les écrivains célèbres du XIX[e] siècle, tels Alphonse Karr et Alphonse Esquiros, sont mentionnés.

les textes de H.P. Lovecraft[10], maître incontestable du fantastique américain du XX^e^ siècle. Le récit de Gautier préfigure cet espace topologique[11] composé de formes impossibles, instables, en va-et-vient constants : les maisons de la ville sont capables de se déplacer ; quoique de taille réduite, elles sont habitées par des habitants « normaux » ; les rues sont élastiques, soumises aux altérations des proportions et de la perspective. Grâce à ce voyage effectué sous l'influence de la drogue, le narrateur pénètre dans un monde impossible, dans un espace opposé à celui d'Euclide.

Le Club des hachichins raconte aussi une pérégrination, causée par l'usage de la drogue, hors de notre temps et de notre espace. Le narrateur fume du haschisch dans un club dont tous les membres s'y adonnent. Après être arrivé dans le club, le héros remarque que le temps n'a pas de prise sur ce lieu mystérieux : « En entrant là, on faisait un pas de deux siècles en arrière. Le temps, qui passe si vite, semblait n'avoir pas coulé sur cette maison, et, comme une pendule qu'on a oublié de remonter, son aiguille marquait toujours la même date. » (173) Le protagoniste absorbe la drogue et, du coup, se trouve être au paradis, dans un monde idéal où il est un véritable roi entouré, entre autres, par de belles créatures :

> [...] la grâce se montrait aussi dans ce carnaval de formes : prés de la cheminée, une petite tête aux joues de pêche se roulait sur ses cheveux blonds, montrant dans un interminable accès de gaieté trente-deux petites dents grosses comme de grains de riz, et poussant un éclat de rire aigu, vibrant, argentin, prolongé, brodé de trilles et de points d'orgues [...]. (183)

Les autres membres du club ont également accès à ce monde idyllique : « La frénésie joyeuse était à son plus haut point ; on n'entendait plus que des soupirs convulsifs [...] des exclamations telles que celles-ci : "Mon Dieu, que je suis heureux ! quelle félicité ! je nage dans l'extase ! je suis en paradis ! je plonge dans les abîmes de délices !" » (183–184)

Pourtant, l'étape suivante du voyage n'est plus tellement agréable : le narrateur quitte le paradis et se trouve en enfer. Il se croit entouré par des cabalistes et des magiciens qui ne veulent que sa perte, par des monstres hideux qui le persécutent, par des créatures hybrides qui le poursuivent. Le héros s'enfuit sur la cour de la maison et il y vit la suite du cauchemar. L'espace connu et jugé par les lois géométriques change, comme dans le récit précédemment analysé, de manière brusque et inexplicable en un espace topologique comportant des distorsions et des paradoxes spatiaux. La cour prend « des proportions cyclopéennes et gigantesques » (189). En descendant de l'escalier, le héros remarque « des abîmes de degrés, des tourbillons, des spirales, des éblouissements de circonvolutions. » (189) Il a l'impression que cet escalier est ainsi construit qu'il doit percer la terre de part en part. Les altérations spatiales se produisent toujours, l'espace continue à se métamorphoser : « [...] la cour avait pris les proportions de Champ-de-Mars, et s'était en quelques heures bordée d'édifices géants qui découpaient sur l'horizon une dentelure d'aiguilles, de coupoles, de tours, de pignons, de pyramides, dignes de Rome et de Babylone. » (190) L'espace et le temps fantastiques collaborent dans une sorte de « chronotope[12] », les paradoxes spatiaux sont vite accompagnés de ceux temporels. Les gens vêtus en noir an-

[10] Cf. *Les Rêves dans la maison de sorcière, Lui, Le Modèle de Pickmann*.
[11] À propos d'espaces topologiques, voir I. et G. Bogdanoff 1976.
[12] Au sens de terme utilisé par M.Bakhtin, 1978, M. Wandzioch 2001.

noncent au narrateur que « Le Temps est mort ; désormais, il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures. » (191) Heureusement, ce voyage vers les confins de l'espace et du temps se termine, l'influence du haschich disparaît et le héros se réveille.

La drogue dans le fantastique de Gautier favorise le voyage vers des mondes où l'espace et le temps sont gouvernés par des lois bien différentes de celles régissant notre univers. Pourtant, comme en témoignent les cas évoqués ci-dessus, les paradis artificiels se métamorphosent parfois en des univers cauchemardesques dont la seule issue est le réveil.

En analysant le voyage dans le fantastique gautierien, on ne peut passer sous silence les figures de voyageurs de l'au-delà : pour des motifs variés, ils franchissent la frontière, semble-t-il infranchissable, entre la vie et la mort. La mort n'est pas conçue, dans le genre en question, comme une fin absolue de l'existence humaine, parfois les morts reviennent et interviennent dans les affaires des vivants. Fréquemment, le fantastique du XIX^{e} siècle met en scène les fantômes présentés comme les figures anxiogènes par excellence : ils sont animés de la volonté de vengeance sur un homme, ils exécutent la justice de l'au-delà, ils génèrent la terreur au milieu des vivants. Chez Gautier, pourtant, l'image des voyageurs fantomatiques est différente, à l'opposé même des clichés du fantastique. En voici quelques exemples.

Si l'on analyse les récits fantastiques de Gautier, on remarque vite que les revenants traversant les limites entre la vie et la mort sont toujours des femmes. Dans *La Cafetière*, la jeune femme, Angela, revient deux ans après sa mort afin de participer à un bal. Il faut souligner que c'est l'amour de la danse qui était à l'origine de son décès prématuré car, fatiguée après un bal, elle a contracté une fluxion de poitrine. Angela s'en souvient mais elle est incapable de résister à l'attrait de la danse qui l'appelle de l'au-delà : à minuit son fantôme revient, malgré les avertissements des autres spectres, elle valse toute la nuit avec le narrateur et disparaît à l'aube en brisant à jamais le cœur de son partenaire. La marquise de l'époque licencieuse de la Régence, l'héroïne d'*Omphale*, voyage après sa mort attirée par la beauté d'un homme. Ce sont les plaisirs charnels qui la poussent à revenir. Pour le même motif, morte depuis plusieurs siècles, Arria Marcella, du récit éponyme, se déplace hors de temps et d'espace : elle ne veut que goûter des caresses d'un jeune Français. La princesse égyptienne du *Pied de la momie* revient après sa mort afin d'accomplir une mission bien précise. Elle désire récupérer son pied qui sert de serre-papier à un jeune homme. Celui-ci rend le pied à la princesse, mais, en récompense, veut l'épouser.

Ces quatre voyageuses sont des femmes qui reviennent après la mort en répondant à l'appel d'un amour ou d'une passion. Contrairement aux règles d'or du fantastique du XIX^{e} siècle, ces fantômes ne sont pas des figures du mal, ne provoquent pas la terreur chez les vivants et ne veulent pas causer leur perte. Pourtant, une certaine fatalité pèse sur les entrevues entre les êtres surnaturels et les humains. Ces belles et bienveillantes voyageuses deviennent des femmes fatales, elles provoquent involontairement la chute finale des hommes qui les rencontrent car l'amour unissant la femme-fantôme et le mortel s'avère malheureux : le spectre disparaît et l'homme reste avec les seuls souvenirs de son amour insolite.

Dans le fantastique de Gautier, parmi les figures surnaturelles de voyageuses, il est aussi possible de mentionner, outre les femmes-fantômes, une femme-vampire belle et séductrice, l'héroïne de *La Morte amoureuse*. Même un cercueil fermé ne

peut empêcher son retour auprès des vivants. Clarimonde relate ainsi sa pérégrination d'un monde étrange des morts à son amant Romuald:

> [...] je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu : il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici. [...] Ah ! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage ! que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller ! (100)

Cependant, l'amour pour Romuald n'est pas le seul motif qui pousse Clarimonde à franchir les frontières vie/mort. La femme-vampire est tourmentée par la soif morbide de sang. Seulement en absorbant ce fluide vital, elle peut prolonger son existence à la lisière de deux mondes : « Je ne mourrai pas ! je ne mourrai pas ! dit-elle [Clarimonde – K.G.] [...] Quelques gouttes de ton [de Romuald – K.G.] sang, plus précieux et plus efficace que tous les élixirs du monde, m'ont rendu l'existence. » (107) Il faut tout de même souligner que, contrairement aux clichés du fantastique, Clarimonde n'est pas une figure du mal pur, elle ne veut pas causer la mort de son amant, c'est pourquoi elle boit seulement la quantité du sang qui lui est nécessaire : « Une goutte, rien qu'une petite goutte rouge [...] je ne te ferai pas de mal, je ne prendrai de ta vie que ce qu'il faudra pour ne pas laisser éteindre la mienne. » (108)

Le dénouement de la nouvelle renverse le schéma du voyage visible dans les récits de voyageuses fantomatiques, analysés ci-dessus. L'itinéraire de Clarimonde au milieu des mortels se termine mal pour la femme-vampire et non pour son amant, c'est elle qui est à jamais annihilée par un exorciste.

En récapitulant nos remarques à propos du voyage dans le fantastique de Théophile Gautier, il est à noter que le thème en question est cher à l'écrivain et qu'il est récurrent dans son œuvre. Tout d'abord, ce sont souvent les objets qui déclenchent les déplacements de personnages toujours vers le passé, vers des mondes disparus. Ces voyages rétrospectifs se déroulent dans une ambiance onirique et prennent l'aspect d'une distorsion temporelle : le temps s'inverse, revient en arrière, le passé retourne et hante. Ensuite, le voyage peut également se réduire à l'aventure d'un esprit drogué. La drogue rend possibles et plus crédibles les pérégrinations à travers des espaces topologiques différents de ceux de notre monde. Enfin, les voyageuses surnaturelles, telles les femmes-fantômes/-vampires, franchissent les frontières entre la vie et la mort. Dans le fantastique gautierien, le voyage, lié souvent à un amour impossible, constitue fréquemment une expérience douloureuse et finit par la chute de celui ou de celle qui se déplace.

Textes de références

Gautier, Théophile, « La cafetière », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1831].
Gautier, Théophile, « Omphale », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1839].
Gautier, Théophile, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1852].
Gautier, Théophile, « Arria Marcella », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1852].

Gautier, Théophile, « La pipe d'opium », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1852].
Gautier, Théophile, « Le club des hachichins », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1863].
Gautier, Théophile, « La morte amoureuse », in *Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993 [1836].

Bibliographie critique

Bakhtin, Mikhail, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », In : *Esthétique et théorie dans le roman*, Paris, Gallimard, 1978.
Bogdanoff, Igor et Grischka, *Les clés pour la science-fiction*, Paris, Seghers, 1976.
Ponnau, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS, 1987.
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
Wandzioch, Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIX^e^ siècle : jeu avec la peur*, Katowice, Wydwnictwo UŒ, 2001.

L'image du voyageur français dans des pays de l'Est : De Marenne et Daville

Elena GHIȚĂ
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Résumé. Des personnages fascinants de la fiction romanesque – des Français en voyage ou séjour provisoire dans l'Empire Ottoman, chargés de missions sous Louis XIV / Napoléon I –, conçus par les écrivains Sadoveanu et Andrić dans *Le Signe du Cancer* (1929) et *Chronique de Travnik* (1945) y acquièrent un statut complexe : prototypes du diplomate français dans les pays de l'Est, actants dans l'Histoire, bons observateurs, rédacteurs d'avant-textes, instances complémentaires des narrateurs, figures de l'Autre. Au niveau du récit, le déplacement par rapport à soi concerne le voyageur tout autant que le milieu d'accueil. Paul de Marenne et Jean Daville appartiennent aux patrimoines culturels des langues roumaine et, respectivement, serbo-croate. C'est moyennant le français qu'ils peuvent se retrouver, croyons-nous, dans la galerie universelle des figures emblématiques.

Abstract. The fascinating fictional characters – French people traveling or temporarily residing in the Ottoman Empire, in charge of missions under Louis XIV/Napoleon I – designed by the writers Sadoveanu and Andrić in *The Sign of Cancer* (1929) and *The Chronicle of Travnik* (1945) will acquire a complex status: prototypes of the French diplomat in Eastern Europe, participants in history, keen observers, editors of pre-texts, additional instances of the narrators, figures of the Other. In terms of the narrative, the movement in relation to self concerns the traveler as well as the host environment. Paul de Marenne and Jean Daville belong to the cultural heritage of the Romanian and Serbo-Croatian languages, respectively. We believe that it is through French that they can meet in the universal gallery of iconic figures.

Mots-clés : roman, portrait, diplomate, français, déplacement
Keywords: novel, portrait, diplomat, French, movement

Dans le roman *Le Signe du Cancer ou les temps du prince Duca* (1929) de Mihail Sadoveanu[1], Paul de Marenne, abbé de Juvigny de l'ordre de Saint-Augustin, envoyé du ministre de Louis XIV dans la capitale de l'Empire Ottoman, Istanbul, traverse Moldavie en septembre 1679.

Dans le roman *Chronique de Travnik* (1945), d'Ivo Andrić[2], Jean Baptiste Etienne Daville est nommé consul général de la France en Bosnie par Napoléon I. Il y restera de 1807 à 1814. Il y sera rejoint par le jeune Amédée Chaumette Desfossés, fonctionnaire du Consulat jusqu'en 1811. Après le départ de Daville, le Consulat sera géré en certain temps, avant de cesser de fonctionner, par César d'Avenat, de son vrai nom Cesare Davenato. Devenu citoyen français après des études de médecine à Montpellier, il vit à Travnik comme interprète et médecin du Vizir. Il illustre la condition du Levantin, partout étranger, condamné à la duplicité.

Les deux romans d'inspiration historique sont des produits de marque de deux cultures nationales (gardons-nous d'ajouter abusivement le suffixe –iste !), roumaine et serbe, qui continuent au XX^e^ siècle la création illustrée au XIX^e^ siècle par

[1] Ecrivain roumain, auteur de fresques historiques (1881–1961).
[2] Représentant de la littérature serbe en Bosnie. Prix Nobel en 1961.

Scott, Dumas, Hugo, Manzoni, Sienkiewics, Tolstoï, etc. Revisitées aujourd'hui, ces œuvres ne donnent nullement l'impression d'être redevables à une vision sclérosée de l'identité. L'évocation du passé, d'inspiration romantique, certes, est redevable aussi à l'esprit des recherches anthropologiques du siècle dernier au stade où cette science se trouvait alors. Une lecture renouvelée de ces romans, se proposant d'éviter les clichés de la critique, s'accompagnera nécessairement d'une recherche sur l'influence française dans les pays concernés. Pour ce qui est du domaine strictement littéraire, notons que dans son évolution ultérieure jusqu'à nos jours le roman historique se construit toujours autour de l'image acceptée d'un Autre qui fait mieux comprendre le Même. Telle est, par exemple, la figure du dentiste prussien de Charles de Hohenzollern (devenu roi de la Roumanie en 1881) dans le roman récent de Filip Florian, *Zilele regelui* [*Les Jours du roi*] (2008). On y trouve par ailleurs des pages parodiques sur les démarches à Paris, des politiciens roumains à la recherche d'un « prince étranger » garant de l'indépendance du pays, démarches soutenues, comme on le sait, par Napoléon III.

Le rapprochement entre les romans du Roumain Sadoveanu et du Serbe Andrić proposé dans les années '70 du siècle passé par l'universitaire de Bucarest Voïslava Stoïanović et, plus récemment, par le professeur Cornel Ungureanu de Timişoara, fait l'objet d'un article (2004) signé par Amalia Mărăşescu, auteur, par ailleurs, d'une thèse sur le roman mytho-historique européen (2008, 21–34). Dans sa lecture des textes, elle reproduit les méandres du récit tout en se tenant à une distance ironique. Nous la suivons dans la première partie de notre approche. La deuxième contient des renseignements de géographie et d'histoire qui ne sont pas donnés explicitement dans les romans, mais qui, dans l'aire de référence, sont présupposés. C'est aussi une occasion de rappeler les différences entre écrits romanesques d'inspiration historique et écrits historiographiques. Dans la troisième partie nous montrons que la perspective narrative ouvre sur l'étranger qui regarde. L'image de celui-ci est composite, elle comporte des autobiographèmes et des éléments livresques.

1. Portraits et intrigues

1. Dans le roman de Sadoveanu, Paul de Marenne traverse la Moldavie, du Nord au Sud, après avoir séjourné en Pologne. Il est hébergé dans des villages, dans la capitale Iassy, chez les moines catholiques, finalement dans une auberge perdue sur le chemin des Tartares. Le personnage, vivant et convaincant, est conçu selon une esthétique de la vraisemblance: informations sur les origines, portrait physique, dévoilement des intentions, relations humaines, manière de parler, implication dans l'intrigue. Une lettre de recommandation précède son apparition. Il y est présenté comme un abbé provenu d'une ancienne famille ruinée « à qui Dieu a donné trop d'enfants », mais qui ne manque pas d'influence. C'est un homme « trapu et agile », « au visage bénin », « aux traits fins et spirituels », cultivé, connaisseur des philosophes grecs et latins tout aussi bien que du coeur humain. On apprend qu'il estime à juste prix les livres, la bonne chère et un bon vin (Sadoveanu, I, 10, 25[3]). Au cours du voyage, son profil se dessine avec des particularités qui le distinguent des hommes de guerre, de science ou d'église du lieu. Il se montre, par exemple, plus terrestre que Guido Celesti (*pater praefectus* des minorites de Iassy) et que la métro-

[3] Notre traduction pour toutes les citations des romans de référence.

polite Dosofteï (traducteur local des psaumes), parfois plus homme du monde que dévôt. Ses gestes, sa mimique, son attitude, signalés comme des détails de second plan dans l'action pleine de péripéties, dévoilent toute une gamme de sentiments et de réactions, divers selon les circonstances : de la surprise, de la confusion ou de la perplexité, de la tristesse ou de l'insouciance, un comportement prudent, une complicité discrète. Dans ses visites protocolaires il se fait remarquer par son tact, sa politesse, ses paroles convenables, son sourire, parfois figé. Sa contenance cache son énigme, le secret de sa mission, tandis que son sous-vêtement léger, en soie, doublé, cache des lettres. Ce précieux objet vestimentaire devient, dans une embuscade, un insolite objet de dispute, subtilisé, puis récupéré.

Comme gourmet et comme diplomate il se dévoile particulièrement dans deux scènes mémorables. La première se déroule dans les collines moldaves quand la nuit et la pluie obligent le voyageur et ses compagnons à accepter l'hospitalité d'un propriétaire de franc-alleu. Il peut manger à sa faim, il s'adonne au plaisir de la dégustation, il loue la qualité des mets et du vin. Un certain ordre dans la succession des plats lui assure une bonne digestion et un éveil normal après l'effet étourdissant du vin. L'autre scène révélatrice se passe à la Sublime Porte. L'abbé joue aux échecs contre le Sultan Mehmet IV. Le secret de sa mission vient d'être dévoilé au lecteur à l'occasion de sa discussion avec le Grand Vizir, Cara-Mustafa, qui précède sa présentation devant le Padishah : d'une manière subtile, De Marenne vient d'inciter à la continuation de la guerre contre les Autrichiens en parlant des préparatifs de guerre des derniers. Maintenant, devant le Padishah, entre deux mouvements des pièces sur l'échiquier, il vise l'intérêt d'affaiblir un ennemi commun et accepte de convenir sur le respect réciproque des zones d'influence. Il glisse aussi une demande de protection pour son guide et compagnon en Moldavie, Alecou Russet, puis il laisse gagner la partie au Sultan.

Le lecteur est amené à comprendre que le sort du protégé ne se décidera pas à Istanbul. Il ne sera pas tué par les Turcs, mais le Padishah ne s'engage pas à le protéger contre le prince Duca qui le supprimera en Moldavie. Cela rendra les choses plus simples pour le suzérain ottoman qui craint toujours un complot avec les Polonnais[4]. Par son intervention en faveur de son jeune compagnon en Moldavie, Paul de Marenne assure, dans la narration, l'articulation de l'intrigue politique inter-impériale à l'intrigue amoureuse et à l'intrigue de palais en Moldavie. C'est que dans le pays où règne le prince Gheorghe (Georges) Duca – qui convient à l'autorité suzéraine parce qu'il paie le tribut imposé –, Alecou Russet est une présence embarrassante : il est le fils du prince régnant prédécesseur, révoqué. Frustré et désireux de vengeance, il fait la conquête de la fille de Duca et entreprend de déjouer les projets de mariage conçus par le père de la princesse, par des actions insensées qui le mèneront à la mort. Mais pendant le voyage de l'abbé français à travers son pays, Alecou s'avère être un compagnon impeccable : prévoyant et responsable. Sans dire qu'il est cultivé et qu'il parle français! En sa compagnie les impressions défavorables sont atténuées.

2. Dans le roman d'Andrić, Jean Daville habite à Travnik, en Bosnie, durant sept années, jusqu'à la chute de Napoléon. Il est chargé d'ouvrir le Consulat Français, de créer et développer les relations commerciales dans cette région ottomane, le donner

[4] Sur la double ou la triple vassalité de la Moldavie au cours de l'histoire voir Catherine Durandin, *Istoria Românilor*, Iaşi, Institutul European, 1998.

de l'appui aux autorités d'occupation française en Dalmatie et de se tenir au courant des mouvements de la population non-musulmane (Serbes, Croates) en Serbie et en Bosnie.

Les habitants de Travnik trouvent les étrangers suspects. Les autorités ottomanes espèrent que le Français partira bientôt. Les chrétiens voient dans sa présence un signe d'affaiblissement du pouvoir opresseur, mais les orthodoxes auraient voulu un Consul russe, tandis que les catholiques auraient préféré un Autrichien. Un Consul autrichien arrivera, ce sera le colonel Joseph von Mitterer, remplacé en 1811 par le lieutenant-colonel von Paulich. L'évènement aggravera les difficultés du consul français, dépaysé, inadapté, effrayé. Daville et von Mitterer « dépensaient leur énergie, perdaient leurs jours et leurs nuits à se harceler réciproquement », « se rendant ainsi la vie difficile l'un à l'autre » (Andrić, 103), hostiles entre eux de par la nature de leurs obligations professionnelles. Andrić souligne ce paradoxe que « s'il y avait dans le monde deux hommes qui auraient pu se comprendre l'un l'autre et se soutenir mutuellement » (103) dans un pays qui leur était également étranger c'étaient justement ces deux consuls qui traversaient la même expérience, sauf qu'ils étaient soumis à des obligations similaires au sevice des États en conflit.

Parmi les moments révélateurs des difficultés que doit surmonter le consul français, Andrić se plaît à raconter la fête pour l'anniversaire de l'Empereur, le 15 août, aux frais du consul fraîchement installé qui doit payer lui-même « l'orchestre et la décoration de la salle du bal qu'il devra organiser » (Andrić, 38). L'exportation du faste impérial pour imposer une présence non-souhaitée, pour ne pas dire indésirable, n'est pas, aux yeux de Daville, une réussité. L'orchestre tzigane composée de deux tambours et d'un fifre, torture de ses grondements et sifflements les oreilles du « pauvre européen exilé dans ces parages ». Les Turcs marquants et les moines catholiques n'honorent pas l'invitation. Les quatorze Juifs accompagnés de leurs épouses ne savent pas chanter des chansons françaises.

Au cours des années Daville subit une métamorphose. Il s'assimile petit à petit aux tendances inertiales du lieu. Vers la fin de son séjour « il avait peur du mot écrit, des décisions promptes et claires; toute nouveauté l'effrayait, il craignait les visiteurs, il craignait les changements, il aspirait à une tranquilité reposante » (412). Son aspect physique enregistre « les traces du climat, des soucis pour sa famille, des innombrables petites affaires du Consulat et surtout du trouble intérieur produit par les derniers évènements en France et dans le monde » (413).

Amédée Desfossés (24 ans) traverse cette période tout autrement. Il l'envisage comme une étape de formation. Ouvert, curieux et plein d'espoir, il explore un pays qui fera l'objet d'un livre. Il est intéressé par les tombeaux et les vestiges du passé. Il examine les dépôts géologiques et se réjouit de reconnaître, sous un talus écroulé, les dalles massives de l'ancienne route romaine.

À l'encontre de César d'Avenat qui fait partie de cette « *poussière humaine* [en français dans le texte] éventée entre l'Orient et l'Occident » (293), médiateur suspect ici et là, quoique connaisseur des us et coutumes, Davilles et Desfossés sont limités à leurs missions précises et ils peuvent sauvegarder chacun son identité, intégrité et respectabilité.

La condition humaine des personnages et l'étude de leurs comportements sont explicites dans les romans. Pour ce qui est implicite au niveau du récit romanesque – la réalité géopolitique –, nous devons recourir aux synthèses fournies par les historiens.

2. Aperçu historique. L'Histoire et le roman

Au XVII[e] siècle, la Moldavie[5] était l'une des deux Principautés Danubiennes sous la suzeraineté de l'Empire Ottoman qui les avait intégrées économiquement sans y installer une administration ottomane, gouvernées par des voïvodes locaux, puis par des princes d'origine grecque d'Istanbul, désignés par les Turcs. Son territoire s'étendait entre les Carpathes Orientales à l'Ouest et le fleuve Dniestr à l'Est. Au Nord, il y avait la Pologne, au Sud, la Valachie et l'empire suzerain qui avait inclus les bouches du Danube et les côtes de la Mer Noire.

Au début du XIX[e] siècle, la Bosnie[6] était une division administrative de l'Empire Ottoman (pachalik, gouverné par un pacha), depuis plus de trois siècles, à partir de 1463. Le peuple y était composé de plusieurs ethnies (turque, serbe, croate, juive) et divisé en plusieurs confessions distinctes (musulmans, chrétiens orthodoxes, chrétiens catholiques).

En dépit des dissemblances notables dans l'évolution historique, les deux pays, qui se connaissent d'ailleurs assez peu, se ressemblent comme zones d'influences multiples. Ils connurent une domination ottomane prolongée (du XV[e] siècle au XIX[e] siècle) : la Moldavie sous la suzeraineté turque, la Bosnie comme division administrative dans l'empire ; puis, une longue période d'instabilité vu leur situation marginale par rapport aux centres des trois empires qui se confrontaient (« décroissance » de l'Empire Ottoman en faveur de la Russie et de l'Autriche aux XVIII[e] et XIX[e] siècles) ; enfin l'indépendance et l'adoption de nouveaux modèles institutionnels.

Les modifications survenues au XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle sur la carte du continent européen favorisaient l'essor des jeunes nations. Leur passé, leurs origines et leurs attachements, voulus ou imposés, étaient remis en question. Visant ces changements, l'historien Lucian Boia fait cette remarque : « Au XVIII[e] siècle [...], dans les Principautés Danubiennes, les Roumains (l'élite) s'habillaient à la turque, parlaient grec, utilisaient pour écrire les caractères slavons. Quelques décennies plus tard, ils allaient adopter des caractères latins, s'habiller à l'européenne et parler français » (2012, 80).

Les temps évoqués dans *Le Signe du Cancer* et *Chronique de Travnik* sont antérieurs aux guerres russo-turques et austro-russo-turques (aux XVIII[e] et XIX[e] siècles) qui ont marqué d'instabilité les provinces situées aux confins des empires. Mais la vision en est redevable. Tous les auteurs de romans historiques créent des person-

---

[5] À la suite des guerres russo-turques et austro-russo-turques, ce territoire fut diminué en faveur de l'Autriche au Nord (1775) et de la Russie à l'Est (1812). Au XIX[e] siècle la Moldavie, comme la Valachie, se trouva d'abord sous le protectorat russe, puis, unie à la Valachie en 1859, elle devint une partie du royaume de la Roumanie, constitué en 1881, après la guerre d'indépendance (1877–1878). En 1918, les parties du territoire séparées en 1775 et 1812 furent intégrées dans la Roumanie. Après la seconde guerre mondiale, des parties du territoire, au Nord et à l'Est, furent incorporées dans l'ex-Union Soviétique. Aujourd'hui, le nom de Moldavie est porté par : 1. la province de la Roumanie, située entre les Carpathes Orientales et la rivière de Prut et 2. la République indépendante (une partie du territoire situé entre le Prut et Dniestr qui avait été inclus dans l'ex-Union Soviétique ; une autre partie revient à l'Ukraine). La Roumanie fait partie de l'Union Européenne depuis 2007. Elle a adhéré à la Communauté des États francophones en 1993.

[6] Durant la seconde moitié du XIX[e] siècle la Bosnie fut administrée par l'Autriche-Hongrie (occupée en 1878, annexée en 1908). Unie au Royaume des Serbes, Croates et Slovènes en 1918, elle fera partie de l'État fédéral de la Yougoslavie après la seconde guerre mondiale. Après la guerre de Yougoslavie (Accord de Dayton, 1995), l'État dont la capitale est Sarajevo est formé de la Bosnie, l'Herzégovine, la République Srpska et le district Brsko, sous juridiction internationale.

nages et des intrigues sur un fond d'époque de changements : de dynastie, de gouvernement, de frontières, de mentalités. Ils visent les différences de comportements quand il y a un contact, plus ou moins brutal, de cultures et de mentalités, ils en peignent les effets sur l'individu quand la communauté d'appartenance subit des changements de pouvoir régissant, de modèle institutionnel, d'influence culturelle et linguistique. Rappelons en guise d'exemple, chez Scott, les Saxons et les Normands dans *Ivanhoé*, les Jacobites et les Hanovriens dans *Warveley*. Rappelons-nous aussi que l'inspiration historique est souvent déclenchée par un évènement récent. Les faits évoqués sont alors ressentis comme analogues à ce qui vient de se passer. C'est le cas, par exemple, de cette « minute épouvantable » qui fut la guerre de Vendée évoquée dans le roman *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, écrit immédiatement après la Commune de Paris.

L'évocation dans les pages de Sadoveanu et d'Andrić est aussi une allusion à des évènements plus récents quand l'intervention de la France favorisa la constitution et l'affirmation des jeunes États indépendants. Les conséquences favorables pour les Roumains de la guerre de Crimée (1853), suivie du Congrès de Paris (1856), pour les Roumains et les Serbes après la première guerre mondiale, pour les Serbes après la seconde guerre mondiale, attirent l'attention sur la diplomatie française.

Le long processus d'affirmation des jeunes États qui suivaient le modèle institutionnel des pays de l'Ouest, perçu comme un modèle de progrès, était accompli au moment où furent conçus les deux romans dont il est question ici. La Roumanie, en particulier, avait adopté un cadre juridique et administratif d'inspiration française tout en se détachant des influences grecques et russes antérieurement ressenties. Les changements dans la mentalité (une acculturation acceptée au niveau de l'élite roumaine, selon Neagu Djuvara) s'étaient déjà produits et intégrés dans la mémoire collective des communautés respectives. Les romans dont l'action est placée dans le passé pré-moderne enregistrent aussi une vision modifiée qui fut ultérieure aux temps évoqués. Le questionnement propre à une époque de transition vers la constitution des États indépendants laisse une empreinte sur les personnages. Ils deviennent des représentants transhistoriques. Parfois les scènes dialoguées enregistrent des réflexions anachroniques :

– Ce n'est qu'un village pillé.
– Par qui ?
– On ne saurait dire.
– Je ne comprends pas. Que fait-elle, la police du prince ?
– Elle fait ce que l'on voit.
– La justice et l'ordre sont les premiers éléments d'un État, objecta de Marenne, offensé de l'indifférence de son compagnon.
– C'est possible, monsieur l'abbé, mais la surprise de ces dons, Dieu nous la réserve pour un siècle à venir. (Sadoveanu, I, 38)[7]

C'est l'impact de la culture française et son prestige dans les siècles à venir qui fait que les envoyés de Louis XIV et de Napoléon I dans les contrées de l'Est soient des figures proéminentes dans les romans du XX^{e} siècle. Le temps du prince Duca dans la Moldavie pré-moderne livre ainsi sous la plume de Sadoveanu le prototype du voyageur français en Roumanie.

[7] Notre traduction.

3. La perspective narrative

Pour le lecteur avisé quant aux formes d'expression littéraire, le récit à la troisième personne (impersonnel et voulu objectif) éveille tout de même le soupçon de camoufler une expérience personnelle. En effet, les deux écrivains ont traversé, chacun à sa façon, l'expérience des séjours provisoires : Andrić, diplomate lui-même entre les deux guerres, dans plusieurs pays européens ; Sadoveanu, dans des escapades naturistes de contemplation solitaire, de chasse, de pêche, d'entretien avec les gens frustes du terroir qui répondaient à sa curiosité pour le primitif, le primaire, le primordial. La reconversion du sentiment et de la réflexion personnels en récit impersonnel nous amène à la question de l'authenticité. De Marenne, Daville, Desfossés, sont-ils des Français authentiques ou des Balkaniques déguisés ? Vu la fréquence de pareils déguisements dans les romans de tous les pays, empruntent-ils les traits des intellos roumains et serbes du XX^{e} siècle ? La réponse est qu'ils sont des Français vraisemblables, rendus familiers. Intéressants et complexes surtout, parce qu'ils suscitent la découverte de soi.

3.1. L'observateur (qui voit ?)

De Marenne constate l'absence de l'espace citadin et des ponts sur les rivières. Il voit des villages pauvres, sans protection contre les incursions de proie entreprises par les groupes ou peuplades d'ethnie diverses et contre les abus des autorités qui confisquent les dernières réserves alimentaires des gens pauvres ; des routes impraticables sous les intempéries ; des êtres humains et des animaux de traction dans un état déplorable ; des excès dans la consommation du vin.

Daville, lui, il se confronte à la méfiance de la population et à l'absence des médecins. Il déplore l'état des routes, ce à quoi Desfossés fournit une explication : à Travnik, tout le monde est content d'une route mauvaise, les habitants parce que les officiels ottomans ne risquent que rarement de se déplacer dans leurs parages ; les autorités parce qu'une bonne route faciliterait « l'influence inamique ». (Andrić, 77–78)

C'est toujours à travers le regard de l'Autre que le narrateur valorise certains aspects présentés comme attrayants. Desfossés affirme que dans le peuple multiethnique et multiconfessionnel superstitieux, arriéré et soumis « au plus rétrograde gouvernement du monde » (130), on peut remarquer des traits de caractère intéressants et des richesses spirituelles. De Marenne jouit du spectacle des collines verdoyantes, des forêts, des sources d'eau claires. Et des dindons rôtis. Il apprend la météorologie fondée sur les signes donnés par les oiseaux. Il pense qu'en Moldavie « l'homme est plus près de la nature et de Dieu » (Sadoveanu, I, 14) et il trouve au paysage une « beauté mystérieuse ». (II, 13) Il admire les jeunes fils de boyards qui l'accueillent avant de faire son entrée dans la ville de résidence du prince : « chevaux et chevaliers, ils semblent être [les uns comme les autres] des animaux de race ». (II, 128)

C'est la perspective du narrateur qui voit l'étranger voir. Il dévoile aussi, non sans ironie, que celui-ci est mis en difficulté : trouver un abri, éviter les brigands, traverser une rivière, entretenir des relations sans suspicions, se protéger contre le mauvais temps, tout cela trouve l'étranger démuni. Le champ de l'action semble plus d'une fois hostile au Français, tandis qu'il est familier pour l'autochtone. Fût-il déplorable aux yeux du Français, l'espace d'accueil mobilise les ressources vitales et les habiletés de l'être adapté. C'est la principale différence qui ressort de ce qu'on apprend sur la perception réciproque de l'Autre. Et la principale source d'ambiguïté

dans ces œuvres qui, auréolant de prestige l'étranger, civilisé et relativement agréé, expriment le dépassement sans condamner l'enracinement.

Un écrivain de notre temps montre ce qui manque aux observateurs étrangers : « l'attachement donné par l'instinct, les habitudes et les souvenirs » (Pamuk, 401). L'auteur d'*Istanbul* (nobélisé en 2006) analyse ce qu'on appelle « l'occidentalisation » (au XX[e] siècle) et son propre sentiment d'appartenance à sa ville natale, sentiment « équivoque », parce que des sources livresques (mémoires des écrivains français) s'ajoutent à la perception directe. Ce que Pamuk (qui écrit la première personne) dit explicitement en se rapportant à lui-même se trouve encodé dans les romans examinés ici : le regard de / sur l'Autre peut intensifier le sentiment d'appartenance, quoiqu'il devienne ambigu ; et il peut susciter la recherche identitaire quand on se soustrait aux tendances exclusivement imitatives.

3.2. Le rédacteur (Qui écrit ?)

Il est évident que l'évocation des temps et des lieux dans les deux romans examinés ici doit beaucoup aux chroniques tout comme aux mémoires des voyageurs ou diplomates réels. Démêler la part de la ré-écriture de la part d'invention ne fait pas l'objet de notre approche. Notons cependant que dans le chapitre IV de son roman, Sadoveanu insère ces lignes :

> La relation manuscrite de M. Paul de Marenne, abbé de Juvigny, déposée dans la Bibliothèque Nationale parisienne, contient de longues considérations morales et philosophiques sur ce voyage *Vers le grand Turc*. Homme de son temps, il ne pouvait pas ne pas y mêler tout le nécessaire pour son profit personnel, [ainsi] il glorifiait l'époque du Roi Soleil et exprimait des louanges à l'adresse de son protecteur, M. Charles Colbert[8], marquis de Croissy, ministre[9] aux Affaires Étrangères. Tout cela présente pour nous peu d'intérêt. Nous préférons suivre notre voyageur dans des détails à présent étonnants à nos yeux et qui, de son temps, auraient pu paraître ridicules. (Sadoveanu, I, 39–40)[10]

Après cette insertion, sans aucune forme de transition, le narrateur reprend l'histoire du voyage commencée dans les chapitres précédents. L'auteur du manuscrit déposé à la Bibliothèque Nationale de Paris – un nom sur une feuille de papier – redevient un personnage « vivant », curieux du pays où il se trouve. On le voit entouré de plusieurs autres personnages, il pose des questions, il écoute des explications.

Il se cache donc un scripteur dans l'actant des péripéties racontées avec de l'humour dans le roman, un mémorialiste. L'enjeu de la ré-écriture serait de convertir ce qui se présente comme *ridicule* en fait *étonnant*. Le second scripteur (l'auteur du roman) modifie ainsi la perception de l'Autre. Mais qui est cet autre ? Une invention de l'écrivain, son double, né de la tentation de *voyager* dans le temps passé ? Un historien de notre littérature, bon connaisseur de l'œuvre de Sadoveanu retient seulement qu'un Jean Paul Marana traduisait en 1684 dans *Acta eruditorum* le contenu des lettres rédigées par un observateur, à Paris, de l'Empire Ottoman, apparemment d'ethnie valaque (Ciopraga[11] apud Mărăşescu, 2008, 39–40). L'origine de l'avant-

[8] Frère du Grand Colbert.

[9] Précédemment, dans le premier chapitre, le marquis de Croissy est désigné comme secrétaire aux Affaires Étrangères.

[10] Notre traduction.

[11] Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Bucureşti, 1981.

texte est embrouillée et l'identité du premier rédacteur n'est pas repérable. Il reste que le second scripteur imagine que le premier était étonné de ce qu'il voyait et veut faire croire que son étonnement s'accompagnait de l'intérêt de connaître, de bonne volonté et de compréhension. S'il n'exprime pas d'admiration, il ne manifeste pas non plus de mépris.

Le rôle de scripteur se retrouve dans la figure de Desfossés du roman d'Andrić. Non seulement qu'il est en train de se documenter pour un futur livre. Ces phrases, prononcées devant son compatriote Daville, portent l'empreinte de l'énoncé écrit. Aucun mystère cette fois-ci quant à l'avant-texte : c'est *La vie spirituelle de la Bosnie sous les Turcs*, thèse soutenue par Ivo Andrić à l'Université de Graz en 1923 (signalée par P. Matejević[12]).

3.3. Le rapprochement

Le rôle attribué au Français de passage en Moldavie / en Bosnie est complémentaire par rapport au narrateur, omniscient, celui-ci, en vertu de la co-présence de l'Autre, différent, contrastant. Le Français apparaît aussi comme un *alter ego* de l'écrivain, un reflet de sa condition d'homme d'esprit et de scripteur, projection de son sentiment d'être extérieur, étranger en quelque sorte, au monde évoqué.

L'impact de l'altérité est atténué grâce à une composante de la construction narrative empruntée au roman d'apprentissage : la relation guide-novice (maître – disciple, initiateur – initié) aux rôles, ici, souvent intervertis. Le rôle du guide est distribué alternativement à l'homme mûr, conscient de son identité et de sa mission (De Marenne, Daville) ou à son jeune compagnon, audacieux et ouvert (Russet, Desfossés), médiateur dans la relation avec le milieu d'accueil quand le porte-parole de la puissance de l'Ouest fait figure de novice.

Quand *ailleurs* devient *ici*, le contact physique à l'environnement familier est temporairement suspendu. Le milieu d'accueil, à son tour, se trouve bouleversé par la présence de l'étranger. Il se crée alors un front de déplacement par rapport à soi des deux côtés. C'est sur ce plan que l'imaginaire devient actif. Le mélange des visions signale le dépassement.

Conclusions

1. L'image du Français provisoirement présent en Moldavie (province de la future Roumanie) et en Bosnie doit tout autant aux réalités des époques évoquées dans les romans qu'à ce qu'on allait apprendre par la suite dans ces pays sur la France et les Français. Les images des deux communautés également. Elles disent principalement que ces pays existent. Avec leur passé récupéré et réinventé. Raconter est une modalité de s'affirmer. Rendre présent l'Autre, une manière de se faire reconnaître avec des traits identitaires acceptés ou refusés.

2. Les portraits peints par Sadoveanu et Andrić ne sont pas conventionnels. Ils appartiennent à la vaste typologie réaliste et respirent une humanité profonde. Le messager du Roi-Soleil, tout comme le consul et son aide, envoyés de l'empereur Napoléon I sont des prototypes du diplomate français dans les pays de l'Est et, en tant que produits de la transfiguration artistique, des figures emblématiques pour l'ouverture du Moi envers l'Autre. Ils partagent avec le narrateur et avec d'autres personnages, dans une complémentarité diffuse, l'aventure du voyage, de l'esprit et de l'écrit.

---

[12] *Dictionnaire universel des littératures*, (dir.) Béatrice Didier, I : A-F, PUF, 1994.

3. L'art de raconter prévaut. Le récit efface les frontières entre les possibles réminiscences d'ordre livresque et la vision particulière, transhistorique, de l'écrivain.

4. La mise en français d'un segment de la narration identitaire (sud-)est-européenne est l'épreuve qui engage notre capacité de « raconter autrement » nos histoires tout en évitant le piège de l'ethnocentrisme. Nous comptons sur ce que Paul Ricœur (2005, 45–63) appelait « l'éthique de l'hospitalité linguistique », tout en répondant au plaidoyer du philosophe pour « l'échange des récits » et « l'intersection des mémoires ».

Textes de référence

Andrić, Ivo, *Cronică din Travnic. Viziri şi consuli* [Chronique de Travnik. Vizirs et consuls] (en roumain par Virgil Teodorescu et Dragan Stoianovici), Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală, 1967 [1945].

Sadoveanu, Mihail, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă* [Le signe du Cancer ou les temps du prince Duca], I–II, Editura Națională – Ciornei, 1929.

Bibliographie critique

Boia, Lucian, *România, ţară de frontieră a Europei*, Bucureşti, Humanitas, 2012 [2002]; *La Roumanie, un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, édition anglaise, 2001.

Florian, Filip, *Zilele regelui* [Les Jours du roi], roman, Iaşi – Bucureşti, Polirom, 2012 [2008].

Mărăşescu, Amalia, C*ălători occidentali în Europa de Sud-Est : Etienne Daville şi Paul de Marenne* [Voyageurs de l'Ouest dans l'Europe du Sud-Est: Etienne Daville et Paul de Marenne], Annales Universitatis Apulensis, seria Philologica, 5, Tome I, Alba Iulia, 2004, p. 181 –189.

Mărăşescu, Amalia, *Mihail Sadoveanu şi romanul mitico-istoric european* [Mihail Sadoveanu et le roman mytho-historique européen], Piteşti, Paralela 45, 2008.

Muthu, Mircea, *Balcanismul literar românesc*, I–III [Le Balkanisme littéraire roumain], Cluj-Napoca, Dacia, 2002.

Pamuk, Orhan, *Istanbul. Amintirile şi oraşul* [Istanbul. Les souvenirs et la ville] (traduction du turque par Luminiţa Marcu), Iaşi – Bucureşti, Polirom, 2008 [2003].

Ricœur, Paul, « Quel éthos nouveau pour l'Europe » in Koslowski, P. (éd.) *Imaginer l'Europe*, Paris, Cerf, 1992, p. 107–116. En roumain par Magda Jeanrenaud in *Despre traducere* [Sur la traduction], Iaşi, Polirom, 2005, p. 45–63.

Stoianovici, Voislava, *Raporturi literare româno-slave. Observaţii asupra romanelor istorice ale lui Mihail Sadoveanu şi Ivo Andrić* [Remarques sur les romans historiques de Mihail Sadoveanu et Ivo Andrić], Université de Bucarest, 1976.

Ungureanu, Cornel, *Mitteleuropa periferiilor* [Mitteleuropa des périphéries], Iaşi, Polirom, 2002.

L' exil dans *Le Dompteur de Loups* de Bujor Nedelcovici

Serenela GHIȚEANU
Université Pétrole-Gaz de Ploieşti, Roumanie

Résumé. L'article se propose d'analyser les transformations radicales qu'entraîne l'expérience de l'exil, dans le roman *Le Dompteur de loups,* de Bujor Nedelcovici. Tout en gardant des traits du roman d'initiation, l'auteur en modifie d'autres, qui sont essentiels. La pureté de l'âme du héros qui subit l'initiation est remplacée par une pensée, qui de temps en temps, provoque le Mal. Ensuite, la disparition physique, inexpliquée, du héros, à la fin, se substitue à la re-naissance spirituelle qui couronne toute initiation. Le pacte avec Dieu est à la source d'une scission du héros, qui cause désormais du mal à ceux qui l'ont blessé, par sa seule pensée, sans pouvoir maîtriser cette force destructrice. De cette manière, une nature double, très complexe, de l'homme est envisagée par l'auteur. Les renvois à la religion et aux croyances sont multiples: tradition judeo-chrétienne et paganisme se mélangent dans un récit qui rappelle les contes et les légendes. Le héros moderne de Nedelcovici n'est plus un « illuminé » mais un être à la quête de soi-même et possédant des mystères qui ne sont pas tous révélés.

Abstract. This article aims to analyze the radical transformations of the exile in the novel *The Wolf Whisperer* by Bujor Nedelcovici. While keeping some of the characteristics of the novel of Initiation, the author modifies other essential characteristics. The purity of the soul of the hero who undergoes the Initiation is replaced by a thought which causes Evil. Then, the inexplicable disappearance of the hero replaces the spiritual renaissance which crowns the whole Initiation. A strange pact seems to produce a split in the hero. In this way, a double, very complex nature of man is envisaged by the author. References to religion and faith are numerous: the Judeo-Christian tradition and paganism mix in a narrative that is reminiscent of tales and legends. Nedelcovici's modern hero is no longer an enlightened character but he is on a quest for his self and possesses enigmas which are not entirely revealed.

Mots-clés: réécriture du roman initiatique, quête identitaire
Key words: the rewriting of the novel of initiation, the quest for *self*

Le roman *Le Dompteur de Loups* est écrit entre 1987 et 1990, en France. L'exil de l'écrivain Bujor Nedelcovici à Paris commence en 1987, après la publication du roman *Le Second messager*, en 1985, dont le manuscrit avait été envoyé illégalement à Paris. La question de l'exil d'un écrivain, du déchirement intérieur et des révélations sur soi que celui-ci suppose, apparaît déja dans *Le Second messager*. Nous la retrouvons comme thème central du roman *Le Dompteur de loups*.

Dans *Le Dompteur de loups*, la perspective est celle d'une femme narratrice, Ana, qui quitte son pays natal, dans lequel un régime totalitaire fait des ravages, afin de retrouver le père de son fils âgé de sept ans, Alexandru. L'homme qu'elle avait aimé et qu'elle aime encore ignore l'existence de l'enfant et avait lui aussi quitté son pays natal quelques années auparavent. Il s'appelle Vlad Antohie, il est journaliste et écrivain et il fait l'expérience d'un exil très difficile à travers l'Europe Occidentale: il fugue d'un camp de réfugiés d'Autriche, il doit travailler durement et subir des humiliations en Italie, puis en Suisse. Dans ce dernier pays, il choisit de vivre isolé, avec un ami plus jeune, Luc, près d'une forêt, à élever des chiens de garde et d'attaque, des bergers allemands et des dobermans. Lorsqu'Ana le retrouve, Vlad lui dit qu'il est dés-

ormais « quelqu'un d'autre » (Nedelcovici 1994, 77) et l'installation de celle-ci et de l'enfant dans la maison de Vlad entraîne toute une série d'événements à caractère symbolique pour le héros moderne et mythique à la fois qu'est Vlad Antohie.

Selon Vladimir Jankélévitch, « l'homme, comme une plante, dépérit parfois quand on le transplante dans des conditions climatiques auxquelles l'espèce ne peut s'adapter ; l'homme, quand on le change de place ou de pays, fait l'expérience d'un déchirement cruel » (Jankélévitch 1974, 278). En quittant pour toujours son pays, l'artiste (ou l'intellectuel) de Nedelcovici, Vlad, subit une cassure profonde, une confrontation avec ses propres limites, une découverte de soi inespérée, un voyage dans un labyrinthe hostile. Les épreuves dures de l'exil ne sont pas prédictibles et la rencontre avec soi-même est doublée de la rencontre avec l'Autre.

Le parcours de Vlad Antohie comprend d'abord le désenchantement de l'esprit d'un intellectuel de l'Europe de l'Est, qui découvre que les occidentaux ne le jugent pas digne de faire chez eux le métier qu'il faisait dans son pays natal et qui se font un plaisir de le rabaisser. Le héros entend son exil comme « une épreuve initiatique »: « Un voyage dans le labyrinthe pour affronter le Minotaure! Une mort et une résurrection requises par le dépassement et l'illumination! » (Nedelcovici 1994, 82–83). Dans une interview, Nedelcovici avoue que pour lui l'exil est « la mort et la résurrection, un révélateur du *moi-même* (en français dans le texte-n.a.), qui m'a fait découvrir une autre identité, j'ai franchi certaines limites et certains seuils et il m'a fait m'élever à un autre niveau moral, spirituel et culturel » (Nedelcovici 2007, 554). Pourtant, comme nous allons le démontrer, l'auteur réécrit le roman d'initiation, en changeant des traits essentiels de celui-ci.

Dietrich Hach, Don Amprimo, Nae, Cezar et sa femme Jeannine, les « bourreaux » de Vlad, se retrouvent, après qu'il les quitte, morts dans des conditions suspectes et c'est à partir de ce mystère que le roman prend un tour métaphysique. Vlad sent qu'il a une liaison avec ces morts. Il se sent participer contre son gré à des incidents tragiques, « mêlé à des circonstances troubles. Complice. Sans savoir de quoi ni, surtout, de qui » (Nedelcovici 1994, 104).

La source de cette transformation intérieure que Vlad ne maîtrise ni ne comprend se trouve au début de son exil, quand sa femme Irena tombe gravement malade et il fait un pacte avec Dieu : si Dieu guérit sa femme, lui, Vlad, ne lui demandera plus jamais rien. Irena guérit et rentre dans son pays natal, laissant Vlad en proie à une scission pour au moins étrange: il vit désormais en dehors de Dieu puisqu'il avait choisi lui-même cela. Le trauma de vivre à l'étranger est donc doublé d'une solitude qu'il s'impose avec la violence des personnages de l'Ancien Testament, qui eux aussi, établissaient un dialogue direct avec Dieu.

S'il n'est pas rejeté, l'exilé est soumis à l'incompréhension des autres. Les intellectuels, ses pairs, le déçoivent car on lui fait publier un article seulement « pour des raisons humanitaires » (Nedelcovici 1994, 133) et Vlad comprend que si dans son propre pays il avait été « un renégat » (Nedelcovici 1994, 191), pours les occidentaux il sera toujours « un métèque » (Nedelcovici 1994, 191). En plus, les gens communs ne sont pas plus compréhensifs. Un veilleur de nuit qui travaille dans un garage, Marcelo, est ahuri devant le choix qu'avait fait Vlad d'émigrer: »T'es cinglé? Comment! T'as tout quitté… rien que pour une…pour une idée?! » (Nedelcovici 1994, 97) L'homme de lettres Vlad Antohie devient donc l'homme qui élève et dresse des chiens dangereux et qui fait de temps en temps des incursions dans la forêt auprès de laquelle il vit.

Vlad est caractérisé, de maniere peut-être un peu excessive, par tous les autres personnages. Ana avoue: « Je lis dans son regard les pouvoirs magiques d'un sorcier » (Nedelcovici 1994, 75). Cezar confesse des choses assez contradictories: « Personne ne savait rigoler comme lui » (Nedelcovici 1994, 20), et puis: « Vlad était blessé et serein. Sa lucidité était amère et pourtant gaie. Il avait le sourire de ceux qui ont vu la mort de leurs yeux. Mais aussi la lumière…la lumière d'après » (Nedelcovici 1994, 32), Selon Ludovica, qui est professeur, Vlad « était descendu en enfer et, depuis qu'il en était revenu, il ne connaissait plus l'amertume ni la souffrance » (Nedelcovici 1994, 32). Matei lui dit : « Vous avez le pouvoir de faire tomber le feu du ciel sur la tête de quelqu'un et ensuite ce sera vous qui le guérirez et vous serez prêt à donner votre âme et à donner votre vie pour lui. Selon moi, vous êtes…vous êtes comme qui dirait une espèce de guérisseur, mais aussi un sorcier » (Nedelcovici 1994, 168). Ioachim, le prêtre, remarque: « Il y a quelque chose d'impitoyable et de destructeur dans sa nature secrète, dans les silences et la solitude où il s'enferme » (Nedelcovici, 211), « …il est parti d'entre nous » (Nedelcovici 1994, 212). Le juge du procès intenté à cause de la mort de Jeannine, qui avait été mordue par les chiens de Vlad, sous ses yeux, dit : « Peut-être êtes-vous marqué, torturé, par la vie que vous avez eue dans votre pays d'origine. Ou peut-être s'agit-il d'un pouvoir démoniaque du passé, qui exerce sur le présent, d'une façon étrange et monstrueuse, une action fatale et destructrice » (Nedelcovici 1994, 259).

Quand son fils, Alexandru, est atteint de surdité, Vlad se trouve dans la situation de ne plus pouvoir prier Dieu, après le pacte qu'il avait fait lors de la maladie d'Irena, et son comportement devient encore plus impénétrable pour les autres. Il reste chaque soir dans la chambre de l'enfant, à genoux, silencieux, les mains sur la tête de celui-ci, comme dans un état de transe. Le lecteur sait que Vlad ne peut plus prier et pourtant il n'y aurait pas d'autre choix! L'ambiguïté est maintenue mais après que Vlad guérit un chien qui avait été déclaré presque mort par les vétérinaires, Ana pense que Vlad se comporte ainsi avec Alex « comme s'il voulait l'arracher au tourbillon d'une rivière, à la mort, à un engloutissement, à un assourdissement…le remonter à la surface, à la lumière, vers un miracle.. » (Nedelcovici 1994, 289).

L'enfant guérit de sa surdité de manière subite et inexplicable scientifiquement et après cela, Vlad choisit de disparaître sans avertir personne. Sa disparition peut être vue comme un sacrifice de réparation, tels les sacrifices faits par les personnages de l'Ancien Testament, dans le *Lévitique*, par exemple, quand ils voulaient remercier Dieu. Trois mois après sa disparition, Ana reste à l'attendre mais le lecteur peut tout s'imaginer: Vlad se trouve ou bien dans la profondeur de la forêt, à mener (pour combien de temps?) une vie d'anachorète, ou bien il s'est donné la mort, comme dernier sacrifice (de soi) sur l'autel de la guérison de son fils.

L'exil est défini comme épreuve initiatique par Vlad-même, dans ce roman, mais son initiation ne correspond pas à la définition classique de cette transformation essentielle d'un être. Selon Mircea Eliade, l'initiation est « un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier » (Eliade 1992, 12). Eliade écrit que « la rencontre avec le sacré » (Eliade 1992, 16) est structurée en trois temps: la préparation du néophyte (Eliade 1992, 15–16), la mort initiatique (Eliade 1992, 16), qui signifie « à la fois la fin de l'enfance, de l'ignorance et de la condition profane » (Eliade 1992, 16), et enfin, la re-naissance du sujet, « la venue au monde d'un homme nouveau, assumant un autre mode d'être » (Eliade 1992, 16).

Il y a dans *Le Dompteur de loup*s des obstacles à surmonter et le récit rejoint ainsi le schéma du conte, dans lequel la lutte entre le Bien et la Mal est l'enjeu principal. Il y a aussi des personnages adjuvants (Luc et le chien Big), le héros reçoit des dons (Ana et Alexandru), – des adjuvants et des dons dans le sens donné par Vladimir Propp, dans *Morphologie du conte* –, mais Vlad sort du cadre d'un possible conte. Il est, d'abord, habité par une force destructrice qui fait mourir autour de lui des gens qui l'avaient fait souffrir, il n'est donc pas le héros pur du récit mythique de l'initiation. Ensuite, nous n'avons pas de preuves de son « illumination ». A la place de celle-ci, nous trouvons la pensée maléfique qui s'empare de Vlad. Elle n'est pas maîtrisée et elle produit des dégâts considérables. Enfin, la quête de soi et la disparition ambiguë de la fin se substituent à la re-naissance spirituelle du héros de l'initiation.

Le pacte de Vlad avec Dieu, fait lors de la maladie d'Irena, représente un mystère que l'auteur ne veut pas dévoiler. Vlad s'impose à ne plus s'adresser à Dieu si sa femme guérit, alors que Dieu ne demande pas de tels sacrifices. Le dogme chrétien comprend la possibilité de prier Dieu même après des crimes si on est vraiment repentant. En d'autres termes, le dialogue avec Dieu est toujours possible tant que l'homme est capable de se rendre humble et de chercher Dieu. Vlad explique à Ana: « Lorsque la vie d'Irena m'a été offerte, j'ai peut-être perdu quelque chose de non moins important... je me suis peut-être rapproché d'autre chose, de quelqu'un d'autre... sans savoir de qui » (Nedelcovici 1994, 104). Cette suggestion conduit la pensée du lecteur à une force opposée à Dieu. Matei avait dit: « Vous avez donné votre âme à quelqu'un sans le nommer et sans le voir et ensuite... elle n'était plus à vous comme elle l'avait été avant » (Nedelcovici 1994, 296) Pourtant, le texte ne donne pas d'indices clairs en faveur de l'idée d'un pacte de type faustique. « Le porte-malheur » (Nedelcovici 1994, 190) dont parle Vlad à son égard est questionné de telle manière que le problème de la liberté se pose mais reste, encore une fois, dans l'ambiguïté : « Comment savoir si le mal involontaire, le porte-malheur, est un incident survenu par hasard dans l'être ou s'il est un vice de destin et de perspective, peut-être la perspective elle-même? » (Nedelcovici 1994, 190)

Dans le Prologue, Vlad avoue qu'il sent la compagnie de quelqu'un, sans nous donner aucun détail sur cette présence que le lecteur ne peut situer ainsi ni positivement ni négativement: « Soudain, j'ai senti quelqu'un derrière moi. Une présence vivante agrippée à mes épaules! Pas très lourde, mais... elle s'était juchée sur mon dos... un compagnon de route, et cela depuis des années, je n'avais jamais vécu seul » (Nedelcovici 1994, 11). Le texte suggère, par conséquent, l'idée de l'ambivalence de l'âme de Vlad, ambivalence qui serait antérieure au pacte avec Dieu et à l'exil. Cette part obscure de soi se révèle, donc, à la suite de l'exil.

Le héros erre entre deux territories, dont aucun n'est vraiment le sien: « Chaque nuit, je repartais là-bas, dans mon lit, dans mon chez-moi; chaque matin, je me réveillais ici et je montais le plateau dans ta chambre » (Nedelcovici 1994, 154). Vlad vit dans un entre-deux qui est non seulement représenté par son pays natal et le pays d'adoption, mais aussi dans deux temps différents, le passé et le présent. Dans ce sens, Vladimir Jankélévitch remarque le fait que « le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent (...), l'exilé a ainsi une double vie et sa deuxième vie, qui fut un jour la première... est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne.. » (Jankélévitch 1974, 281).

Le passé est désormais une sorte de rêve, c'est la maison de Valenii, un bonheur figé et parfait. Il essaie de le reconstruire, avec Ana, dans la ferme suisse. D'autres Roumains exilés s'installent dans la ferme de Vlad, de Luc, son ami, et d'Ana, dans la tentative de créer une communauté protégée car formée de co-nationaux. Pourtant, ses membres sont trop divers et, l'un après l'autre, ils partent presque tous pour trouver chacun son propre chemin ailleurs. Leur cohabitation est une prevue de l'impossibilité de reconstruire son pays dans un autre, étranger. Restent quelques gestes très symboliques comme la construction d'une petite église orthodoxe par Ioachim. Elle avait été précédeée par le discours hamlétien de Daniel qui, d'ailleurs, meurt après avoir constaté l'échec de son intégration. D'autre part, Matei et Ilinca, deux paysans de Transylvanie, resteront à la ferme de Vlad et d'Ana et leur enfant est baptisé par Ana.

Ana est elle aussi une exilée qui voyage à travers l'Europe et se retrouve également dans une quête et découverte de soi. Le début de son exil, qui est décrit à la première personne, nous apprend les sensations physiologiques vécues par celui qui quitte son pays pour toujours: il a froid quand les autres n'en ont pas, il a des cauchemars où son corps est coupé « à la scie » (Nedelcovici 1994, 21), il a la démarche lourde: « …chaque pas est pénible, j'ai l'impression d'émerger d'une eau noire qui a failli m'engloutir » (Nedelcovici 1994, 26), il est angoissé: « J'ai sans arrêt l'impression que je dois me défendre contre je ne sais quelle menace » (Nedelcovici 1994, 34) et surtout il a peur de la folie : « Le danger: devenir son propre ennemi, ne plus pouvoir s'accepter, se supporter, ne plus pouvoir attendre.. » (Nedelcovici 1994, 26–27). Avant de retrouver Vlad, lorsqu'on lui offre un travail dur, Ana n'est pas débordée par la fatigue autant que par l'indifférence des autres, elle se sent « un machin qui remue, une araignée sur un carreau » (Nedelcovici 1994, 36). Elle aussi, Ana, doit parcourir un trajet d'endurance afin de voir son rêve accompli, c'est-à-dire revoir Vlad : « ….jusqu'où faut-il plonger dans le mal et dans la souffrance pour acquérir la force et la volonté de survivre? » (Nedelcovici 1994, 39). Le premier signe de sa liberté est la capacité de rire mais il est ombragé par la conscience de sa situation d'exilée: « l'amertume…pourquoi dois-je toujours revenir à ma condition de prisonnier là-bas et d'étranger aliéné ici? » (Nedelcovici 1994, 52–53)

Dès qu'elle retrouve Vlad, Ana veut construire sa vie autour de lui, dans l'isolement de la ferme suisse. Elle donne à Vlad l'envie de vivre comme avant, dans son pays: « J'ai parfois l'impression de reprendre la vie à zéro, d'être à nouveau à Valenii… » (Nedelcovici 1994, 174). La terre maternelle est, selon Jankélévitch, « une espèce de géographie pathétique, une topographie mystique dont la seule toponymie, par sa force évocatrice, met déjà en branle le travail de la réminiscence et de l'imagination » (Jankélévitch 1974, 277). Mais le retour est impossible; en plus, Vlad sent qu'il a « un devoir à accomplir » (Nedelcovici 1994, 145) envers Ana et Alex. Il priera, peut-être, pour la guérison de son fils, car ses moments de silence, presque de transe à côté de son fils, la nuit, sont tout aussi mystérieux que sa disparition, à la fin.

Vlad, qui dit de lui–même: « Je porte l'ambivalence en moi comme un destin » (Nedelcovici 1994, 191), possède également la capacité d'apprivoiser les loups de la forêt. L'épisode de Brisant, trouvé par le héros quand celui-ci était petit, élevé puis relâché, à l'âge adulte, dans la forêt, est significatif en ce sens. Brisant est en fait le double de Vlad. Dans les mentalités collectives, la figure du loup est vue comme tout aussi ambivalente que…Vlad! Le loup représente « l'idée d'une force mal contenue » (Chevalier /Gheerbrant 1969, 582) mais il est aussi « le symbole de la lumière, so-

laire, héros guerrier, ancêtre mythique » (idem, 582). Dans la littérature moderne, le loup apparaît nettement comme le double de l'homme marqué par la solitude et par un destin tragique, chez les poètes romantiques comme Alfred de Vigny, ou chez un romancier du XX[e] siècle comme Herman Hesse.

Cet imaginaire de légende, avec un chien, Big, comme adjuvant, « guide de l'homme » (idem, 239) – et un loup, Brisant, comme double, est renforcé surtout par l'espace de la forêt. Vlad s'isole près de Genève pour fuir la ville, la civilisation moderne, au profit de ce lieu de la forêt, lieu hautement symbolique.La forêt est « un lieu chargé de sens » (Carlier 1998, 39), elle exprime « la part obscure du moi, où les angoisses et les délires se combattent » (Carlier 1998, 39), elle est aussi le lieu où « se produisent les métamorphoses » (Carlier 1998, 39), où « surgit ce qui ailleurs ne saurait advenir » (Carlier 1998,39). Si Vlad fait des incursions, seul, dans cet espace, c'est d'abord pour se rencontrer avec le plus profond de soi-même. Ensuite, il faut dire que la forêt représente aussi dans les mentalités collectives « un sanctuaire à l'état de nature » (Chevalier /Gheerbrant 1969, 455). Enfin, la forêt représente « une puissante manifestation de la vie » (idem: 455), car l'arbre est « le symbole des rapports qui s'établissent entre la Terre et le Ciel » (idem, 62). A la place d'un Dieu perdu (par sa seule volonté d'ailleurs), le héros y retrouve peut-être non seulement un lieu de repos mais aussi un lieu de culte.

Ana est un « don » pour Vlad, mais celui-ci lui offre à son tour la clef pour un type de connaissance insoupçonnée jusque là. Il dit à celle-ci: « Il faudrait que tu connaisses la forêt. Oui, la forêt profonde! ... Lorsque tu en reviendras, tu auras tes bons anges, tes anges gardiens... » (Nedelcovici 1994, 78–79). Plus tard, la femme reconnaîtra la capacité de la forêt d'aider à mieux se connaître soi-même: « ... la forêt enveloppe, protègé, aide à se replier sur soi, elle est réflexive et méditative » (Nedelcovici 1994, 274) et surtout ses vertus de guide spirituel: « ... la forêt nous a peut-être appris à contempler les colonnes des cathédrales la tête levée vers Dieu, et ses frondaisons furent les premieres voûtes des églises construites plus tard en pierre pour qu'à leur abri nous puissions prier, nous recueillir, faire notre salut, retrouver le repos, la paix, la sérénité... » (Nedelcovici 1994,114)

Vlad avoue à Ana que, dans son exil, il s'est senti « vivant » (Nedelcovici 1994, 75) la première fois dans la forêt. Le monde de la forêt est pour lui un espace édénique – « la fraîcheur des matinées des printemps... » (Nedelcovici 1994, 75), mais aussi magique, féerique –« des sorcières et des fées, des lutins et autres farfadets qui dansent dans les clairières... Oui, je les ai vus! » (Nedelcovici 1994, 75). La forêt peuple de ses créatures belles, réelles ou fantasques, l'esprit mélancolique de l'exilé qui, pour survivre, doit connaître l'épreuve d'un oubli forcé de son passé. Le pays d'origine se révèle, en revanche, comme une terre qu'il est souhaitable d'oublier si l'on veut avoir une chance de survie. Quand Ana lui demande comment a été le jour de son départ de Roumanie, Vlad dit entendre encore une voix qui exigeait de lui qu'il déchire les objets qui pourraient le retenir encore sur place: « J'ai déchiré beaucoup de papiers, de letters, de documents, des dizaines, des centaines...comme on le fait avant de mourir, ou... » (Nedelcovici 1994, 76).

Le texte mélange les suggestions de la spiritualité judéo-chretienne avec des croyances païennes. Si Ioachim se demande si Vlad « n'a pas châssé le chrétien qui était en lui, pour ne garder que le païen » (Nedelcovici 1994, 212), Ilinca et Ana procèdent à des désenvoûtements qui sont issus des croyances anciennes, lorsqu'on voulait sauver l'âme de quelqu'un. A l'insu de Vlad, elles vont à la rivière avec l'une des

chemises de celui-ci, qu'elles soumettent à un rituel semblable aux coutumes archaïques. Leur but est de protéger Vlad du mauvais sort et de la maladie, que les femmes redoutent de plus en plus: « Ilinca s'arrête au bord de l'eau, elle s'accroupit, elle sort de sa besace la chemise blanche... des deux mains, elle ratisse des feuilles mortes tout autour... elle en façonne un corps humain... elle pénètre dans des espaces interdits, dompte des êtres maudits.. » (Nedelcovici 1994, 238–239)

Cette jeune paysanne de Transylvanie, qui accomplit des rituels païens, qu'elle tient de sa grand-mère, croit aussi dans le Dieu chrétien et en expliquant à Ana ce qu'elle fera, elle lui montre l'icône de Saint Georges et rappelle son combat avec le dragon, en lui promettant qu'elles combattront de la même manière le mal que subit Vlad. Ioachim construit une église, à la ferme suisse, et il espère qu'après la disparition de celle-ci, un autre construira un temple ou un autre type de lieu de culte. Ce mélange de croyances est spécifique à la spiritualité roumaine et on pourrait parler même d'harmonie entre les rituels orthodoxes et païens, chez les Roumains, phénomène présent même de nos jours. En Occident, en revanche, le catholicisme est nettement séparé des pratiques appartenant à d'autres religions. C'est dans la sérénité avec laquelle les héros exilés n'abandonnent pas leurs croyances un peu mélangées que leur vie spirituelle se manifeste.

La disparition de Vlad, à la fin du roman, est doublement ambiguë: elle est censée représenter ou bien un sacrifice de réparation pour la guérison de son fils, ou bien un sacrifice de soi, par la mort. Elle suit en même temps à un procès, au tribunal, dans lequel le héros est jugé coupable et condamné avec sursis pour non-assistance à personne en danger: Jeannine, son ancienne patronne, était morte sauvagement mordue par les chiens de Vlad, sous les yeux de celui-ci. Vlad n'exprime pas de regrets à ce sujet, ce qui maintient l'ambiguïté sur son rapport avec son double maléfique. Ses proches, dont une partie avaient été témoins de la mort de Jeannine, sont réservés sur la part de responsabilité de Vlad. Même s'il n'a rien fait, la mort mystérieuse de tous les gens qui avaient causé du mal à Vlad ressemble à une vengeance, soit-elle par la force de la pensée. La vengeance est « l'objet d'un interdit très strict », selon René Girard, et il y a un cercle vicieux là-dedans: « Elle risque de provoquer une véritable réaction en chaîne aux conséquences rapidement fatales dans une société de dimensions réduites » (Girard 2007, 314).

Ana avait essayé de donner une explication pour ces morts qui arrivent sans que Vlad puisse les empêcher et elle rejoint la pensée de type primitif de Vlad: « ...est-ce qu'ils n'auraient pas tous été des offrandes involontaires, mais attendues, des victimes immolées sur un autel païen, rançon pour la vie d'Irena? » (Nedelcovici 1994, 251) La disparition de Vlad peut-elle être vue comme une auto-pénitence, comme un retrait définitif du monde afin de ne plus jamais provoquer du mal à personne? L'auteur ne nous en dit rien de précis.

L'exergue du roman est ambivalent aussi: la première citation apparteint à la la Bible: « Car je me plais dans la loi de Dieu selon l'homme intérieur, mais je sens dans les membres de mon corps une autre loi qui combat contre la loi de mon esprit et qui me rend captive sous la loi du péché, qui est dans les membres de mon corps » (*Epître aux Romains*, VII, 22,23). Cela nous renvoie à la théorie chrétienne de la présence du péché dans le corps de l'homme, de sa nature donc double, divine et pécheresse à la fois. La seconde citation, appartenant à E.M. Cioran, penseur antichrétien, s'inscrit dans le même sens, d'une nature double de l'homme: « Nous portons en nous un bourreau réticent, un criminel irréalisé. Et ceux qui n'ont pas l'audace de s'avouer leurs penchants homicides, assassinent en rêve, peuplent de ca-

davres leurs cauchemars » (Nedelcovici 1994, 9). L'idée de faire du mal sans le vouloir pleinement, l'écrivain la retrouve chez Dostoïevski et, dans son *Journal,* il se déclare, par là, confirmé dans son intuition: « Dostoïevski souhaitait inconsciemment la mort de son père. Agé de dix-huit ans, il apprend que son père avait été assassiné par des paysans, après avoir été torturé. Le jeune Dostoïevski s'est senti le responsable moral du crime commis par d'autres....Il suffit que l'affection se retire pour que la pensée meurtrière et son accomplissement apparaissent sans attendre. On se sent alors complices des assasins.Parfois, les faits ne dépendent pas seulement de leurs auteurs directs et sont dirigés par des lois qui nous restent inexplicables » (Nedelcovici 2007, 265–266).

Le Dompteur de loups est le premier roman de Bujor Nedelcovici écrit entièrement en France et il est suivi d'un second, *Le Provocateur*, en 1997. Les deux sont écrits en roumain et traduits en français par Alain Paruit. L'écrivain Bujor Nedelcovici continue de vivre en France même aujourd'hui, mais après ces deux romans, il a écrit et publié seulement des essais et un journal intime – en roumain.

Il y a dans ces deux romans des fragments écrits en français en original. Dans *Le Dompteur de loups,* ces fragments illustrent les pensées cachées des personnages. S'il formule ce qui tient du plus profond des personnages dans la langue de son pays d'adoption, l'auteur n'abandonnne pas le roumain au profit du français. Il vit peut-être ce que Tzvetan Todorov appelle, en écrivant sur sa propre expérience d'exilé en France, une « transculturation » (Todorov 1996, 23), c'est-à-dire « l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu pour autant. » (Todorov 1996, 23)

Pour ce qui est de ce premier roman de Bujor Nedelcovici écrit en exil, *Le Dompteur de loups* est, nous le pensons, moins l'histoire d'une initiation que le récit tres sincère des avatars d'un exilé moderne, avec de superbes renvois au conte et aux légendes, une réécriture très personnelle du roman d'initiation, qui substitue la quête identitaire à la résurrection spirituelle, dans une tentative de donner (encore) une vision sur la condition humaine.

Textes de references

Nedelcovici, Bujor, *Le Dompteur de loups*, Paris, Actes Sud, 1994.
Nedelcovici, Bujor, *Opere complete 5. Jurnal infidel*, Bucureşti, Allfa, 2007.

Bibliographie critique

Carlier, Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998.
Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, 1969.
Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes.Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1992.
Girard, René, *La Violence et le sacré* in *De la violence à la divinité*, Paris, Bibliothèque Grasset, 2007.
Jankélévitch, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
Mourier, Pierre-François, "Le Dompteur de loups", Esprit, Paris, mars 1995, pp.221–222.
Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
Rădulescu, Carmen-Ligia, *Bujor Nedelcovici: utopia realităţii şi realitatea ficţiunii*, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2003.
Todorov, Tzvetan, *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

Salah Stétié : le voyage comme l'art de « passer outre »

Dima HAMDAN
Université Libanaise de Beyrouth, Liban

Résumé. Salah Stétié défend un principe majeur de sa pensée : celui de « passer outre ». Ce principe appelle à une lecture transdisciplinaire de son récit de voyage *Kyôto*. Nous basant sur les approches de Bakhtine, d'Edgar Morin et de Basarab Nicolescu, nous démontrons que le voyage stétien est un pas entrepris vers le transculturel. « Passer outre » est à la fois une éthique et une esthétique : Kyôto est une ville-macrocosme, mais elle se dépasse pour refléter des systèmes de pensée divers, réunis dans le transhumain qui est le fait d'assurer une « continuité d'existence ». L'entreprise de trouver ce qui réunit les différents espaces au-delà de l'État-nation, car ils font partie d'un même « corps cosmique », n'est possible que dans le projet poétique transhumain masqué par la prose.

Abstract. The main principle that structures the thought of Salah STETIE is that of *traversing, passing through*. This way of thinking invites to a transdisciplinary reading of his travelogue, *Kyôto*. The approach we adopted (Bakhtine, Edgar Morin and Basarab Nicolescu) shows that travelling, according to STETIE, is a step toward a transcultural system of thought. *Traversing* is an ethic and an aesthetic: Kyôto is more than a city, it is a macrocosm exceeding itself; it reflects various systems of thought reunited in the concept of transhuman which ensures a *continuity of existence*. This experience of travel shows that the travelogue has a poetic character. Beyond the Nation-State, STETIE asserts that all cultures are related in the same *cosmic body*.

Mots-clés : voyage, transdisciplinaire, poésie, dynamique, médiation
Keywords: travel, transdisciplinary, poetry, dynamic, mediation

Fils de l'Orient, transmetteur de sa double culture, libanaise et française, Stétié a vécu l'expérience de l'Infini dans sa relation avec l'altérité. Sa profession d'ambassadeur lui a valu le rôle de médiateur culturel. Il dit dans *Le nibbio ou la médiation des imaginaires* (Stétié 1993, 18) qu'il est quêteur d'un « au-delà de toutes les cassures, [de] l'éclat d'une même source de lumière ». A la lumière des fondements de la Transdisciplinarité[1], nous nous focaliserons sur la dimension nouvelle du voyage notamment au Japon. A la question pourquoi voyage-t-il, on se demande : comment voyage-t-il ? C'est le protocole du voyage et son horizon que nous interrogerons.

Notre contribution se ramifie en trois volets : le caractère transdisciplinaire du voyage, la valeur cosmique de l'espace géographique et le dépassement de l'écriture du viatique vers le trans-langage. L'objectif est de montrer comment il restitue au voyage sa « complexité » (Morin 2004, 158) visant à contrecarrer le réductionnisme culturel à l'ère de la mondialisation et à susciter une dynamique nouvelle, une *energeïa* dans la relation avec la Différence.

[1] Les principes sont énoncés le 6 novembre 1994 par Basarab Nicolescu, Edgar Morin et Lima de Freitas dans *La Transdisciplinarité* (1996).

Dima HAMDAN
Université Libanaise de Beyrouth, Liban

I. Traversée quantitative de l'altérité

Eduqué aux valeurs de l'universalité, Stétié est médiateur entre les cultures d'Orient et les cultures d'Occident, les dépassant vers *ce* qui les unit. Nous entendons par là les résonances de la pensée transdisciplinaire, se répercutant à la fois dans ses œuvres théoriques et ses recueils comme dans ses voyages réels. Il dit : « Différents au regard des uns des autres, nous sommes les mêmes dans ce qui nous fait ce que *nous sommes*, car nous avons les mêmes expériences fondamentales. » (*Fils de la parole. Un poète d'Islam en Occident* 2004, 48)

Son œuvre représente la mouvance entre les versants opposés d'une culture. Pour mieux comprendre le mode du voyage qu'il adopte avec constance et qui forme la stratégie d'écriture de *Kyôto*, il serait important d'expliquer le principe de mouvance à la lumière de la physique quantique. Nous avons affaire au croisement interdisciplinaire entre le littéraire et le scientifique. La mouvance dans le voyage est un saut qui s'opère au niveau « quantitatif ». En effet, une force existe en l'homme laquelle s'étend à la fois hors de ses frontières et se propage dans la nature. Cette force ou *quantum*, dit Chopra (*Le corps quantique* 26) est une « perspective quantique » [2], une zone où s'organise le contact de la matière avec l'intelligence. Il ajoute (26) que ce « niveau irréductible d'une force » est un niveau supérieur de la conscience lequel n'est pas limité dans le temps, ni dans l'espace, « mais qui est une compression de toutes les dimensions contenues dans l'expansion de l'Univers » (121–122).

Le regard que Stétié adopte constitue l'essence même de la transculturalité. Le « principe de complexité » selon Michel Random (*La pensée transdisciplinaire et le réel* 18), postule la présence de l'harmonie entre les différents aspects de la réalité (18) : « L'unité s'exprime dans la diversité. Toutes choses étant à la fois une et uniques dans la multiplicité : unicité de chaque partie [...] La complexité du vivant découle donc de cette unicité et des relations invisibles qui la relient au Tout. »

Comment réaliser l'unicité existentielle ? Evoquant la diversité des poètes que Stétié a fréquentés et mettant en question leurs écritures, il aboutit à la conviction suivante : « Oui, entre tous ceux-là, qu'y a-t-il de commun, sinon l'écho en moi, dis-je, [...] de leur présence profuse et dont j'ai pu parfois me sentir comblé ? Eh bien, soit, il y a moi, et il n'y a que moi comme point de rendez-vous de tous ceux-là, que moi à ma confusion la plus grande. » (*Le nibbio* 17)

Dans son rapport à l'Objet, le Sujet entre en harmonie. Telle est la dynamique du Sujet et son rôle de « tiers inclus » que Nicolescu (*La transdisciplinarité* 1996, 59) définit par « le sujet lui-même ». La relation à l'altérité est régie par le principe de mutation lequel élargit les horizons pour extraire la connaissance absolue repliée dans une culture donnée, pour la dégager du niveau relatif, microscopique et la replacer dans son statut originel, au niveau macrocosmique.

Le voyage de Stétié est une traversée du monde réel ; d'ailleurs, le verbe « traverser » et sa forme nominale « traversée » émaillent son œuvre théorique notamment :

> Il me semble, dit-il, que les êtres font partie, comme les arbres, comme les astres, des "réalités extérieures" [...] Nous n'avons de l'extérieur que des signes à partir desquels nous ébauchons une totalité figurée [...] Ce type de communication est une communication transversale, une communication "à travers".

[2] Chopra définit le *quantum* comme étant « l'unité indivisible selon laquelle les ondes peuvent être soit émises soit absorbées », p. 26.

> Il n'y a pas de communication directe avec soi, il n'y a de communication avec soi que par cette *traversée*.
>
> (*Fils de la Parole* 253–254)

Son voyage est l'acte de « passer outre » : « Il *faut* traverser. Si j'avais à choisir une devise pour ma vie, je dirais que ma règle de conduite aura toujours été : *passer outre*[3]. » Imprégné de cette conviction, Stétié en fait la souche de son système de pensée. Il est un *trans-voyageur*, insigne nominative dans laquelle s'instille la tendance poétique à être ailleurs. Il est l'ambassadeur du trilogue : le dialogue du Sujet avec l'Objet n'a de valeur que dans son prolongement avec un niveau Supérieur de la Conscience et de la Connaissance, à savoir le niveau cosmique. Son projet littéraire est de rétablir le circuit avec l'Autre ; son mérite est de vouloir restituer des valeurs morales et artistiques dont l'essence a été oubliée vu l'essor de la mécanisation et de la commercialisation. «Trans» est le principe fondateur de ses voyages. N'y voit-on pas l'enseignement de la Transdisciplinarité[4] ?

Ainsi pouvons-nous parler de trilitéralité du regard stétien, cette « trialectique »[5] caractéristique de la transdisciplinarité. Les niveaux du réel sont considérés dans leur totalité. L'absence du dualisme et la non-séparabilité, la vibration qui appelle à un regard infini, la reliance au principe de la nature et au principe féminin, ces marques distinctives de son écriture, établissent un mode de voyage marqué par l'esprit d'ouverture.

C'est cette pulsion qui catalyse son expérience au Japon. L'appétit de découvrir l'altérité et de se découvrir soi-même n'est pas saisi à lui seul, mais il le mesure à la lumière d'un versant infini, celui de la conscience absolue. La pulsion transculturelle, pour Stétié, se dégage de la tentative d'exclusion et d'inclusion : « Le prétendu réel, le réel proposé est fait de mille figures, de mille simultanées propositions de figures, figures, d'ailleurs, plus ou moins sorties de l'indistinction originelle, plus ou moins achevées sur la route de leurs accomplissements éphémères. » (*Ur en poésie* 136). C'est à l'examen des niveaux de réalité que nous convie le voyage de Stétié, à une relation trilogique avec les émergences et leur interaction.

II. Univers implié[6] dans une ville

Le « principe de complexité » recouvre les aspects du monde phénoménal et exige de transgresser leur dualité. Si toute conscience est dialogique par essence entre le Sujet et l'Objet, au bénéfice de la rencontre, quelle est cette 3^{e} culture qui va en res-

---

[3] *Fils de la Parole* (Stétié, 18) répète sans cesse l'expression « passer outre » et le terme « traversée » pour insister sur son principe transdisciplinaire. Nicolescu (*TO*, 221) n'en dit pas autrement : « La clef de voûte de la transdisciplinarité réside dans l'unification sémantique et opérative des acceptions *à travers* et *au-delà* des disciplines.»

[4] Nicolescu (*TO*, 221) dit dans l'Article 5 de la Charte : « La vision transdisciplinaire est résolument ouverte dans la mesure où elle dépasse le domaine des sciences exactes par leur dialogue et leur réconciliation, non seulement avec les sciences humaines mais aussi avec l'art, la littérature, la poésie et l'expérience intérieure. »

[5] Terme utilisé par Stéphane Lupasco, écrit Michel Random (*La pensée transdisciplinaire et le réel* 1996, 24) pour signifier que « l'univers est uni à lui-même comme la chaussure l'est au pied ».

[6] Nous empruntons à David Bohm (*La plénitude de l'univers* 1990, 13) ce terme pour désigner l'ordre invisible du monde, par opposition à l'ordre *déplié* ou aspect visible de l'univers. Les deux ordres sont un tout indissociable en état de changement perpétuel.

sortir, ce « contre-espace » – pour emprunter le terme à Stétié (*Le nibbio* 196) – *implié*, invisible ? Comment apparaît la nouvelle dimension de la conscience dans la perception de l'altérité ? C'est le voyage comme *transculture* que nous allons découvrir dans des images où se croisent la culture du Sujet avec la culture de l'Objet lesquelles convergent vers une 3e force, le cosmique.

Transgrédients[7] culturels

Dans *Kyôto* retentit la dynamique du tiers inclus : on se rappelle Michel Random (22) qui soutient l'idée qu'« aucun processus binaire n'existe en réel. Tous les processus sont ternaires : une 3e force se manifeste, déterminant le dynamisme propre à l'ensemble ». Pour étudier l'avènement de la 3e culture, nous insisterons sur les éléments culturels qui n'appartiennent ni à celle du Je, ni à celle de Tu, mais qui sont à la source de la connaissance originelle. Ce sont des « transgrédients » nécessaires pour la traversée de l'Autre. Stétié adopte une logique axiologique relative aux valeurs et une logique déontique, révélant que le voyage est l'acte de produire une culture nouvelle, cosmique et *essentielle*.

Au « tiers inclus » revient d'éduquer le regard au principe de la mutation, en vue de passer outre la binarité qui caractérise les niveaux de réalité. Ces niveaux concernent « tous les secteurs de notre réalité, dans la mesure où pratiquement tous reposent encore sur des structures dualistes » (Todorov 20). Nous examinerons le dualisme topographique de Kyôto et l'aspect binaire des jardins, comme nous insisterons sur la façon dont le voyageur dépasse la dualité caractéristique du monde des apparences.

Kyôto : ville-cosmos

Kyôto est une ville-monde. De microcosme qu'elle est au macrocosme qu'elle va devenir sous le regard du voyageur, elle va être enrichie de transgrédients culturels. La ville va se dénuder et se dénaturer pour être intégrée dans un espace, autre. Nous sommes en plein contexte de la conception de Husserl et de Merleau-Ponty de la structure d'horizon. L'espace géographique est ressenti comme le lieu de connexion entre le visible et l'invisible.

En effet, Kyôto est une ville construite selon une discipline rigoureuse et c'est ce qui crée son mystère. Ce mystère provient de son dualisme. D'une part, Kyôto a été cible des conflits internes, par exemple la famille impériale scindée au XIIIe siècle le montre bien ; comme elle a été objet de tensions avec la société internationale au XXe siècle. Guerres et incendies l'ont ravagée à travers l'Histoire. D'autre part, la ville est ivre de son calme millénaire. Stétié livre des précisions topographiques relatives aux différentes directions en fonction desquelles la ville est construite : l'intérieur où fut construit l'ancien palais impérial ; le sud où sont aménagés des jardins ; le nord et le nord-est où furent bâtis des sanctuaires ; l'ouest plein de jardins et le nord-ouest, espace des sanctuaires (*Kyôto* 14–15). Mais il déclare l'impossibilité de voir tous ces lieux et il se contente d'aborder quelques sites intéressants. Cependant,

[7] Todorov (*Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* 1981, 146) écrit que Bakhtine emploie ce terme « au sens complémentaire à celui d'"ingrédients", pour désigner les éléments de la conscience qui lui sont extérieurs, mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité ».

loin d'isoler un détail, il le rattache à la Totalité, car c'est la même pensée qui structure l'espace par effet de miroir :

> Culture et civilisation se présentent dès lors comme un microcosme, projection à l'échelle de l'univers de la communauté humaine distincte, irréductible à toute autre communauté, forme et fond confondus, langue et panoplies déployées, communauté libre des autres articulations et langages, et jouant magnifiquement sa partie au sein de ce que nous appelons, faute de mieux, l'ordre cosmique [...] Kyôto c'est le Japon comme le Japon c'est Kyôto, – c'est là l'évidence. (*TO*, 330)

Donc violence d'un côté et calme d'un autre ; le caractère opposé de la ville est surmonté : elle préserve les noms historiques qu'elle a connus, mais le nom Kyôto signifiant « Ville de la sérénité et de la Paix », est révélateur de son calme éternel qui est un écho du calme cosmique, originel.

Stétié insiste sur le dialogue avec le cosmos, voilà ce qui ressort de la signification des directions. Le caractère sacré du dehors retentit dans l'espace du dedans ; toute frontière se dissout dans la paix inspirée par l'espace. C'est l'art de créer en soi le vide, l'invisible. Tout espace est riche des deux aspects : visible et invisible. Les « bouquets d'invisible » (*Kyôto*, 34) tiennent à la spiritualité millénaire qui se ressent de la nature. Se dégage l'extase du site laquelle se répercute sur l'âme du voyageur. L'extase n'est autre que « l'âme de la ville » (34). L'interrogation nous assure du mystère de toute connaissance authentique, elle illustre le champ discret du langage où les mots se font muets ; ce langage, pour rappeler les termes de Chopra (125), est un « vide quantique » inhérent à « la réalité dans sa totalité », permettant une interconnexion entre le Sujet, l'Objet et le cosmos. La nature est racine du monde : les eaux agréablement agencées avec la verdure exhalent le caractère intemporel de l'espace.

Les versants du réel sont régis par des principes binaires : le collectif et l'individuel, la durée comme la vie et la mort, le provisoire et l'éternel, le positif et le négatif. Pour Stétié : « La vie est en perpétuelle genèse de son contraire, c'est-à-dire, aussi bien, de ces mêmes images qu'elle enfante non pour l'exprimer mythiquement, si pourtant elles le font, mais pour seulement se poursuivre et, ce faisant, mourir. Les images retiennent ce double reflet qui les suscite. » (*Ur en poésie* 20)

Le temporel et l'éternel se prolongent dans une même structure d'horizon. Pour mieux voir l'espace, il le perçoit en perspective (*Kyôto* 34) : la richesse d'autres villes comme Rome, Séville, le Caire et Saint-Pétersbourg, villes d'Occident et villes d'Orient, retentit dans la conscience contemplative. L'espace réel n'est pas clos, mais il est perçu par la médiation d'autres espaces sous l'effet du regard global.

Les jardins de Kyôto : miroir du Tout

Pour Stétié (*Le nibbio* 216), c'est aux intellectuels et particulièrement aux poètes qu'incombe la responsabilité de consentir à la diversité et à la différence : « non pas en diviseurs – ce sont par définition des instaurateurs d'unités –, mais en unificateurs à qui, au sein justement de l'unité retrouvée, il appartient de dire la prodigieuse nuance séparée. »

Les identités sont irréductibles. La différence est une expérience des limites entre lesquelles Stétié (*Ur en poésie* 27) était toute sa vie durant un ambassadeur infatigable, cherchant le rapport mouvant entre les contraires pour les élever au niveau

d'une totalité globalisante sous l'effet de leur complicité. Le voyage entre les contraires aspire à l'unité.

Kyôto est plus qu'une ville. C'est une philosophie mise en architecture, imprimée sur terre, soumettant l'aspect esthétique à l'aspect éthique. Les jardins de mousse, le Ryôan-ji et le Daitoku-ji en sont une expression. L'harmonie des couleurs comme le vert, dialoguant avec les jeux de la lumière, le brun et le « gris bleuté des tuiles » (*Kyôto* 75) le règne du calme, la discipline artistique basée sur la mesure et la symétrie (90–91), calquent la ville sur une structure linéaire et horizontale.

Les jardins sont marqués par un caractère opposé : fluide et sec à la fois. En effet, le regard est suspendu devant le dialogue des jardins secs célèbres par l'amas de pierres et les eaux sereines. Le contraste entre le fluide, le mouvant et le silence de l'élément compact se résorbe dans l'unité. Ainsi, le voyageur métaphorise-t-il les pierres comme des « cascades de pierres » (97). Les pierres sont d'un caractère ondulant, elles figurent « l'eau éternellement invisible du jardin sec » (97).

Dans les jardins est *impliée* la matrice de l'univers. L'espace vert est en lui-même une cosmogonie. La discipline n'est pas rigidité, ni uniformité, mais mobilité, insertion des contraires les unes dans les autres, franchissement qu'impliquent « les lois courbes et joueuses » (*Ur en poésie* 55) de la quête d'unité. Cette pensée imprime le voyage stétien, de nature ductile, libre de « la tentation de l'uniformité culturelle » (*Le nibbio* 215). La permanence et l'impermanence s'ouvrent l'une à l'autre dans une dimension poétique. La terminologie phénoménologique redondante dans le récit dénote de la texture du voyage spatial qui s'apparente à l'horizon spirituel.

III. Transécriture viatique

La syntaxe du regard poétique stétien est transformationnelle. Le voyage horizontal dans l'espace du réel subit une transformation au niveau relatif de la conscience. Mais la traversée est plutôt verticale, c'est un saut quantitatif. L'espace référentiel est médiateur et le voyage est tramé par l'*absence*. Le récit volumineux sur Kyôto où alternent images et récit, étonne par l'économie affective et par l'étalage du langage de la *transparence*, de l'*absolu*. L'écriture en prose se découvre poésie, car ne relevant plus du monde sensible, mais outrepassant ce dernier en vue d'atteindre la Réalité Suprême. Nous sommes intéressée à voir comment l'écriture du voyage transculturel passe par la poésie, voie obligée qui renouvellerait le sentiment d'exotisme.

C'est par intuition que les poètes se conjoignent au monde. Poésie est le récit sur Kyôto de par la connexion à la nature. Si voyager, signifier "outre- passer", cette entreprise étaye l'idée que l'écriture du voyage est d'essence poétique, elle est *création* et la création est quête du Sens. Random (140) écrit : « Pour intégrer le *trans*, il faut être poète. » Le Sens à venir, c'est la poésie qui est le lieu de la profusion, elle en est le mode d'existence. D'ailleurs, si le terme « poésie » signifie en grec « créer », le voyage stétien est donc de caractère féminin. À ce propos, nous citons Nicolescu (130) qui lie la dimension poétique et la dimension féminine : « Tout projet d'avenir passe nécessairement par la *féminisation sociale*. Tout comme la femme, et non pas l'homme, donne naissance à l'enfant, c'est la féminisation de notre monde qui pourrait donner naissance aux liens sociaux qui manquent cruellement aujourd'hui, aux passerelles entre les êtres humains de cette Terre ».

La reliance à la nature réhabilite la notion de Création propre au féminin ; le retour au féminin s'avère urgent pour notre époque froide. La mécanique est gla-

ciale, mais le féminin est source de chaleur humaine. Le féminin est l'espace où sont liés l'originel et le phénoménal. Nicolescu (136) explique que l'étymologie grecque « poïen » c'est « la conciliation des contraires, la réunification de la masculinité et de la féminité du monde ».

Comment concilier le désir de découvrir l'altérité et le désir de préserver sa Différence ? Segalen a résolu cette question dans son *Esthétique du Divers*. Stétié, lui, construit une passerelle entre le versant lumineux et le versant obscur de Kyôto, ville-pays énigmatique. Il revient parfois sur la dualité Yin-Yang qui structure l'univers.

Poète de l'obscur, il ne cesse de le répéter - *archer aveugle* - il déclare accorder peu d'attention, à titre d'exemple, à l'art vestimentaire des Japonais. S'il dénonce le masculin, il énonce par contre le féminin comme principe d'écriture et comme préférence. Ne reconnaît-on pas une civilisation que sur les visages de ses jeunes filles, écrit Michaux ? Attiré par les femmes japonaises en kimono, Stétié montre sa préférence plutôt pour le kimono féminin. La femme aime le motif floral, le végétal étant emblème de la civilisation japonaise :

> Les kimonos – je parle de ceux des femmes, si souvent présents dans les représentations picturales – sont décorés, pour les plus beaux d'entre eux, de motifs, fleurs et oiseaux, et faits de couleurs correspondants aux saisons : civilisation "naturelle" et végétale que celle du Japon, cela a souvent été dit dans ce livre [...] ne souhaitant pas m'arrêter sur le kimono masculin, désormais porté le plus souvent à la maison, dans l'intimité familiale ou amicale. (*Kyôto* 249)

Comment nier cette préférence alors qu'elle est le lieu de l'obscur et de l'énigmatique ? Les marqueurs du féminin sont prégnants dans leur chatoiement ; le voyageur propulse le principe féminin comme source d'exotisme et de réenchantement : « Cette ville s'est imposée à moi comme un diamant.» (*Kyôto* 162) La femme est source de poésie, la subtilité étant inhérente à sa nature : « [...] c'est aussi une ville de sang et de désir, et la beauté, cette si grave immanence, fait du désir le fond même de sa rayonnante présence.» (*TO*, 331)

Le fait de garder des réserves d'énigme à l'égard de la ville motive le désir de découverte. La poétique de la distance se dégage du récit : « Il ne faut pas abuser d'une ville, ni l'épuiser. » (*TO*, 272) Tout comme dans une relation amoureuse, la distance attise les sentiments chaleureux.

Les religions révélées et les philosophies ont longtemps considéré le rôle primordial de la femme. N'est-elle pas le centre du monde ? Le récit de voyage *Kyôto* a pour centre, non pas la ville même, ni le Japon, mais le Mystère qui est cette zone d'inconnaissance illuminée. La ville est réduite à un signe. Le signe n'est-il pas le langage du mystère ? Ainsi donc pouvons-nous affirmer que le voyage de Stétié, non pas *à* Kyôto, mais plutôt *vers* Kyôto, est un départ vers le Centre Point. Nous préférons la préposition *vers* en ce qu'elle est une approximation, manière de tourner autour de l'Objet, sans pouvoir l'atteindre, puisqu'irrésistible à la connaissance.

Le silence, langage de la simplicité, est langage du mystère. Il invite à une transformation du discours sur l'étranger. Le voyage est motivé par des questionnements transréels. Les points d'interrogation surgissent là où le silence chatoie. Ainsi sa réflexion sur le charme : « Mais le charme, le charme, qui le dira ? » (*TO*, 36). Un peu plus loin, il s'interroge sur la rareté des récits sur cette ville :

> Pourquoi si peu de livres sur Kyôto, pourquoi autour de la pure cité silencieuse une telle conspiration du silence ? C'est sans doute qu'il est difficile avec des

> mots de parler de la beauté, de cette forme notamment de beauté qui exige, par goût de l'intériorité, d'être accueillie en silence. Kyôto est une ville discrète, secrète, attirée par son propre versant vers l'invisible. (*TO*, 38)

La question est une traversée de la réponse par le chemin obscur de l'unicité. Les séries de questionnement sur Kyôto sont un tremblement poétique avec ses variantes que Stétié se plaît à choisir : « fraîcheur » (*Fils de la Parole* 40) et « rosée » (41) ; « frémissement » (*Ur en poésie* 43) et « énergie » (63) de la pensée et de l'écriture du voyage grâce à quoi émerge l'« outre-sens » (16).

Cette ville des temples, des sanctuaires et des jardins est rebelle au dévoilement. Les questions restent parfois sans réponse ; c'est une façon qui imprime à l'écriture de l'étranger un caractère sacré. Le voyageur implique le lecteur dans le questionnement et dans la fabrication des réponses. C'est un procédé socratique dans la perception de l'altérité. La maïeutique découle du principe féminin qui stipule que l'acte de créer est tramé par l'attente de l'émergence d'une réponse éventuelle du mystère. Mais l'absence de réponses préserve l'émerveillement et la poésie : « L'œuvre de la ville est faite, la poésie affleure. » (*Kyôto* 331) Elle est surpassement de la dualité : « La poésie, c'est l'absoluité du signe et la splendeur du signifié. » (Cohen 1995, 122) La réponse venue, réalisée, trouvée, voilée et découverte, c'est la poésie qui se trouve suicidée et le voyage qui se trouve non accompli. Ils se meurent d'être achevés.

Le récit se déploie en une forme spirale ; force nous est d'étudier le début et la fin. D'abord, l'ouverture du texte en prose commence par une dédicace sous forme d'un poème. Stétié indique au lecteur un mode de réflexion particulier sur l'espace exotique :

> « *Ce livre n'est pas un guide de voyage*
> *Ce livre est un voyage*
> *Ce livre n'est pas un bouquet d'informations*
> *Il est, pas à pas, chemin d'initiation* ». (*Kyôto*-Préambule)

Il est étonnant de remarquer que l'incipit et l'excipit sont liés par un effet de miroir. Le récit en effet s'achève par un extrait du poète Buson qui exprime son étonnement devant le monde. La fin de *Kyôto* nous informe du caractère poétique du voyage. L'écriture finit par avoir la fonction d'un « poème achevé ». La prose est médiatrice entre le réel et le transréel ; elle se trouve annulée par l'écho poétique du début et de la fin. L'écriture du voyage est une *traversée* des genres et la prose poétique est une approximation du poème-ville. Ce récit *ad-vient* Poème, il est Mystère à l'image de la ville même :

> la poésie, s'il lui faut prendre corps – et bien évidemment il le faut – doit donc faire en sorte qu'un appui lui vienne de ce qui n'est pas elle. A cette condition seulement elle pourra ad-venir. Cet appui, ces appuis, la poésie les demande à la totalité du corps verbal dans toutes les directions de ses possibles, et selon l'inclinaison propre au poète. (*Ur en poésie* 126)

Le voyage dans les niveaux de Réalité aboutit au lieu obscur où réside la finalité du voyage : c'est le Sens ineffable, *implié*.

Pour finir, nous dirions que le départ *vers* le Japon est un voyage qui finit par une ouverture à un espace-signe. Nous avons observé le protocole du regard de l'autre et de l'ailleurs, traversant l'espace de la ville, des jardins et de la femme, autant d'aspects phénoménaux qui sont finalement au-delà de l'être, mais lesquels réunissent

les êtres, parce que faisant partie du « corps cosmique ». C'est l'expérience du voyage ou mieux, une *en*-périence, pour ainsi dire. Le langage viatique est libéré de sa charge matérielle, intensifié par la surcharge poétique et frôle un certain mysticisme. N'y voit-on pas un retour au langage du silence, celui-là même qui précède l'écriture, celui-là qui préside à la nuit du sens, cet avant-voyage ? Voyager, c'est l'entreprise d'une *Transpoésie* qui est une « outre-lumière » (*Kyôto* 47), la *Transpoésie* dépasse les limites : il existe un seul Tout, « un seul Orient-Occident » (Random 34). N'est-il donc pas temps d'éviter, par détermination, les divisions et les guerres entre pôles naturellement unis ?

Textes de référence

Stétié, Salah, *KYÔTO*, Paris, Imprimerie Nationale Editions, 2005.
Stétié, Salah, *Ur en poésie*, Paris, Editions Stock, 1980.
Stétié, Salah, *Le nibbio ou la médiation des imaginaires*, Paris, José Corti, 1993.
Stétié, Salah, *Fils de la parole. Un poète d'Islam en Occident*, Entretiens avec Gwendoline Jarczyk, Paris, Albin Michel, 2004.

Bibliographie critique

Affergan, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.
Bohm, David, *La plénitude de l'univers*, Traduction de l'anglais par Tchalaï Unger, Paris, Editions Du Rocher, 1990, 2e édition [ARK Edition, 1963].
Chopra, Deepak, *Le corps quantique*, Paris, Dunod, 2003, 2e édition [1990 pour l'édition américaine].
Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995.
Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
Morin, Edgar, *Pour entrer dans le XXIe siècle*, Paris, Du Seuil, 2004.
Nicolescu, Basarab, *La Transdisciplinarité*, Paris, Editions Du Rocher, 1996.
Random, Michel, *La pensée transdisciplinaire et le réel*, Paris, Editions Dervy, 1996.
Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Du Seuil, 1981.

Exil et voyage chez Jean Mariotti

Dominique JOUVE
Université de la Nouvelle-Calédonie, EA 4242, C.N.E.P.

Résumé. Jean Mariotti, né en Nouvelle-Calédonie d'un père corse ayant connu le bagne, s'est exilé à l'âge de 22 ans pour élaborer son œuvre à Paris. Pour dire la double identité des blancs qui sont fils de la lointaine colonie du Pacifique ouest, il élabore toute une scénographie authentifiant la trilogie de son héros Poindi, valeureux guerrier kanak s'élevant au rang d'offrande volontaire aux dieux. Avec son fils Aïni, Poindi s'engage dans une quête qui l'amène au cœur de la forêt profonde. Deux livres de contes, puis un « roman » titré *La Conquête du séjour paisible*, posent les trajets en terre kanak comme autant d'initiations aux valeurs fondatrices de l'homme kanak sans doute, mais aussi de l'humanité éternelle. De plus, Mariotti veut explorer l'identité des Calédoniens blancs, déchirés entre leur structure mentale héritée de la métropole, et leur « âme de paysage », façonnée par les beautés mystérieuses de l'île où ils sont nés et vivent. Mariotti écrit pour un public français qui recherche le dépaysement exotique, alors même que c'est l'occident qui est en grande partie exotique pour Mariotti. Les habitants de la Nouvelle-Calédonie, à des titres différents, sont donc « exotiques », et les œuvres invitent les lecteurs à ce voyage où l'Autre se raconte. L'initiation est ce qui inscrit, aux yeux de Mariotti, les Kanak dans le concert des mythologies du monde. Le voyage est donc un élan vers l'ailleurs, une séparation d'avec la terre de l'enfance, une introduction aux puissance de l'imagination. Plus profondément, ses trajets dessinent les étapes d'une quête philosophique à la fois existentielle et esthétique qui trouve son expression la plus pure dans l'œuvre poétique.

Abstract. Jean Mariotti, born in New Caledonia of a Corsican father who had known the prison as a convict, went into exile at the age of 22 years to develop his literary work in Paris. To tell the dual identity of whites that are distant colony sons in the western Pacific, he develops a whole scenography authenticating the trilogy in which Poindi is his hero, a brave Kanak warrior rising to the rank of a freewill offering to the gods. With his son Aini, Poindi engages in a quest that leads him to the heart of the deep forest. Two storybooks, and a "novel" titled *The Conquest of "peaceful living",* suggest that the journeys in Kanak land lead to many initiations to the founding values of the Kanak man and also of the eternal humanity. In addition, Mariotti wants to explore the identity of the white Caledonians, torn between their mental structure inherited from their mothers and fathers, and their "soul based on landscape" shaped by the mysterious beauty of the island where they were born and live. Mariotti writes for a French public who researches exotic scenery, even though it is the West that is in great part exotic in the eyes of Mariotti. The people of New Caledonia, one way or another, are "exotic" and Mariotti's works invite readers on a journey where the Other speaks about himself. In the eyes of Mariotti, initiation is what registers natives in the concert of world mythologies. The trip is also a boost to a separation from the land of childhood, an introduction to the powers of imagination. More profoundly, his journeys draw the steps of a philosophical quest both existential and aesthetic that finds its purest expression in poetry.

Mots-clés : voyage, exil, Nouvelle-Calédonie, Mariotti, littérature du Pacifique
Keywords : travel, exile, New Caledonia, Mariotti, Pacific littérature

Jean Mariotti est considéré comme un auteur classique en Nouvelle-Calédonie, alors que son œuvre demeure confidentielle en France. Très élitiste, patriote ainsi que l'a prouvé son action pendant la deuxième Guerre Mondiale, fasciné par les initiations,

Dominique JOUVE
Université de la Nouvelle-Calédonie, EA 4242, C.N.E.P.

il semble se situer idéologiquement plutôt du côté de la « droite », alors qu'à Nouméa, son attention bienveillante à l'égard du peuple kanak le place davantage du côté « gauche » de l'échiquier politique, si ces dichotomies ont quelque sens à dix huit mille kilomètres de l'Assemblée Nationale. Pour tenter d'éclairer ces perceptions contradictoires, nous nous pencherons sur sa position de Calédonien exilé volontairement en France.

Jean Mariotti, né en Nouvelle-Calédonie en 1901 d'un père corse bagnard, un « transporté[1] », a quitté son île natale à l'âge de 23 ans pour reconstruire son île dans une langue poétique. Il a donc subi un double exil : celui, involontaire, de son père et celui, volontaire, qui l'a fait monter à bord du *Calonne* pour rejoindre Dunkerque en 1924 ; il ne devait plus revoir la Nouvelle-Calédonie que de 1947 à 1950.Toute son œuvre peut se lire dans cette expression tirée de son roman *À bord de l'*Incertaine : « retrouver la vie perdue ». Quels sens peut-on donner à cette injonction ? Pour le Parisien qu'est devenu Mariotti, retrouver la vie perdue renvoie à l'île de l'enfance, la Nouvelle-Calédonie avec ses paysages de La Foa et Farino, la proximité des populations kanaks. La géographie se double d'un retour dans le temps, d'un déplacement culturel et se dilate dans le rêve. En effet, l'île de l'origine est aussi un territoire onirique. L'île reconstruite par l'œuvre poétique est une Origine dédoublée et un espace de synthèse : à la fois Calédonie et Corse, Méditerranée et Pacifique, mêlés des appels aux vastes traversées maritimes et aux lumières d'Oléron. On verra comment la première « nostalgie » (titre du poème éponyme de la première publication poétique en 1935) s'approfondit et se complexifie dans les récits, contes ou romans. Car l'identité insulaire calédonienne se double d'une identité méditerranéenne, amenant Mariotti à interroger aussi bien les mythes kanak[2] que ceux des Grecs. Le voyage concerne tout autant le temps, l'espace, la diversité des cultures.

1. Le désir du retour au pays natal : dédoublement et renversement.

La nostalgie, en son sens étymologique de souffrance causée par le désir du retour au pays natal habite l'œuvre de Jean Mariotti dès le premier texte connu. Une nouvelle, écrite avant le départ de la Nouvelle-Calédonie puisqu'elle est datée de février 1921, intitulée *Prisonnier du soleil*[3], met en scène deux fous : le premier se prend pour le directeur de l'hôpital, il est transformé en animal par le désir d'avoir du tabac et rit « d'un rire strident, un rire de joie animale ». Le rire est lié à la folie sociale et dévalorisé. Il ne peut être une forme de réponse au mal-être. Le deuxième malade, Yves, attend sans parler le navire qui le ramènera en Bretagne ; il est devenu fou dans le Pacifique, de trop de lumière : « Sa raison s'était égarée sous les cieux clairs de la Mer de Corail. Elle s'était accrochée par lambeaux aux récifs étincelants fouet-

[1] On distingue habituellement les « transportés », condamnés de droit commun, des « déportés », condamnés politiques. Le père de Jean Mariotti avait tué en vendetta un de ses oncles qui, selon la tradition familiale, avait dépossédé sa mère.

[2] Le terme kanak sera orthographié selon la décision du FLNKS confortée par l'Académie des langues kanak et le texte de l'Accord de Nouméa, donc invariable en genre et en nombre. En revanche le nom prend la majuscule, l'adjectif la minuscule. L'orthographe de Mariotti est conforme à son époque. Il écrit « canaque ».

[3] La Société des Gens de Lettres de France (titulaire des droits d'auteur et héritière du légataire universel de Jean Mariotti) n'a pas donné son autorisation pour l'édition de cet inédit dans le dernier ouvrage des œuvres complètes de Jean Mariotti, intitulé *Prisonnier du Soleil* ; nous ne donnerons donc que quelques citations.

tés d'écume blanche. » Avant son propre grand départ, Mariotti nous peint la dislocation, l'émiettement et les brisures de la personnalité liées à l'exil même si celui-ci a été consenti. Il est frappant de constater qu'Yves ne parle plus, qu'il est privé de langue, frappé d'une amnésie qui ne s'estompe que « quand le ciel était assombri par la pluie ». Le texte décline les termes de tristesse, reproche, douleur, nostalgie, pleurs, souffrance, mélancolie, pour évoquer l'abattement et le taedium vitae qui accable l'exilé. L'île-prison condamne au silence et à l'aliénation, elle amène Yves à se couper des autres. Yves veut revenir aux paysages son enfance : c'est du pays des brumes qu'il languit ; pour l'auteur Jean Mariotti, ce sera l'étendue du « Pacifique bleu » et ses lumières qu'il verra en rêve. Yves, le solitaire muet, est un double de l'auteur qui développera les motifs de la solitude et du silence dans son œuvre poétique. Comme l'auteur de la nouvelle, Yves cherche dans la création un remède à sa souffrance ; il a fabriqué un objet transitionnel qui exprime son désir de surmonter l'absence de la terre natale en construisant un moyen symbolique de la rejoindre : « un frêle appareil qui tenait de la barque et de l'avion », un « navire-avion », avec hélices et voiles. L'auteur, qui s'est lui-même souvent présenté comme un être hybride[4], insiste sur ce caractère composite qui symbolise la situation étrange et étrangeante de l'exil qui fait vivre un dédoublement de la personne opposant celle de l'autre lieu et de l'autre temps, avec celle du lieu actuel et du présent. Mais le malheureux marin qui passe des heures « à regarder par delà la mer et les espaces » vit-il vraiment dans le présent ? A-t-il accès au présent ? Il joue inlassablement au jeu du départ en tentant de faire décoller son « navire-avion », et chaque fois il échoue. Le voyage de retour est impossible pour Yves et le sera également pour son auteur.

Dès ce tout premier texte de Mariotti, la nostalgie, la mélancolie, le sentiment de l'exil sont dédoublés et inversés : le Calédonien met en scène l'exil du Breton dans le Pacifique et le réfère à un texte de Flaubert d'après l'épigraphe choisie. Il s'agit d'un chapitre à la fin de *Salammbô* où, après leur écrasante défaite, les mercenaires survivants tentent de donner à leurs morts des funérailles conformes à leurs croyances très diverses : « Mais les Latins se désolaient de ne pas recueillir leurs cendres dans les urnes, les Nomades regrettaient la chaleur des sables où les corps se momifient, et les Celtes, trois pierres brutes, sous un ciel pluvieux, au fond d'un golfe plein d'îlots[5]. » Mariotti n'a retenu que les derniers mots, à partir de « et les Celtes ». Flaubert a tiré des effets pathétiques du désespoir des mercenaires empêchés d'effectuer pour leurs camarades morts les rites funéraires appropriés à la diversité de leurs cultures. Mariotti a saisi là le lien de l'exil et de la mort, qu'il place à l'aube de son œuvre, même si cette première nouvelle peut paraître maladroite par l'opposition un peu brutale qu'elle introduit entre les deux personnages, par le refus du rire (relégué dans la démence) comme moyen de réparer la douleur, refus sur lequel reviendront plus tard l'œuvre poétique, mais aussi de nombreux passages de la trilogie de Poindi[6]. Dans cette première nouvelle, l'auteur représente en le renversant son propre sentiment d'étouffement, et propose déjà la construction d'une

[4] « Ce produit hybride : fils d'un colon, un broussard, un sauvage qui a reçu l'éducation d'un civilisé », cité page 27 par François Bogliolo dans *Gare l'areu*, éditions Grain de Sable, 1995, désormais abrégé en GLA.

[5] Flaubert, *Salammbô*, chapitre XII L'aqueduc, pages 935 dans l'édition de la Pléiade.

[6] On désigne par ce terme commode les trois œuvres de Mariotti dont Poindi est le personnage principal : *Les Contes de Poindi* (1939), *Nouveaux Contes de Poindi* (1945) et *Les Contes de Poindi, La conquête du séjour paisible, roman* (1952).

œuvre comme co-présence de deux cultures, de deux êtres en soi et comme transfiguration. Ceci devrait nous permettre de relativiser la vue souvent exprimée selon laquelle la douleur de Mariotti est celle qu'il s'est imposée en partant en France. En fait ce sentiment préexiste au départ.

Mariotti s'est expliqué à plusieurs reprises sur ce thème : d'abord, souligne-t-il, l'arrivée des Européens en Calédonie est œuvre de violence, puisque c'est le fait du bagne et de la colonisation, avec son cortège de spoliations et de répressions. Le voyage forcé conduisant à l'exil induit donc une relation dissymétrique entre un pays de valeur d'où l'on est exclu, et un lieu de souffrances bien réelles ; mais selon les analyses pénétrantes données par Jean Mariotti dans *A bord de l'*Incertaine, pour les enfants nés sur la terre d'exil, la réalité quotidienne, celle qui nourrit leurs sens et leurs émotions, se trouve déréalisée au profit de paysages étrangers à leur vie, les paysages et les saisons de la France : moissons de juillet et neiges de décembre. Plus profondément encore, il dit que ce qui l'a poussé à partir, c'est qu'il se sentait prisonnier de l'île : « prisonnier de moi-même, prison où le reste d'enfance dolente qui subsiste au cœur de tout homme incite à se complaire si l'on n'y prend garde » (GLA, 28) ou encore « j'étais prisonnier de cette île et cela m'incitait à en vouloir sortir.» (GLA, 59) De plus, il portait en lui une âme « baroque » « toute fabriquée par [ses] parents à l'image d'une âme de France.» L'adjectif « baroque » renvoie à l'irrégularité des sensations et sentiments de celui que la terre calédonienne, l'île des antipodes, ont forgé, alors même que tous les lieux de savoir et d'autorité apportaient l'idéologie, les jugements et les valeurs de l'hémisphère boréal. La terre natale, le temps et les lieux d'enfance, ne se retrouvent jamais, et l'expérience du retour en Calédonie le prouve, s'il en était besoin : « Il y avait un peu du mythe d'Antée qui veut retoucher la terre. Je pensais qu'en retournant en Nouvelle-Calédonie, je retrouverais la santé. Ça a été le contraire. J'ai été encore plus malade. » (GLA, 34)

Si l'histoire coloniale peut expliquer le sentiment d'exil des Kanak chassés de leurs terres ancestrales et celui des jeunes Européens confrontés aux pesanteurs du monde colonial, à sa petitesse, il y a aussi une dimension qui tient à la part du rêve et de l'imagination chez un être particulièrement sensible à la beauté et à ses exigences : « je suis né [dans] un pays spécial, multiple, où le rêve pénètre à chaque instant, où toutes choses sont possibles » (GLA, 17), ou encore « solitude océanique, d'éloignement dans le temps et dans l'espace, et aussi de cette douceur pénétrante que possèdent seuls les [êtres] que l'on aime et qui fuient. Cette sensation dans le temps et dans l'espace, si forte et si profonde. » (GLA, 39)

Il n'est pas possible de revenir sur ses pas et le voyage de retour ne peut annuler le voyage aller. Dès lors, l'auteur suivra la même voie qu'Yves, le personnage de sa première nouvelle : il construira un objet qui symbolisera son rêve, puisque ce rêve relie au lieu et au temps désirés. Yves a une imagination technique, l'auteur, lui, choisit la langue (récit et poésie) pour dire l'exil et le réparer mais sa conception du style est celle d'un ajustement précis à l'idée, à la sensation qu'il veut exprimer. « L'écriture a toujours été quelque chose qui est voisin du plaisir de bâtir. Que ce soit construire une phrase ou construire une maison » (GLA, 38). Mariotti est revenu à plusieurs reprises sur la puissance de l'imagination et sur ses douleurs : elle éloigne des autres hommes, de ceux qui ne rêvent pas ou plus, et condamne à la solitude ; elle met aux prises le créateur avec le défaut de langue ; elle l'installe dans une tension sans résolution entre une aspiration verticale, comme celle des Celtes de l'épi-

graphe qui songent à des pierres levées, et un rêve d'expansion horizontal, celui du voyage.

Après cette première nouvelle dont le personnage échoue à repartir de Nouvelle-Calédonie, le premier roman de Jean Mariotti, *Au fil des jours, tout est peut-être inutile*, (1929)[7], présente un voyage avorté.

2. Le voyage avorté

En effet, ce premier roman très imprégné de résonnances autobiographiques nous explique d'abord pourquoi Jacques, le héros, veut et doit partir malgré les conseils de son frère, la tendresse de sa sœur et la douleur de sa mère. Plusieurs pages évoquent la mesquinerie et la petitesse de la vie dans la colonie, de ce milieu d'hommes occupés exclusivement à combler leurs appétits. Le héros s'écrie : « être fonctionnaire ou commerçant, quelle dérision ! (TI, 56) ». Cependant, la vie fruste des marins à bord ou à l'escale ne le satisfait pas non plus. Il en dénonce l'abrutissement dans l'alcool et la violence. Il ne manque pas d'évoquer les voyages pittoresques de la littérature d'aventure avec quelques motifs obligés comme les personnages hauts en couleur, le cyclone, les tempêtes du cap Horn, les beuveries et les fumeries d'opium. Ces marins qui ont tant voyagé n'ont rien vu et la sagesse que quelques-uns ont atteinte ne touche guère le personnage principal. À Panama, il se laisse aller dans la facilité, l'alcool, les femmes, l'opium, la violence physique et finalement prend la décision de retourner en Nouvelle-Calédonie pour travailler dans une exploitation de bois. C'est dans le sud de l'île principale, sauvage et trompeur, qu'il va errer jusqu'à la mort. En effet, rien ne saurait le guérir d'une maladie de l'âme, cette double identité qui l'emplit d'un malaise insupportable : « voyageur sans but, j'erre au hasard (TI, 55) », dit-il.

Mais Jean Mariotti n'est pas Jacques, il arrive en France, y travaille et entreprend un voyage de toute une vie : la construction de son œuvre. C'est lui qui réalise l'injonction faite par Julien Athénas dit Moïse à Jacques : « tu es le voyageur, il faut que tu continues (TI, 233)». Et Moïse aux toutes dernières lignes de ce roman a tracé l'orientation de toute la vie de Mariotti : « simplement parce que c'est beau, va vers la lumière et l'aurore (TI, 236) ».

3. Trajets historiques : l'épave

Cette continuation vers la lumière et la beauté, c'est d'abord le travail littéraire sur le texte décentré, mis à distance par la construction romanesque. Le roman est donné pour le manuscrit de Jacques découvert par hasard : première mise en abîme. Cette structure, complexifiée cependant, sera également celle du dernier roman de Mariotti, *Daphné* (1959). Il s'agit de mettre à distance le ou les voyages, pour en rendre compte, certes, mais dans le miroir d'une conscience dédoublée et qui aspire à une réunification.

La forme la plus originale que prend la conception de la dualité identitaire du Calédonien d'origine européenne est la scénographie inventée par Mariotti pour

[7] Réédité en 1998 par l'Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, éditions Grain de Sable, Nouméa. Désormais abrégé en TI.

légitimer la trilogie des *Contes* et *Nouveaux Contes de Poindi* suivis de *La Conquête du séjour paisible*[8].

Mariotti écrit dans une lettre à son éditeur qu'il les a entendus de sa mère adoptive Watchouma dite Mandarine, une femme kanak qui venait travailler à la propriété de ses parents, et qui l'a initié à tout ce que les mères, les femmes kanak, racontaient à leurs enfants. Il propose ainsi un système d'énonciation déléguée, qui rend légitime sa parole sur le monde kanak. Cette histoire forme également un court chapitre du roman *A bord de l'Incertaine*[9] où le personnage de Mandarine raconte à ses compagnes kanak comment elle a « adopté » Jean-Claude ainsi devenu kanak alors que ses parents sont d'origine européenne. Il est difficile de faire la part de l'élaboration littéraire par rapport aux souvenirs biographiques, car on peut penser que le personnage de Mandarine résulte de la fusion de plusieurs jeunes femmes venus louer leurs services pour la récolte du café et autres corvées de l'époque coloniale, et qui se seraient beaucoup attachées au petit Jean. Mais cela dote à l'évidence le personnage du jeune garçon dans le roman d'une double identité, il est à la fois lié viscéralement au pays et porté par une culture d'ailleurs. L'enracinement est inséparable du désir d'évasion. L'organisation temporelle du roman repose sur la journée d'école de Jean-Claude. Comme il se laisse aller à de nombreuses rêveries qui partent et reviennent à l'épave du bateau retenue par le récif, l'espace romanesque peut ainsi fluctuer au gré des souvenirs de l'enfant : propriété des parents, tribu kanak, chemin vers l'école, école, pêches sur le lagon, îlot dans le lagon…

Le motif de l'épave arrimée sur les récifs de corail est envisagé du point de vue non de l'arrivée de ce bateau mais d'un nouveau départ : il « produit des départs », disait Barthes du navire abandonné par l'homme. C'est ici le rêve de l'ailleurs, d'un monde à connaître à partir de l'île, et paradoxalement, le désir d'un autre exil. Le centre du regard est bien chez l'insulaire qui laisse sa rêverie s'évader de la barrière-frontière du récif, et dont les fantasmagories prennent des teintes parfois claires, parfois sombres, selon les événements que les souvenirs ramènent à la conscience et qui précèdent l'abandon aux puissances de l'imagination. Il s'y mêle également un chevalier de bronze, motif à l'évidence plus occidental qu'océanien, qui représente une sorte d'idéal héroïque masculin pour Jean-Claude et sa sœur Camille, une adolescente qui devient une jeune fille.

Mais la même épave est intégrée au songe de Téhin, le jeune chef kanak qui revoit l'arrivée des Blancs, la défaite de ses ancêtres et envisage la promesse d'une libération : ici l'épave est le signe d'une invasion, d'une intrusion, d'une violence : celle des colonisateurs et celle des missionnaires. Île double, signe double : si le squelette démembré de *l'Incertaine* fait accéder les enfants à un au-delà pointé vers l'ouverture infinie du ciel, le même paysage est habité pour Téhin par une mémoire qui incorpore l'épave comme symbole de la dépossession. Ainsi, ce bateau meurtri, abandonné est-il comme une flèche à deux directions : entrante pour Téhin, sortante pour les enfants, elle est un vecteur d'historicité et de différence. Mais son départ ou plutôt sa disparition est projeté à la fin du roman :

---

[8] Réédition par l'Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, édition Grain de Sable, Nouméa ; *Les Contes de Poindi,* 1996, (désormais abrégé en CP), *Nouveaux Contes de Poindi*, 2002, (désormais abrégé en NCP) *La Conquête du Séjour paisible*, 2003 (désormais abrégé en CSP).

[9] *À bord de l'Incertaine*, première édition Stock, 1942 ; réédition par l'Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, édition Grain de Sable, 1996. Désormais abrégé en ABI.

> L'*Incertaine* montait plus haut que l'horizon. Lentement elle se détachait du récif et montait vers la nue.
> Le dernier orage avait encore tourné sa proue vers le large. Au prochain cyclone, la carène disparaîtrait.
> Mais, immatérielle et géante, elle ne cessait de grandir. Elle se détachait de tout ce qui n'était pas elle [...] (ABI, 243)

Quel sens donner à cette étrange proposition ? Est-ce un avenir d'autonomie de l'île si l'on suit l'interprétation récente de l'historien Louis-José Barbançon ? Mais on est encore bien loin de ces idées politiques lorsque Mariotti publie le roman en 1942. Est-ce la fin des rêves de l'enfance pour le héros devenant adolescent ? Ou est-ce une parabole sur la fin ultime de toutes les civilisations ?

4) Trajets poétiques

Il serait excessif d'assimiler à une thématique du voyage la structure spatiale des contes racontés sous les titres de *Contes de Poindi* et *Nouveaux Contes de Poindi ;* si les héros, Poindi et son fils pour le premier volume et « La Légende de la hache » dans le deuxième, Tchou, ancêtre de Poindi dans « La Légende du feu » pour les *Nouveaux Contes*, parcourent l'espace dans leurs quêtes, ils restent dans un univers culturel homogène : celui du lagon, de la forêt ou de l'île, tels que les Kanak les appréhendent, et dans un temps homogène : celui du monde kanak avant l'arrivée des blancs. Ajoutons que « La Légende du feu » (une trouvaille de Tchou) appartient à un passé plus reculé, plus mythique que légendaire. Par leur onirisme, leur parfum enchanté, ces lieux sont cependant ceux de l'enfance retrouvée.

Ainsi, Mariotti évoque-t-il avec délicatesse la mystérieuse luminosité de la forêt profonde :

> Ils cheminaient sous la haute forêt sombre, escaladant les arbres tombés, se faufilant dans l'entrelacs dense des lianes et des arbustes, marchant des heures, des heures et des heures dans le demi-jour bleuâtre que laissaient filtrer les hautes frondaisons. Jamais un rayon de soleil ne vient frapper directement l'humus épais et élastique où s'enfoncent lentement les branches pourrissantes toutes couvertes de champignons phosphorescents. (...)Dans cette immensité verte, fraîche, humide, immobile et envahissante, Poindi et Aïni étaient deux fourmis minuscules [...] (NCP, 100)

Le passage des temps du passé, organisant le récit, au présent intemporel, suggère la montée des sensations de l'enfance, quand le regard partait de très bas, de la hauteur des yeux d'un jeune enfant... Cette forêt est à la fois archétypale et précisément localisée dans la région de La Foa où Jean Mariotti est né et a vécu jusqu'à l'âge de 23 ans. L'humidité féconde est nourrie par des chutes d'eau, et Mariotti reconstruit minutieusement et poétiquement la fascination qui fut la sienne en faisant d'Aïni le centre du regard :

> Du haut de la cascade, Aïni voyait l'eau s'élancer dans le vide, blanche et brillante, et retomber tout en bas sur les rochers qu'elle avait creusés et polis. Dans sa chute, l'eau, à une vitesse vertigineuse, venait frapper les roches et rebondissait avec un grondement de tonnerre et un jaillissement d'écume claire. En s'élançant ainsi par dessus les pierres, elle poussait un soufflement puissant comme celui d'un monstre en furie, et le fracas de sa chute était tel qu'Aïni ne

> pouvait se faire entendre de Poindi [...]
> Mais au bout d'un instant, Aïni, familiarisé avec cette grande voix monstrueuse, pouvait distinguer les autres bruits de la cascade. Sur les côtés, séparés de la grande masse centrale qui bondissait dans le vide, des filets d'eau plus minces, moins impétueux s'épanouissaient en éventails translucides le long du rocher. L'eau devenait lumineuse et grenue, elle roulait comme des perles et des fils de lumière, de la lumière solide et mobile qui dégringolait les roches avec un tintement de feuilles sonores et de grenaille. (NCP, 104)

L'évocation se poursuit par la recherche d'une vasque où les héros pourront déposer une hache en serpentine pour qu'elle soit polie par la force de l'eau : la description n'est pas gratuite mais bien intégrée au récit et est parfaitement cohérente avec l'investissement fantasmatique de l'auteur dans le personnage du fils. Il revit alors les pensées et les émotions éprouvées lorsque, petit garçon rêveur, il s'abandonnait à des rêveries qui faisaient fusionner le vue, l'ouïe et même la sensation de fraicheur et d'humidité de la peau à proximité de la cascade.

On découvre cependant un aspect tout différent (et tout aussi archétypal en même temps que localisé) dans les passages où Mariotti évoque les espaces arides et les vallons dans la montagne habitée par les forces ancestrales :

> Là se parlent le vent de la terre et le vent de la mer.
> Nul arbre, comme le bois de fer, ne sait faire chanter le vent. De tous les arbres qui parlent avec le vent, le bois de fer est celui qui sait le mieux le faire. Ses feuilles longues et fines, lisses comme les chevelures des Hommes Rouges[10] d'autrefois, savent onduler souplement dans l'air et aller y prendre toutes les voix qu'elles écoutent glisser au long des ramures.
> Et là, à ce col, était l'ancêtre des ancêtres, le premier bois de fer, celui de qui tous les autres avaient appris à recueillir le son des brises. Le premier qui avait fait entendre aux hommes le vent long qui pleure dans les gorges de la Chaîne. (NCP, 87)

Il s'agit ici d'un espace arpenté en compagnie de jeunes gens ou de « vieux » kanak qui donnent à sentir et comprendre la présence permanente de forces et d'être non humains, d'ancêtres de tous les êtres vivants dans la nature, y compris les arbres et les plantes. Ainsi, les lieux des contes de Poindi sont-ils pénétrés d'une part par la lumière de l'enfance et d'autre part par une exigence de sens, de spiritualité, d'ascèse, (pour penser peut-être le néant de la vie) qui va se réaliser avec encore plus de rigueur dans les poèmes regroupés en 1969 dans *Sans titre*.

L'œuvre de Mariotti n'a cessé d'être parsemée de naufrages. Dans *Daphné* (1959), le narrateur s'interroge sur les disparitions de navires qui ne laissent aucune trace : les océans suivent leurs propres lois et engloutissent équipages et bateaux. L'idée même d'un trajet semble annulée par ces évanouissements. La disparition des bateaux construit un espace hanté par des « trous noirs » : en marge des routes commerciales ou militaires sur les mers (espace conquis, domestiqué), existe un autre espace, où s'abolit l'idée même d'un sens. C'est dans cette direction qu'on pourrait relire certaines des poésies publiées dans *Sans Titre* (1969), par exemple « Fian-

[10] Comme bien d'autres personnes à son époque, Mariotti pensait qu'avant les Kanak, vivaient des « hommes rouges » en Nouvelle-Calédonie, venant probablement des pays andins de l'est du Pacifique.

çailles des doges [11]». Le monde que crée alors Mariotti est voué à la destruction, au désert. Les plus beaux marbres de Venise sombrent au fond des eaux, et seul le temps « pointera sa mince tige/ À travers l'orgueil des pierres /Devenues tombeaux. (ST, 90) » Le poème-navire sombre, lui aussi, dans le néant du blanc typographique, alors même que « eux et nous nous et eux (ST, 77)» continuent d'envisager une existence précaire. « La dormeuse enchantée » qui forme la figure de proue, est prise d'amnésie quand le navire atteint la mer des Sargasses,« asservie au miroir /qui brise/son image (ST, 61) » et se dissout. Les forces cosmiques imposent l'abolition de toute présence humaine, le monde se vide d'hommes, et les signes eux-mêmes sont vides. La vie sous-marine des épaves vénitiennes, anneau des Doges, marbres et statues, semble amener à une rupture avec l'idée de permanence, de culture, de civilisation, et ceci est conforté dans le long poème testament « Aux rives du temps » où le poète indique que seules « les lueurs de l'automne » « n'ont failli à la tâche » « si stupide/ou sublime /que cela soit (ST,141) ». Le dédoublement et l'inversion des signes, l'oscillation produite par la double identité insulaire aboutissent à une mise en question radicale de l'idéologie (celle de l'occident) qui avait produit ces signes. Ne restent que la permanence d'une mémoire fragile et une certitude : « Il faut de l'ombre ST, 66) » écrit-il dans le poème « La ville dort [12]». L'espace océanien de Mariotti semble voué à présenter une exigence d'ombre, par fidélité à la double nature de l'homme et du monde, de clarté et d'obscurité, donc d'harmonie des contraires, sur une planète dominée par les conquêtes techniques liées au rationalisme des « Lumières ».

Conclusion

Mariotti a donc conjuré l'exil en construisant des espaces romanesques et poétiques organisés par la tension entre deux pôles, lumière et ombre, Calédonie et Méditerranée, enracinement et évasion, voyage et dérive. Il s'est fait « passeur », passeur entre les rives du temps, entre les cultures, entre le sentiment très vif de la finitude humaine et la quête de la beauté sacrée, se représentant l'homme comme « Le voyageur sans bagage / Sur la route sans fin. » (ST, 81)

Il a confié à deux figures entrelacées par le jeu des strophes, dans le poème « Chanson» (ST 79–80) la charge d'indiquer les missions essentielles qu'il assigne à sa poésie : le poète, tel Orphée, berce les roches et les rives, il « enchante » et demeure cependant « inconsolé ». Il est aussi le chasseur, en quête d'une Connaissance, « chasseur d'oubli », nous dit-il, qui sonne du cor. Celui qui disait avec force les tourments de l'identité insulaire « Il n'est d'exil que de soi-même / Qui de soi-même est banni / A perdu l'univers. » (ST, 52) a placé sa confiance dans la création artistique, qui donne force et cohérence à la quête intérieure, qui permet la coexistence des « arbres de toujours et des océans de jadis ».

[11] Page 90 dans *Sans titre,* (1969) réédition Grain de Sable et Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, 2001, Nouméa, 207 pages. Ouvrage désormais abrégé en ST.

[12] Ces mots ne nous rappellent-ils pas ce qu'écrit Christian Bobin en 1987 dans *Lettres d'or* : « c'est qu'il nous faut un peu d'obscur pour bien voir, étant nous-mêmes composés de clair et de sombre » ? édition folio, 1995, page 66.

Textes de références

Mariotti, Jean, *Au fil des jours, tout est peut-être inutile*, [1929], réédition Grain de Sable et Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, 1998.
Mariotti, Jean, *Les Contes de Poindi,* [1941]réédition Grain de Sable et Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, 1996.
Mariotti, Jean, *À bord de l'I*ncertaine, [1942], réédition Grain de Sable, 1996.
Mariotti, Jean, *Nouveaux Contes de Poindi*, [1945] réédition Grain de Sable et Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, 2002.
Mariotti, Jean, *La Conquête du Séjour paisible*, [1952] réédition Grain de Sable et Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, 2003.
Mariotti, Jean, *Sans titre,* [1969] réédition Grain de Sable et Association pour l'édition des œuvres de Jean Mariotti, 2001.
Flaubert, Gustave, *Salammbô*, Gallimard, édition de la Pléiade, 1951.

Bibliographie critique

Bogliolo, François, *Gare l'areu*, éditions Grain de Sable, 1995.
Jouve, Dominique, « L'aventure de l'écriture chez Jean Mariotti » in *Littératures du Pacifique, Voix francophones contemporaines*, textes réunis par Sylvie André et présentés par Adriano Marchetti, Panozzo Editore, 2004, pages 107–123.
Jouve, Dominique, « L'expérience et l'écriture de la multiculturalité dans l'œuvre de Jean Mariotti », pages 47–60, in *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, essais réunis par Jean Bessière et Sylvie André, L'Harmattan, 2002.
Pinardon, Aurélie, *Identités masquées, David Malopuf, Harland's Half Acre, Jean Mariotti A bord de l'Incertaine, La douleur d'être soi-même,* Mémoire de recherche Master 2, sous la direction de Bernard Westphal, Université de Limoges, 2007.

Homo viator, homo comitator, homo fabulator ou sur le voyage chez Marguerite de Navarre

Ramona MALIȚA
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Mes enfants, vous me demandez une chose que je trouve fort difficile, de vous enseigner un ***passe-temps.*** *(...)* ***au jeu***[1] *nous sommes tous égaux.*
« Prologue » à *l'Heptaméron*

Résumé. Le voyage est un passage. Comment faire passer un voyage dans le littéraire ? Marguerite de Navarre dans *L'Heptaméron* le fait par les passeurs de mots qui, comme dans un ouvroir, éliment, d'une manière fictive, les notes de voyage, réelles ou imagées. Comment donner l'illusion du réel à un voyage fictif ? L'auteure de ce recueil renaissant et les narrateurs – les dix personnages devisants – le font par des découpages chronotopiques vérifiables toponiquement et temporellement. Nous nous proposons d'investiguer dans notre étude quelques types d'exercices scripturaux par l'intermédiaire desquels l'auteur fait passer pour vraies des histoires fictives composant les sept journées de narrations (l'histoire cadrée, les historiettes, les débats, le prologue des journées, etc.). Notre méthode de travail est la démarche chronotopique, côtoyant la grille interprétative bakhtinienne, mais relevant les chronotopes endogène et exogène du texte.

Abstract. A journey is a transition. How can a journey be transferred into literature? In Margaret of Navarre's Heptaméron it is done by workers who – in a fictional workplace – transfer words, transforming notes from real or imagined journeys. How does one give an air of reality to a fictional journey? The author of this Renaissance collection of stories and the ten narrators do it by establishing chronotopic frameworks of space and time. We plan to examine here the forms of scriptural practice by which the author gives an air of reality to the fictional stories that constitute the seven days of story-telling (the framework story, the tales, the discussions, the prologue of each day etc.). We plan to apply a chronotopic method similar to the interpretative framework of Bakhtin, but depending on the internal and external chronotopes of the text.

Mots-clés : Marguerite de Navarre, Heptaméron, chronotope, voyage, homo viator
Keywords: Margaret of Navarre, Heptaméron, chronotope, journey, homo viator

Liminaires

Tout abord anthropologique d'un acte humain en décortique deux aspects : ce que l'on fait et ce que l'on dit de ce que l'on fait. Action et son image narrée, objet et son reflet raconté dans le miroir des autres et de soi-même, ce sont deux rapports que la démarche narratologique se propose d'interroger en vue de mettre en lumière les ressorts techniques de celui qui transpose - dans une réflexion scripturale - des expériences hors ordre commun : un voyage. Chez Marguerite de Navarre nous allons investiguer le thème du voyage dans l'*Heptaméron* dont nous avons partagé les personnages en trois catégories : chaque personnage est : *homo viator, homo comitator*

[1] Exergue choisi du Prologue de l'*Heptaméron* servant à notre démarche. C'est nous qui soulignons.

et *homo fabulator*[2]. Des explications complémentaires sur ces trois concepts se retrouvent plus loin.

Le but de notre article est d'appliquer la démarche chronotopique comme méthode dans l'étude des personnages du texte mentionné, de l'attitude et de la position de l'écrivaine vis-à-vis de ses personnages et / ou de la diégèse. Tout univers fictif se construit en fonction d'un axe temporel et d'un autre spatial, toujours fictifs, mais qui construisent l'illusion du réel. Notre hypothèse est que, pour mieux déchiffrer le texte fictif, nous pouvons trouver une aide précieuse dans la démarche chronotopique qui surprend la relation temps-espace et la valorise artistiquement dans la fiction. Selon nous, le chronotope serait une possible clé à estimer l'illusion du réel d'un texte ; non qu'il rende plausibles et possibles les évènements narrés, mais qu'il les inscrive dans l'horizon d'attente du public, connaisseur des us et coutumes de telle ou telle convention littéraire. L'illustration de la démarche chronotopique sur un texte de Marguerite de Navarre est, à ce que nous sachions, une première interprétative dans la critique. La bibliographie utilisée par nous à ce but contient quelques uns des ouvrages fondamentaux sur « l'aimable mère de la Renaissance » (l'antonomase employée premièrement par Jules Michelet) ainsi que sur le chronotope, qui nous ont servi pour les principaux renseignements d'histoire et de théorie littéraires.

Avant d'entrer au détail de nos hypothèses, expliquons l'épigraphe choisie pour notre article. Les dix personnages qui se réfugient à l'Abbaye de Sarrance devant la crue du Gave de Pau (parmi lesquels Marguerite elle-même sous le nom de Parlamente, sa mère, Louise de Savoie – Oisille -, son mari Henri d'Albret – Hircan –, Simontaut[3], Longarine, Ennasuite, Nomerfide, Saffredant, Dagoucin, Géburon) passent leur temps à raconter des histoires qu'ils veulent être « véritables », brèves, sans artifices rhétoriques et, certes, intéressantes, puisqu'elles doivent être chronophages. Le *Prologue* général de l'*Heptaméron* établit tous ces *desiderata*, y compris le fait que tout sera un jeu, un passe-temps qui présuppose un dialogue amical, d'égal à égal, sans hiérarchies. Nous avons mis en gras les éléments que nous tenons à souligner. Pourquoi *passe temps* et *jeu ?* Puisque l'entreprise des personnages est :

- ✧ Un passe-temps pour se délasser dans l'évasion et l'imaginaire (c'est pour cela que les personnages de l'*Heptaméron* se réunissent tous les jours sur le pré). C'est un recul imposé par des circonstances fortuites, recul durant lequel les devisants scrutent le monde dont ils viennent et qu'il faudra bientôt retrouver.
- ✧ Une vie entre parenthèses pour eux, une boucle temporelle où s'estompent les contraintes de la hiérarchie.

---

[2] *Viator, -oris* (substantif masculin, mais ici c'est un déterminant adjectival masculin auprès de *homo*) = voyageur, courier. *Comitator, -oris* < du lat. c*omes,* formé de *con-* (avec, ensemble) + *-e-* (radical du verbe *eo, ire* "aller") + *-s* (désinence masculine pour les substantifs masculins et féminins de III[e] déclinaison) = qui accompagne, qui va ensemble avec, compagnon. *Fabulator, -oris* (substantif masculin, mais ici c'est un déterminant adjectival masculin auprès de *homo*) = conteur, fabriquant d'histoires, inventeur de narrations.

[3] *Mon compte ne sera pas très long*, dit Simontault à propos de son histoire qui est la première du recueil. Les historiettes sont chronophages, vu que les devisants doivent *tuer* leur temps, lorsque les réparations du pont affecté par la crue des eaux se poursuivent.

Nous donnons dans la première partie quelques jalons paralittéraires, servant à la situation du texte renaissant en discussion ; la deuxième partie analysera le chronotope synthèse dans *l'Heptaméron* et se prononcera sur trois fonctions du chronotope dans le texte de Marguerite de Navarre ; la troisième et l'ultime partie de notre étude regardera les personnages de l'*Heptaméron* selon la grille annoncée dans les liminaires.

1. Quelques jalons paralittéraires

Nous insistons justement sur les éléments paralittéraires qui servent à illustrer l'émergence et la structure du chronotope dans un texte de la Renaissance, parce qu'ils dévoilent les *coulisses* d'un chef-d'œuvre renaissant : *l'Heptaméron* : 1542 - 49.

1.1. Creuset où se fondent la culture italienne de Marguerite de Navarre, ses idées évangéliques et ses conceptions philosophiques platoniciennes[4], ce recueil de nouvelles a une source littéraire avouée, le *Décaméron*. Marguerite de Navarre connaît de la Cour d'Angoulême le beau manuscrit de Boccace que ses parents avaient fait calligraphier par l'écrivain Michel et enrichir de miniatures par l'enlumineur Testard. En 1531 Antoine Le Maçon[5] reçoit de la Reine de Navarre la tâche de lui faire une traduction de l'ensemble du *Décaméron* ; cette traduction, parue en 1545 avec une dédicace à la Reine, la protectrice du traducteur, était connue par Marguerite avant la publication (Febvre, 237–249).

1.2. L'itinéraire des dix personnages est une trajectoire vérifiée dans le sens que le voyage aux eaux de Cauterets[6] – l'abbaye de Saint-Savin (dans le pays de Sarrance) – le monastère Notre Dame de Sarrance –, est un épisode des souvenirs personnels de Marguerite. Hircan et Parlamente, Saffredent et Nomerfide, Ennasuite et Simontaut, Géburon, Longarine, Dagoucin et Mme Oisille ont fait un voyage de force de Cauterets dans le pays de Sarrance. Ils se sont refugiés à l'abbaye de Saint Sarrance où ils ont organisé une caravane afin d'arriver à Notre-Dame de Sarrance. C'est un itinéraire vérifié en 1541, puis en 1546, temporellement et topographiquement, par Marguerite elle-même, lors de plusieurs séjours aux bains de Cauterets notamment aux mois de septembre. Ce sont des autobiographèmes insérés dans le texte, leur rôle étant de créer ainsi l'illusion du réel, sublimée dans le chronotope exogène du texte dont nous parlerons plus loin.

1.3. Un troisième jalon paralittéraire des coulisses de ce chef-d'œuvre est le goût pour la conversation et pour les contes, exprimé dans les séances d'un cercle littéraire ; la compagnie de Sarrance reflète l'expérience de l'auteure. Les Cours de Nérac[7] et de Pau – les résidences royales de Marguerite de Navarre – sont devenues

---

[4] Marguerite de Navarre affirme dans ses écrits que l'amour de la créature conduit à l'amour du Créateur et que l'amour humain est une étape vers l'amour divin.

[5] Antoine Le Maçon, receveur général des Finances en Bourgogne et trésorier des guerres à l'époque de Marguerite de Navarre.

[6] Au XVI^{e} siècle les eaux de Cauterets passaient pour être plus favorables en deux saisons : en mai-juin et en septembre. Les uns boivent de l'eau, les autres prennent des bains, quelques-uns de bains de boue. Tous accomplissent un rituel de plus de trois semaines.

[7] L'apogée de la ville de Nérac se situe au XVI^{e} siècle, lorsque les seigneurs d'Albret, qui s'y étaient installés vers le XI^{e} siècle, deviennent rois de Navarre suite au mariage de Jean III d'Albret avec Catherine de Foix en 1484. Peu après, leur fils Henri II d'Albret épouse en 1527, en première noce, Marguerite d'Angoulême, sœur du rois mécène François I^{èr}. Elle attire à Nérac des humanistes et des écrivains (Lefèvre d'Etaples, Clément Marot, Jean Calvin).

le havre de paix de maints esprits inquiétés par la Sorbonne : Lefèvre d'Etaples, Clément Marot, Jean Calvin[8], à des implications politiques et idéologiques dont les effets en France seront mesurables à la longue. Nous considérons ces Cours comme un cercle littéraire itinérant des trois premières décennies du siècle de la Renaissance, où la Reine de Navarre réunit autour d'elle des esprits iconoclastes de son époque. Les « conférences » de Nérac sont transposées à Notre-Dame de Sarrance, devenu un cercle coutumier dans une perspective idéale. Les dix devisants racontent tous les jours chacun une historiette et les autres la commentent et la discutent. Chacun devient – à tour de rôle – un *homo fabulator*, après avoir été un *homo viator*.

2. Le chronotope synthèse dans *l'Heptaméron*

Du point de vue de la structure, l'*Heptaméron* comprend trois éléments distincts : a) le prologue ou l'histoire cadre, b) les *exempla*, histoires proprement dites, emboitées dans l'histoire cadre et c) les dialogues qui les relient (et qui dépassent cette fonction, exprimant aussi les intentions de l'auteur et de la portée de son œuvre). Du point de vue de la logique des évènements narrés, ces débats entrepris par les personnages font partie de l'histoire cadre.

Si le chronotope prend le temps et l'espace pour une structure symétrique et axiale dans la diégèse c'est que ce rapport interroge et détermine, à la fois, le fil narratif du récit et le devenir des personnages. Dans d'autres termes, le chronotope serait l'osmose entre le concret (l'espace bien fixé) et l'abstrait (le temps humain mesurable). La coalition de ces deux catégories, valorisées esthétiquement dans le texte, prises normalement pour inconcevables ensemble, renvoie au rapport illusion du réel vs. vraisemblance.

Le chronotope synthèse qui gouverne *l'Heptaméron* se compose des deux couches qui doivent être déchiffrées en deux sens fondamentaux, apparemment opposés, mais en fait complémentaires : le chronotope de l'histoire cadre, que nous appelons exogène et le chronotope des anecdotes cadrées, appelé par nous endogène. Autrement dit, le beau mariage entre la géographie et la temporalité des évènements à narrer est lié au chronotope du récit, nommé encore exogène (ce serait le Prologue de l'*Heptaméron)*. L'intention, les moyens, les résultats tiennent au devenir psychologique du personnage et s'empreignent de la couleur locale, de la société parcourue, de l'époque dont le protagoniste est actant, du mentalème et de l'ethnostyle dont le héros est le représentant. Ce serait le chronotope endogène illustré ici, dans ce texte, par les anecdotes cadrées.

[8] La lignée des idées calvinistes part de Marguerite, continue par sa fille, Jeanne d'Albret, qui, en 1548, épouse Antoine de Bourbon et se convertit au protestantisme. Cette lignée continue par le fils de Jeanne, Henri de Navarre. En 1572, Jeanne d'Albret et Catherine de Médicis, respectivement reine de Navarre (protestante) et reine de France (catholique) consentent au mariage de leurs enfants : Henri de Navarre et Marguerite de Valois (Reine Margot). Décédée peu avant, Jeanne n'assiste pas à ces « noces de sang ». Il est possible que Catherine ait ordonné le massacre des chefs protestants le jour de la Saint Barthélémy – le 24 août 1572 – profitant de leur venue à Paris, mais cette hypothèse est sujette à controverse. Après ce funeste évènement, elle retient son gendre au Louvre jusqu'en 1576.

2.1. Le temps-espace extérieur ou le chronotope exogène (l'histoire cadre ou le prologue)

Nous considérons le chronotope comme un décodeur du texte, mais qu'est-ce qu'il décode ? D'un côté c'est le cadre spatio-temporel extérieur qui marque les axes du fil narratif du récit, cela veut dire quand, où, pourquoi, avec qui et pour combien de temps telle ou telle action se déroule. Expliquons : si le chronotope est le *constructum* culturel de la diégèse c'est qu'il regroupe le temps-espace social et /ou culturel aux agents « objectifs » (fictifs toujours, bien évidemment), influençant l'évolution ou l'involution du personnage. Ces deux pilons aident à la construction du chronotope exogène du récit. La multitude d'identités (le réseau inter-personnages), à savoir le contexte interhumain où le protagoniste est mis par son créateur, aide à la construction du chronotope endogène. Ces deux formulés qui nous appartiennent convergent à la terminologie récente à l'égard du chronotope synthèse formé des chronotopes « majeurs » et « mineurs » (Holm 2011, 116), mais pour ce qui est de nous, nous considérons avec une certaine méfiance les vocables « mineur » et « majeur », susceptibles d'interprétations erronées, situées aux extrêmes. Le fait est que le chronotope comporte des débouchés narratologiques (avec tous les avantages qui en découlent) dont les irradiations aident à un regard pressé (la première lecture) de plonger dans des *régions* scripturales à luminosité diffuse (le niveau de profusion d'un texte). Donc le temps-espace exogène dévoile et fortifie dans le texte pris en analyse au moins trois aspects qui, à une première lecture fugitive, échappent : a) l'illusion du réel dans le recueil : le lecteur doit se figurer la contemporanéité de la Reine de Navarre ; b) le temps-espace cyclique (tous les jours, pendant un cycle imaginé de dix jours, les devisants se réunissent comme dans un cénacle littéraire – la réitération fictive de la Cour de Nérac où Marguerite de Navarre tenait une véritable académie des humanistes et y assistait à des conférences encyclopédiques – tenir des conversations sur un beau pré le long du gave, dans l'herbe fraiche et tendre ; c) l'image de soi : ce sont les multiplications ou les « déguisements » du personnage de Marguerite, par exemple, reflétés dans le texte comme dans un miroir (devant le groupe dont fait partie Parlamente aussi – Parlamente est Marguerite même – Géburon raconte une histoire où Marguerite de Navarre est l'un des personnages).

2.2. Le temps-espace intérieur ou le chronotope endogène (les anecdotes cadrées)

À l'intérieur du chronotope exogène se situe les chronotopes endogènes, illustrés dans ce texte par des historiettes cadrées, des vrais extraits des archives du siècle de la Renaissance ou des radiographies narrées de l'époque de François I^{er}. Pour mieux s'orienter dans un texte vaste, composés de maints chronotopes endogènes, nous avons adopté les formulés T_o et S_o pour désigner l'époque du règne de Marguerite de Navarre et la Cour de Nérac, respectivement T_n et S_n pour d'autres temps et d'autres espaces qui sont évoqués le long des soixante-douze nouvelles. Par voie de conséquence, dans l'*Heptaméron* le chronotope endogène se compose du :

- ✧ chronotope de l'immédiateté et de la Cour de Nérac : les historiettes dont l'action se déroule autour du moment T_o et dans l'espace S_o.
- ✧ (des) chronotopes des époques révolues et de la Cour de Flandres, de la ville de Tours, Grenoble, Paris, du port de Coulon, etc. : les historiettes dont l'action se déroulent dans les moments T_n et dans les espaces S_n.

Nous n'avons pas nommé ici, vu les limites rédactionnelles imposées à cet article, tous les espaces, ni tous les épisodes des soixante-douze nouvelles, une telle statistique complète n'a point de débouchés narratifs qui puissent capter l'intérêt du lecteur. Mais ce chronotope endogène présente l'occasion à insérer des références autobiographiques – nommés plus haut autobiographèmes – concernant la sublimation de troisième degré de l'auteure, comme nous allons voir dans la troisième partie de l'étude.

3. Des fonctions du chronotope chez Marguerite de Navarre

Après avoir analysé les types de chronotope et leurs illustrations dans le texte, passons aux fonctions du chronotope. Le chronotope est un jaugeur et un jugeur du texte. Qu'est-ce qu'il en jauge ? La vraisemblance. Qu'est-ce qu'il en juge ? Il ne juge rien lui – même pour lui-même, mais il dévoile les jugements de valeur de Marguerite de Navarre par rapport à son texte, à ses personnages, à la diégèse. Nous trouvons que dans le texte de Marguerite de Navarre le chronotope remplit trois fonctions : a) la fonction narrative ; b) la fonction axiologique et c) la fonction auctoriale.

3.1. La fonction narrative. L'enjeu de la chronologie et de la topographie fictionnelles consiste à décrypter des structures organisatrices des principaux évènements du recueil. C'est au chronotope exogène que revient la tâche d'offrir un terrain substantiel à la présentation en historiettes-images des évènements, des sentiments, des attitudes, des défauts humains, de la morale, de l'ethnostyle, des mentalèmes, etc. de la Renaissance de la première moitié du siècle. Les découpages narratifs, les jalons épisodiques de l'anecdote, les séquences rythmiques imprègnent à l'histoire cadre tantôt un dynamisme évident – une lecture en haleine –, tantôt un clivage descriptif – une lecture au ralenti –, vers un dénouement plus ou moins explicité de la ou des action(s). Bref, l'action peut être divisée, pour l'intelligence du recueil, en séquences narratives grâce à la relation conventionnelle temps-espace, établie par le pacte fictionnel. N'oublions pas non plus que le « Prologue » qui donne l'histoire cadre est partageable lui aussi en séquences, tout comme, à leur tour, les soixante-douze anecdotes formant les journées, sont analysables selon des paramètres spatio-temporels bien délimités dont les anaphores sont vérifiables d'une journée à l'autre. Ici nous pourrions mettre en discussion l'hypothèse de Pierre Jourda (1930, 58–69) selon laquelle l'*Heptaméron* devait contenir plus que les soixante-douze nouvelles qu'on a, mais que l'œuvre est resté inachevée, l'écrivaine étant morte en 1549.

3.2. La fonction axiologique (porteur des valeurs). Le cachet moral et religieux, la « radiographie » philosophique, idéologique et éthique de la société fictive décrite dans le recueil (le monde du Moyen Âge et de la Renaissance) soutiennent et expliquent à la fois la fonction axiologique. Le chronotope est un porteur, un passeur et un transmetteur du réel, il véhicule donc vers le littéraire les canons de valeurs : les échantillons axiologiques d'envergure de l'évolution historique trouvent leurs illustrations (et défense ?) dans l'écriture, devenue, par ce charge, le document culturel d'une époque, la fresque d'un siècle, d'une communauté, d'un ethnostyle, etc. Les diverses facettes de l'homme de la Renaissance sont mis sur l'échiquier scriptural : c'est le modèle culturel de l'homme humaniste, pas forcément noble, ses traits, ses contraintes, ses libertés, ses découvertes, son train-train quotidien.

3.3. La fonction auctoriale ou *gestuelle*. Crayonner le personnage d'une anecdote c'est l'introduire dans l'horizon d'attente du lecteur. Le narrateur (ici les dix personnages inventés par leur auteure, Marguerite de Navarre: Parlamente et Hircan, Longarine, Ennasuite et Simontaut, Dagoucin, Géburon, Nomerfide et Saffredent, Mme Oisille) use de maintes modalités par l'entremise desquelles il fait apporter ses protagonistes à la connaissance de l'auditeur manifeste, devenu, par publication, lecteur virtuel. Toute analyse chronotopique repose sur un schéma des gestes indiquant le temps et l'espace qui conditionnent le devenir psychologique des personnages-narrateurs : c'est une vie entre parenthèses, où s'estompent les obstacles de la hiérarchie. On devine dès lors la valeur symbolique du pont en construction et l'on conçoit mieux la mélancolie qu'éveille chez certains devisants l'achèvement prochain des travaux. Ce jeu durant, les dix font semblant d'etre des *auctores*, des *homines fabulatores*, des créateurs créés dont les chronotopes remplissent la fonction auctoriale. Nous allons détailler cette fonction en bas, mais avant cela nous insérons ici la remarque qu'un tel procédé sera repris – sous la forme d'une carte, par exemple – par le roman moderne du XX^{e} siècle. À la fin du roman *Absalom, Absalom!* l'écrivain américain William Faulkner insère une carte d'une contrée imaginaire, Yoknapataupha, dont il est question dans le roman, afin de souligner l'illusion du réel. C'est un terroir imaginaire et imagé, donc mis en image sous la forme d'un plan. Nous croyons que l'intention de l'auteur de mettre en images les lieux de la diégèse, donc le monde fictif du roman; *grosso modo* c'est l'illustration du chronotope. L'auteur choisit, par un geste délibéré, un certain moment de l'axe temporel et, par un autre geste, toujours délibéré, un certain lieu de l'axe spatiale de la diégèse. *Mutatis mutandis*, tout narrateur – soit inventé, soit réel – procède à un tri temporo-spatial qu'il assume et en construit un monde à son bon gré. La mise est de faire passer cet univers fictif pour vrai et, à ce but, il emploie maints procédés. Donc l'auteur-narrateur, par cette entreprise, est un *homo fabulator*. Qu'est-ce qu'il fait *homo fabulator*[9]? Il modalise son discours par : a) des moyens linguistiques ; b) des moyens narratifs ; c) des moyens spatio-temporels. Marguerite de Navarre laisse des traces indélébiles de sa subjectivité qui sont plus ou moins cachées dans son texte, plus ou moins manifestes dans son texte et, finalement, plus ou moins masqués dans son texte ; *volens nolens* elle modalise son discours par :

- ✧ des moyens linguistiques[10] : les déictiques ou les liaisons anaphoriques, comme dans le texte suivant qui est un commentaire sur la trente-sixième nouvelle de la quatrième journée :

> Je ne veux pas, mesdames, **pour cela** louer la conscience du Président, mais oui, bien montrer la légèreté d'une femme et la grande patience et prudence d'un homme [...]. « Si toutes celles, dit Parlamente, qui ont aimé leurs valets étaient contraintes à manger de telles salades, j'en connais qui n'aimeraient point tant leurs jardins comme elles font, mais en arracheraient les herbes pour éviter celle qui rend l'honneur à la lignée par la mort d'une folle mère. » Hircan, qui devinait

[9] *Homo fabulator* peut être l'auteur même ou bien le narrateur du texte, qui peut être inventé par l'auteur.

[10] Il y a d'autres moyens linguistiques par l'intermédiaire desquels l'auteur modalise son discours : les temps verbaux couvrant le champ lexical de l'incertitude tel le présomptif et / ou le champ lexical du passé dans le passé, tel le plus que parfait ou le passé antérieur, etc. Ils sont vérifiables dans le roman moderne dans la plupart des cas.

bien **pourquoi elle le disait**, répondit en colère : « Une femme de bien ne doit jamais juger une autre de ce qu'elle ne voudrait faire ».[11]

Le déictique « Pour cela » renvoie à toute l'historiette, tandis que « pourquoi elle le disait » c'est une liaison anaphorique qui renvoie à la vie conjugale de Marguerite et d'Henri d'Albret, repérables, dans le texte, sous les noms de Parlamente et Hircan.

- ✧ des moyens narratifs : les histoires emboîtées, des techniques narratives différentes[12] : *in media res*, le *hic et nunc* ou l'ironie comme dans le texte suivant, faisant partie de la quatrième nouvelle de la première journée :
  Il y avait au pays de Flandre une dame de si bonne maison qu'il n'en était point de meilleure, veuve de son premier et second mari, desquels n'avait eu nuls enfants vivants. Durant sa viduité, se retira avec un sien frère dont elle était fort aimée, lequel était fort grand seigneur et mari d'une fille de Roi. Ce jeune prince était homme fort sujet à son plaisir, aimant chasse, passe-temps et dames, comme la jeunesse le requérait. **Et avait une femme fort fâcheuse, à laquelle les passe-temps du mari ne plaisaient point ; parquoi le seigneur menait toujours avec sa femme sa sœur, qui était la plus joyeuse et meilleure compagnie qu'il était possible, toutefois sage et femme de bien.** (H, 66)

Ce sont Marguerite, son frère, François I[er], et sa belle-sœur qui sont peints ici et nous en dégageons l'ironie de la Reine de Navarre à l'égard de la femme de son frère. Nous observons également à ce point que le portrait de Marguerite se construit selon la gradation que la métabole impose.

- ✧ des moyens topographiques et chronologiques vérifiables. Ce sont les repères de la géographie fictive ayant des rapports à celle réelle, promise par le pacte fictionnel : les eaux de Cauterets, les monastères Notre Dame de Sarrance, Saint Savin, Saint-Jean de Castelle, le pays de Sarrance ; les vals de Lutur, Gaube, Marcadou. Ce sont en égale mesure, les dimensions temporelles de l'époque envisagée (les premières trois décennies du XVI[e] siècle) dont le chronotope emporte les valeurs morales, religieuses, idéologiques, éthiques, philosophiques, en un mot, axiologiques. L'œil habitué du lecteur avisé n'est pas dupe lorsqu'il rencontre, à travers sa lecture que les lieux et les époques dont l'auteure fait question dans le texte, sont inventés, fictifs donc, même s'il y a des rapports vérifiables, toponymiquement et historiquement parlant, avec la réalité.

Lucien Febvre (1995, 239) dans sa belle étude sur Marguerite de Navarre considère que l'illusion du réel dans l'*Heptaméron* est façonnée par trois types de procédés : topographique (références aux lieux réels), biographique (insertions des découpages de la vie réelle de la Reine de Navarre et des membres de sa Cour[13]) et

[11] Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, introduction, notes, glossaire, chronologie et bibliographie par Simone de Reyff, GF Flammarion, 1982, p.317–318. Désormais désigné à l'aide du sigle H, suivi du numéro de la page. C'est nous qui soulignons.

[12] Il y a d'autres techiques narratives qui modalisent le discours, repérables surtout dans le roman moderne: le pseudo *hic* et *nunc*, l'écriture contrapuntique, le fragmentarisme, l'antithèse architecturale, l'architecture cyclique, etc.

[13] Lucien Lefèvre (243–247) donne une clé des anagrammes des noms des personnages : Parlamente ou le porte-parole de la troupe est Marguerite elle-même. Hircan < Hanric < Henri (forme béarnaise) c'est Henri d'Albret. Longarine < Longray. C'est Aimée Motier de la Fayette, mariée à François de Silly, seigneur de Longray. Simontault < Simontour < Montauris. C'est

anecdotique (ajouts des petits faits vrais qui ce sont passés durant son règne). Nous avons observé que le réputé spécialiste a bien situé la composante topographique du texte, mais qu'il a fait glisser des bribes de la composante temporelle dans les volets biographique et anecdotique. Par rapport à cet abord, nous avons ressenti le besoin d'accorder une place bien distincte à la chronologie et c'est pour cela que nous avons appliqué à ce texte une démarche chronotopique.

4. *Homo viator, homo comitator* et *homo fabulator*

Comment faire passer un voyage ou une expérience itinérante dans le littéraire ? Marguerite de Navarre dans *L'Heptaméron* le fait par les passeurs de mots[14] qui, comme dans un ouvroir, éliment, d'une manière fictive, les notes de voyage, réelles ou imagées (peu importe ici). Auteur(s) et / ou personnage(s) érigé(s) en auteur construisent un aréopage comme une plateforme de dialogue entre les voyageurs. À l'aide de ces trois syntagmes du sous-titre nous avons nommé les traits de chaque personnage participant aux « conférences » du Gave de Pau. Les dix remplissent, tour à tour, ces attributs.

4.1. Le *Homo viator* est le voyageur par excellence, l'individu qui transgresse et se transpose dans des lieux hors du commun pour s'enrichir, pour avoir contact avec les autres, pour observer chez ses semblables des modalités curieuses de concevoir la vie et ses ressorts. Pour *homo viator* un voyage – avec son imprévisibilité - peut avoir des répercussions toujours acceptées par leur apport d'expérience et par leur exercice formatif. Il rompt la monotonie du train-train quotidien et se lance vers l'inconnu dont il mesure les avantages par les effets produits sur sa vie après le voyage. Le chemin faisant, le *homo viator* prépare déjà le prochain voyage, tant sa curiosité est outre mesure. Le *Homo viator* fait un exercice d'admiration. Du Prologue de l'*Heptaméron* nous apprenons que les dix personnages voyagent habituellement, ils pratiquent les cures d'eaux minérales et qu'ils sont des clients fidèles de ces bains thermales dont ils trouvent les meilleurs effets curatifs au mois de septembre. Le retour à des valeurs « antiques » au cours de la Renaissance favorise le retour aux bains et aux thermes. Les multiples visites de Marguerite de Navarre et de sa Cour donnent à Cauterets une renommée qui sera reprise dans le XIX[e] siècle. Le déplacement de la Cour de Nérac (située dans le Lot-et-Garonne) vers Cauterets (situé dans les Hautes-Pyrénées, tout près de la frontière espagnole) est plein de difficultés, vu le relief de la zone et la longueur du chemin (plus de deux cents kilomètres), donc il n'est pas du tout à l'aise de voyager dans les conditions routières de cette époque-

---

François de Bourdeilles, seigneur de Montauris. Ennasuite < Enne de la suite. C'est Anne de Vivonne, dame du corps de Marguerite. Nomerfide < Nomarcfide < Fiedmarcon. C'est Françoise de Fiedmarcon. Saffredent < Montpesat Ferrand. C'est Jean de Montpezat. Geburon < Gebur + on < Yebur < Burye. C'est Monseigneur de Burye. Dagoucin < Nic Dangu. C'est Nicolas Dagoucin.

[14] Nous proposons ce syntagme selon les modèles « Le Passeur d'ombres », « Le Passeur d'âmes », « Le Passeur des enfers », des antonomases désignant C(h)aron, le nocher des enfers, dans les poèmes de Victor Hugo – *Année terrible* - et de Régnier – le poème *Rêve d'un passant* :
Et Flaccus s'écriait (…) Par Bacchus, sur le poids
Des héros, des grandeurs, de la gloire et des rois,
Je questionnerai Caron, ***le passeur d'ombres****!* (Hugo, *Année terrible*, 1872).
Et l'Étoile luira sur la barque du ***Passeur d'âmes***. (Régnier, *Rêve d'un passant*, 1885)

là. Mais pourtant Parlamente, Hircan et Mme Oisille – les personnages initiateurs de ce voyage en groupe – le font et, en outre, à maintes reprises. Par cela nous pouvons leur attribuer cette qualité de *homo viator*.

4.2. Le *Homo comitator* (voir la note indiquant l'étymon de ce terme) est le voyageur qui accompagne, qui est à côté de ses camarades de chemin. Si le *homo viator* établit l'itinéraire et les haltes, le *homo comitator* crée l'atmosphère du groupe lors du voyage, puisqu'il sait se mettre en secondaire et, par cela, se rendre plus utile au voyage, sinon indispensable. Il est le principal conseiller du maître de l'expédition, le faiseur des propositions, des suggestions et des commentaires durant le voyage. Le *homo comitator* fait un exercice de compagnie. Si Parlamente, Hircan et Mme Oisille sont les majors de l'aventure, Ennasuite, Dagucin, Saffredent, Géburon, Nomerfide, Longarine et Simontaut suivent et complètent la gaie troupe. La même structure est gardée lors des discussions sur le pré : Parlamente et Mme Oisille sont les chefs d'orchestre, secondées de près par Hircan, tandis que les autres commentent, débattent, acceptent, rejettent, se situent pro ou contre par rapport aux dire des trois premiers. Mais tous respectent les règles du jeu, bien qu'ils ne fassent pas partie du même échiquier hiérarchique.

4.3. Le *Homo fabulator* est le créateur par définition, le faiseur de conte, de texte, le narrateur, le manipulateur de paroles, le passeur de mots, le menteur fascinant, le porteur de l'acte artistique, le « fabriquant » de rêveries, etc. Quelle que soit l'étiquette appliquée à cet homme d'exception, le courage et la motivation de son entreprise le situent dans la catégorie des élus. Le *homo fabulator* se place toujours dans un rapport d'incertitude vis-à-vis de la vraisemblance et du degré de prévisibilité de l'affabulation qu'il crée. Sachant et déterminant toujours la liaison temporelle et causale des évènements, des personnages ou des groupes de personnages, il grade la scansion des temps narratifs et la succession des lieux d'action et il dévoile – de manière plus ou mois explicite – la position du narrateur (ce narrateur peut être lui-même ou bien un autre) à l'égard de la réalité représentée (Markiewicz, 98). Le *Homo fabulator* fait un exercice de création. De ce point de vue, tous les personnages de l'*Heptaméron* ont acquis, par cet exercice, l'attribut susmentionné.

Si l'art de raconter est un jeu (*homo ludens* pratiquant la culture en tant que jeu) où « nous sommes tous égaux » (H, 45), Mme Oisille est, parmi les dix, un joueur qui fait des « passes » de récits[15]. Elle sait soigneusement bien, avant d'avoir reçu le tour, quels sont les partenaires auxquels elle pourra le renvoyer et ce partenaire relancera l'atmosphère dans le même registre ou bien dans un autre, selon le cas : Simontaut aime dire des historiettes à thèse, Parlamente des anecdotes sur les femmes vertueuses, Hircan sur les ruses des femmes, Longarine exploite les sujets des maris cocus, Ennasuite et Dagoucin donnent des narrations à petites doses d'humour, etc. En général le *homo fabulator* de ce recueil aime aborder le thème de l'amour comme thème fondamental. Par-delà la crudité du ton, la grossièreté même, se dessine la physionomie de cette passion qui peut être sérieuse, grave sinon tragique. La vivacité

[15] Ou passeur de lettres, car les personnages sont des « éclaireurs » qui ont passé eux-mêmes ou qui, par leurs histoires racontées, ont fait passer (clandestinement ?) aux autres également la frontière sociale des us et coutumes. Ils ont franchi la zone (interdite ?) du partage intellectuel et des discussions doxologiques, quels que soient les partenaires : roturiers ou aristocrates.

des détails ne verse jamais dans le libertinage de l'imagination. La casuistique de l'amour se développe dans le laconisme, les personnages acquérant relief et vie uniquement par leurs paroles ou par leurs pensées.

Un regard particulier mérite le personnage de Parlamente / Marguerite qui se situe entre personne historique (la Reine de Navarre), un personnage central de l'histoire cadre et le personnage « de toile » (d'arrière-plan) de quelques historiettes. « Corps féminin, cœur d'homme et tête d'ange » (l'hypotypose bien connue de Clément Marot), la Marguerite des Marguerites donne une figuration possible du passeur de mots. Ce personnage-relais est guide, éclaireur et médiateur d'un héritage anecdotique transmis et contesté à la fois, de toute façon enrichi dont Marguerite de Navarre a découvert les fécondes virtualités, exploitées en véritable écrivaine.

Conclusions

La démarche chronotopique que nous avons appliquée au texte de Marguerite de Navarre nous a conduit à en détacher trois conclusions:

Primo. L'expérience du voyage se reflète dans l'affabulation renaissante. L'illusion du réel est soigneusement cherchée dans l'*Heptaméron*, puisque tous les personnages se proposent de dire des histoires qu'ils veulent faire passer pour vraies. Le Prologue introduit le lecteur dans un jeu : l'écrivaine fait passer le temps par un passe-temps. De ce point de vue, nous avons qualifié l'*Heptaméron* de ponton et d'ouvroir des passeurs[16] de mots.

Secondo. Les chronotopes exogène et endogène du texte de Marguerite de Navarre se trouvent en rapport de complémentarité, puisqu'ils se rencontrent dans des repères temporo-spatiales tirés de la contemporanéité de la Reine de Navarre. Les conséquences – plaisantes à la lecture - sont l'impression de continuum rythmique, même si la technique narrative est l'histoire en cadre.

Tertio. Le chronotope-synthèse du texte révèle la métabole de Marguerite par une trichotomie graduelle : a) auteur qui se veut à la hauteur de Boccace au moins, b) Parlamente - personnage-clé dans le Prologue et c) personnage de toile dans certaines historiettes. La Reine de Navarre construit ainsi la légende de sa propre vie. C'est l'exercice de l'hypotypose, auquel tous les rois se prêtent. Et Marguerite de même. Mais pour cause.

Texte de références

Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, introduction, notes, glossaire, chronologie et bibliographie par Simone de Reyff, GF Flammarion, 1982 [1558–1559].

Bibliographie critique

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984.

Cazauran, Nicole, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES CDU, 1976.

[16] Dans ce cas-ci nous croyons que c'est un métier et une vocation, métaphoriquement parlant. Dans les circonstances accidentelles et particulières où le *homo fabulator* (ici dix personnes ont cette qualité) se retrouve – hors de l'ordre commun de la hiérarchie sociale – il pratique un métier *ad-hoc* pour lequel tous les individus du groupe, roturiers ou aristocrates en puissance, quittent leur position sociale et s'abandonnent au jeu.

Febvre, Lucien, *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*, Paris, Gallimard, 1999, [1944].
Jourda, Pierre, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon*, Paris, 1995, [1930].
Kasprzyk, K., « L'amour dans l'Heptaméron. De l'idéal à la réalité » in *Mélanges offerts à R. Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 51–57.
Lajarte, Philippe de, « Modes du discours et formes d'altérité dans les Nouvelles de M. de Navarre », in « Littérature » no. 55 / octobre 1984, p. 64–74.
Markiewicz, H., *Conceptele ştiinţei literaturii*, Bucureşti, Univers, 1988.
Mitterand, Henri, « Chronotopies romanesques » dans « Poétique » no. 81 (février) / 1990, Paris, Seuil, p. 89–103.
Petraş, Irina, *Teoria literaturii. Dicţionar antologie*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.
Sasu, Voichiţa ; Pop, Rodica ; Lazăr, Horia, *Repères de lecture. Le Moyen Âge, La Renaissance, Le Classicisme, Les Lumières*, Cluj-Napoca, 1986.
Tetel, Marcel, *Marguerite de Navarre's Heptaméron : Themes, Language and Structure*, Duke University Press, 1973.
Vidar Holm, Helge, *Mœurs de province. Essai d'analyse bakhtinienne de « Madame Bovary »*, préface d'Yvain Leclerc, Bern, Peter Lang, 2011.
Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Voyage temporel en terre asiatique francophone : Regards croisés entre littérature et histoire

Veronica NTOUMOS
Université Paris-Sorbonne/Université libre de Bruxelles NRS

Résumé. Si les récits de voyage tendent à privilégier une dimension diatopique, notre contribution a vocation à interroger le voyage dans sa dimension diachronique. À travers l'étude de *Métisse blanche* de Kim Lefèvre(Vietnam), le voyage sera envisagé comme véhicule à travers l'histoire vietnamienne. L'enjeu de cette contribution est d'étudier la manière dont la dimension historique se mêle à celle de la littérature. Quelles sont dès lors les structures thématiques qui font voyager les lecteurs à travers l'histoire dans la fiction de Kim Lefèvre? Notre étude vise à mettre à jour cette épistémologie historique qui permet d'explorer les arcanes de l'histoire du Vietnam à travers une esthétique du regard échappant au prisme du colonisateur. Ainsi, les limites du model de références européen, chamboulées par la mise en scène de récits qui se refusent de tomber dans tout schéma préconçu et institué comme scientifique, laissent place à une construction mosaïque de l'histoire.

Abstract. If travel stories tend to focus on the diatopic dimension, our article aims to examine travel in its diachronic dimension. Through the study of Kim Lefèvre's *White Métisse* (Vietnam), the travel will be considered as a vehicle through Vietnamese history. The aim of this article is to grasp how the historical dimension interweaves with that of literature. Therefore, what are the thematic structures in the fiction of Kim Lefèvre that incite the readers to travel through history? Our study aims to update the historical epistemology that explores the mysteries of the Vietnamese history through an aesthetic approach that avoids the prism of the colonizer. Thereby, the limits of the European references' model, turned upside down by the stories that refuse to fall into any preconceived pattern and established as scientific, make room to a mosaic construction of history.

Mots-clés : littérature francophone asiatique, histoire vietnamienne, fiction, historiographie, temps
Keywords: francophone Vietnamese literature, Vietnamese history, fiction, historiography, time

À chacun son voyage, à chacun sa façon de découper son désir de partir, de découvrir, de rencontrer, de comparer. On peut partir pour être loin de soi, pour se quitter ou au contraire pour se retrouver en apprenant de nouvelles façons d'être au monde, pour se questionner en questionnant les autres. Pour pouvoir raconter le monde, il est parfois recommandé de se placer légèrement au bord des choses, à l'écart du tumulte. De construire des espèces de voyages fugitifs qui permettent de trouver un nouveau regard, tantôt plus vrai, tantôt plus acide.

Cette contribution vise à explorer ce regard neuf à travers non pas un voyage diatopique mais diachronique au sein de la littérature francophone d'Asie du Sud-Est. Grâce à l'étude de *Métisse blanche* de Kim Lefèvre, écrivaine francophone vietnamienne, le voyage sera envisagé comme véhicule à travers l'histoire de cette ancienne colonie française. Parmi les différentes spécificités soulevées au sein de l'écriture francophone asiatique, l'histoire occupe une place centrale et est configurée de manière singulière. L'enjeu de notre étude est d'analyser la manière dont la dimension historique se mêle à celle de la littérature.

Quels sont dès lors les moments historiques évoqués dans la fiction ? Comment sont-ils traités ? Quel est le point de vue de l'auteur par rapport à ces évènements ? L'histoire sera revisitée non plus sous la plume du colonisateur mais sous le regard du colonisé. Il s'agira premièrement de replacer l'auteur et son œuvre dans leur contexte. Ensuite, à travers une esthétique du regard échappant au prisme du colonisateur, seront étudiés les moments historiques présentés dans l'œuvre de manière explicite ou implicite. Finalement, cette analyse nous permettra de cerner la construction mosaïque de l'histoire francophone asiatique par une dialectique singulière entre histoire et fiction.

Le cadre

Née au Vietnam d'une mère vietnamienne et d'un père français, Kim Lefèvre s'exile en France à l'âge de vingt ans afin d'échapper au climat belliqueux de son pays. Elle retrace dans son œuvre sa vie en Indochine à la veille de la seconde guerre mondiale. Sa situation de femme métisse dans un Vietnam conservateur est évoquée sur toile de fond historique. Comme elle le souligne dans une interview accordée à l'Assemblée parlementaire de la francophonie(APF), son métissage est le fruit d'une relation non égalitaire entre un colon et une colonisée, entre un dominant et une dominée. L'angle d'approche de Kim Lefèvre essentiellement idéologique se réclamant de la théorie postcoloniale pose le problème de ces littératures de façon spécifique. La tension bipolaire entre culture dominante et culture dominée, que ce roman institue comme centre de réflexion, fige un véritable essentialisme de la différence : les oppositions binaires dominant/ dominé, métropole/colonie, femme/homme, marge/ centre sont déterminées par un rapport de pouvoir cristallisant l'incommensurabilité de l'un des termes par rapport à l'autre. Du fait de cette opposition radicale, les cultures francophones et vietnamiennes placées en vis-à-vis tendent à être présentées comme deux entités fondamentalement homogènes et leur altérité est absolutisée en une confrontation schématique et abstraite entre deux groupes culturels : d'un côté, l'Occident, les Lumières, la rationalité et la domination, et de l'autre l'Orient, la pensée dominante et la subalternité[1]. Dès lors son œuvre et la grande majorité des œuvres francophones d'Asie du Sud-Est sont lues et analysées presque exclusivement en termes de stratégies d'écriture (stratégie de résistance, de rejet, etc.), ce qui revient en fait à décrypter, à l'aide d'une grille de lecture *postcoloniale* surdéterminée, les indices témoignant de l'expérience coloniale dans les œuvres, gommant ainsi les spécificités de cette littérature. Or notre étude vise à mettre en évidence ce qui donne un caractère singulier à *Métisse blanche* : l'entrecroisement entre fiction et histoire.

Quant à la langue française, la langue d'écriture de l'auteur, elle représente l'enseignement et l'éduction et symbolise cet ascenseur social qui lui a permis d'échapper aux exclusions et de se frayer un chemin entre les deux cultures.

Dans une société hiérarchisée et dure aux femmes qui ne tolère ni l'écart sexuel ni le métissage, Kim Lefèvre a du surmonter ce triple rejet d'être née fille, métisse et bâtarde, à la confluence de plusieurs cultures, au milieu de la guerre coloniale et

[1] Le concept de « subalternité » a été élaboré par le courant historiographique indien des *Subalternes Studies*, un collectif fondé en 1982 par l'historien Ranajit Guha. Il s'agissait pour ce groupe de rétablir le peuple subalterne comme sujet de sa propre histoire et donc de renverser leur position marginale par rapport à l'histoire des élites.

des combats fratricides. Ainsi écrit-elle : « Tout en moi heurtait mes proches : mon physique de métisse, mon caractère imprévu, difficile à comprendre si peu vietnamien en un mot. On mettait tout ce qui était mauvais en moi sur le compte du sang français qui circulait dans mes veines ». (Lefèvre 11) En marge de sa famille, de son village, de la société vietnamienne, Kim Lefèvre s'est construit une identité singulière dévoilée au sein de cette fiction. Le récit se mêle au témoignage dévoilant l'histoire d'un Vietnam évoquée par une mémoire personnelle d'où surgit une histoire francophone, neuve au regard occidental, où les évènements sont revisités par l'expérience quotidienne.

Ce voyage historique vietnamien auquel nous convie Kim Lefèvre se distingue radicalement des images complaisantes de l'époque coloniale chères à la littérature d'avant-guerre. Cette histoire francophone asiatique n'est pas non plus figée dans la langue de bois des dogmatismes idéologiques ou des clichés tiers-mondistes. C'est une histoire authentique, peu connue du lecteur occidental capable d'évoquer cette francophonie d'Asie du Sud-Est de dedans et du dehors.

Avant de remonter dans ce passé historique, nous nous devons de mesurer les enjeux de l'histoire dans l'histoire, ou pour paraphraser Aragon *des mentirs vrais* que sont les romans. Comment se dit, se raconte l'histoire dans *Métisse blanche* ?

L'histoire dans la fiction

Les héritages douloureux et complexes du passé colonial font de l'histoire vietnamienne un enjeu politique majeur. À bien des égards, la colonisation a consisté dans l'annexion forcée de l'espace sud asiatique et de temporalités, dotées d'une identité et d'une cohérence propres, au fil d'une histoire occidentale conçue comme linéaire, dominée par l'idéologie du *Progrès* et fidèlement soutenue par une organisation centralisée de l'espace. Cette annexion a d'abord été discursive avant de se concrétiser dans les prises de possession politiques : une des premières visées des discours européens a été de situer les Vietnamiens dans le déroulement de leur propre histoire. La distance géographique et culturelle s'est trouvée ainsi systématiquement traduite dans les termes d'une distance historique. Cette approche a eu deux effets majeurs : la négation du dynamisme historique propre à cette société, et par voie de conséquence, la négation d'une pensée vietnamienne historique. Comment celui qui est sans histoire pourrait-il se penser dans le temps ?

Réhabiliter l'idée d'une historicité de la société vietnamienne invite aussi à reconnaître que les Vietnamiens ont une conscience historique propre. *Métisse blanche* s'inscrit résolument dans un contexte géographique, sociologique et historique asiatique, volontiers réaliste et produit ainsi un discours sur sa société et son histoire.

Si l'on adopte le point de vue de G. Lukàcs (2000, 34) qui associe la naissance du roman historique en Europe à l'émergence d'une conscience historique de masse consécutive à la Révolution française et aux bouleversements politiques du début du XIX^{e} siècle, le souci de Kim Lefèvre de figurer l'histoire s'impose comme une évidence. Bien des facteurs ont contribué à aviver sa conscience historique: les bouleversements liés aux processus coloniaux, la fin d'un régime dictatorial, l'émergence d'une conscience politique et culturelle collective hantée par la menace d'une déperdition socioculturelle et le sentiment d'une accélération du temps provoquée par

ce que l'"on a successivement désigné comme la *modernité*, puis la *mondialisation* ou l'occidentalisation des modes de vie.

Le passé historique devient alors l'objet d'une exploration, qu'il s'agisse de se réapproprier les traits d'une identité qui semble se décomposer aujourd'hui ou d'établir l'archéologie du présent. Les références au passé sont omniprésentes dans *Métisse blanche*. La mise en scène du passé et de l'histoire repose sur des procédés très divers qu'il nous faut analyser : quels *passés* la fiction produit-elle? Quels sont les points de vue de l'histoire vietnamienne mis en scène ? Quels sont les modes de représentation de l'histoire ?

Kim Lefèvre s'attache à défendre une perspective interne sur le passé. *Métisse blanche dramatise* ainsi le rapport au passé.

Figures de l'histoire

Aborder la question de la mise en scène de l'histoire dans la fiction suppose une compréhension large de *ce qui vaut pour de l'histoire* et en figure le contenu. C'est à tout ce qui se présente comme du passé qu'il faut s'attacher, car la fiction ne cesse de jouer sur les ambiguïtés de son régime référentiel, entre monde imaginaire et références vécues comme *réelles* par une communauté historique. Avant d'examiner le régime référentiel de la fiction et la façon dont elle joue avec l'historicité, il convient de décrire les figures du passé qu'elle produit et construit : seule leur description méthodique nous permettra d'approcher le statut et les enjeux propres à la mention de *références historiques*, selon l'expression de Paul Ricœur (Ricœur 1983, 233). Chaque figure du passé importe dans la mesure où elle participe toujours à la refiguration de notre conception du réel, de la façon dont l'action humaine s'inscrit dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire de l'histoire. Suivant les propos de M. Bakhtine, l'inscription du personnage dans le temps constitue un critère majeur de différenciation générique des récits de fiction.

Toute une gamme de représentations du *passé* peut être mise en évidence : figurations d'ordre strictement fictionnel, références *quasi-historiques*[2] (Ricœur 1983, 345) qui s'appuient sur un ensemble de représentations socio-historiques partagées par une communauté donnée ou encore figures symboliques dont la nature abstraite éloigne la représentation du passé des enjeux du réalisme romanesque pour en faire le lieu d'interrogations philosophiques, au sens où elles questionnent notre ethos, notre manière d'être au monde.

Dans *Métisse blanche*, l'histoire joue un rôle fondamental, le destin des personnages étant déterminé à la fois par leur passé individuel et par les circonstances socio-historiques dans lesquelles ils se meuvent ; là où dans d'autres genres narratifs le personnage n'est pas affecté par des rapports sociaux et politiques mouvants.

Ce roman entretient donc des relations étroites et complexes avec l'histoire : il s'en nourrit, tout en ne pouvant revendiquer le même régime référentiel de vérité scientifique que le discours historiographique. Kim Lefèvre retrace les grandes

[2] L'expression est utilisée par Paul Ricœur pour préciser de quelle façon la fiction imite l'histoire : « Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire. » *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, p. 345.

étapes de l'histoire contemporaine du Vietnam ainsi lorsqu'elle évoque la fin du régime français au Vietnam et ses répercussions sur l'enseignement vietnamien :

> Dans les lycées, les facultés, l'enseignement se dispensait dans la langue du pays. Dans les sections de langues étrangères, on avait le souci de remplacer peu à peu les coopérants français par des Vietnamiens ayant obtenu leur diplôme à la Sorbonne ou à la faculté de Montpellier. D'autres signes disaient également que le Vietnam était désormais rendu aux Vietnamiens. On instaura un certificat d'histoire du Vietnam. (Lefèvre 2008, 318)

Ce passage fait référence à l'insertion de la colonie française dans l'enseignement et à sa mainmise dans l'instruction des Vietnamiens entraînant ainsi l'apparition d'une bourgeoisie nationale. Ce phénomène est important et Kim Lefèvre nous montre bien qui se fait sur le fond de développement de l'instruction publique, de l'éducation. En effet, en Indochine, contrairement à d'autres colonies françaises telle l'Algérie, il y a un développement important de l'école. C'est dans ce cadre que cette bourgeoisie nationale va donner naissance à un parti national vietnamien dont l'objectif est de secouer la tutelle française et d'instaurer un gouvernement républicain par des réformes scolaires comme l'introduction d'un certificat d'histoire vietnamienne. Ce nouveau certificat vient souligner la volonté de former des citoyens vietnamiens ayant un passé non occultés, mais un passé qui fonde leur identité. Il s'agit pour l'auteur de transmettre à travers la fiction des éléments historiques.

Où se trouve donc la limite entre fiction et histoire ? Si pour Aristote (Aristote 1990) la fonction de la poésie est d'évoquer le possible et le général alors que l'histoire s'occupe du réel et du particulier, Ian Watt (Watt 1982, 11–46) associe étroitement la naissance du roman au réalisme formel – soit au souci de proposer une représentation crédible ou fidèle d'un contexte socio-historique particulier. Alors que la littérature classique s'articule autour d'archétypes universels et intemporels – les passions humaines par exemple –, le roman de Kim Lefèvre fait irruption sur le terrain de l'histoire et se consacre à la peinture d'individus dont l'existence est déterminée par des paramètres sociologiques et historiques. Ainsi, *Métisse blanche* trouve son originalité, comme l'a montré Gérard Gengembre dans « le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps. »(Gengembre 2006 ,23) la narratrice décrit ainsi les étapes historiques et les changements du Vietnam :

> On vivait dans la crainte du Viêt-Minh comme on craignait jadis les tigres de la forêt. En dehors de ma famille et de quelques rares autres qui venaient des villages du Nord et avaient vu les combattants de l'Armée populaire personne ne semblait penser que les Viêt-Minh étaient nos compatriotes. Ces gens ignorants englobaient dans la même peur le colon français et le combattant vietnamien. (TO 99)

La population du Sud Vietnam est en totale confusion et pointe un ennemi sans distinguer les Français du Viet- Minh. L'auteur souligne la désinformation de la population baignée dans l'ignorance : elle est victime et non actrice de son histoire. Ligue révolutionnaire pour l'indépendance du Vietnam créée en 1941, le Viet-Minh constitue de larges fronts de luttes contre l'occupant. Dans le récit, il est amalgamé aux colons français par les petites gens. Or l'objectif premier de cette ligue est l'indépendance. La représentation romanesque présente est donc tout autant historique que sociale.

Visages du passé

Les figures de l'histoire dans *Métisse blanche* peuvent être qualifiées de *réalistes* au sens où elles s'appuient sur des codes topographiques, sociologiques et historiques, tels que les a décrits R. Barthes(Barthes 1982,81–90) qui produisent un *effet de réel* et permettent d'inscrire l'intrigue dans le cadre d'un imaginaire historique commun, de rattacher la trajectoire individuelle de personnages fictifs à la *grande histoire* collective.

Cependant, dans certains passages, l'histoire est figurée sous la forme d'un procès plus que sous la forme d'un cadre et de codes : elle est alors appréhendée sous l'angle du devenir qui affecte les personnages et les sociétés. Dans ce cas, les codes réalistes peuvent être absents. Néanmoins, le passé fictif renvoie encore à une représentation de l'histoire, ne serait-ce que du point de vue des dynamiques individuelles et collectives qu'il contribue à dessiner. Dans certains cas, le passé fictif n'est que furtivement évoqué, mais sans être directement représenté, il sature le présent des personnages.

Il faut préciser ici que la notion d'histoire est comprise dans un sens très large : il s'agit aussi bien de l'histoire de périodes éloignées et étendues dans le temps que d'une histoire *du temps présent* à la manière de Balzac. Ce qui définit l'histoire ici, c'est moins la situation du cadre et des événements dans le passé que la signification collective, sociale et politique qui leur est attribuée. On peut dès lors se demander comment fonctionne ces codes socio-historiques.

Il faut noter que certains passages du roman font le choix d'un code historique explicite, emprunté à une histoire officielle, alors que d'autres s'appuient sur un code historique implicite, qui s'appuie davantage sur la mémoire d'un groupe.

Références implicites

Les références à l'histoire peuvent être implicites, dans la mesure où le code utilisé n'apparaît pas immédiatement comme historique. Ainsi, dans le passage où la narratrice décrit ses difficultés à utiliser la fourchette, signe de la colonisation française :

> Je m'appliquais à découper la pièce de viande-jamais très tendre au Vietnam-en évitant de faire crisser le couteau sur l'assiette. J'apprenais à manger la bouche fermée, sans bruit, même quand il s'agissait d'un morceau de carotte crue. En un mot, j'apprenais à manger sans en avoir l'air, comme si la nourriture était le moindre de mes soucis, comme si j'étais un être abstrait, sans estomac et sans salive. La gorge nouée, j'évoquais le repas vietnamien, quand se nourrir était un plaisir et non un code. (TO 34)

Cette description du repas relève de l'insertion des habitudes françaises auxquelles se trouve confrontée la narratrice lors d'un séjour chez sa grande tante. La présence française est évoquée à travers cette description venant souligner la distance entre la classe bourgeoise vietnamienne influencée par les codes sociaux français et les Vietnamiens de la campagne dont fait partie la narratrice. Des détails vestimentaires décrits par la narratrice dont celui du port du chignon pour les femmes sont des indices, pour une communauté qui connait ces différences de codes vestimentaires, que la mère de la narratrice venait du Sud.

Comme l'a analysé R. Barthes, l'identification de la dimension historique d'éléments textuels s'appuie sur l'utilisation d'un code partagé par l'auteur et le lecteur,

qui fonctionne comme un renvoi à un discours, un stéréotype ou « à une culture antérieure ou ambiante ». (Barthes 1985,300) L'utilisation d'un code reconnu et partagé insère du sens et entre dans la construction du dispositif que constitue le texte. Seul un lecteur averti et ayant des connaissances sociales et historiques pourra saisir l'importance du chignon des femmes qui distingue les femmes du Nord et du Sud Vietnam.

L'utilisation d'un code reconnu et partagé insère donc du sens et entre dans la construction du dispositif que constitue le texte. L'enjeu historique est identifié par le lecteur à partir d'un *code historique* qui reste assez vague. Les références implicites au passé sont identifiables au sein d'une même communauté culturelle.

Le passé n'est donc pas convoqué de manière explicite par un regard *historien* surplombant, il est implicitement contenu dans les objets et les personnages qui organisent l'espace et balisent le récit. Ce contenu ne peut être identifié comme *historique* que par un public qui partage déjà ces référents socioculturels. L'intérêt de cette stratégie de référence oblique à l'histoire est qu'il ne détache pas le regard de son objet : le passé historique est évoqué du point de vue de ceux qui l'ont vécu et non par un historien détaché de ce passé. Il s'agit de reconstituer par le biais de la fiction le point de vue des acteurs de ce passé, de cerner leurs motifs et leurs affects. La fiction se positionne en marge du discours historique, en se débarrassant de tout souci chronologique au profit d'une perception subjective et *qualitative* des événements et processus historiques vécus par le groupe. Recourir à des références diffuses permet à la fois de se focaliser sur les aspects subjectifs et vécus de ce passé et de leur conférer une exemplarité.

Références explicites

L'histoire mise en scène dans certains autres passages abonde de références réelles très localisées. Ainsi, relatant les récits de son oncle sur la vie de son grand-père, la narratrice évoque la prise du Nord Vietnam par les villageois du sud qui n'hésitaient pas à torturer les habitants du nord:

> Dans les moments où il [son oncle] se sentait bien, il nous racontait les procès publics qui s'étaient déroulés dans son village du Nord, comment mon grand-père et sa seconde épouse furent livrés à la vengeance populaire. On les avait ligotés, puis abandonnés sans eau ni nourriture dans la cour de leur propre maison. Pendant plusieurs journées ils avaient subi les accusations et les insultes des villageois. Épuisé par la faim, la soif et les coups, il supplia qu'on mît fin à ses jours. On accéda à sa prière : il fut pendu devant une foule véhémente. (TO, 151)

À travers le regard singulier de la narratrice, nous découvrons les conflits opposants le Sud et le Nord du Vietnam. Le cadre historique vient perturber le récit cadre de l'histoire personnelle de la narratrice.

Les codes historiques sont également présentés en filigrane d'un contexte social. Ainsi, la narratrice, en se référant aux conséquences de l'indépendance proclamée en 1945 à Hanoi par Hô Chi Minh, évoque les ressentiments des Vietnamiens contre les Français nés des humiliations passées :

> On évoquait en public la situation des tireurs de pousse-pousse sans forces, portant jusqu'à l'épuisement des colons trois fois plus gras qu'eux et recevant des coups de pieds en guise de salaire. [...] les salles de cinéma avec leur triple en-

> trée : celle des colons, celle des Annamites opportunistes, enfin celle du peuple colonisé où l'on était bousculé et maltraité. On se remémorait avec colère le recueillement obligatoire devant le drapeau tricolore, au son de *La Marseillaise* qu'on devait écouter au garde-à-vous à l'ouverture de chaque film. (TO, 277)

L'incursion de la colonie française est ici évoquée par son impact sur les loisirs des Vietnamiens. La présence française avait ainsi ségrégué la population dans les salles de cinéma : en haut de la hiérarchie sociale se trouvait les colons, après les habitants d'Annam[3] qui soutenaient le protectorat français, et ensuite, le peuple vietnamien. La vie des Vietnamiens était ponctuée de rituels français venant souligner qu'avant d'être Vietnamiens ils étaient sous tutelle française et devaient suivre de manière minutieuse *les rituels* à la française.

La présence française se marque également dans l'imposition de la religion catholique. À son arrivée à l'orphelinat, la narratrice témoigne de cette découverte de la croix du Christ n'appartenant pas à sa culture: « Je n'avais jamais rien vu de semblable. L'aspect de l'homme, la tête hérissée d'épines et penchée sur sa poitrine comme s'il était mort m'effrayait. Je me demandais quel crime il avait commis pour qu'on le punisse de la sorte. » (TO, 51)

Élevée dans la religion bouddhique, elle découvre avec un regard extérieur un ensemble de symboles de la culture française.

Confluence du narrateur et de l'auteur

Auteur et narrateur, Kim Lefèvre explore cette double position inhérente à toute écriture d'un passé individuel, inévitablement remâché, interprété, inventé, comme en informe un nombre d'autobiographies récentes. Cette double position signale également un désir de s'extérioriser de cette fiction personnelle tout en en signifiant la nécessité ; mais surtout, intégrée à un contexte historique, à un passé vietnamien *collectif*, elle signale la fragilité de l'écriture globale d'une histoire partagée, de son *uniformisation* et sa *collectivisation*, ainsi que les dangers d'une interprétation du passé. Kim Lefèvre interroge implicitement le rapport de la fiction à l'histoire : si le roman sait témoigner de la complexité des évènements humains de façon explicite ou implicite, la *fictionnalisation* du drame collectif a ses dangers. Elle ne fait pas qu'apporter de l'eau au moulin du devenir individuel : plus périlleusement, elle mystifie le drame, l'horreur, elle héroïse, glorifie, fabrique une *illusion de réalité*, elle détourne vers la fable les ruptures de l'histoire et du monde. C'est le *bavardage* ,dénoncé par Adorno dans le discours post-Shoa, contre lequel s'insurge Kim Lefèvre en ne laissant dans *Métisse blanche* aucune place à la simplification de l'histoire, potentiellement contrainte à la fois par l'idéologie collective et par la mystification individuelle. L'écriture de Kim Lefèvre, sans pathos, sans généralisation, sans direction laisse libre cours à l'expression de l'Histoire.

Voyage historique, errance littéraire

Plus que l'exotisme et les traits singuliers d'une époque, c'est donc le processus historique et son impact social, politique, économique et culturel qui est l'objet de toutes les attentions. C'est pourquoi la perspective adoptée dans ce roman est rare-

[3] Nom désignant le centre de l'Indochine sous protectorat français de 1883 à 1945.

ment celle d'un tableau : le plus souvent, le récit met en scène les étapes et les effets les plus marquants de l'histoire contemporaine. Le choix de la perspective diachronique permet à Kim Lefèvre de mettre en avant des épisodes de l'histoire de sa communauté qui sont ressentis comme déterminants : l'histoire individuelle vient incarner celle de tout un peuple.

La littérature francophone d'Asie du Sud-Est comme toute littérature francophone ne peut se concevoir sans une relation particulière au réel. Elle se définit en effet par l'articulation d'une circulation littéraire et d'une communauté humaine : elle dit son territoire d'origine et invite le lecteur à explorer, à rencontrer la culture francophone asiatique.

Finalement, le voyage diachronique auquel nous convie *Métisse blanche* déplace l'esprit tout autant que le corps du lecteur et cette double mise en jeu permet de dépasser l'*étrangeté* induite par cette littérature francophone asiatique. Voyage explicite, voyage implicite, l'histoire dans l'histoire se refuse à tout dogmatisme, à tout populisme. Loin des prismes idéologiques et des regards exclusifs, ce nomadisme en terre asiatique francophone interroge les discours historiques et tente au mieux d'emporter dans son écriture le lecteur dans un voyage aux marges, un voyage réflexif aux confluences des pérégrinations du réel et de la fiction.

Bibliographie

Aristote, *Poétique*, Paris, Trad. du grec par Joseph Hardy, Les Belles lettres, 1979.
Bakhtine, Mikhaïl, *L'esthétique du roman*, Paris, Trad. du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1987.
Barthes, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
Barthes, Roland et al. , *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
Gengembre, Gérard, *Le Roman historique*, Paris, éd. Klincksieck, 2006.
Lefèvre, Kim, *Métisse blanche*, Paris, Phébus libretto, 2008.
Lukacs, George, *Le roman historique*, Paris, Trad. de l'allemand par Robert Sailley, Payot, 1965.
Ricoeur, Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983.
Watt, Ian, « Littérature et réalité », in *Réalisme et forme romanesque*, Paris, Seuil, 1982, p. 11–46.

Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur*

Maria de Fátima OUTEIRINHO
Université de Porto, Portugal
Institut de Littérature Comparée Margarida Losa

Résumé. Les ouvrages de Léonora Miano et d'Angeline Solange Bonono donnent à voir des questions sociales, ayant partie liée avec des expériences migratoires. En partant d'une approche comparatiste afin de penser les mouvances issues d'un déplacement, il s'agira de réfléchir, d'une part, sur les enjeux soulevés par une expérience et condition diasporiques et chez Miano et chez Bonono, et, d'autre part, de penser des déclinaisons du voyage à signe apparemment dystopique, aux prises avec la déterritorialisation et le questionnement identitaire dont une France noire subit les enjeux.

Abstract. The works of Léonora Miano and Angeline Solange Bonono present social issues partly linked to migration experiences. Based on a comparative approach of the movements resulting from a displacement, we aim, on one hand, to reflect on the issues raised by the diasporic experience and condition in the writings of Miano and Bonono; on the other hand, to reflect on travel declensions, apparently dystopian, dealing with deterritorialization and identity questions, endured by a black France.

Mots-clés : Léonora Miano, Angeline Bonono, diaspora, déclinaisons du voyage
Keywords : Léonora Miano, Angeline Bonono, diaspora, travel declensions

En 2010, la direction des collections du département de Littérature et Art de la Bibliothèque Nationale de France publiait une bibliographie sélective sur *La littérature africaine en français cinquante ans après les indépendances*. Dans ce document, l'offre de textes littéraires était organisée sur trois volets : des auteurs classiques liés à l'oralité et à la Négritude, une nouvelle génération liée à la Migritude et une littérature jeunesse. Et, dans la présentation de ces ouvrages, on observait que « La littérature féminine est quant à elle la fille des indépendances. C'est à partir des années 70 que se manifeste en Afrique une écriture féminine autonome. »[1]

Deux ans plus tôt, en 2008, sur le site *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*, Jean-Marie Volet, traçait le parcours, au fil du temps, d'une écriture africaine au féminin, référant les ouvrages écrits à l'époque des Indépendances, lesquels « propos[aient] un vaste tour d'horizon de la société africaine et reflet[aient] les multiples préoccupations des femmes de l'époque », ceux des années 1970 « marqu[ant] bel et bien une prise de conscience de l'importance de la parole féminine en Afrique et sa consécration dans tous les genres », ceux de la décennie de 80 traduisant « les premières explorations féminines de thèmes traditionnellement réservés aux hommes » (Volet 2008). Et, en outre, Jean-Marie Volet soulignait que « bien des problèmes évoqués dans les années 1970–1980 se retrouv[aient] encore

[1] Ce travail est financé par des fonds nationaux par le FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dans le projet «PEst-OE/ELT/UI0500/2011».
V. http://www.bnf.fr/documents/biblio_litterature_africaine.pdf.

à l'orée du 21e siècle ». Ce bilan s'achevait sur la référence à une nouvelle génération d'écrivaines « ayant trouvé leurs marques au Canada, aux Etats-Unis, en France ou ailleurs, [apportant] un renouvellement d'une "littérature monde" qui se nourrit tout autant de la culture du pays d'accueil que de celle du pays d'origine des auteures. » (Volet).

Léonora Miano et Angeline Solange Bonono, deux écrivaines aux origines camerounaises, s'inscrivent tant bien que mal sous ces étiquettes[2] de « nouvelle génération liée à la Migritude » et nouvelle génération d'écrivaines « qui se nourrit tout autant de la culture du pays d'accueil que de celle du pays d'origine » et, en ce qui concerne tout particulièrement l'écriture de Léonora Miano, d'une culture afro-américaine[3].

Née au Cameroun mais vivant en France, Léonora Miano publie depuis 2005, toujours dans le marché d'édition français. Elle est auteure de presque une dizaine de titres, pour la plupart des romans mais aussi, tout récemment, de textes pour le théâtre. Auteure d'une suite africaine comprenant *L'intérieur de la nuit*, *Contours du jour qui vient* et *Les aubes écarlates*, elle publie également des récits situés en Europe : *Tels des astres éteints*, *Afropean Soul et autres nouvelles*, *Blues pour Élise*, *Ces âmes chagrines*. Ses personnages se présentant souvent à condition et conscience diasporiques, et situés dans un espace de multi-appartenance, cette condition lui permettra l'exploration de questions qui traversent des identités transfrontalières, à voyage et déplacements identitaires non-négligeables.

Angeline Solange Bonono, écrivaine camerounaise qui vit aujourd'hui en région parisienne, commence à publier en 2002 à Yaoundé, au Cameroun, avec *Soif d'azur*, un recueil de poèmes. Jusqu'à la publication de *Marie-France l'orpailleuse*, ce sera en espace d'édition camerounais que deux autres romans et un texte dramatique paraîtront : *Bouillons de Vie*, *Le journal intime d'une épouse* et *Déesse Phalloga*[4]. Aussi son écriture, et tout particulièrement dans *Marie-France l'orpailleuse*, se penche-t-elle sur une situation et condition diasporiques bouleversantes, occasion, en outre, de dénonciation de fragilités sociales.

Les ouvrages de Miano et Bonono, donnent à voir des «(...) écrivains [qui] tentent de créer des œuvres où le dialogue des imaginaires se situe entre la réalité et la fiction, à l'intersection de l'authenticité culturelle et de l'ouverture. » (Lajri 2009, 56), permettant la visibilité de questions sociales, ayant partie liée avec des expériences migratoires. En partant d'une approche comparatiste afin de penser les

---

[2] V. les propos critiques de Léonora Miano sur la désignation même de Littérature africaine et les voies de dépassement d'une littérature coincé dans des sentiers battus dans *Habiter la frontière* (2012).

[3] Dans un entretien paru dans *Afropean Soul et autres nouvelles*, Léonora Miano elle-même l'explicite : « Je suis un auteur d'expression française, mais de culture africaine et afro-américaine (...). J'écris dans l'écho de toutes les cultures qui me composent. » (Miano *apud* Destaing 2008, 94). Nous croyons même pouvoir affirmer que, dans l'écriture de Léonora Miano, il n'est pas question d'un rapport à la culture française ou d'une « appartenance à une multi-culture française » (Spear 2002, 17), mais qu'il s'agit plutôt de circuler dans un cadre plus élargi, enraciné dans une expérience multiculturelle. Qui plus est, Léonora Miano préfère la désignation de littérature afrodiasporique (Miano 2012, 73).

[4] Dans un entretien en 2010, Bonono soulignait le manque de visibilité de l'édition camerounaise : « Des auteures camerounaises résidentes au Cameroun bossent aussi, mais elles ont le malheur d'être invisibles. Les œuvres ne sont pas diffusées, distribuées... Des graves problèmes d'édition. C'est la galère pour nous! » (Bonono 2010)

mouvances issues d'un déplacement, il s'agira de réfléchir, d'une part, sur les enjeux soulevés par une expérience et condition diasporiques et chez Léonora Miano et chez Angeline Solange Bonono, et, d'autre part, de penser des déclinaisons du voyage à signe apparemment dystopique, aux prises avec la déterritorialisation et le questionnement identitaire dont une France noire subit les enjeux.

Mouvances diasporiques chez Léonora Miano

L'ouvrage de Léonora Miano étale tout un projet esthétique bien raisonné révélateur d'un dessein majeur : mener à bout une réflexion qui se veut agissante dans le temps présent. Son projet retrouve et met en exergue une fonction sociale et éthique de la littérature et rend compte du retour du politique[5] en littérature dont Dominique Viart, en 2006, signalait la présence chez quelques auteurs français. Nous oserions parler d'une nouvelle forme d'engagement littéraire chez Miano, même si l'écrivaine refuse toute sorte d´étiquette :

> Je ne pense pas être un auteur identitaire. Je ne sais pas ce que c'est exactement: je ne me pose pas ce genre de question, on dit que je suis un auteur féministe, un auteur engagé, à mon sens je suis surtout un auteur qui travaille sur des questions qui m'intéressent et que je souhaite partager avec les autres. (Miano *apud* Nicot 2008)

De fait, si la plupart de ses romans se déroulent bel et bien en Afrique ou dans l'Hexagone et sont habités par des personnages féminins à visibilité non négligeable, Léonora Miano veut dépasser des étiquettes telles qu'écrivain africaine, féminine, voire féministe et noire. A Miano d'observer : « Par la force des choses, je suppose que j'appartiens à une génération d'écrivains africains, mais ce n'est pas en ces termes que je pense à moi. Je suis un écrivain, et si je travaille à partir de ce que je suis (africaine donc, à l'origine), il me semble surtout parler d'humanité dans mes romans. » (Miano *apud* Destaing 2008a, 5)

Et dans un entretien conduit par Jérôme Destaing, elle souligne, « (…) j'écris pour comprendre ce que c'est d'être humain. » (Miano 2008a, 92)[6]. Cet engagement ne signifiant pas alors choisir un camp, ni même être attentif à des enjeux sociaux, mais surtout rendre visible l'humanité par le biais de plusieurs parcours humains individuels dont on fait le récit. Consciemment Léonora Miano considère la littérature comme un mode de connaissance de la condition humaine (Miano 2012, 41) et en tire parti.

Le signe de ce dessein actionnel, on le repère dans la publication récente d'un recueil de conférences – des métatextes – faites en France et à l'étranger et qui ont été objet de publication sous un titre qui déjà en dit long : *Habiter la frontière* (2012). Ce même dessein, on le repérait déjà dans le contexte de parution d'*Afropean soul et autres nouvelles* ce qui n'était donc pas une coïncidence. Interrogée sur

---

[5] V. (Miano 2012, 56).

[6] Dans une étude sur quelques romans de Miano situés en Afrique, nous affirmions : « Si le politique (le multipartisme et la démocratisation) et le social, pour ce qui est des maux qui affectent les " populations subsahariennes" (…) – corruption, détournements des fonds publics, injustice, chômage des jeunes diplômés, tribalisme, se croisent dans les différents ouvrages de Léonora Miano, il s'agit surtout d'un espace-temps où circulent des figures humaines, aux conditions de vie difficiles, permettant de souligner la question de l'humain, la question de l'être au monde. » (Outeirinho 2011, 99)

ses projets par Wandat Nicot, dans un entretien de 2008 pour la revue *Amina*, Léonora Miano affirmait : « Mes projets les plus immédiats sont pour le printemps : un recueil de nouvelles auquel je tiens beaucoup, qui paraîtra dans une collection parascolaire car je veux garder un lien avec les jeunes lecteurs et proposer aux enseignants de France un support sur lequel travailler. » (Miano *apud* Nicot 2008) De fait, *Afropean Soul et autres nouvelles* surgit chez Flammarion, dans sa collection parascolaire « Etonnants Classiques » et recèle un ensemble de nouvelles, un dossier sur l'auteure avec des outils pédagogiques adressés aux classes de secondaire. Sur le site de Flammarion on peut lire :

> À travers les récits que regroupe cette édition, Léonora Miano nous livre un regard très personnel sur la France. De ses mots précis, acérés et parfois amers, elle évoque l'immigration, la précarité, la délinquance, et s'interroge sur les notions d'identité et de nation : autant de sujets d'une actualité brûlante, qu'il paraît important d'aborder avec les élèves pour leur permettre d'en comprendre les différents enjeux.
> Ces textes engagés s'adressent aux classes de 2nde, pour l'étude de la nouvelle et de l'argumentation.

Même si les thématiques traversant l'ouvrage de Léonora Miano sont ancrées sur des idées empruntées à la musique, ouvrant un nouveau espace de créativité, une modulation générique nouvelle, et étant donc signe d'un déplacement, notre approche portera tout particulièrement sur la topique du déplacement décliné sous la forme de la migration, de l'exil, du retour au pays natal. En prise avec le monde, les textes de Miano travaillent et sur des tranches de vie, des récits de vie, et sur des récits qui ont trait à un peuple, à un collectif ciblé, liés à un décor africain, situé en Afrique ou bien en Europe, mais visant toujours témoigner de l'humain.

Si dans *L'intérieur de la nuit, Contours du jour qui vient ou Les aubes écarlates,* trilogie aux intrigues situées en Afrique subsaharienne, après les indépendances, surviennent des questions telles que l'émigration justifié par la misère[7], où faire la France[8], gagner l'Europe devient un but à atteindre, il est surtout question de revendication d'une mémoire[9], de prise de responsabilité de la part de l'Afrique dans le cours de l'Histoire[10]. Pour les protagonistes de ces ouvrages, il s'agit alors de voyage intérieur ancré dans ce besoin de déplacement de perspective africaine habituelle. De fait, dans *Les aubes écarlates* on peut bien lire :

> Chasser la honte, c'était se faire l'obligation d'accepter ce qu'on était devenu, et qu'on peinait encore à définir. On refusait de se dire mêlé de colon et de colonisé, de négrier et de déporté, d'Occidental et de Continental. Ce refus empêchait l'éclosion d'un être neuf, somme de toutes les douleurs et, en tant que tel, détenteur d'impossibles insoupçonnés. On tournait le dos à la responsabilité primordiale des humains : celle de valoriser leur propre existence. (Miano 2009, 139)

Les aubes écarlates, dernier roman de cette trilogie, en plus de dire une mémoire et le rôle de la mémoire de la traite négrière, car *« Qu'il soit fait clair pour tous que le*

---

[7] V. *L'intérieur de la nuit* (Miano 2005, 56, 82), *Les aubes écarlates* (Miano 2009, 159).

[8] Surtout ces expressions reviennent dans *Contours du jour qui vient* (Miano 2006, 48, 69, 71,).V. aussi (Miano 2009, 170, 267).

[9] V. (Miano 2006, 211) et (Miano 2009, 157, 210).

[10] V. (Miano, 2005 : 213).

passé ignoré confisque les lendemains. » (14), il est aussi question de parler et arriver à une conscience diasporique à matrice commune pour l'Afrique subsaharienne :

> Les peuples africains sont, eux aussi, enfants de la traite négrière. Elle a opéré en eux des mutations que la colonisation n'a fait qu'intensifier. *Les Aubes écarlates* espère, à sa manière sciemment chaotique, le surgissement d'une nouvelle conscience diasporique. Cela n'est envisageable qu'à condition que l'Afrique subsaharienne acceptera de prendre la traite négrière comme élément fondateur. (270)

La figure de l'Afropéen, signe également de déplacement, revient souvent dans l'écriture de Miano ; l'afropéen étant celui qui vit la multi-appartenance et quelques fois des « tergiversations identitaires » (Miano 2010, 106), celui qui doit « s'imposer, s'inventer, se dire » (106). Il n'est plus question d'un statut afro-français. Nous avons plutôt affaire à une condition afropéenne ou même afro-occidentale. Non par hasard, la dédicace de *Tels des astres éteints* c'est « Pour les identités frontalières » (Miano 2008b), la nation n'étant plus référant identitaire[11].

Afropean Soul et autre nouvelles et *Tels des astres éteints* ne paraitront sûrement pas par hasard la même année, en 2008, et mettent en scène des personnages aux prises avec une condition hantée par le patronyme, la couleur[12] ou toute histoire migratoire issue d'un passé de colonisation. *Blues pour Élise*, ouvrage paru deux ans plus tard, est traversé par des personnages pour la plupart nés ou grandis en France qui eux-mêmes éprouvent la difficulté de vivre une condition afropéenne. La figure de l'Afropéen nous pouvons encore la repérer dans la nouvelle « Afropean Soul ». Cette nouvelle rend compte d'une façon bien claire du poids lourd du passé vécu par un jeune Français qui, de son vivant, n'a éprouvé qu'une vie sédentaire, mais qui, soudain, prend conscience d'un manque, d'une faille dans l'Histoire de France, Histoire évidé d'une présence noire, évidé d'une identité faite de multi-appartenances[13] :

> Il ne se sentait pas particulièrement proche de ceux qui s'exprimaient [dans les radios communautaires], ne vivait pas comme un Africain exilé en France. Il était un Afropéen, un Européen d'ascendance africaine (…) Le jeune homme se demandait si l'identité des Afropéens était nationale. Il avait toujours cru les identités multiples. (Miano 2008a, 53)

Ce jeune homme, à formation universitaire, qui trouve des obstacles à trouver un emploi, travaille finalement dans un centre d'appels et est contraint d'adopter un nom français car son patronyme n'efface pas la couleur et devient problème dans les contacts avec les clients[14]. Face à une manifestation d'une organisation noire radicale, il entreprend un voyage intérieur de problématisation de son identité, de son

---

[11] V. les opinions d'Amok dans *Tels des astres éteints* : « Les identité ne seraient pas nationales mais frontalières.(…) Les hommes sauraient leur destin commun » (Miano 2008b, 126) V. aussi (Miano 2012, 139) : le mot Afropéen indique « l'obsolescence de la nation comme référent identitaire ».

[12] V. « La couleur était signifiante » (Miano 2008b, 96).

[13] V. « S'ils vivaient en marge de la mémoire nationale telle que la concevait la vieille dame, ils ne l'avaient pas choisi. » (Miano 2010, 102)

[14] Le personnage Amok de *Tels des astres éteints* partage plusieurs traits et réflexions avec ce jeune home d'« Afropean soul ». V. (Miano 2008b, 122, 125).

appartenance, de prise de conscience de la présence d'une nation noire au sein d'une autre nation qui lui est hostile. En fait, son incompréhension et perplexité découlent du fait que chaque fois qu'il s'était rendu au pays avec ses parents, il avait conscience d'être Occidental, il ne se sentait pas « fils de *Kemet*, mais homme, tout simplement. » (65).

Bien que plusieurs des personnages des récits de Léonora Miano aspirent à mener une vie d'homme, cela semble une véritable utopie pour tous ceux qui sont ancrés sur un patrimoine africain. Même dans un contexte de migration clandestine, le rêve de vivre juste comme un être humain devient impossible. Le récit anonyme en première personne, intitulé « Depuis la première heure », narre l'errance et le désespoir d'un jeune homme, un sans papier, au rêve brisé de vedette de football en France. Acculé à une errance géographique, il est en outre en exil intérieur car la honte l'empêche de retourner au pays natal et il ne lui reste que d'exercer la science des sans papier, faire « Le tour de France de l'effacement », « Se cacher partout : Paris, banlieue, province, Paris. » (Miano 2008a, 31)

Les histoires entrecroisées de *Tels des astres éteints* se situent aussi en France. Les personnages Amok et Shrapnel venus d'Afrique équatoriale et Amandla venue d'un département d'outre-mer, font de l'Afrique qu'ils désignent par le Continent, une réalité omniprésente. Ils sont les trois voix du roman et simultanément les trois pensées qui, à la fois, développent toute une réflexion et sur eux-mêmes et sur les Noirs. En se retrouvant en Europe, ils en font une référence centrale qui impliquera une définition identitaire par rapport à une collective double appartenance : au peuple noir et au genre humain et cela à travers leurs parcours existentiels qui se croisent.

Malgré le pari sur les relations interpersonnelles développé dans cet ouvrage, chacun de ces personnages poursuit une route particulière. Shrapnel et son rêve d'unification des Africains, « Il voulait restituer sa composante noir au genre humain » (Miano 2008b, 60), combattre l'invisibilité noire « La diaspora noire du Nord commençait à se donner nom », que les Noirs du Nord « cessent de migrer en permanence leur for intérieur, d'être des nègres errants nulle part chez eux. » (79–80) ; Amok et son scepticisme face à des projets rédempteurs et salvifiques et Amandla et sa croyance à une solution pour les Noirs qui « (…) viendrait de la confiance retrouvée en soi-même. (…) C'était pourtant ce qu'il y avait de plus difficile à accomplir : faire en sorte que ceux qui avaient intériorisé le mépris manifesté à leur endroit, cessent d'attendre que d'autres valident leur humanité. Qu'ils cessent de justifier leur être au monde… » (81)

Face à une quête identitaire ancrée sur un vécu frontalier, ce qui s'avère vraiment essentiel, c'est qu'on se rende compte de leur existence et de ceux qui partagent une conscience de couleur. Raison pour laquelle les jeunes qui habitent l'immeuble d'Amok se parfument excessivement car « Il fallait qu'on les sente » (23).

La complexité de la quête identitaire trouve donc dans cet ouvrage de Léonora Miano une arche au trésor. Si, d'une part, la construction de l'identité se fait par le biais du regard de l'autre porté sur la couleur de la peau – « la couleur recelait une valeur » (155) –, d'autre part, elle se fait aussi par la prise de conscience de choix et de parcours individuels à tracer, et Shrapnel s'en rend compte quand il affirme que « la couleur ne pouvait être le seul déterminant identitaire d'un individu » (241). En fait, le besoin identitaire est une constante face à l'appartenance à la condition humaine.

Chez Miano, les mouvances diasporiques se structurent autour d'une polyphonie de l'humain, un humain diasporique voire exilique, frontalier et à multi-appartenance, impliquant des voyages dans l'espace, des voyages physiques, impliquant aussi des quêtes intérieurs et un voyage intérieur car « Le défi est de faire en sorte que les heures sombres du passé deviennent enfin l'Histoire, pas un présent perpétuel. » (Miano 2010, 49). On a affaire à une autre voie que celle d'une littérature liée tout simplement à l'émigration. Ce qui importe à présent c'est un *homo viator* rhizomatique en quête d'une nouvelle ère sous une perspective afrodiasporique.

L'épigraphe de Murakami à *Blues pour Élise* est donc une bonne synthèse d'une problématique centrale et transversale chez Léonora Miano : « Un jour nouveau est sur le point d'arriver mais l'ancien porte encore sa lourde traîne. Comme l'eau de la mer et l'eau de la rivière affrontent leurs élans à l'embouchure, le nouveau temps et l'ancien temps luttent et se mélangent. » (Miano 2010)

Et qu'en est-il de l'écriture d'Angeline Solange Bonono ?

Émigration et voyage intérieur chez Angeline Solange Bonono

Dans un entretien de 2010, Angelline Solange Bonono affirmait : « Comme tous les écrivains, je traite des problèmes de la condition humaine, des problèmes physiques, métaphysiques, la confrontation entre l'Homme et son univers, les malheurs, les instants de bonheur… » (2010). Il faut bien dire tout de même que chez Bonono cette condition humaine se trouve ancrée sur une appartenance africaine et à l'occasion de la parution de *Bouillons de Vie*, l'ouvrage est même signalé par le littéraire congolais Alpha Noël Malonga comme participant de la *Nolica* (Malonga 2007, 245), *Nolica* voulant dire Nouvelle littérature camerounaise, catégorie créée par Pabé Mongo et qui se caractérise par « la restitution de l'identité et des réalités camerounaises dans une écriture aux élans réalistes et la pratique du *francophonien*, c'est-à-dire le camerounisme, le camfranglais, en matière linguistique. » (245) *Bouillons de Vie* et *Le journal intime d'une épouse*, les deux premiers romans d'Angeline Solange Bonono se passent en Afrique, au Cameroun, et ils nous parlent des déboires du parcours existentiel de deux personnages féminins et des paradoxes d'une société camerounaise contemporaine en mutation, toujours attachée qu'elle se trouve à des pratiques ancestrales[15].

Le roman *Marie-France l'orpailleuse* s'il s'inscrit, au moins linguistiquement, dans une mouvance africaine issue de différentes actions colonisatrices ; il s'inscrit également dans un éventail référentiel français et européen de taille : la protagoniste dit d'elle-même qu'elle connait ses classiques (Bonono 2012, 17) et l'auteure du roman prend soin de montrer et démontrer à ses lecteurs qu'elle les connait aussi[16]. En effet, toute une galerie de références et de figures culturelles françaises et européennes surviennent à fonction variable, à clave ornementale ou à clave ironique :

---

[15] *Le Journal Intime d'une Epouse*, par exemple, se penche sur les mariages forcés.

[16] V. « Mes auteurs préférés sont : Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Pabé Mongo, Séverin Cécile Abéga, Mpoudi Ngollè, Bernard Marie Koltès, Rimbaud, Nerval, Chénier, Voltaire, Rousseau, Georges Sand, Françoise Sagan, Jean-Paul Sartre, Régine Desforges, Simone de Beauvoir, Gaston Kelman, Franz Fanon, Maryse Condé, Calixte Beyala, Léonora Miano, Bessora, Ken Bugul, Jag, François Nkémé, Gaston Paul Effa, Eugène Ebodé…Je dirai que j'aime toutes les belles plumes, Marcel kemajou Njanké…et autres. » (Bonono 2010)

Pégase, Tantale, Epictète, Marco Polo, Colomb, Magellan, La Fontaine, Victor Hugo, Rimbaud, Brassens…

Dans *Marie-France l'orpailleuse*, bien que le protagoniste soit une femme africaine, institutrice de formation, elle se trouve en situation diasporique ; elle est à Paris pour faire la France, aux prises avec une condition migrante clandestine, aux prises aussi avec un voyage intérieur qui découle des obstacles éprouvés, des questionnements surgis d'une expérience limite qui mène la protagoniste à se redéfinir par rapport au pays natal et à soi. De fait, arrivée en France, Marie-France se rend bientôt compte d'un besoin de révision des représentations qu'elle se faisait de cet ailleurs rêvé, d'une France objet de fascination (Bonono 2012, 38) Les attentes frustrées, le racisme côtoyé, la vie pas facile en France, la galère qu'est aussi la France, Marie-France se garde de les dire à ceux restés au pays (44).

Ayant choisi la voie de l'émigration et acculée à l'exil (31), elle se voit bientôt démunie d'argent, d'avenir, d'affection et renforce ainsi sa condition exilique : « Je n'arrête pas de ressasser, plongée dans ma vie. (…) Je me suis identifiée à Cosette et j'ai eu pitié de moi-même. » (11) Son exil volontaire devient exil imposé, car la honte du retour ne rend pas envisageable de rentrer au pays (35).

La protagoniste, à prénom prémonitoire éphémère, trouvera finalement son Eldorado rêvé non pas en France, mais dans son pays natal et deviendra par la suite orpailleuse de pépites d'or rares, porteuses d'avenir, bien que, dans un premier temps, insoupçonnées.

Récit à la première personne, une sorte de journal (150), *Marie France l'Orpailleuse* narre une histoire individuelle mais aussi celle de « Monsieur et Madame tout le monde » (157) aux prises avec un parcours de vie exilique.

Conclusion

Les mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono, souvent ancrées sur une apparente dystopie annoncent tout de même des chemins nouveaux, des chemins d'espoir aux enjeux afrodiasporiques. Érigées sur des déplacements physiques, mentaux ou formels, les écritures à contours singuliers des ouvrages de Léonora Miano et Angeline Solange Bonono travaillent sur des personnages exiliques éprouvant un déracinement qui déclenche un repositionnement de soi, mêlant inévitablement voyage extérieur et voyage intérieur, et prônant une reconstruction identitaire à vivre individuellement par tout chacun, bien que tissée à partir et en relation avec un héritage et un vécu pluriels.

Textes de référence

Bonono, Angeline Solange [entretien par Mohamadou Houmfa]- 02/02/2010, http://www.journalducameroun.com/article.php?aid=3944 (consulté le 20 février 2013).
Bonono, Angeline Solange, *Soif d'azur*, Yaoundé, Éditions de la Ronde, 2002.
Bonono, Angeline Solange, *Bouillons de Vie*, Yaoundé, Éditions les PU, 2005.
Bonono, Angeline Solange, *Déesse Phalloga*, Yaoundé, Éditions Sopecam, 2006.
Bonono, Angeline Solange, *Le journal intime d'une épouse*, Yaoundé, Éditions Sopecam, 2007.
Bonono, Angeline Solange, *Marie-France l'orpailleuse*, Paris, L'Harmattan, 2012.
Miano, Léonora, *L'intérieur de la nuit*, Paris, Plon, coll. Pocket, 2005.
Miano, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, coll. Pocket, 2006.

Miano, Léonora, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, coll. Étonnants. Classiques, 2008a.
Miano, Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008b.
Miano, Léonora, *Les aubes écarlates, Paris, Plon,* 2009.
Miano, Léonora, *Blues pour Élise*, Paris, Plon, 2010.
Miano, Léonora, *Ces âmes chagrines*, Paris, Plon, 2011.
Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.

Bibliographie critique

Destaing, Jérôme, « Présentation », *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, coll. Étonnants. Classiques, 2008.
Lajri, Nadra, « Les littératures francophones : une langue, des cultures »*Littératures au Sud*, sous la dir. de Marc Cheymol, Paris, Éditions des Archives Contemporains/AUF, pp. 53–58, 2009.
Malonga, Alpha Noël, Reseńa de "Bouillons de vie" d'Angeline Solange Bonono, Francofonía, Núm. 16, sin mes, 2007, pp. 245–248.
Outeirinho, Fátima, « Quelle identité humaine ? L'humain chez Léonora Miano », *La Condition Humaine dans la Littérature Française et Francophone*, Krystyna Nodrzejeeska (dir.), Opole, Uniwersytet Opolski, 2011, pp. 95–101.
Spear, Thomas C. (éd.), « Introduction », *La Culture Française vue d'ici et d'ailleurs*, Paris, Éditions Karthala, 2002.
Viart, Dominique, « 'Fictions critiques'. La littérature contemporaine et la question du politique », *Formes de l'engagement littéraire (XV^e^–XXI^e^ siècle)*, Kaempfer, Jean *et alii* (dir.), Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, pp. 185–204.

Sitographie

Enseignants Flammarion http://www.enseignants-flammarion.fr/Albums_Detail.cfm?Id=16976(consulté le 18 février 2013).
La littérature africaine en français cinquante ans après les indépendances. Bibliographie sélective, http://www.bnf.fr/documents/biblio_litterature_africaine.pdf , 2010 (consulté le 26 février 2013).
Nicot, Wandat, « Léonora Miano. "Tels des astres éteints" ou les désastres éteints », in *Amina*, n§459, juille,t 2008, http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano08.html (consulté le 20 février 2013).
Volet, Jean-Marie, « 'Rendre la parole agissante'. L'Afrique écrite au féminin depuis les années 60 », *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*, http://aflit.arts.uwa.edu.au/independant_20e_fr.html , 2008 (consulté le 26 février 2013).

L'écriture à la dérive : de Moravagine à L'Eubage, aux antipodes de l'unité, Blaise Cendrars

Mathilde POIZAT-AMAR
University of Kent, Angleterre /
Université Paris Ouest, France

Résumé. Cet article vise à examiner la portée du voyage comme dérive à travers l'étude de *Moravagine* et *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*, Blaise Cendrars (1926). Du vagabondage mélancolique à la chute cosmique, le traitement du voyage chez Cendrars évoque non pas un itinéraire balisé, une flânerie propice à la rêverie, mais bien une dérive, proche de la détresse, qui fait écho au bouleversement des représentations du monde par le tout récent relativisme scientifique, dans un monde fracassé par la mécanisation industrielle, sans même Dieu pour servir de guide. L'écriture de Cendrars est également affectée par cette dissolution. Au fil du texte, la prose se déforme, les phonèmes se détachent : la littérature se défait. A travers l'écriture de la dérive, il s'agit alors moins de donner une direction à la littérature que d'affirmer une nécessaire incertitude. Loin de la déroute, la dérive renouvelle la littérature.

Abstract. This article aims to explore the significance of travel as an act of drifting in *Moravagine* and *L'Eubage, aux antipodes de l'unité,* by Blaise Cendrars (1926). From melancholic wondering to cosmic fall, Cendrars' treatment of travel does not suggest any established itinerary but a rudderless movement that echoes disruptions caused by scientific relativity, industrial revolution, and the emergence of a new generation of atheistic intellectuals. In this sense, Cendrars' writing is also affected by a movement of drifting. Throughout the text, his prose gets deformed, the phonemes detach themselves from words: literature is about to fall apart. Here, drifting does not give literature any direction; it rather asserts the necessity for a directionless art that can reflect a directionless human being into a meaningless world.

Mots-clés: dérive, voyage, modernité, littérature, mélancolie
Keywords : drift, travel, modernity, literature, melancholia

La notion de « dérive » en littérature invoque un nom: celui du situationniste Guy Debord et de sa « Théorie de la dérive » (Debord, 1956). Depuis, la notion de « dérive » a trouvé ses marques dans le champ des sciences humaines et de la littérature. L'on peut évoquer les ouvrages de Kenneth White (*Dérives*, 1978, *Travels in the drifting Dawns*, 1989), ou encore le magazine Autrichien d'architecture intitulé, en Français dans le texte, « La dérive ». Les deux textes de Blaise Cendrars que nous nous proposons d'examiner sont tous deux publiés en 1926, une trentaine d'années avant la théorie de Debord. Aussi avant-gardiste que ces textes puissent paraître, ils se placent pourtant dans un contexte littéraire très propice à l'écriture de l'errance : le poète Eluard décide dès 1922 de s'engager dans un « voyage idiot » qui le conduira de la Chine à la Polynésie Française, en compagnie du peintre Max Ernst et de leur compagne Gala, suivant à la lettre l'injonction enthousiaste que Breton: "Lâchez tout! Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. [...] Lâchez vos espérances et vos craintes. Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir. Partez sur les routes » (Breton 1922, 105). Deux années plus tard, un groupe de surréalistes entame de longues marches nocturnes dans les rues de Paris,

Mathilde POIZAT-AMAR
University of Kent, Angleterre / Université Paris Ouest, France

se perd délibérément hors des sentiers de la basse campagne d'une Sologne désolée pour chercher les contours d'un nouvel horizon poétique. C'est au cœur de cette constellation d'écrivain-voyageurs que Cendrars publie son roman *Moravagine* (Cendrars, 1926, dorénavant désigné à l'aide du signe (MO), suivi du numéro de la page), qui embarque le narrateur, un médecin nommé Raymond-la-Science, dans une course effrénée autour du monde en compagnie d'un patient avec qui il se lie d'amitié, le personnage éponyme Moravagine. A cette première expérience fictionnelle de vagabondage autour du globe répond un petit texte, *L'Eubage, aux antipodes de l'unité* (Cendrars, 1926, dorénavant désigné à l'aide du signe (EU), suivi du numéro de la page), qui transporte cette fois le narrateur à bord de son navire spatial dans un voyage interstellaire. Ces deux textes envisagent le voyage non pas comme une exploration balisée du territoire, ni même comme une flânerie, propice à la rêverie, mais bien comme un acte de dérive, c'est-à-dire de déplacement erratique d'un endroit à un autre, sans raison apparente. A partir de l'étude de *Moravagine* et *L'Eubage*, nous voulons examiner comment le voyage, compris comme une dérive, interagit avec le texte cendrarsien. Dans un premier temps, la dérive entraîne les personnages dans un voyage en profondeur, dans une recherche de repères au cœur d'un monde en pleine mutation. Le voyage agit ainsi comme une métaphore et figure la quête d'un langage et d'une littérature moderne. Se tisse alors, entre dérive et texte littéraire, un dialogisme fondé sur le paradoxe suivant : la dérive entraîne le texte dans une déconstruction autant que dans une construction, naviguant toujours entre ordre et désordre. C'est sur ce paradoxe à l'œuvre que nous nous pencherons enfin, pour tenter de déterminer la direction prise par le texte cendrarsien lorsqu'il part à la dérive.

Perdre le Nord : dérive, fuite, mélancolie

La dérive apparait comme le mode de déplacement privilégié des deux compagnons d'infortune de *Moravagine*. S'échappant d'un asile psychiatrique en Suisse, le médecin Raymond-la-Science et son patient Moravagine qui se plaît à assassiner les femmes qui passent son chemin se retrouvent en Russie, où ils participent à la Révolution de Moscou, puis traversent l'Atlantique, arrivent à New-York, descendent le Mississipi, reviennent en France ou Moravagine finit par mourir, enfermé dans le fort de l'île Sainte Marguerite, dans le cachot du célèbre Masque de fer (207). D'un endroit à autre, d'un pays à un autre, les deux compères se laissent glisser au hasard des rencontres, des attentats et meurtres qu'ils sèment sur leur passage. Le déplacement d'un lieu à un autre se fait en automobile (42) puis en train (44), assis ou cachés à fond de tonneau (128–129) ou encore à paresser sur le pont d'un paquebot (131), à cheval (151), en chaloupe (163), pour finalement projeter un tour du monde en avion (198). Leur déambulations sans but ni destination font écho à un à un élan nihiliste désespéré : l'attentat contre le tsar à Moscou, les meurtres en série obéissent chez les deux compères à un fantasme apocalyptique. Il s'agit de faire exploser la planète et transformer leurs aventures en une expérience cosmique : « Je tiens ce fil dans la main droite. Cet autre, dans la main gauche. Un bout est tout tortillé. L'autre forme une petite boucle. [...] J'ai l'impression que je vais faire sauter l'univers. Faire sauter le monde hors des gonds. », fantasme ainsi Raymond la Science juste avant de déclencher une bombe sur la place Rouge (99–100).

A l'errance mélancolique des deux compagnons répond *L'Eubage*, qui exauce le vœu des deux compagnons d'infortune en transportant le narrateur *n'importe où hors du monde*, dans l'espace interstellaire, derrière la voie lactée. Lors de ce voyage extraordinaire, aucun itinéraire n'est envisagé, ni même de destination. Lorsque le narrateur soudain se demande « Où sommes-nous ? », la seule réponse formulée est hasardeuse : « En avant ! Fuir ! A toute vitesse ! [...] Advienne que pourra !» (303). L'engin spatial se dirige seul, poussé par un élan qualifié de « mouvement perpétuel » (317). L'espace décrit est également détaché de tout repère familier : les points cardinaux sont inversés, les siècles défilent à l'envers, aucune température extérieure n'est vérifiable. Le vaisseau spatial flotte passivement dans une matière noire, se fait avaler sans résistance par des montagnes, dans un univers sans structure, aux reliefs en mouvement constant. Le narrateur glisse dans un « tohu-bohu » (300), rappelant le chaos originel biblique, vide et sans forme. La dérive du narrateur de *L'Eubage* rappelle à bien des égards celle de Raymond-la-Science qui ne croit plus en aucun repère spatio-temporel : « J'étais abruti, idiot, sans pensée, veule. Sans pensée, sans passé, sans futur. Même le présent n'existait pas. [...] Inattention. Indifférence. Immensité. Zéro. Zéro étoiles. On appelle ça la croix du Sud. Quel Sud? Zut alors pour le sud. Et le nord. Et l'est et l'ouest et tout. Et autre chose. Et rien. Merde. » (MO, 460). L'espace-temps s'abolit, se fond dans une indifférence sans forme. L'absence de direction des protagonistes répond ici à une errance existentielle, à l'absence de direction – de sens – à leur présence au monde. Leur escapade se teinte ainsi d'un sentiment de solitude et de vacuité mélancolique. Ainsi songe Raymond-la-Science alors que sa pensée s'égare :

> Il y avait longtemps que nous n'avions plus aucun lien avec la société, ni avec aucune famille humaine [...]. Nous étions abandonnés de tous et chacun de nous vivait tout seul [...] penché sur soi-même comme sur du vide, en proie au vertige [...]. Nous agissions comme une machine tourne à vide, jusqu'à épuisement, inutilement, comme la vie, comme la mort, comme on rêve. (MO, 76–77)

A force de se perdre, les personnages frôlent parfois la disparition ou la mort, comme ici en arrivant aux Etats-Unis : « Nous errions toujours sans but, et bien qu'inconnus, perdus dans cet immense pays des États-Unis, notre désœuvrement même nous faisait remarquer ; [...] ce jeu de cache-cache ne pouvait durer. [...]Disparaître. Vivre au grand air. Disparaître dans un pays vierge. » (146). De *Moravagine* à *L'Eubage,* le voyage agit comme un catalyseur : sillonner les fractures du globe donne à voir aux deux fuyards un monde dénué de sens, intrinsèquement éclaté, hétérogène. La construction de personnages en proie au désespoir est alors à comprendre chez Cendrars comme le résultat d'une conjonction d'influences. Cendrars se place ici dans la lignée d'Alfred de Vigny dont il se plaît à évoquer le désir secret de faire exploser la planète à la dynamite (MO, 100–101) mais également du désespoir athée de Dostoïevski ; Moravagine, qualifié d'idiot (25), aurait été écrit par Cendrars en pensant au roman éponyme de l'écrivain russe (228). La récente découverte de la relativité par Albert Einstein (Einstein 1916), bouleversant les certitudes scientifiques, n'est pas non plus étrangère à la rédaction de *L'Eubage* :

> Non, il n'y a pas de lois ; non, il n'y a pas de mesures. Il n'y a pas de mesures. Il m'y a pas de centre. Pas d'unité, pas de temps, pas d'espace. Notre raisonnement scientifique est pauvre petit instrument d'analyse ; [...] le point n'existe pas, sa définition peut être celle de l'espace (ni longueur, ni largeur, ni épaisseur), et

> tout ce qu'il génère est fatigue de notre cerveau, convention, lettre morte, *rhô and phî*. (296–297)

Face au déclin de la religion chez les intellectuels, face au bouleversement des certitudes scientifiques et à l'élargissement de la connaissance de l'univers (Cendrars était un grand amateur d'astronomie et lecteur avide des deux tomes de *l'Astronomie populaire* (Flammarion, 1880)), la place de l'homme dans le monde s'en trouve profondément bouleversée, et ce bouleversement fascine le poète. Alors que l'homme se trouve soudain débarrassé de toute transcendance, la dérive apparaît comme le seul mode de déplacement qui puisse répondre à une telle crise des représentations, le seul lien possible entre un homme ébahi au cœur d'un monde égaré dans l'univers.

Dérive de l'écriture

La dérive et le langage sont semblables en ce qu'ils lient et délient l'homme et son environnement. Egalement porté par un mouvement de glissement, le langage est constamment menacé par une dissolution progressive. C'est d'abord un très léger bégaiement, un doute surgissant du langage, qui amorce cet effilochement de la langue. Dès la préface, Cendrars bute sur le nom de Raymond la Science : « Et maintenant, comme il faut tout de même un nom pour la bonne intelligence de ce livre, mettons que R. c'est… c'est… mettons RAYMOND LA SCIENCE. » (352). Un très léger tressautement de la langue, à peine remarquable. Comme si le langage, soudainement, était menacé par une perte de mémoire, par un doute, par une perte d'importance. Le trou de mémoire agit ici comme un trou dans le langage, et les points de suspensions figurent des infimes perforations de la langue. L'identité de Moravagine, comme celle de Raymond la Science, est emprunte de mystère et de discontinuité : « Pour état civil et diagnostic, consulter le dossier secret 110 au nom de G….y. » (362). Les noms propres se raccourcissent au fil du roman, ou bien sont pris de redondance et de bégaiement. L'ingénieur Zamuel Blazek devient Z.Z (394), le chimiste Alexandre Alexandrowitch Alexandroff devient A.A.A (394) et le chef Ropchine, Ro-Ro (398). De l'instabilité du nom découle naturellement une instabilité du langage. Alors que les personnages partent à la dérive, les dialogues eux aussi sont affectés par un glissement linguistique, au point que les mots se raccourcissent. Moravagine évoque l'humanité en ces termes : « Tu parles d'un chiqué. I-z-en ont plein la bouche d'leur frangine, d'la Grande Vache.» (427). Pour Moravagine, cette hybridation de la langue est à l'origine d'une transformation de la littérature, et constitue son anéantissement autant que sa résurrection. Le texte littéraire est alors le fruit d'un « travail prodigieux » :

> Oui dans ce travail prodigieux […] la langue se refait et prend corps, la langue qui est le reflet de la conscience humaine, la poésie qui fait connaître l'image de l'esprit qui la conçoit, le lyrisme qui est une façon d'être et de sentir, l'écriture démotique, animée du cinéma qui s'adresse à la foule impatiente des illettrés […]. (438)

Dès lors, il n'est pas étonnant de voir le langage de Moravagine se déconstruire progressivement, jusqu'à se désarticuler. Si l'on en croit ses prédictions apocalyptiques, le langage devrait alors se résumer en une seule unité sémantique. Cette réduction serait le fruit du contact entre la Terre et Mars : « L'unique mot de la langue mar-

tienne s'écrit phonétiquement : ké-ré-keu-keu- ko-kex. Il signifie tout ce que l'on veut. » (484). Le langage parlé rejoint le langage écrit dans une dissolution du sens poussée à l'extrême. Pourtant, le langage n'est pas pour autant complètement aboli. Ici encore, le « mot unique » ouvre plus qu'il n'abolit, en liant monde sensible et monde possible : « il signifie tout ce qu'on veut».

La forme romanesque est également atteinte par une déliquescence, remarquable à plusieurs niveaux. Cendrars s'attache d'abord à déconstruire sa posture d'auteur en imaginant un auteur fictif qui n'est autre que le personnage Raymond-la-Science. La préface du roman a pour fonction d'établir cette autorité auctoriale fictive par le truchement d'une lettre que Raymond aurait envoyé à Cendrars. La missive, retranscrite dans la préface, se terminerait ainsi :

> *Merci. Je vous serre la main. Je vous embrasse. Faites ce que vous voudrez des papiers que vous savez.*
> *Adieu.*
> *R.*
> *Et maintenant, comme il faut tout de même un nom pour la bonne intelligence de ce livre, mettons que R. c.est… c'est… mettons que c'est RAYMOND LA SCIENCE*[1]. (7)

Cendrars n'est pour autant pas absent du récit. Il fait une courte apparition, en tant que personnage, tandis que les deux fuyards sont de retour à Chartres. Il figure alors un lieutenant qui doit s'embarquer dans un tour du monde en avion avec Moravagine :

> Un jeune était à l'établi. Il était jeune. Ni notre venue, ni les cris intempestifs de Champcommunal ne l'avaient distrait de son travail. […] A l'aide d'un compas, il chiffrait des repères sur une hélice en bois. […]
> Messieurs, dit [Champommunal], permettez-moi de vous présenter mon lieutenant, Blaise Cendrars. (192)

Auteur-personnage, personnage-auteur : le renversement des figures fictives et réelles déstabilise le pacte de lecture en introduisant la présence d'un doute, ou jeu, et fait déborder la fiction dans la réalité, la réalité dans la fiction. De la même manière, la frontière entre texte et paratexte se trouve flouée, à tel point qu'il est difficile de définir de manière définitive le début et la fin du roman.

Alors que le roman commence dès la préface avec la délégation du pouvoir narratif de Cendrars à Raymond-la-science, il survit également à la fin de la narration. Par le biais de l'inclusion d'annexes fictives, comprenant un sommaire de manuscrit signé de la main de Moravagine (215–216), une « page inédite » de ses manuscrits (220–221) ainsi que le « fac-similé de sa signature » (221), une copie de son portrait au crayon (222) qu'accompagne, sur la page correspondante, la retranscription de l'épitaphe inscrite sur la tombe du défunt meurtrier : « Ci-Git un étranger » (223), le texte narratif dérive vers le sommaire, vers le brouillon pour finir par se fondre

[1] Dans une autre version de la lettre proposée dans un manuscrit de Cendrars, une prétérition malicieuse permet d'établir la construction d'une posture d'auteur fictive de manière plus explicite encore :
« Adieu./ RAYMOND. Raymond ? Moi qui ne voulais pas dire le nom dans cette Préface. Alors complétons-le et mettons, mettons Dr Raymond la Science. Puisque c'est lui qui m' donné en dépôt les manuscrits de Moravagine et fait parvenir les cahiers qui forment ce récit. » (MO, 337)

dans l'image et la gravure. Du brouillon au texte, de l'auteur au personnage, du sommaire au roman, de l'image à la littérature, Cendrars navigue entre deux eaux, brouille les frontières génériques et textuelles. Il est intéressant de noter que l'influence de la dérive sur son écriture ne provoque pas une destruction totale du langage ou de la littérature à proprement parler : la survivance de l'œuvre en témoigne. Plutôt, elle met en lumière une menace latente de fuite du langage. Un dialogisme paradoxal se met alors en place entre le texte et la dérive : cette dernière tend vers sa destruction autant que vers sa construction.

Quelles rives?

En imaginant le personnage du médecin psychiatrique nommé après le membre de la Bande à Bonnot Raymond-la-Science[2], Cendrars joue sur les frontières entre ordre et chaos, santé et folie, rappelant l'ambivalence entre construction et destruction omniprésente dans le texte. En effet, le clin d'œil à la figure historique invoque une disruption de l'ordre établi, tandis que la vocation médicale du personnage invite à un « prompt rétablissement » d'un ordre naturel, de la santé du corps humain comme de l'esprit. L'alliance de l'ordre et du désordre au sein du personnage de Raymond la Science le pousse à interroger les notions de marges, de normes, de bonne santé et est à l'origine de la dérive des personnages. En ce sens, Moravagine représente pour lui un cas fascinant. Le médecin le décrit en ces termes: « Amoral. Hors la loi. Nerveux [...]. J'allais pouvoir étudier [...] par quel minutieux mécanisme, l'activité de l'instinct passe pour se transformer, s'amplifier, dévier au point de se dénaturer. » (372). La folie furieuse de Moravagine est ici associée à un « minutieux mécanisme », un ordre intime qui donne une direction, même insondable, à son vagabondage. Plutôt qu'une dérive totale, qui entraîne, les personnages et la diégèse dans un gouffre mélancolique, il semblerait plutôt que le vaisseau de *L'Eubage* ainsi que les personnages en vadrouille de *Moravagine* suivent une *trajectoire chaotique*, c'est-à-dire une trajectoire « qui semble hasardeuse mais qui en réalité ne l'est pas, qui est soumises à de nombreuses lois » (Lorenz 1993, 6). L'alliance de la loi et du chaos se rencontrent fréquemment, selon Lorenz : un rocher qui tombe d'une montagne, une partie de flipper en figureraient des exemples. Les trajectoires du rocher qui tombe à flanc de montagne ou de la bille projetée dans un ensemble de rouages semblent être dues au hasard mais elles sont en réalité déterminée ; elle sont en ce sens chaotiques. Le navire spatial de *L'Eubage* est en effet soumis à plusieurs reprises à une inflexion de direction suggérée par le narrateur, alors qu'il est sur le point d'être détruit, comme ici alors que l'engin est emporté dangereusement dans la chute d'un papillon géant :

> Et alors que je croyais tout perdu, intervint obscurément ce besoin de contrôle et de direction qui m'a toujours fait réagir. [...] D'un coup de barre, je parvins à redresser l'appareil et c'est dans une embardée terrible que notre engin vint

[2] En décembre 1911, les membres du groupe anarchiste connu sous le nom de la Bande à Bonnot se dispersent suite à « l'attentat de la rue Ordener », dans une agence de la Société Générale, qui fera un blessé et un mort. Raymond Callemin, dit Raymond la Science en raison de son goût pour la lecture, fait partie de la bande. Il sera arrêté quelques mois plus tard et guillotiné en avril 1913. Cendras déclare dans *Le Sans-Nom* avoir rencontré « les deux adolescents qui furent guillotinés, Garnier, le bref, et Raymond-la-Science, le discoureur, que je rencontrais rue Cujas, au Bar des Faux-Monnayeurs » (Cendrars 1935–1952, 388)

> s'arrêter en plané à deux mètres à peine de la carcasse géante [du papillon]. Rien n'était perdu.

Cette soudaine intervention du narrateur, à l'encontre de sa passivité observée jusqu'alors, répond selon Cendrars à une activité instinctive, celle de la recherche d'un ordonnancement du monde. Il explique : « L'instinctif balbutiement d'un enfant fait accourir l'univers, le range autour de son berceau et lui fait gracieusement de don de sa réalité » (74). Par l'introduction d'un déterminisme humain et par le contraste entre un environnement semblable au chaos originel et la présence, au cœur de cette confusion, d'un narrateur demandeur de sens, le trajet du vaisseau spatial dérive : d'une absence apparente de trajectoire l'on distingue une trajectoire chaotique.

La tension ainsi créée par la volonté du narrateur de désespérément donner sens à un monde désorganisé se retrouve dans *Moravagine*. En effet, ce n'est pas tant la folie ou la déraison de Moravagine qui les fait à ce point dévier loin de la communauté des hommes, mais le génie. Moravagine confesse à son médecin l'un de ses crimes en employant ces mots : « J'ai refait le truc, la chose, le crime, l'idiotie géniale, le coup de folie, et cette fois de façon si éclatante, que vous comprendrez peut-être pourquoi, vous. » (36). Le meurtrier et le médecin se retrouvent ici dans la compréhension de l'union entre l'idiotie et le génie, entre le coup d'éclat et l'éclatement du monde, entre le désordre du monde et la prise de conscience de ce désordre inhérent. La trajectoire des deux compères autour du monde est alors semblable à celle de l'Eubage : constamment sur la brèche, les personnages cendrarsiens se débattent avec le conflit de l'homme au contact du monde. En ce sens, il n'est pas question pour eux de viser à la destruction du monde, ni à la construction d'un ordre nouveau. Il s'agit plutôt, à travers leur errance, de révéler et d'intégrer cette fracture entre le monde et l'homme.

La mise en évidence d'une trajectoire chaotique des personnages et de l'écriture nous permet de comprendre le voyage cendrarsien comme un voyage intérieur : il s'agit pour le sujet qui se déplace sur la surface du globe de voir évoluer sa représentation du monde. L'on assiste alors, dans le texte, à un cheminement qui mène l'homme d'une représentation mécaniste du monde héritée de Kant, puis de Schopenhauer, vers une représentation que l'on qualifiera de contingente. Il est vrai que Cendrars se plaît à scander « le monde est ma représentation » (Cendrars 1929, 10) faisant sienne la formule de l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* (Schopenhauer 1912, 3), traduisant un ordre du monde qui n'est pas donné en soi mais établi par l'homme selon des attentes éthiques ou esthétiques. En effet, à travers ces deux textes, l'auteur évoque à plusieurs reprises le choc provoqué la confrontation d'un désordre naturel et d'une volonté d'ordre mécanique ou esthétique. Dans *Moravagine*, le personnage éponyme songe à un impossible ordre esthétique :

> Il avait voulu étudier la musique, croyant se rapprocher du rythme originel et trouver la clé de son être comme une justification de vivre. [...] Telle qu'on la pratique (et surtout telle qu'on l'enseigne), la musique est en somme une expérience de laboratoire, la théorie figurée de ce que la technique et la mécanique modernes réalisent sur une plus vaste échelle. [...] C'est ainsi que l'étude serrée d'une partition musicale ne nous fera jamais découvrir cette palpitation initiale qui est le noyau autogénérateur de l'œuvre et qui dépend, en sa climatérique, de l'état général de l'auteur, de son hérédité, de sa physiologie, de la structure de

> son cerveau, de la rapidité plus ou moins grande de ses réflexes, de son érotisme, etc. (55–56)

La confrontation d'un rythme insondable et du cerveau humain avide de science se retrouve de manière exaspérée dans *L'Eubage*. Alors que le navire spatial « tombe en vrille » (296), c'est l'univers entier qui apparait soudain au voyageur comme un

> épanchement séreux au cerveau qui a nom raisonnement scientifique, puisque la science ignore les processus les plus primaires de l'univers et ne sait à quoi les attribuer, à la composition du sol, à l'exposition climatérique, à la dégénérescence de la graine, au procédé de culture, la teneur d'amidon plus ou moins élevée de tel brin de paille. (296).

Le conflit entre désordre naturel et volonté d'ordonnancement n'est pas stérile pour autant. Cendrars parvient à trouver une issue de secours à ces deux pôles entre lesquels le voyageur en péril ne cesse de ricocher en admettant, en toute chose, la présence nécessaire d'un jeu de contingence au sein de contraintes déterminées. Les trajectoires chaotiques que nous avons mises en évidence illuminent la présence conjointe du contingent et du déterminé dans le voyage et l'écriture de ce dernier chez Cendrars. L'on voit alors se profiler dans le texte un bricolage entre hasard et nécessité, pensée et action, folie et génie, ordre et désordre, qui fait dire à Moravagine alors qu'il veut justifier son désir de tour du monde en avion :

> Mais tout n'est que désordre, mon bon. Désordre que les végétaux, les minéraux et les bêtes ; désordre que la multitude des races humaines, désordre que la vie des hommes, la pensée, l'histoire [...]. Il n'y a pas de vérité. Il n'y a que l'action, l'action qui obéit à un million de mobiles différents, l'action éphémère, l'action qui subit toutes les contingences possibles et imaginables, l'action antagoniste. La vie. [...] Moravagine avait tellement raison que trois jours plus tard, un dimanche, jour fixé pour leur envolée merveilleuse, c'était la guerre, la Grande Guerre, le 2 août 1914. (195–196)

Ici encore, l'absence absolue d'ordre revendiquée par Moravagine est modérée d'une part par l'exactitude paradoxale de ses prédictions, et d'autre part par l'articulation intelligible de son discours dans le tissu du texte littéraire.

Entre ordre et désordre, destruction et construction, chaos et trajectoire chaotique, la dérive à l'œuvre dans le texte cendrarsien agit comme une véritable matière à travailler la littérature. Désormais poussée aux limites de l'intelligible, l'écriture de Cendrars se dirige vers une littérature résolument moderne, pré-existentialiste, s'efforçant d'intégrer une représentation éclatée du monde dans une écriture constamment sur le point de se défaire, d'exploser en morceaux. L'œuvre de Cendrars se montre ici à l'image de l'auteur : ayant perdu son bras droit lors de la Grande Guerre, Cendrars renaît de ses cendres en devenant écrivain de la main gauche. *Moravagine* et *L'Eubage* représentent en ce sens les écrits d'une renaissance. De la déliquescence naît l'œuvre, de l'amputé nait l'écrivain.

Textes de référence

Cendrars, Blaise, « Moravagine », in *Œuvres complètes*, 15 vols, [T.] 7, Paris, Denoël, TADA, 2003 [1926], p.5–254.

Cendrars, Blaise, « L'Eubage, aux antipodes de l'unité », in *Œuvres complètes*, 15 vols, [T.] 7, Paris, Denoël, 2003 [1926], p.285–305.

Cendrars, Blaise, « Le Sans Nom », in *Œuvres complètes*, 15 vols, [T.]5, Paris, Denoël, TADA, 2002 [1935–1952].
Cendrars, Blaise, « Les Confessions de Dan Yack », in *Œuvres complètes*, 15 vols, [T.]4, Paris, Denoël, TADA, 2002 [1929].

Bibliographie critique

Breton, André, « Lâchez tout », in *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1922.
Debord, Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste*, 2, décembre 1958.
Dostoïevski, Fiodor, *L'Idiot*, Paris, Plon, 1887 [1869].
Einstein, Albert, *La Théorie de la relativité restreinte et générale*, Paris, Gautier-Villard, 1956 [1916].
Flammarion, Camille, *L'Astronomie populaire,* Paris, Flammarion, 1880.
Lorenz, Edward, *The Essence of Chaos* [*L'Essence du chaos*], Washington, University of Washington Press, 1995.
Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Trad. de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, Felix Alcan, 1912 [1818–1819].
Vigny (de), Alfred, *Journal d'un poète*, Paris, Delagrave, 1867.
White, Kenneth, *Dérives*, Paris, Laffont, 1978.
White, Kenneth, *Travels in the Drifting Dawn*, Paris et Edinburgh, Mainstream Publishing, 1989.

L'Albanie selon les voyageurs français du XIX^{e} siècle

Fatos RAMA
Université de Lorraine, France

Résumé. Tout au long du XIX^{e} siècle, un grand nombre de voyageurs français vont se rendre en Albanie qui demeurait l'un des pays européens les plus méconnus. Ces voyageurs, vrais chroniqueurs du XIX^{e} siècle, nous ont laissé par écrit les images de l'Albanie, le visage de diverses villes, leur vie quotidienne, l'urbanistique, les traditions, le développement, le commerce, les relations humaines entre les personnes de croyances différentes; en deux mots le parfait portrait de la réalité albanaise de l'époque. Nous nous sommes efforcés dans ce travail de ne pas tout simplement résumer les récits de ces voyageurs français. Notre méthode s'est plutôt appliquée à analyser et à critiquer leurs récits, à contrôler les faits et les données qu'ils communiquent, à confronter leurs témoignages à ceux d'autres voyageurs ou à des faits cités dans d'autres documents, voire même à rechercher les sources auxquelles ils sont puisé leurs renseignements.

Abstract. Along the whole 19th century, a great amount of French travellers went to Albania, which remained one of the most unknown European countries. These travellers, true storytellers of the 19th century, have left us written testimonies of the reflections of Albania, the faces of different towns, their daily life, their town-planning, their traditions, the development, the ongoing businesses, the human relationships between people of different beliefs; in a few words, the perfect portrait of the Albanese reality of that time. During the course of this project, we have tried very hard not to simply summarise the accounts of these French travellers. Our method has mainly tried to analyse and evaluate their accounts; to control their facts and their data; to compare their statements and testimonies with those given by other travellers or with facts found in other documents as well as research the sources where they obtained the information.

Mots-clés : voyageurs français, témoignage, image, Albanie, dix-neuvième siècle,
Keywords : french travelers, testimony, picture, Albania, nineteenth-century

Introduction

Au XIX^{e} siècle, les frontières de l'empire ottoman commencent à se rétrécir, notamment à la suite des insurrections des peuples des Balkans. L'opinion publique s'intéresse à la Turquie et aux pays environnants, particulièrement à l'époque de la Révolution grecque et à celle de la Guerre de Crimée.

Le voyage du lord anglais Byron en Albanie, en fin septembre 1809, son amitié avec Ali Pacha, et surtout son œuvre majeure *Le pèlerinage de Child Harold* (1812), né des impressions de son voyage en Orient, des années 1809–1810, et dont le succès retentit partout en Europe, obligeront de nombreux intellectuels européens à tourner la yeux vers l'Albanie, vers cette *terra incognita* qui aspirait à l'indépendance.

L'ouverture de deux consulats français, un à Jannina et l'autre à Scutari, offrait la possibilité aux voyageurs français de rester davantage en Albanie. Dans ce climat propice, de nombreux voyageurs français vont se rendre dans les Balkans, et particulièrement en Albanie, grâce à la renommée du pachalik de Jannina, qui 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.

Ces voyageurs[1], vrais chroniqueurs du XIX[e] siècle, nous ont laissé par écrit les images de l'Albanie, la description des différentes villes albanaises, de leur vie quotidienne, leurs architectures, leurs traditions, l'économie et le commerce qui s'y développaient, les relations humaines entre les personnes de croyances différentes; en deux mots le parfait portrait de la réalité albanaise de l'époque.

Ainsi cet article va tenter de reconstituer l'itinéraire des voyageurs, d'analyser et de critiquer les faits et les données qu'ils communiquaient, de vérifier leurs déclarations et leurs dires, de confronter leurs témoignages et impressions à ceux d'autres voyageurs, de manière à mieux comprendre l'image qu'ils véhiculaient de l'Albanie de l'époque.

Les origines et la langue

Les voyageurs français, traitaient à travers leurs témoignages, des problèmes géographiques, linguistiques, historiques et littéraires relatifs à l'Albanie et à ses habitants. Leurs récits décrivent longuement la situation du pays, son caractère et ses richesses naturelles, ils portent également sur les origines des Albanais, leur apparition et leur évolution ultérieure.

L'origine du peuple Albanais et de sa langue furent l'objet d'études scientifiques de la plupart des voyageurs français[2]. Dû à un manque évident de donnés sur ce peuple, ces érudits français se trouvèrent devant plusieurs dilemmes: Les Albanais sont-ils un peuple autochtone ou sont-ils venus d'ailleurs? Qui sont leurs ancêtres ? Ces questions sont longuement débattues dans leurs écrits qui s'appliquent à donner à leurs argumentations une base solide, à partir de connaissances historiques et linguistiques déjà publiées ou recueillies, sur place, par eux-mêmes. En effet, ces voyageurs reprenaient les opinions avancées avant eux par Johann Thunman, Martin Leake ou Xilinder qui considéraient les Albanais comme un peuple autochtone, installé dans le pays depuis des temps immémoriaux. L'argument sur lequel reposait cette opinion était que l'histoire ne connaissait aucune migration antérieure à celle des Grecs et des Slaves qui ont eu lieu assez tard. On en arrivait à voir les Albanais comme les descendants de l'ancienne population méditerranéenne- les Pélasges.

Contrairement à Pouqueville, qui soutient la thèse que les Albanais sont venus de l'Asie (1824, 306–311), pour grand nombre de voyageurs français cette thèse pélasgique parait plausible. Ami Boué, géologue et ethnologue d'origine française, fut l'un des premiers qui affirma que les albanais sont les descendants des illyriens[3] (1840, 14). Selon lui « le Schkipe [l'albanais] pouvait avoir pour base le langage de l'ancienne Illyrie et être une langue indo-européenne » (15). Il distingue trois dialectes : celui des Guègues(Nord), celui des Tosques(Sud) et celui de l'Albanie centrale.

[1] Voir la liste en annexe.

[2] Prosper Mérimée s'est penché aussi sur la question, dans son article «De l'origine des Albanais », publié dans la Revue contemporaine du 31 décembre 1854.

[3] Il faut souligner qu'à cette thèse adhérent une majorité des voyageurs français comme : Leon Lamouche, Eduard Schneider, Guillaume Lejean, Albert Dumont et tant d'autres.

D'autres voyageurs[4] avaient des difficultés à souscrire à la thèse que l'albanais moderne provenait du pélasge ancien, de même que le grec à l'étape moderne provenait de la langue d'Homère. Les réserves qu'ils exprimaient étaient d'ordre historico-linguistique. Ils partaient du fait que l'albanais était une langue isolée en Europe, comme l'était par exemple le basque. Mais le basque, comme le soutient Jean-Marie Chopin, était dans le pays depuis toujours, ce qui était prouvé par la toponymie, les noms des villages, des vallées et des montagnes. En Albanie, les choses se présentaient différemment. Les noms des lieux étaient d'origine slave, ce qui prouverait que les Slaves auraient été remplacés par la population actuelle. (1856, 146) Apres une analyse pertinente sur les illyriens, Guillaume Lejean, ethnographe réputé, conteste cette thèse, dans son livre *Ethnographie de la Turquie d'Europe (1861)* et arrive à la conclusion que les membres de cette communauté sont les descendants des illyriens :

> Ce grand peuple, conquis moralement par la civilisation grecque, puis matériellement par les Romains, subit dans sa langue l'infiltration de ces deux éléments dans une proportion énorme. Au septièm^e^ siècle les Slaves arrivant par le nord et la vallée de la Narenta refoulèrent au midi les Illyriens que les Byzantins ne connaissaient plus que sous le nom d'Arvaniti *(AQβuvixol),* corruption du mot « Albani » que portait déjà une de leurs tribus au temps de Ptolémée. Les occidentaux ont gardé ce nom d'Albanais pour les désigner; du nom byzantin les Turcs ont fait « Arnaut », tandis que leur nom national est «Skipetars», qui a à peu près le sens de montagnards. (15–16)

Hyacinthe Hecquard, consul français à Scutari (1853–1859), dans son livre *Histoire et description de la Haute-Albanie*(1863), tente aussi d'argumenter sur l'origine de la race albanaise : « Si les Albanais étaient arrivés en Europe à une époque récente, on connaîtrait leurs migrations; mais l'histoire ne nous en apprend rien. On doit naturellement en conclure qu'ils étaient en Albanie depuis les époques les plus reculées »(9).

Durant six ans, de 1893 à 1889, Alexandre Degrand était le consul français à Scutari. Pendant ces années, lors de ses voyages dans le Nord albanais, il notait des événements, des faits, des conversations et histoires étonnantes, qu'il publia plus tard, dans son livre *Souvenirs de la Haute-Albanie*(1901). Ce livre très documenté, est accompagné d'une série extraordinaire de photographies qui présentent les portraits, les paysages, l'environnement et l'architecture albanaise. Dès le début du livre il pose une question essentielle « les albanais sont-ils réellement de Pélasges, de cette race qu'Homère qualifie de divine, des Pélasges restés jusqu'à nous jours sans mélange, ayant conservé intactes leur langue et leurs coutumes ? »(1)

Pour soutenir la thèse pélasgique il effectua des recherches archéologiques sur le terrain. Dans le Nord le baron Degrand a visité les vestiges d'une vieille civilisation, des églises romaines et médiévales ; il a visité également Danja, Drishti (l'ancien Drivasto), le vieux et fameux pont vénitien de Mesi, sur la rivière du Kir (Scutari).

A Koman, dans un très grand nombre de vieilles sépultures illyriennes, il rassembla une série d'objets qu'il offrira plus tard au Musée des antiquités nationales de Saint-

[4] Robert Cyprien (*Les Slaves de Turquie. Serbes, Monténégrins, Bosniaques, Albanais et Bulgares,* Paris, L. Plassard, 1844) et Jean-Marie Chopin (*Provinces danubiennes et roumaines,* Paris, Firmin Didot, 1856.)

Germain-en-Laye. Il s'étonna aussi des ressemblances des costumes des femmes montagnardes albanaises avec les dessins des vases antiques de l'époque pélasgique qui s'inscrivent dans une continuité de cultures et qui le portent à s'exclamer :

> Quel était donc ce peuple, qui prenait un tel soin d'assurer le repos à ses morts, les ensevelissait avec tous les objets ou bijoux qui leur avaient appartenu et les transportait sur cette hauteur d'un accès si pénible? Les bijoux en bronze étaient vraisemblablement travaillés par lui, mais ceux d'argent et surtout les perles et cylindres des colliers sont parfois d'une finesse qui contraste avec l'ornementation primitive et grossière des premiers. Venaient-ils d'une autre contrée, ce qui est probable ? Les avaient-ils apportés dans leur émigration? Où trouvaient-ils à se les procurer? La rareté des objets de fer est également, je le crois, un signe d'antiquité. (264)

Il faut souligner que l'incertitude de certains sceptiques est due à l'état où se trouvaient alors les études albanaises. Plus tard la linguistique va démontrer que la toponymie albanaise est loin de n'avoir que des origines slaves et que nombre de villes, villages, montagnes et vallées portaient des noms que l'Albanais a tout naturellement hérité d'une époque lointaine, antérieure à celle de l'arrivée des Slaves dans les Balkans.

L'Albanais, son territoire et son portrait

En ce qui concerne l'Albanie, du XIX[e] siècle, celle-ci faisant à cette époque partie de l'Empire ottoman. Un grand nombre de voyageurs s'occupent de l'étendue territoriale de l'Albanie. Selon eux, elle est divisée en deux : la Haute Albanie, dont la capitale est Scutari et la Basse-Albanie, ayant pour capitale Jannina. D'une manière directe ou indirecte la plupart d'entre eux essaient de décrire en grand ligne les frontières de l'Albanie. Pour définir l'Ouest ils n'ont aucune difficulté : du plateau de Struga, Tetovo, Prizren et Peja, jusqu'à la mer Adriatique et Jon, toute cette partie était habitée par des Albanais. (Boué 1840, 13). La question devenait plus complexe concernant les trois autres points cardinaux, où ce peuple se mélangeait avec les grecques, bulgares, serbes et monténégrins. Ainsi en partant de la structure nationale majoritaire qui habitait ces lieux, de la compacité territoriale, et des donnés recueillis sur le terrain, ils définissent l'Albanie dans ces frontières : au Sud : Vonica, Trikalla et Laris ; à l'Est : Folorina, Velesi, Vranja, Leskovski, au Nord : Nishi, Prokupla, Bjellopoja,Podgorica, à l'Ouest, la mer ionienne et l'adriatique. (Meylan 1885), (Poujade 1859), (Isembert, 1874).

En se référant au portrait physique, la plupart de ces voyageurs font presque la même description donnée par Albert Dumont, dans le livre *Le Balkan et l'Adriatique* : « L'Albanais a une parfaite distinction ; la tête petite, le nez fin, l'œil vif, ouvert en amande, le cou long, le corps maigre, les jambes hautes et nerveuses, il rappelle le type premier du Grec, tel que la sculpture archaïque l'a représenté sur les marbres d'Égine. »(282), ou la description faite par Robert Cyprien :

> L'albanais a les yeux petits, le regard droit et fixe, les sourcils minces, le nez effilé, la tête allongée, le front aplati, le cou très-long, la poitrine énormément bombée, le reste du corps maigre et nerveux. Doué d'une prodigieuse souplesse de muscles, il porte dans sa démarche et ses attitudes l'air un peu théâtral d'un athlète de l'antiquité (1844, 122)

Tout voyageur érudit qui s'est intéressé aux caractéristiques physiques des Albanais, fait une différence entre les Albanais du Nord (Guègues) et ceux du Sud (Tosques). Les albanais du Nord ont des traits plus rustiques, fiers et négligents : « Les Guègues sont regardés comme les plus sauvages habitants de l'Albanie. Enfants belliqueux du Caucase, une structure athlétique, des yeux noirs, un nez régulier, les dents fortes et courtes, une barbe épaisse un luxe de vigueur et de santé. » (Chopin 1856, 114)

Contrairement, les Tosques ont des traits moins grossiers, ont un regard plus doux, sont grands et agiles. Ils tombent vite sous une autorité quelconque, sont moins libres, mais plus riches (115).

Comparé aux Tosques, les Guègues sont plus vaillants. Ibrahim Manzour Efendi, qui resta pendant dix ans à côté d'Ali Pacha les définit ainsi :

> Les Guègues sont les plus braves d'entre les albanais et fournissent d'aussi bons cavaliers que d'excellents fantassins, tandis que les autres albanais ne servent bien qu'à pied. Les individus de cette tribu sont très cruels et féroces, mais susceptibles d'une espèce d'honneur. (1827, 14)

Mœurs et coutumes

Chez les montagnards du Nord de l'Albanie les voyageurs français découvrent certaines qualités qu'ils ne retrouvent pas dans le reste de la population. Ainsi la parole donnée (la Bessa) les attire particulièrement. 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, telle la Bessa, comme vertu. Or dans cette organisation tribalo-patriarcale, en absence d'un Etat de loi, ces coutumes jouaient un rôle important dans la défense de l'individu et de la société de l'époque. Elle faisait partie intégrale de la morale. Pour Hyacinthe Hecquard : « la parole donnée est sacrée pour les montagnard qui mourraient plutôt de la violer » (1858, 334).

Il est à noter que la plupart des voyageurs ont préféré les visites au Nord de l'Albanie parce que, dans ces contrées lointaines et difficiles à rejoindre, on remarquait une organisation sociale hors du commun et très primitive, qu'Elisée Reclus, dans *La Nouvelle géographie universelle*(1890) définit ainsi :

> C'est dans l'Albanie septentrionale, parmi les populations indépendantes, qu'il faut aller pour voir encore un état social qui rappelle le Moyen Age. Dès qu'on a passé la Mat, au nord de Tirana, on s'aperçoit du changement. Tous les hommes sont armés ; le berger, le laboureur lui-même ont la carabine sur l'épaule; les femmes et jusqu'aux enfants ont le pistolet à la ceinture : chacun a dans sa main la vie d'un autre homme et la défense de la sienne propre. Les familles, les clans, les tribus, ont leur organisation militaire toujours complète : qu'on les appelle au combat, tous sont debout, prêts à la bataille. Souvent les fusils partent d'eux- mêmes. (19)

Au contraire dans l'Albanie centrale et celle du sud la plupart des us et coutumes étaient revoulues ou en voie de disparition. La vendetta aussi avait perdu son caractère traditionnel. C'est cette évidence qu'essaie de mettre en avant aussi Guillaume Lejean dans son *Voyage en Albanie et en Monténégro*(1858) : « les Tosques se sont soumis à la Porte, alors que toutes les tribus du nord profitent d'une sorte d'autonomie factice et juridique ». (19)

Fatos RAMA
Université de Lorraine, France

Or, en parlant des Guègues qu'il voit partout armés, Boué souligne qu'ils sont obligés de se protéger de leurs nombreux ennemis qui occupent leurs pays : « Nous voyons chez les Albanais des gens vigoureux et tant qu'existera la loi du sang et tant qu'ils seront sous une odieuse occupation, ils resteront armés » (1854, 21).

Dans le Nord de l'Albanie, le *Kanun*, ce droit coutumier, gérait tous les aspects de la vie sociale : la famille, le travail, la propriété, les crimes, honneur, etc. Les spectacles autour de la *Gjakmarrja*, forme ritualisée de la vendetta – un meurtre doit être vengé par la mort d'un homme de la famille du coupable –, étaient des scènes qui amenaient ces voyageurs dans des temps très lointains, dans le souvenir homérique, dans les vieux rites francs ou germaniques, avec « le cercle de sang ». Une loi qui était encore vivante dans ces montagnes à chaque fois qu'on négociait la reprise de sang.

La pacification entre deux familles en « sang » était un spectacle digne des grands tragédiens comme Sophocle ou Euripide. Le témoin Cyprien Robert, historien et linguiste, dans son œuvre *Les Slaves de la Turquie(1844)*, écrivait :

> Les traités entre phars se concluent par l'intermédiaire des pliaks ou vieillards ; ils s'assemblent d'ordinaire au nombre de douze ou de vingt-quatre, et se rangeant, assis en cercle, sur un monticule, ils forment ce qu'on appelle le krveno kolo (la ronde du sang), présidée par le papas du phar qui demande vengeance. Les cloches du village sonnent, les femmes arrivent dans leurs plus riches atours, des prières solennelles sont récitées devant l'église pavoisée de drapeau. Douze mères du phar offenseur, tenant au sein leurs nourrissons, gémissent prosternées aux pieds de l'offensé. Pendant ce temps, les juges du kola débattent la krvina, prix du sang. Toutes les blessures, tous les morts sont minutieusement comptés et taxés à un prix qui rappelle les amendes pour meurtre du vieux code germanique et franc, et les premières lois russes dites pravda russkaïa. Il faut enfin que l'offenseur paraisse, ayant suspendue au cou l'arme de l'offense ; il se traîne sur les genoux jusqu'au papas, qui lui ôte cette arme et la jette au loin ; les parents de l'offensé s'en saisissent et la brisent. Le chef de la famille trépigne, pleure, regarde le ciel, et à l'offenseur suppliant qui embrasse ses genoux il répond : Mon âme n'est pas prête. Quand il est enfin résigné à pardonner, il relève son rival en fondant en larmes, le presse sur son sein, et va se jeter avec lui dans les bras du papas réconciliateur. Une paix éternelle est jurée par les deux phars, qui deviennent d'autant plus amis, disent-ils leur sang s'est mêlé ». (138)

Dans cette période la vendetta était considérée, comme dans la Grèce antique, comme un acte moral majeur. Ainsi ce phénomène social archaïque s'imposait comme une évidence. Il était ancré au plus profond des us et des coutumes. Celui qui ne se vengeait pas, était considéré comme un moins que rien, et vite déclassé et non respecté. Par contre celui qui suivait à la lettre ce devoir sacré, faisait l'honneur de sa famille :

> Comme j'essayais un jour de faire comprendre à un Mirdite combien ces meurtres accomplis froidement, sans risques, presque toujours par trahison étaient chose honteuse en d'autres pays, il me répondit : « Le Mirdite aime à entendre sa chanson », c'est-à-dire, que s'il risquait sa vie, il n'aurait peut-être pas la chance d'échapper à son adversaire et d'entendre parler de l'acte de bravoure qu'il a commis et des circonstances dans lesquelles il a recouvré sa sanglante créance. Parfois même un chant est composé en son honneur. Celui qui a repris un sang est un brave (Degrand 1901, 160).

Il ne faut pas s'étonner quand la plupart des voyageurs décrivent l'hospitalité albanaise dans une pauvreté sans limites. Dans le *Kanun*, l'hospitalité est – comme elle l'était dans l'Antiquité – un principe sacré. L'article 602 du Coutumier en témoigne : « La maison de l'Albanais est la maison de Dieu et de l'hôte ». L'hôte voit sa sécurité entièrement garantie par celui qui le reçoit, fût-il même le meurtrier du fils de son hôte. Tout conflit qui pèse sur les épaules de l'hôte concerne celui qui l'héberge.

Amie Boué, qu'au cours de ses voyages, notait aussi les mentalités et les tempéraments des Albanais du nord et du sud, s'arrête sur cette généreuse hospitalité: « Partout j'ai croisé des gens serviables et humains. Quand un chef de famille squipetare me vit recroquevillé sous un arbre, trempé par la pluie, aussitôt vint m'aider. » (1840, 533). Il admire aussi les coutumes albanaises : « la coutume impose aux albanais d'accueillir, héberger et protéger les voyageurs s'ils sont attaqués par quelqu'un.»(521)

La religion des Albanais fut l'objet de curiosité de la part de grand nombre de voyageurs. La tolérance religieuse et l'harmonie entre les trois religions (musulmane, orthodoxe et catholique), intriguait beaucoup ces érudits. Très vite ils vont se rendre compte que chez les Albanais la religion n'a pas de profondes racines. Pour Leon Hugonnet « Les albanais n'ont aucun fanatisme religieux, parce que ni le catholiques, ni musulmans ne connaissent leur religion. »(1886, 245)

Certains voyageurs, come Victor Bérard, historien et géographe, vont vite déchanter quand ils découvrent de quelle façon étaient suivis et respectés les pratiques religieuses :

> La religion de ces Albanais est toute en façade. Ils ont un couvent de très saints derviches où, tous les vendredis, ils se grisent de danses et de hurlements, et beaucoup de buvettes où chaque jour le raki et les alcools allemands leur procurent une ivresse moins religieuse. Ils n'oublient aucune des ablutions et purifications de la loi; mais nos conserves de porc ne leur inspirent aucune répugnance : ils les ont baptisées une fois pour toutes « mouton d'Algérie » (1897, 16).

Cette indifférence se voyait nettement dans leur vie familiale. Les mariages entre les Albanais de différentes religions, comme affirment ces voyageurs, étaient une chose courante. Ils insistent surtout sur cette sorte de syncrétisme qui caractérise le sentiment de religion chez eux, cette sorte de mélange de rites païens, chrétiens et islamiques. Cela due, très certainement, au prosélytisme des Albanais qui était le résultat de la pression politique, idéologique et économique de la part de l'Empire Ottoman.

Le mauvais œil, les fées, les magiciennes, les dragons, les arbres à pierre, les marches funèbres, la nourriture à côté des tombes, tout cela était un Univers à la fois dur et exotique, vu que la plupart de ces rites avait cessé d'exister depuis la nuit des temps.

Victor Bérard, en visitant le cimetière orthodoxe d'Elbasan, écrivait dans son livre *La Turquie et l'hellénisme contemporain*(1897*)*, écrivait :

> Le pourtour de l'église est pavé de dalles funéraires. Au côté droit de la tête, près de l'oreille du mort, toutes ont un soupirail « par ou les hirondelles viendront m'annoncer le printemps et les rossignols m'apprendre le beau mai ». Sur les tombes nouvelles, les parents ont servi les offrandes consacrées : une corbeille de pains, une assiette de petits poissons et un plat mêlé d'amandes, de raisins, de riz bouilli et de blé. (45)

Les Albanais, ne sont pas des fanatiques religieux, mais ils croient aux esprits surnaturels. Les djinns, génies du mal à figures horribles, les péris, fées bienfaisantes de la plus gracieuse apparence, se disputent, la satisfaction d'exercer leur pouvoir sur les hommes. Ils croient aussi aux mauvais œil. Voilà ce qu'on lit dans l'ouvre d'Auguste Degrand :

> Musulmans et chrétiens croient au mauvais œil ; les premiers, pour en préserver leurs enfants, leur peignent entre les sourcils quelque signe rouge ou noir destiné à frapper le regard de ceux qui ont ce fatal pouvoir ; de cette façon l'effet malfaisant se porte sur la marque qui a attiré l'attention du mauvais œil et n'a pas d'influence. Les perles en verre bleu turquoise sont très propres à conjurer le mauvais œil : on en met aussi aux chevaux, aux bœufs. (1901, 288)

La place de la femme dans la société

Au XIX[e] siècle la place de la femme albanaise dans la famille et dans la société, comme presque tous les pays des Balkans, était très défavorable. Une partie des voyageurs qui se sont aventurés dans ces contrées, comme Pouqueville, Boué, Schneider, parlent avec regret de sa situation. Autres comme Hecquard, Becker, s'efforcent à argumenter en comparant leur condition avec celles des femmes des pays civilisés, elles jouissent d'un grand respect en famille où elles sont considérées comme des maitresses absolues.

La vérité est que les lois du *Kanun*, le manque des écoles, les conditions économiques pitoyables, défavorisent l'éducation et l'émancipation de la femme. Pendant c[e] siècle, un très petit nombre de jeunes filles vont à l'école primaire. Ainsi elles continuent à vivre dans l'obscurité, l'ignorance et l'analphabétisme. Une telle situation stimulait encore plus l'inégalité entre hommes et femmes.

Dans la mentalité de l'époque était forgée l'idée que la femme doit travailler aux champs, et que l'homme doit s'occuper de la guerre, de la chasse. Voici comme décrit la situation de la femme Edouard Schneider : « elle fait tout le travail du ménage, habille son mari et ses enfants, soigne les bêtes et moissonne. Elle est la déesse, la maitresse de la maison, comme l'homme est le dieu, le maitre de la maison » (1894, 148)

Vu que la plupart du temps, elles n'ont pas l'occasion de faire tout le travail « les femmes albanaises ne sont que les esclaves de leurs maris et sont obligées dès leur enfance à des travaux si fatigants qu'elles sont flétries et ridées de très bonne heure et ont des teints aussi basanés que leurs maris. »(Boué 1840, 75)

Il arrive souvent que les femmes albanaises subissent des violences physiques, chose que les voyageurs français ne cessent de remarquer « le mari peut battre la femme pourvu toutefois qu'il y ait pas effusion de sang. » (Hecquard 1858, 385). Et même quand il s'agit de question d'héritage, elle n'est pas concernée.

Il faut dire que les voyageurs français ont dédié une grande partie de leurs impressions à la femme albanaise, chose qui mérite un article à part, parce que sa condition reflète l'émancipation d'une société entière.

Conclusion

Le XIX[e] siècle montre sans doute l'intérêt des français pour connaitre et étudier l'Albanie et les Albanais sous plusieurs aspects. A travers leurs témoignages ils se sont appuyés sur des documents afin d'analyser les traits qui caractérisent ce peuple, sa langue, son origine, ses coutumes, sa vie sociale, toujours dans un souci d'objectivité.

Le consul français Alexandre Degrand ne sera pas le dernier voyageur qui visitera l'Albanie. Dès le début du XX^e^ siècle d'autres voyageurs, diplomates, érudits, vont se rendre sur ces terres ou l'indépendance devenait un mot d'ordre. Ainsi on pourrait citer le nobélisé français D'Estournelles de Constant, Gabriel Louis-Jaray, auteur des livres *Au jeune royaume d'Albanie* (1914) et *l'Albanie inconnue* (1913); Jean Bruhnes qui avec le fameux photographe Auguste Léon, immortalisa l'Albanie de l'année 1913 ; Jacques Bourcart, auteur de livre *L'Albanie et les Albanais*(1913). Un grand nombre de journalistes et d'écrivains, vont se lancer aussi à la découverte de ce pays : Robert Vaucher, le reporter de la première guerre mondiale ; les écrivains Roger Vailland et Valery Larbaud.

Bientôt l'Albanie deviendra une réalité aux yeux de l'Europe. En France plusieurs journaux et revues comme l'*Illustration*, *Le petit Journal*, *Paris-Soir*, vont faire écho à la cause albanaise.

Pour terminer, on peut considérer, à juste titre, les impressions laissées par ces voyageurs comme une sorte de compendium pour tout ce qui touche à l'Albanie de l'époque. Et ce n'est pas un hasard si, de nos jours, les albanologues voient en eux les initiateurs des études albanaises.

Annexe

XIX^e^ siècle: Voyageurs français et villes visités

- 1806–1815 – **François Pouqueville** – Vlorë, Himarë, Butrint, Janinë, Zagori, Përmet, Tepelenë, Berat, Apoloni, Durrës, Gjirokastër.
- 1830 – **Pierre Théodore Virlet d`Aoust** – Selenicë, Vlorë, Apoloni.
- 1836–1838 – **Ami Boué** – Kosovë, Shkodër, Dukagjin, Mirditë, Durrës, Krujë, Tiranë, Elbasan, Janinë.
- 1837–1838 – **Auguste Viquesnel,** Shkodër, Kelmend, Lezhë, Mirditë, Krujë, Durrës, Tiranë.
- 1867 – **Henri Coquand**, Vlorë, Selenicë, Berat.
- 1849 – **Cyprien Robert**, Shkodër, Këlmend, Mirditë.
- 1852–1858 – **Hyacinthe Hecquard,** Shkodër, Këlmend, Lezhë, Mirditë, Krujë, Durrës, Tiranë.
- 1858–1869 – **Guillaume Lejean**, Tivar, Guci, Shkodër, Prizrend, Mirditë, Tiranë.
- 1861 – **Léon Heuzey** et **Honoré Daumet,** Ohri, Strugë, Domosdovë, Qukës, Elbasan, Durrës, Arapaj, Kavajë, Vlorë, pojan (Apoloni), Palsaë, Gramata, Orikum
- 1866–1867 – **Emile de Wiet** – Shkodër, Lezhë, Mirditë
- 1868–1870 et 1879 – **Gabriel Aubert** – Shkodër
- 1871 – **Albert Dumont** – Shkodër, Mirditë, Vlorë, Gjirokastër, Çamëri, Janinë.
- 1874 – **Auguste Dozon** – Janinë, Korçë, Othër, Elbasan, Tiranë, Lezhë, Shkodër.
- 1876 – **Alfréd Gilliéron** – Vlorë, Apoloni, Janinë.
- 1878 – **Joseph Reinach** – Brigjet shqiptare, Durrës, Shëngjin, Zadrimë, Shkodër.
- 1879–1880 – **Paul d`Estournelles de Constant** – Shkodër
- 1885 – **Pierre Batiffol** – Vlorë, Jaminë, Berat.
- 1885 – **Jean-Claude Feveyrial** – Othër, Korçë, Voskopojë.
- 1890 – **Victor Bérard** – Vlorë, Durrës, Kavajë, Peqin, Elbasan, Othër.
- 1893–1899 – **Alexandre Degrand** – Shkodër, Hot, Shllak, Këlmend, Shkrel, Shurdhah, Koman, Danjë, Shirgi, Mirditë, (Orosh), Durrës, Tiranë, Krujë.

Bibliographie

Boué, Ami, *La Turquie d'Europe*, Paris, Arthus Bertrand, 1840.
Bérard, Victor, *La Turquie et l'hellénisme contemporain*, Paris, Félix Alcan, 1897.
Chopin, Jean-Marie, *Provinces danubiennes et roumaines*, Paris, Firmin Didot, 1856.
Cerfbeer, Adolphe (Ibrahim-Manzour-Effendi), *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie pendant le gouvernement d'Ali-Pacha,* Paris, P. Ledoux, 1827.
Cyprien, Robert, *Les Slaves de Turquie*, Paris, L.Passard, 1844.
Degrand, Alexandre, *Souvenirs de la Haute-Albanie*, Paris, H. Welter, 1901.
Dumont, Albert, *Le Balkan et l'Adriatique*, Paris, Didier et C^e^, 1873.
Hecquard, Hyacinthe, *Histoire et description de la Haute-Albanie*, Paris, Arthus Bertrand, 1858.
Hugonnet, Léon, *La Turquie inconnue*, Paris, L.Frinzine, 1886.
Isembert, Emile, *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, Paris, Hachette, 1874.
Lejean, Guillaume, *Ethnographie de la Turquie d'Europe*, Gotha, Justes Perthes, 1861.
Lejean, Guillaume, *Voyage en Albanie et en Monténégro*, in « Revues des Deux Mondes », Paris, 1858.
Meylan, Auguste, *A travers l'Albanie*, Paris, Ch.Delagray, 1885.
Poujade, Eugene, *Chrétiens et Turcs*, Paris, Didier et C^e^, 1859.
Pouqueville, François, *Histoire de la régénération de la Grèce*, Paris, Firmin Didot, 1824.
Reclus, Elisée, *La nouvelle géographie universelle*, Paris, Hachette et C^e^, 1890.
Schneider, Edouard, *Une race oubliée: les Pélasges et leurs descendants*, Paris, E.Leroux, 1894.

Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). VII : L'assonance problématique *ié* / *é* dans les *la Chanson de Roland* et ailleurs

Trond Kruke SALBERG
Université d'Oslo, Norvège

Résumé. L'article est le quatrième 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. 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. J'examine 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. – Je fais 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 fourth article in a series where I examine the problematical assonances found in the Oxford manuscript 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, in general, one must 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, and more often because of the meter. One also remarks that the irregularities often concern very frequent set phrases – phrases that a scribe might have introduced by a sort of automaticity. When there are several manuscripts, the problematical assonances are 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 thème de ce colloque est le voyage. C'est-à-dire, évidemment, que la plupart des contributions sont consacrées à des textes qui traitent de voyages d'une espèce ou d'une autre. Ma perspective ici est cependant une autre. Je vais aborder un des aspects du fait que chaque texte est en quelque sorte le sujet d'un voyage, il fait un voyage depuis celui qui l'écrit jusqu'à celui qui le lit. Tous les textes, en effet, viennent à nous d'un ailleurs plus ou moins lointain. Les questions que je vais traiter aujourd'hui concernent l'accueil que nous leur réservons.

Parfois, certes, ces questions ne se posent quasiment pas, c'est-à-dire qu'il n'y a rien qui nous semble vraiment problématique. Quand je lis le courriel d'un collègue, le voyage du texte n'a qu'une durée minimale, je n'ai besoin de personne pour le comprendre et il n'y a entre moi et celui qui écrit qu'un transfert technique. Mais

Trond Kruke SALBERG
Université d'Oslo, Norvège

très souvent il y a entre celui qui écrit et celui qui lit toute une série d'intermédiaires : maisons d'édition, imprimeurs, éditeurs, etc. L'Importance de ces instances intermédiaires est particulièrement évidente quand il s'agit des textes qui viennent à nous d'un passé lointain. Entre le manuscrit ou l'inscription et le document imprimé que rencontre la quasi-totalité des lecteurs modernes il y a un processus et un travail qui implique qu'on fait un certain nombre de choix souvent fort problématiques. Cela est vrai même quand on a affaire à un texte dont il n'existe qu'une seule copie ancienne. Car si on veut faire autre chose qu'une édition purement diplomatique, il faut faire face à la possibilité que la copie ne contient pas seulement des difficultés qu'il faut expliquer, mais aussi des erreurs qu'il faut corriger. Même les éditeurs les plus modestes et les plus prudents acceptent cela en principe. Or – jusqu'où faut-il aller en corrigeant, dans quelle mesure a-t-on le droit de le faire ?

Concrètement, il va s'agir aujourd'hui d'un type d'imperfections formelles que beaucoup d'éditeurs modernes pensent trouver dans certains textes narratifs de la littérature française ancienne. Car ces textes sont généralement en vers, et la versification des plus anciens d'entre eux est, comme on le sait, basée sur l'assonance. Cette contribution est en fait la quatrième 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. 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. 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. Mais 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). Les irrégularités impliquent souvent des locutions fréquentes qu'un scribe aurait pu introduire par négligence : on confond *as armes* et *as helmes*, *chevalier oneste* et *chevalier mirable* etc.[1] J'ai déjà parlé la distinction entre *a* oral et *a* nasal à l'assonance, de la distinction entre *a* et *e* ouvert et de la distinction entre *e* nasal et *a* nasal dans les laisses à assonance féminine[2]. Cette fois il s'agit de deux sons qui sont particulièrement fréquents comme porteurs de l'assonance, à savoir la voyelle *é* [e:][3]

[1] « Ebenso große Willkür herrscht in der Vertauschung von formelhaften, gleiches bedeutenden Ausdrücken und häufig wiederkehrenden Wendungen » – « Il y a aussi beaucoup d'arbitraire dans l'échange d'expressions qui ont le caractère de formules et qui ont le même sens et dans l'échange d'expressions que reviennent souvent » (Adolf Rambeau, 23 ; notre traduction).

[2] Pour ce qui concerne nos projets d'édition en général et l'importance de la question des assonances problématiques pour cette question, nous nous contentons ici de nous référer aux prolégomènes que nous avons publiés déjà, voir la Bibliographie. Les travaux I, II et IV dans cette série de prolégomènes traitent de questions qui ne sont pas liées au problème des assonances. Notons en passant qu'on trouve une édition préliminaire de *l'Istoire*, avec les leçons des manuscrits, une Introduction et un Index sur ma page de la version en langue anglaise du site de mon département à l'Université d'Oslo : http://www.hf.uio.no/ilos/english/
Cherchez « People / Find staff and students », écrivez mon nom et cliquez sur « Search ». Vous trouvez une page avec ma photo, cliquez sur mon nom (la version écrite en bleu). Vous trouvez une page avec, dans la colonne à droite, des liens (« links ») qui vous donnent accès aux documents. Lisez d'abord l'Introduction. Si on a des problèmes, on peut me contacter par courriel : t.k.salberg@ilos.uio.no.

[3] C.-à-d. le *e* qui vient d'un *a* tonique libre du latin vulgaire qui n'était pas précédé d'une palatale. Il y a deux autres *e* dans les assonances du *Roland* d'Oxford : [e] (> *e* étroit tonique entravé du latin vulgaire) se trouve dans la seule laisse CXXI (variante féminine) ; [ɛ] (> *e* ouvert tonique entravé du latin vulgaire) se trouve dans les laisses CVIII, CLXVIII, CCXXXIII

et la diphtongue *ié* [je][4]. Est-ce qu'on confond ou est-ce qu'on distingue les deux assonances ? Quelle 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. Déjà Adolf Rambeau, dans son livre de 1878 *Sur celles des assonances du texte d'Oxford de la Chanson de Roland dont l'authenticité peut être prouvée*, constate cependant qu'il y a dans le manuscrit d'Oxford un certain nombre d'irrégularités sur ce point. Rambeau (120) commence par faire la comparaison avec certains autres textes, je vais ici me contenter d'un exemple qu'il tire de la célèbre *Vie de saint Alexis*. Le manuscrit le plus ancien de ce texte, celui de Hildersheim, est extrêmement important à cause de son âge et parce qu'il contient des traits archaïques qu'on ne trouve guère ailleurs dans les anciens textes français. Le texte est d'autant plus important qu'il est – à mon sens au moins – le premier chef-d'œuvre de la littérature française. Dans le manuscrit de Hildersheim, la strophe CXVIII du poème a une assonance en *é* : les quatre premiers vers se terminent par *parez*, *poser*, *poëstét* et *citét* ; *parez* vient de PARATVS, *poser* vient de PAVSARE, *poestét* vient de POTESTATE(M), *citét* vient de CIVITATE(M) : partout l'étymologie est un *a* tonique libre qui n'est pas précédé par une palatale. Or le cinquième et dernier vers de la strophe se présente ainsi dans le manuscrit (je donne une version diplomatique) : *uz ciel nat home ki pui et atarger*. L'étymologie supposée de *targer* est *TARDICARE, un fréquentatif supposé du classique TARDARE. Dans la partie de la Gaule qui nous intéresse, on sait que le [ɑ] vélaire du latin classique est devenu un [a] palatal. Or, devant une voyelle palatale, les occlusives (ou si on veut plosives) vélaires se palatalisent : [g] devient [ɟ] et [k] devient [c]. Le *a* tonique de TARDICARE dans la version du latin vulgaire qui nous intéresse est donc précédé par une palatale, la règle veut qu'il devienne *ié*. C'est la forme qu'on a en effet en ancien français, *targer* au lieu de *targier* doit être mis sur le compte du scribe. Je vais retourner plus tard sur la tendance de certains scribes à remplacer *ie* par *e* et à l'attitude que je pense qu'il faut adopter à ce propos. On a donc *atargier* à la fin d'un vers dans une strophe où l'assonance est *é*, il y a un problème réel. Heureusement, il y a un autre manuscrit qui offre la solution, dans ce manuscrit le vers se termine ainsi : *qui pui t reconforter*. Gaston Paris écrit dans son édition *quis puisset conforter*, sans doute pour garder tout ce qu'il peut du manuscrit principal[5] ; une autre solution serait évidemment de garder la leçon du manuscrit secondaire telle quelle – il n'est même pas nécessaire de transformer *qui* en *quis*, car en ancien français *reconforter* peut avoir le même sens que *se conforter* (à savoir « prendre courage »[6]). L'éditeur Christoffer Storey écrit *kis puisset atarder*, ce qui me semble définitivement moins satisfaisant, non pas parce qu'il s'agit d'une conjecture qui ne s'appuie sur aucun manuscrit, mais parce que c'est la version avec *conforter* ou *reconforter* qui s'accorde le mieux avec le contexte, vu que le vers précédent est *pluret lipople de rome lacitet*, « le peuple de la cité de Rome pleure ».

---

et CCLXX (variante masculine) et IV, XXV, LIII LXV etc. (variante féminine). – On a beaucoup discuté la valeur des trois *e*, voir Rambeau (102–5), Mildred Katherine Pope (§§233, 492) et Hans Rheinfelder (L§78). Nous suivons Pope.

[4] Cette diphtongue vient d'un *e* ouvert tonique libre du latin vulgaire ou d'un *a* tonique libre du latin vulgaire qui était précédé d'une palatale (l'élément palatal peut aussi se trouver dans la syllabe suivante : DENARIV(M) > *denier* ; mais je ne peux pas entrer dans des détails phonétiques ici).

[5] Peut-être aussi à cause du stemma supposé, voir Rambeau (120).

[6] Voir Tobler, Lommatzsch *et alii*, VIII, 452, 34–38.

L'essentiel est cependant que ce vers ne représente aucune difficulté sérieuse : on peut conclure que dans la langue de l'auteur de *la Vie de saint Alexis*, *é* et *ié* sont deux assonances différentes et que le dernier vers de la strophe CXVIII ne constitue pas vraiment une exception.

Il faut maintenant se pencher sur le manuscrit d'Oxford de *la Chanson de Roland* (dans ce qui suit je vais parler simplement du « ms. O »). Peut-on trouver là des solutions aussi convaincantes pour les difficultés du type qui nous intéresse ?

Pour répondre à cette question, il convient de commencer par préciser qu'il y a un certain nombre d'exceptions aux règles générales que j'ai données. D'abord le mot *deus* < DEV(S), *deu* < DEV(M). On attendrait **dié(s)*, mais le mot assonance en effet partout avec *é*, non pas avec *ié*, par exemple dans la laisse IX de notre chanson. La laisse commence ainsi :

> Blancandrins ad tut premereins parle
> E dist al rei : « Salvet seiez de Deu… (122–23)

– Puis le nom *Maheu* < MATTHAEV(M) qu'on trouve une fois dans le texte. Dans la laisse V, l'assonance est en *é*, mais il est dit que le roi Marsilie appelle, entre autres, « E Machiner e sun uncle, Maheu » (vers 66). – Rambeau (124) suppose que le traitement atypique de ces mots est dû à la fréquence des formes latines dans le langage de l'église. L'éditeur Ian Short (25 et 88) ajoute avec raison qu'on écrit souvent simplement *Dé* dans les anciens textes[7]. – Et enfin le nom *Omer* qui assonance avec *é* au vers 2616. Rambeau (voir 137–38) affirme qu'on devait avoir assonance avec *ei* si le mot venait du latin HOMERVS (car il s'agit là d'un *e* long, donc d'un *é* étroit libre en latin vulgaire) et que le nom devait assonancer avec *è* si le mot venait directement du grec Ὅμηρος ; Rambeau fait la comparaison avec προφήτης > *profete(s)* et affirme que ce mot assonance avec *è*. Il ajoute aussi que *Jupiter* assonance avec *è* au vers 1392 de notre chanson, sans qu'on comprenne très bien l'importance de cette information ici. Si le η était traité comme un *è* ouvert, on attendrait en fait **Omier* en français. Rambeau semble penser que le vers 2616 – qui ne correspond à rien dans les autres manuscrits et versions – n'est tout simplement pas authentique. Short, comme tous les autres éditeurs que j'ai consultés, garde le vers tel quel. Mais il affirme que son assonance n'est qu'« approximative » (89). – Tout ce débat me semble cependant un peu vain. Il arrive, certes, qu'un nom propre en ancien français corresponde d'une manière régulière à son étymon latin, on peut citer par exemple TIBERI(M) > *Teivre*. Mais le plus souvent, la forme en ancien français est toute autre que ce qui serait le résultat d'une évolution linguistique normale. Rien n'est moins régulier que le maintien presque tel quel du nominatif IVPPITER comme *Jupiter*. Si CATONE(M) avait eu une évolution normale, le résultat serait **Cheon*. Mais il est inutile de multiplier les exemples ; si on en veut, on peut consulter par exemple l'Index des noms propre de l'*Eneas*, l'excellent roman du milieu du XII^{e} siècle qui donne une version française de l'*Énéide*. Dans le domaine des noms propres, c'est l'irrégularité qui est la règle[8], il serait faux de voir ici une assonance problématique.

[7] Voir les exemples nombreux que donne Hugo Andresen (26–27).

[8] Nous pouvons donc aussi nous dispenser de parler de *Sebre* = *Ebre* < HIBERV(M), à la fin du vers 2758 dans la laisse CXCVIII qui a une assonance féminine en *é* [e:], voir déjà Eduard Boehmer (602). Le résultat normal en ancien français serait **Eveir*.

Je vais donc écarter de ma présentation les mots *Deu(s)*, *Maheu* et *Omer*[9]. Pour ce qui concerne les autres cas problématiques, je vais suivre le raisonnement que donne Bédier dans ses *Commentaires* à la *Chanson de Roland*. Ici, comme à propos des autres assonances problématiques, le but de Bédier est de montrer que les leçons du ms. O sont bonnes et qu'il est inutile de rien changer, mais mon but à moi, c'est de montrer que les tentatives de corriger les leçons douteuses sont justifiées et nécessaires. Cette étude va donc avoir le même caractère que les travaux que j'ai déjà publiés sur les assonances de la *Chanson de Roland* et des autres chansons de geste.

C'est qu'on peut noter d'abord, c'est que Bédier semble généralement plus raisonnable maintenant que quand il parle des autres assonances – sans doute parce qu'il sait que sa position ici n'est pas si éloignée de celle des autres érudits qui ont étudié la question. C'est ce qu'on voit dans le premier vers qu'il examine[10].

La laisse XXXIII a une assonance en *é*, mais il y a une exception, on lit : *Se cest' acorde ne vulez otrier* (vers 433). Bédier ajoute que le ms. V4 soutient cette leçon, on y lit : *Se vu tut quel no vori otrïer* (vers 347). Or, Hans Loeschhorn (26) et Gaston Paris (109) ont dès 1873 proposé de corriger le vers d'après le mss. V7 et C en chan-

---

[9] Sur les deux premiers de ces noms, on peut lire aussi ce que dit Boehmer (603–4). Sa théorie est que devant la demi-consonne *u*, *e* ouvert tonique libre du latin vulgaire ne se serait pas diphtongué, mais aurait donné un son qui assonance avec *é*. Notons un dernier nom propre problématique : *Eugiez* termine le vers 3243 qui fait partie de la laisse CCXXXIII. Bédier (1938, 501) l'inclut curieusement dans une liste de vers où on a *é* à la fin d'un vers dans une laisse avec assonance en *ié* ou vice-versa – la laisse CCXXXIII a en effet une assonance en *è*. On peut d'ailleurs sans doute donner raison à Cesare Segre (2001, 459n2) qui dit que l'exemple est sans intérêt parce qu'il s'agit d'un nom inconnu et déformé. Theodor Müller, dans son édition de 1878, écrit *Euglez* ; la correction est assez arbitraire, mais Edmund Stengel, Segre et Short l'acceptent. Il est vrai qu'on imagine mal une correction plus minime que le remplacement de *ı* par *l*. On peut ajouter à ces remarques un mot problématique qu'on a tôt associé (voir Loeschhorn, 27) à *Deu* : c'est le substantif qui devient *fief* en français moderne. Dans le ms. O, le mot assonance avec *ié* (vers 472 et 2680), mais aussi avec la diphtongue *ue*, normalement écrit *oe* dans le ms. O (vers 315). À propos du vers 315, j'approuve la conjecture *aloeds*, *aloez* ; dans son article, Boehmer (605n*) critique l'hypothèse fantaisiste de son édition (voir Paris, 107) ; cf. aussi Müller (1878, 23). Pour ce qui concerne le problème qui nous intéresse ici, il suffit cependant de constater que l'assonance des deux autres vers est sans doute régulière. Il y a évidemment d'autres cas qui sont irréguliers d'une manière ou d'une autre, on attendrait SEDE(M) > **seit*, mais au vers 478 on a en effet *siet* d'après la forme verbale SEDET (Boehmer, 604).

[10] Un lecteur sans beaucoup d'expérience de l'ancien français serait peut-être surpris de voir que *regnét*, qu'on trouve souvent en assonance avec *é* [e:] (vers 694, 697, 1029, 2623, 2787 et 2864), n'est pas cité par Bédier. Mais le fait est que le [ɲ] de la prononciation moderne est sans doute dû à l'influence de l'orthographe, on n'a jamais eu **regnié*, voir Boehmer (603), Rambeau (132–33), Wendelin Foerster (1878, 167). Il vaut peut-être aussi la peine de préciser, avant de commencer la liste de Bédier, qu'il y a des mots où on a une forme en *ié* et une forme en *é* qui sont toutes les deux courantes, c'est le cas par exemple pour *ir(i)é* ; dans le ms. O on trouve le mot seulement en assonance avec *ié* (vers 1558, 2164 et 2414), mais dans d'autres versions du *Roland*, on le trouve en assonance ou en rime à la fois avec *ié* et avec *é*, par exemple dans le ms. V7 (vers 513, 520, 735, 3171, 4294, 4310, 4510, 4919, 7437, 7873 *versus* vers 398, 1153 1362, 1473, 2322, 7721) et dans le ms. C (vers 502, 509, 721, 4184, 4200, 4397, 4806, 7254, 7680 *versus* vers 388, 1124, 2370). (Il est plus surprenant de voir une rime avec *è* au vers 5405 du ms. V7 = vers 5288 du ms. C ; il faut sans doute corriger en *engrès*.) Il y a un certain nombre de mots de ce type : *aidi(i)er*, *empir(i)er*, *pit(i)é* etc., voir Boehmer (603 et 604). On peut lire à ce propos surtout Andresen (28–31) ; aussi Foerster (1880, 54–55). Le dictionnaire de Tobler, Lommatzsch *et alii* indique généralement ces doublets.

geant l'ordre des mots[11] : *Se cest' acorde otrier ne vulez*. Ainsi on résout le problème « de la façon la plus facile et la plus acceptable », admet Bédier (1927, 282).

Le deuxième vers traité par Bédier se trouve dans la laisse CLX. Celle-ci a une assonance en *é*, mais on lit aussi : *Li quens Rollant i est remés a pied* (vers 2163). Le vers correspondant du ms. V4 se termine de la même manière : *Rollant li cont est remis a pé* (vers 2306). Mais « tout rentre dans l'ordre », comme dit Bédier (1927, 282), si on change l'ordre des mots : *Li quens Rollant a pied i est remés*. Cette conjecture remonte à l'édition de Konrad Hofmann qui date de 1866[12], elle est dans une certaine mesure soutenue par les mss. V7 et C[13]. On peut noter aussi, comme le fait Short (54–55) que le texte d'Oxford a *remés i est a piét* dans la laisse suivante, c'est la fin du vers 2168.

Un troisième cas très semblable se trouve dans la laisse CXCIX. Elle a une assonance en *é*, mais on a aussi : *Li quens Rollant i fut remés, sis niés* (vers 2775). Encore une fois on trouve la même irrégularité dans le ms. V4 : *Li cont Rollant i e remés, son né* (vers 2964). Hofmann corrige de la manière qu'on a vu : *Li quens Rollant, sis niés, i fut remés*. C'est une pure conjecture, mais Bédier admet qu'il s'agit là d'une « retouche très simple » (1927, 282).

Le quatrième vers évoqué par Bédier représente cependant un problème d'un type différent. La laisse CCXLIV a une assonance féminine en *ié*, mais on lit aussi : *La bataille est mult dure e afich[i]ée Unc einz ne puis ne fut si fort ajustée* (vers 3393–94). Les autres versions qui nous intéressent sont les suivantes :

> Batailla est fort e adurée
> Uncha mai tel hon vide jostée (ms. V4, vers 3560–61).
>
> La bataille est et fiere et enforcie
> Jusqu'a la nuit n'en fut fins otroïe (ms. P, vers 4093–94)
>
> Bataille aron forte et adurée :
> Jucqu'a la nuit ne sera mes finee (ms. T, vers 3003–4)

Bédier remarque qu'on retrouve l'emploi de *ajustée* avec *bataille* dans deux autres passages du ms. O[14] : ce sont des passages où l'assonance n'est pas problématique. « N'y a-t-il pas, écrit-il, dans ces deux exemples du même mot de quoi établir l'opinion que le troisième doit être attribué, lui aussi, au poète lui-même [...] ? » (1927, 283) – Je pense cependant qu'il est nécessaire de renverser cet argument. C'est précisément parce que le scribe a déjà deux fois écrit *ajustée* avec *bataille* qu'il le fait par erreur une troisième fois. Car il est en tout cas clair que le texte du ms. O est fautif ici : le vers est hypermétrique – fait que Bédier, ainsi que Cesare Segre (2001, 467), passe complètement sous silence. Il est, comme je l'ai déjà souligné, essentiel de noter que les vers qui ont une mauvaise assonance sont souvent problématiques pour une autre raison aussi. – Hofmann propose une correction qui ne prend pas en considération la distinction entre les deux assonances qui nous intéressent : *ne fut tel ajustée*. Cette solution s'inspire à la fois du vers 3561 du ms. V4 et de l'emploi des

[11] Voir ms. V7, vers 683 et ms. C, vers 670.
[12] Cette édition a en fait un statut problématique, voir la Bibliographie (note 103).
[13] *Desor ses piez est Rollant relevé* (ms. V7, vers 3780) ; *Desor ses piez est Rollant relevez* (ms. C, vers 3676).
[14] Vers 1461 et 3322.

mots *bataille* et *tel* ailleurs dans le ms. O[15]. Il me semble cependant que quand correction y a, mieux vaut choisir une solution qui prenne en considération tous les facteurs. Loeschhorn (26) remarque la mauvaise assonance sans proposer de solution. Eduard Boehmer (603) propose de remplacer le verbe *joster* par *jugier*. Je pense cependant qu'il faut donner raison à Theodor Müller qui affirme que *jugiée* n'est pas satisfaisant sémantiquement. Müller propose donc *ne fut si fort e fiere*, tout en admettant que c'est une question ouverte si cette leçon était aussi celle de l'original[16]. Edmund Stengel préfère *ne fut si enforciée*. – On voit que les deux conjectures s'inspirent du ms. P. Il n'est pas douteux, comme le montrent d'autres anciens textes français, qu'une bataille peut être *fiere*[17] ou *enforciée*[18]. Les deux conjectures sont bonnes, il n'est guère possible de dire laquelle est la meilleure.

Passons au cinquième des vers dont parle Bédier. La laisse XXVII a une assonance en *é*, mais on lit aussi : *Mielz est que sul moerge que tant bon cheval[i]er* (vers 359)[19]. Le premier hémistiche de ce vers est hypermétrique, mais c'est un problème qu'on peut laisser de côté ici, c'est le second hémistiche qui nous intéresse. L'assonance problématique est confirmée par le ms. V4 : *Meio che mora sol cha tanti bon çivaler* (vers 276). Mais Loeschhorn (25–26) et Gaston Paris (99) ont proposé dès 1873 de corriger en remplaçant *chevalier* par *bacheler*, ce qui me semble une bonne solution[20]. Il est vrai qu'elle n'est soutenue par aucun des manuscrits en langue romane, mais il y a deux choses qui parlent pour elle. D'abord l'aspect de ce qu'on pourrait appeler la psychologie militaire qui fait qu'on a tendance, dans des situations pathétiques, à concevoir les subordonnés non pas simplement comme des hommes, mais comme des « garçons » et même des « enfants »[21]. Je vais me contenter ici d'un seul exemple moderne :

> À la bataille de Minden, le corps des grenadiers de France, que commandoit M. de Saint Pern, étoit exposé au feu d'une batterie qui en emportait des files entières. Celui-ci, qui tâchoit de leur faire prendre patience, se promenoit devant la ligne au petit pas de son cheval, sa tabatière à la main. *Et bien, mes enfants*,

---

[15] Voir vers 1460–61 et 3321–22.

[16] « ob es das Ursprüngliche ist, muss dahin gestellt bleiben. » (Müller 1878, 369 ; notre traduction)

[17] Müller (1878, 369) cite *Raoul de Cambrai*, vers 4862–63; on peut ajouter Benoît de Sainte-Maure, *le Roman de Troie*, vers 595 et *Aliscans*, vers 7041.

[18] *Renaut de Montauban*, vers 1127 ; le Héraut Chandos, *le Prince Noir*, éd. Francisque Michel, vers 3380 = éd. Pope et Lodge, vers 3356 ; *Otinel*, vers 1247.Il est à noter que *enforcïe* est simplement une variante dialectale de *enforciée*, voir Pope, §513.

[19] Boehmer (607) défend *chevaler* ; il pense qu'on avait *chevaler* à côté de *chevalier* (comme on avait *iré* à côté de *irié* etc., voir la note 10 ci-dessus) ; Foerster pense lui aussi qu'il s'agit d'« une formation en *–aris* qui existait à côté de celle en *–arius*. » (1878, 169 ; notre traduction) Mais dans ce cas, il devrait y avoir des **chevalers* aussi dans des textes qui n'ont pas des traits (anglo-)normands.

[20] Le ms. C a *Meus est qe muire qe vos soiez dampnez* (vers 523) ; le ms. V7 a *Mielz est qe moire que vos fuissiez dampnez* (vers 536). Léon Gautier a adopté cette version, mais il faut sans doute la rejeter : non seulement parce qu'elle « est d'une rare platitude » (Paris, 99), mais surtout parce qu'elle est une particularité de la version que représentent ces deux manuscrits (Rambeau, 126).

[21] Notre chanson parle elle-même *De bachelers que Carles cleimet enfanz* (vers 3197). Mais dans ce cas il est en effet vrai qu'il s'agit probablement des jeunes guerriers de l'armée.

> leur disoit-il, en les voyant un peu émus, *qu'est-ce que c'est ? du canon ? Eh bien ! ça tue, ça tue, voilà tout*[22].

Segre affirme que « dans le ms. O, comme le signale le *Glossaire* de Foulet, *bacheler* signifie seulement "jeune noble" »[23] et Bédier affirme que *bacheler* est improbable parce que Ganelon « s'adresse aux vieux aussi bien qu'aux jeunes » (1927, 284). Je pense qu'il faut supposer que Ganelon ne pensait nullement à l'âge de ses hommes – pas plus que M. de Saint-Pern. L'autre argument qui parle pour la correction de *chevalier* en *bacheler* est présenté par Rambeau (21 et 126) ; il s'agit de la phrase de la *Karlamagnús saga* qui correspond au vers problématique :

> *betra er at ek deyja einn,*
> mieux est que je meure seul,
>
> *en svá margr góðr drengr sé drepinn*[24].
> que tant maint bon garçon soit tué.

Le mot *dreng*, conservé par le danois moderne avec le sens « garçon »[25], correspond très bien à *bacheler*[26]. Bédier ne mentionne pas dans ce contexte la version norroise.

Le sixième cas évoqué par Bédier est très proche du vers que je viens de traiter. La laisse CCIV a une assonance en *é*, mais il y a une exception : *Si se vanterent mi vaillant chevalier* (vers 2861). Le vers correspondant du ms. V4 se termine par le même mot : *La sa vanto me baron çivaler* (vers 3044). Loeschhorn (25–26) et Paris (101) ont proposé en 1873 de corriger en *bacheler* ici aussi. Il est vrai que l'argument proposé par Loeschhorn – le *vanter* serait surtout l'affaire des *bacheler* – est assez faible. Mais on peut noter qu'il y a deux manuscrits où le vers correspondant se termine d'une manière qui correspond à la correction proposée : *La y erent logiez ycil bacheler* (ms. T, vers 2431)[27] ; *La sentoient cil legier bacheler* (fragment b, vers 124).

Le dernier des sept cas où une leçon problématique du ms. O est confirmée par le ms. V4 et que Bédier met pour cette raison au début de son examen du problème concerne la laisse CLX. Cette laisse a une assonance en *é*, mais on lit aussi : *E sun osberc rumput et desmail[i]ét* (vers 2158). Ici, plusieurs autres manuscrits suivent les mss. O et V4[28], deux manuscrits seulement ont une bonne assonance : le ms. P a *Et ses haubers desromps e depanez* (vers 2454) et le ms. T a *Son haubert fut fraint et*

---

[22] Jean-Charles Poncelin de La Roche-Tilhac, *Choix d'anecdotes, anciennes et modernes, ou Recueil choisi de traits d'histoires*, tome V, p. 2. En utilisant la Toile, il est facile de trouver cette anecdote ailleurs.

[23] 2001, 466 ; notre traduction.

[24] Branche VIII, chapitre 7 ; éd. Unger, p. 492–93 ; éd. Bjarni, t. III, p. 787 ; trad. p. 765.

[25] Et par le norvégien avec le sens « valet de ferme ».

[26] Il est cependant juste d'ajouter, comme le fait Rambeau (21) que le *chevaler* du vers 1547 de la *Chanson* devient aussi un *dreng* dans la *Saga* (branche VIII, chapitre 27 ; éd. Unger, p. 513 ; éd. Bjarni, t. III, p. 822 ; trad. p. 793), mais *cheval(i)er* est ailleurs rendu par d'autres mots. La valeur sémantique de *dreng* en norrois peut sans doute être comparée à celle de *enfant* en ancien français. (Dans l'ancienne numérotation du texte du ms. O, le vers 1547 est le vers 1504.)

[27] Ce fait est noté par Rambeau (21). (Remarquons que notre ms. T[rinity] est pour Rambeau le ms. C[ambridge], tandis que notre ms. C[hâteauroux] est pour lui le ms. V[ersailles] ; pour Foerster, 1878, 163n1, notre ms. V4 est V, notre ms. C est Vs, notre ms. V7 est Vz et notre ms. T est C.)

[28] *E son uberg ronpu e desmaillé* (vers 2301).

dessafrez (vers 1751). Une consultation du dictionnaire de Tobler Lommatzsch *et alii* montre que le choix du ms. T est clairement plus plausible que celui du fragment b, on peut corriger en *E sun osberc rumput et dessafrez*. Le premier éditeur à adopter cette correction fut Léon Gautier ; elle est défendue par Rambeau (20–21 et 130). Il fait remarquer que le verbe *dessafrer* est employé exactement de cette manière ailleurs dans le ms. O[29] et que le vers 2158 de ce manuscrit est identique au vers 2079 où *desmail[i]ét* est employé correctement dans une laisse avec assonance en *ié*. Bédier ne mentionne pas les arguments de Rambeau, mais il proteste énergiquement contre la correction : « Faudrait-il donc admettre que O, V4, C[30]V7[31] et L[32] procéderaient d'un seul et même manuscrit perdu, déjà fautif ? Ce serait une hypothèse contraire à tous les faits observés soit par les partisans de notre opinion sur le classement des versions, soit par ses adversaires. » (1927, 286) – Or le fait est que l'hypothèse de Rambeau est différente : il suppose que plusieurs scribes ont pu faire la même erreur, celle de remplacer le mot relativement peu fréquent *dessafrer* par le très fréquent *desmaillier*[33] – un verbe que les scribes ont déjà utilisé dans un contexte tout pareil[34]. En pratique, je pense qu'il faut supposer que certains scribes ont écrit *desmaillié* parce que c'était la leçon de leur *Vorlage*, tandis que d'autres ont introduit le mot eux-mêmes.

Quant à l'appel que fait Bédier au *stemma* supposé des manuscrits et versions de la *Chanson de Roland*, je dois commencer par dire que c'est un sujet que je n'ai pas le temps d'aborder ici et que je n'ai pas examiné. Précisons simplement que Bédier pense que le stemma est « bifide », qu'il n'a que deux branches et que le ms. O est le seul représentant de la première. Il a donc à lui tout seul (au moins) autant d'autorité que tous les autres manuscrits ensemble et la concordance entre le ms. O et un des autres manuscrits prouve qu'il s'agit de la leçon de ce qu'on appelle l'archétype[35]. Bédier est suivi sur ce point par Sègre, entre autres. Ce dernier est en un sens encore plus radical que son devancier : il juge inutile la « stratégie rhétorique » de Bédier et affirme que l'accord du ms. O avec le ms. V4[36] suffit pour *garantir* les leçons en question (2001, 460 et 462–63)[37].

Je pense cependant qu'il faut regarder avec un certain scepticisme les tentatives de reconstruire la filiation d'une tradition narrative comme celle que nous examinons. La théorie générale de la critique des textes veut qu'il faut classer ensemble les

---

[29] *De sun osberc les dous pans li desaffret* (vers 3426). Le participe passé du verbe *safrer* est utilisé plusieurs fois (vers 1032, 1372, 1453, 3141 et 3307).

[30] *Et ses osberc rompuz et desmailiez* (vers 3671).

[31] *Et sis auberc rompuz et desmaillé* (vers 3774).

[32] *E son auber desrot et desmailliez* (vers 1357).

[33] « Dieses immerhin, wie es scheint, etwas ungewöhnliche Wort wurde in v. 2158 von den Schreibern [...] durch das sehr gewöhnliche *desmailet* [...] ersetzt » (Rambeau, 21).

[34] Ms. O, vers 2079 ; ms. V4, vers 2222 ; ms. V7, vers 3576 ; ms. C, vers 3478 ; ms. L, vers 1258.

[35] Voir à ce propos par exemple Maurice Delbouille (327–30), qui résume bien la question.

[36] Rappelons que l'importance particulière de ce manuscrit réside aussi dans le fait que les mss. O et V4 sont les seuls en langue romane à être encore assonancés, les autres sont rimés.

[37] La différence entre les deux philologues sur ce point est sans doute due au fait que Bédier s'attaque à ce que Segre (2001, 462) appelle *gli editori lachmanniani* (« les éditeurs lachmanniens »), tandis que Segre veut montrer que les choix de Bédier, pour ce qui concerne les cas qui nous intéressent ici, sont le plus souvent justifiés même si on accepte les principes dont on attribue traditionnellement l'origine à Karl Lachmann. Pour ce qui concerne l'attitude de Segre à ce propos, voir aussi la note 39 ci-dessous.

textes qui ont les mêmes *erreurs* communes[38], mais dans les anciens textes littéraires français il ne s'agit le plus souvent pas d'erreurs, mais de variantes qui ont un sens – des variantes qui sont le résultat des changements répétés. Il faut aussi prendre en compte la possibilité de ce qu'on appelle « contamination », c.-à-d. le fait qu'un copiste n'a pas nécessairement un seul modèle à sa disposition. Parfois il a accès à plusieurs manuscrits, et il y a d'autres situations possibles. On peut, par exemple, imaginer que le scribe choisit de copier une chanson de geste précisément parce qu'il l'a déjà entendue chanter ou réciter et qu'il retient quelque chose de ce qu'il a entendu et qui diffère quelque peu de ce qu'il lit dans le manuscrit qu'il a devant lui. Short (46–47) met en doute le principe même que le point de départ de la tradition qui nous intéresse soit une seule version écrite. Il n'est donc pas surprenant de voir que cet éditeur – à l'encontre de Bédier et de Segre – corrige les vers 433, 2163 et 275 de la manière qu'on a vue, c.-à d. en changeant l'ordre des mots. Mais on a du mal à comprendre pourquoi Short n'admet pas la correction très simple et très plausible de *chevalier* en *bacheler* aux vers 359 et 2861. Bédier et Segre sont au moins conséquents.

Mais revenons au vers 2158 : est-il justifiée de corriger *desmail[i]ét* en *dessafrét* ? Je pense qu'il faut admettre que la méthode conventionnelle de la critique des textes ne justifie guère cette correction. Il serait en effet difficile de soutenir que la leçon d'un archétype se soit maintenue dans le seul ms. T et que partout ailleurs on voie la même erreur. Si on reste dans la logique du stemma, il est en effet plus simple de supposer que l'archétype avait déjà *desmaillié*. Mais il faut, comme on sait, distinguer entre archétype et original. Il est facile d'ironiser sur la notion d'*Urtext*, mais si on ne veut pas tout simplement abandonner la question que je me pose ici, il est nécessaire de la conserver[39]. Ma théorie est que *desmaillié* s'est substitué à un mot qui avait une assonance en *é*, cette théorie ne se fonde pas tant sur la leçon du ms. T que sur des considérations plus générales. – Cela dit, un examen des articles *hauberc* et *dessafrer* dans le dictionnaire de Tobler, Lommatzsch *et alii* montre bien que la leçon que suggère le ms. T est en effet une solution très plausible. Mais on peut évidemment imaginer autre chose : *E sun osberc unt rumput et falsét* ou *E sis osbercs fut rumpuz et falsez*[40].

Après les sept cas où l'assonance irrégulière du ms. O est soutenue par le ms. V4, Bédier se tourne vers treize autres vers où le ms. O confond l'assonance en *é* avec

[38] Voir Sebastiani Timpanaro (65, 89n1 et 101) et cf. Delbouille (330).

[39] Pour ce qui concerne ce point essentiel, il vaut la peine de noter que l'attitude de Bédier a le mérite d'être tout à fait claire : il parle du *poète*. Voici ce que dit Segre : « Je maintiens le terme, mais en signalant qu'il est lié à la position de base de Bédier sur le problème des origines, et pour cette raison je le mets entre guillemets. Il faudrait dire "l'auteur [*l'autore*] du texte de la *Chanson de Roland* transcrit dans l'Archétype". » (2001, 460n3 ; notre traduction) Or cela ne me semble pas entièrement clair. Qu'entend Segre par *autore* ? Le *poète* est celui qui a fait le *Urtext* – il faut le distinguer du *scribe* qui a fait l'*archétype*, c.-à-d. le manuscrit perdu dont tous les manuscrits conservés descendent (voir Timpanaro, 48–50 et *passim*). Le plus raisonnable est sans doute de supposer que *autore* signifie simplement « celui qui a fait », c.-à-d. un scribe plutôt que le poète.

[40] Tobler, Lommatzsch *et alii* (IV, 991, 7–9) citent un exemple qui montre qu'on peut *fauser* un *hausberc* : *là veiscies ces lances en ces escus ficier, et ces obers fauser et ces cercles trencier* (Lambert le Tort et Alexandre de Bernay, *le Roman d'Alexandre*, BnF, fr. 786, éd. Michelant, p. 158, vers 19–20 ; le passage manque dans les manuscrits sur lesquels est basée l'éd. Armstrong *et alii*).

l'assonance en *ié*. Les huit premiers cas sont peu problématiques, Bédier admet qu'on peut les rendre réguliers « au prix de retouches très légères » (1927, 287).

i) La laisse IX a une assonance en *é*, mais on lit aussi : *En France, ad Ais, devez bien repair[i]er* (vers 135). Gautier corrige par conjecture en changeant l'ordre des mots : *bien repair[i]er devez*. Loeschhorn (25) corrige d'après le ms. C qui a *poez bien reposer* (vers 159). Rambeau (21–22 et 128–29), qui suppose que *repairier* est dû à l'influence du vers 36[41], suit le ms. V7 : *poez bien retorner* (vers 162), une leçon qui est soutenue par la *Karlamagnús saga*[42]. C'est la solution que je préfère.

ii) La laisse XXXVI a une assonance en *ié*, mais on lit aussi : *Mult orguillos parçuner i avrez* (vers 474). Hofmann corrige par conjecture en *Mult i avrez orguillos parçun[i]er*. Boehmer préfère *Mult orguillos i avrez parçun[i]er* ; je préfère la solution de Hofmann, car elle ne sépare pas l'adjectif du substantif[43].

iii) Dans la même laisse, on a aussi une autre irrégularité : *El destre poign al paien l'ad livrét* (vers 484). Le ms. V7 a *l'a al paien fich[i]ez* (vers 752), le ms. C a *fu au paien fich[i]ez* (vers 738). Le verbe *fichier* donne une bonne assonance, mais cet emploi est si curieux que Hofmann préfère corriger par conjecture en changeant l'ordre des mots : *El destre poign l'ad livrét al paien*[44].

iv) La laisse XL a une assonance en *ié*, mais on lit aussi : *Ço dist Marsilies : Guenes, par veir sac[i]ez* (vers 520). Boehmer (603) propose de remplacer *sac[i]ez* par un futur[45], Rambeau (129) par un indicatif (il suppose que cet indicatif a le sens d'un impératif), mais ces solutions me semblent peu plausibles. Il faut plutôt donner raison à Gautier qui corrige d'après le ms. V7 : *Guenes, por voir creez* (vers 820) et le ms. C : *Guene, por voir creez* (vers 804)[46]. L'expression se retrouve dans le ms. O au vers 692, comme le remarque Rambeau (23).

v) La laisse CXXVII a une assonance en *ié*, mais il y a une irrégularité : *De lur espees e ferir e capler* (vers 1681). Hofmann corrige d'après les mss. V4[47], C[48], V7[49], L[50] et P[51] en écrivant *De lur espees ferir e capleier*[52]. Rambeau (144n*) remarque que le verbe *capleier* se retrouve une fois ailleurs dans le ms. O (vers 3462).

---

[41] *En France, ad Ais, s'en deit ben repair[i]er*.

[42] « Nú hefir þú hér verit 7 vetr, ok er þér nú mál at *fara aptr* til Frakklands » (branche VIII, chapitre 4, éd. Unger, p. 487, éd. Bjarni, tome III, p. 776) – « Tu as passé ici sept années et il est maintenant temps pour toi de *rentrer* en France. » (trad. p. 757)

[43] Segre défend la leçon du ms. O en affirmant qu'elle « rentre dans une solide série de lieux semblables » (2001, 465 ; notre traduction) ; il se réfère aux vers 88, 568, 699 et 3459. L'argument me semble faible.

[44] Boehmer met dans son édition *livriet ;* dans son article (603) il défend cette leçon par un raisonnement qu'on peut se passer de rendre : l'essentiel est qu'on ne trouve pas **livrier* ailleurs.

[45] Il dit par erreur « [Zeile] *530* » pour 520.

[46] Cette leçon est d'une certaine manière soutenue par le ms. V4 : *Gayno, cri por ver* (vers 429). Paris (99) approuve la correction.

[47] Vers 1782.

[48] Vers 2952.

[49] Vers 2912.

[50] Vers 790.

[51] Vers 1627.

[52] Le ms. T a *detrench[i]er* (vers 1163), ce qui est en principe aussi une bonne solution.

vi) La laisse CLX a une assonance en *é*, mais on lit aussi: *Desuz le cunte, si l'i unt mort laiss[i]ét* (vers 2161)[53]. Hofmann corrige en *mort getét* d'après les mss. V4[54], L[55], P[56] et T[57], [58]. Gautier corrige en *fait verser*. La correction de Hofmann n'a pas pour elle seulement les autres manuscrits, elle est aussi, comme le note Paris (101) « plus près du ms. [O] ». Segre remarque que *laiss[i]ét* est peut-être d'une « anticipation automatique du *laisent* du vers suivant » et que « *geter mort* est fréquent dans [le ms. O de] la *Chanson de Roland* (vers 1341, 2038, 2995 3530)[59]. » (2001, 463 ; ma traduction)

vii) La laisse CLXXVII a une assonance en *ié*, mais il y a une exception : *Sansun li dux ? e Anseïs li bers ?* (vers 2408) Hofmann corrige en *li fiers* d'après les mss. V4[60], L[61], P[62] et T[63]. Anseïs est *li fiers* aussi aux vers 105 et 796 du ms. O[64].

viii) La laisse CCIV a une assonance en *é*, mais on lit aussi : *De granz batailles, de forz esturs plen[i]ers* (vers 2862). Hofmann corrige en *de forz esturs campels* d'après le ms. V4 qui a *de fort stormen çampler* (vers 3045). Rambeau (126) remarque que le ms. O a *bataille campel* au vers 3147. Il est évidemment possible qu'il y ait un lien avec le vers précédent (voir ci-dessus).

Après ces huit corrections « irréprochables », Bédier passe aux « cinq cas plus difficiles » (1927, 287).

I. La laisse XL a une assonance en *é*, mais il y a une irrégularité : *Quant ert il mais recreanz d'osteier ?* (vers 528) Loeschhorn (26) et Paris (109) remarquent la fausse assonance sans proposer de solution. Boehmer (608) pense qu'on peut remplacer *osteier* par *osteler* ; il se réfère à un vers d'un autre passage des mss. C, V7, P, T et L : *L'arme s'en va en enfer osteler*[65]. Il aurait en effet aussi bien pu citer un autre passage du ms. O : *Les dis messages ad fait enz osteler* (vers 160). Mais Rambeau (128) a raison quand il fait remarquer que *osteler* (« prendre logis, loger »)

---

[53] La défense de *laissét* par Boehmer (603) n'est pas convaincante, on n'a pas *laisser* pour *laissier* avant la réduction analogique de *ié* en *é* dans les désinences de tous les verbes de la première conjugaison (voir ci-dessous).

[54] Vers 2304.

[55] Vers 1360.

[56] Vers 2456.

[57] Vers 1744.

[58] C'est par erreur, comme le note Segre (2001, 461n5), que Bédier (1927, 287) inclut dans cette liste les mss. C et V7 ; le vers manque dans ces deux manuscrits. On comprend mal pourquoi Bédier dit ici que la leçon préférée par Hofmann et d'autres est « conjecturale ».

[59] Segre (2001, 463–64 ; cf. 1989, II, 273) ajoute un argument douteux, mais non pas entièrement négligeable ; si on accepte au vers 2081 du ms. O la leçon des mss. V4 et C (c.-à-d. le vers 2224 du ms. V4 et le vers 3480 du ms. C) et si on accepte au vers 2161 du ms. O la leçon des mss. V4, L, P et T, on a une « correspondance parfaite » : dans les deux cas on a l'expression *geter mort* à propos d'un cheval qui est tué sous un chevalier.

[60] Vers 2568.

[61] Vers 1589.

[62] Vers 2728.

[63] Vers 2048.

[64] Un argument possible contre cette correction est le vers suivant : *Vint i Gerart de Rossillon li fiers* (ms. O, vers 797). Mais il est clair qu'il faut corriger en *li vielz*, cf. *Karlamagnús saga*, branche VIII, chapitre 16 (éd. Unger, p. 501 ; éd. Bjarni, tome III, p. 804 ; trad. p. 777) et ms. O, vers 2409 ; voir Rambeau, 141n*.

[65] Ms. C, vers 2218 ; ms. V7, vers 2171 ; ms. P. vers 685 ; ms. T, vers 515 ; ms. L, vers 149 ; nous citons d'après le ms. C.

est sémantiquement impossible dans le contexte qui nous intéresse. Wendelin Foerster (1877, XXXVIn*) propose *de joster* ; tandis que Stengel s'inspire des manuscrits qui ont une bonne assonance :

> A Ais en France s'en deüst estre alez,
> Tant sejornast qe il fust repassez (ms. C, vers 813–14) ;
>
> *Mais en France s'en deüst estre alez ;*
> *Tant sejornast que il fust reposez* (ms. V7, vers 830–31)
>
> Ad Asia in França se dorave repolser (ms. V4, vers 438).

On voit que deux vers des. mss. C et V7 correspondent à un vers dans les mss. O et V4. Stengel opte pour une version avec seulement un vers, il écrit *Ad Ais en France s'en deüst reposer*. Il me semble cependant que si l'on choisit d'écrire seulement un vers, il vaudrait mieux suivre V4 de plus près. J'écrirais *Ad Ais en France se devreit reposer*. Bédier (1927, 106–7[66]) présente cependant une défense de la leçon du ms. O. Il note que les laisses XL à XLII forment un ensemble où la même chose est racontée trois fois – il s'agit là d'un phénomène qu'on retrouve plusieurs fois dans notre chanson. Un aspect de cet effet de répétition est qu'on a parfois trois phrases synonymes : *Men escïent dous cenz anz ad passét* (vers 524) ; *Men escïentre dous cenz anz ad e mielz* (vers 539) ; *Mien escïentre plus ad de .II.C. anz* (vers 552). Bédier pense que le vers qui nous intéresse fait partie d'un groupe semblable, son contenu est répété deux fois aussi : *Quant ert il mais recreanz d'osteier ?* (vers 543) ; *Quant ier[t] il mais d'osteier recreant ?* (vers 556). La version des mss. C, V7 et V4 serait donc due à une « intervention maladroite [qui] a détruit les rapports de symétrie calculés par le poète. » (1927, 107) Rambeau (128) note cependant que les deux premiers éléments dans cette triade supposée du ms. O sont *exactement identiques* ; cela est, comme le souligne Maurice Delbouille, contraire aux règles normales du « jeu pratiqué par le poète » (334n4). Delbouille a raison aussi quand il rappelle que les trois laisses similaires ne sont pas exactement parallèles, elles ne donnent pas précisément les mêmes informations. On peut ajouter que la version des autres manuscrits s'accorde mieux avec ce qui suit par rapport à la version du ms. O : *Guenes respunt : Carles n'est mïe tels* (vers 529). Cela est, certes, sémantiquement possible comme réaction à ce qui précède, mais ce n'est pas non plus une réponse tout à fait naturelle à une question qui commence par *Quant*.

Il convient d'insérer ici, me semble-t-il, quelques mots sur un vers que Bédier ne mentionne pas, mais qui a tôt été reconnu comme problématique. Il se trouve dans la même laisse que celui que je viens de traiter, il s'agit en effet de ce qui précède immédiatement : *Tanz riches reis cunduit a mendist[i]éd* (vers 527)[67]. La première tentative de corriger semble être celle de Hofmann, il remplace *mendist[i]éd* par *mendeier* d'après le ms. V4 qui a *conduit a mendiger* (vers 437). Or cela est, comme le

[66] Notons une fâcheuse erreur chez Bédier : pour « p. 102–5 » (1927, 288, première ligne) lire « p. 106–7 ».

[67] Segre suppose que Bédier n'a pas remarqué l'irrégularité parce qu'il a subi l'influence de Stengel dont le texte suggèrerait qu'il existait deux formes du substantif. Cela ne serait pas impossible – on a bien *iré* à côté de *irié,* etc. (voir la note 10 ci-dessus). Or Segre a raison de souligner que cette « terminaison double » de *mendist(i)éd* est « improbable et non attestée. » (2001, 464 ; notre traduction)

dit Rambeau (131), simplement remplacer une erreur par une autre : les formes intéressantes du verbe *mendïer* assonancent toujours avec *ié*, non pas avec *é*. Gautier propose de meilleures corrections, il suit d'abord (jusqu'à sa troisième édition d'avril 1872) les mss. C et V7 où le deuxième hémistiche est *a vencuz et matez*[68]. Puis en 1875 Gautier (dans sa quatrième édition) et Boehmer (dans son article, 604) proposent une conjecture : *a mendestiét menez*. Je pense qu'il faut commencer par dire qu'il faut en toute probabilité rejeter la leçon des mss. C et V7 : elle est « faible », comme dit Paris (99) : « l'opposition à *mendistéd* fonctionne seulement avec *riches*. » (Segre, 1989, II, 79) La leçon des mss. O et V4 est préférable sémantiquement. Je pense qu'il vaut la peine d'ajouter que la conjecture de Gautier est soutenue par le deuxième hémistiche d'un autre texte : le ms. V4 du *Roland* a *conduit a mendiger*, la chanson de geste *le Charroi de Nîmes* a *mené a mendïer* (vers 689). Pour aller de cela au texte primitif supposé de la *Chanson de Roland* il suffit de changer l'ordre des mots, un procédé que nous connaissons déjà bien. Je pense qu'il faut écrire *Tanz riches reis a mendïer menez*, éventuellement *Tanz riches reis a mendistiéd menez*, comme le veut Gautier. Ma conclusion est que Delbouille (334n4) a probablement raison de supposer que les vers 527 et 528 sont un transfert de la laisse suivante – ils sont exactement identiques aux vers 542 et 543[69]. Il a déjà été question du caractère insolite d'une répétition de ce type.

II. Le deuxième « cas difficile » évoqué par Bédier se trouve dans la laisse CVII. Elle a une assonance féminine en *é*, mais il y a une exception : *E al cheval a l'eschine trench[i]ée* (vers 1374). Loeschhorn (26) semble être le premier à noter l'assonance irrégulière ; il ajoute que la fin du vers est suspect aussi parce que le verbe *trenchier* est utilisé dans l'avant-dernier vers avant celui qui nous intéresse. Boehmer (603) affirme qu'il faut préférer la leçon des mss. V4, C, V7 et P et corriger le deuxième hémistiche en *a l'eschine colpée*[70]. Bédier proteste cependant contre l'emploi du verbe *colper* :

> L'auteur de la *Chanson de Roland* n'emploie jamais ce mot. Ce n'est pas que l'occasion lui en ait manqué : il emploie des milliers de combattants à s'escrimer contre des milliers de têtes, de bras, d'échines, de hauberts, d'écus etc. : ils les *trenchent*, jamais ils ne les « coupent ». Quand un écrivain nous a déclaré aussi clairement qu'un certain mot n'entre pas dans son vocabulaire, y a-t-il pire coup de force que de le lui imposer ? (1927, 288)

---

[68] Ms. C, vers 811 ; ms. V7, vers 827.

[69] Segre (2001, 465) dit que Delbouille rejette la leçon du ms. O aux vers 527–28 et qu'il défend « b » (= β), c.-à-d. le reste de la tradition, en pratique le ms. V4 : « Si on voulait suivre b aux vers 527–28, comme le propose Delbouille, on devrait aussi accepter ce *mendïer* du ms. V » – « Se si volesse seguire b a 527–528, come propone Delbouille, si dovrebbe anche accettare questo *mendïer* di V4 » (2001, 465 ; notre traduction). Mais ce n'est pas cela que dit Delbouille ; il critique la leçon du ms. O sans présenter des conjectures précises pour corriger.

[70] On lit *a la schina colpea* (ms.V4, vers 1292) ; *a la schine coupée* (ms. C, vers 2328) ; *a la scheine coupée* (ms. V7, vers 2280) ; *a l'eschinne copée* (ms. P, vers 795). – Segre (1989, II, 174) affirme par erreur que la correction est « une suggestion de Foerster » ; Foerster (1877, XXXVIn*) suivit simplement ce qu'avait déjà proposé Boehmer (603).

Il me semble cependant possible et nécessaire de renverser cet argument[71]. L'écrivain ou le poète peut fort bien, comme le dit Segre (2001, 461), avoir employé un mot une seule fois dans un texte de seulement 4002 vers. Un scribe, par contre, peut fort bien se tromper et remplacer un mot par un synonyme dans un texte où le synonyme est beaucoup plus fréquent. Ajoutons à ceci que le substantif *colp* est fréquent aussi dans le ms. O.

III. Le cas suivant dont parle Bédier est tiré de la laisse CLXI. Cette laisse a une assonance en *ié*, mais on lit néanmoins : *En ses granz plaies les pans li ad butét* (vers 2173). On peut commencer, comme le fait Bédier, par citer la version des autres manuscrits :

> E denç ses plailles stroitament a lige (ms. V4, vers 2325)
> Dedenz l'en bote une alne en un quartier (ms. C, vers 3753)
> Dedenz en bote une alne et un quartier (ms. V7, vers 3857)
> Dedens ses plaies a fait les pans coucher (ms T, vers 1766)

Après avoir donné ces variantes, Bédier continue par la phrase suivante : « Sur quoi Th[eodor] Müller a façonné ce vers : *E ses granz plaies des pans li a buchiet* » (1927, 289). Puis il énumère les solutions proposées par quelques autres éditeurs avant de conclure que « ce serait miracle si l'une d'elles se concordait avec le texte établi par le poète. » (1927, 289). Ici je voudrais commencer par dire que je suis d'accord avec le jugement de Bédier en ce qui concerne les autres conjectures qu'il cite[72]. Mais il n'en va pas de même pour la première, celle qu'il attribue à Müller (elle est en effet de Hofmann[73]). On peut d'abord noter avec Rambeau (154) que les leçons des mss. C et V7 montrent que l'original avait sans doute un mot qui *ressemble* à *butét*. Le fait est que le participe passé qui est *bochié* ou *bouchié* en ancien francien ressemble beaucoup plus à *butét* qu'on ne pourrait croire. – Regardons les éléments l'un après l'autre. D'abord la première voyelle, elle ne pose pas de difficulté : *u* chez un scribe normand ou anglo-normand correspond à *o(u)* en francien ; c'est un fait bien connu dont le ms. O offre d'innombrables exemples. Hofmann peut donc sans problème mettre *buchiét* pour *bochié*. Puis la dernière syllabe *-chié* : l'essentiel ici est le fait que *ca* ne se palatalise pas de la même manière dans les dialectes septentrionaux qu'ailleurs : on a *Carle* pour *Charle*, *canter* pour *chanter*. En syllabe tonique ouverte le résultat est *kié* ou *cié* : CADIT (> *chiet* en francien) devient *kiet* ou *ciet* dans le

[71] Segre (2001, 264–65) ne fait essentiellement que répéter le raisonnement de Bédier. Il ajoute cependant quelques références, là où Bédier se contente d'évoquer d'une manière générale la fréquence de *trenchier* dans des contextes semblables dans le ms. O.

[72] Bédier ne mentionne pas Boehmer ; cet éditeur se contente de transformer *butét* en *bu̯itiets*. Mais « on n'a vu nulle part cette forme » (Paris, 106n3) ; **bu̯itier* n'existe pas, la variante francienne est *bo(u)ter*, nullement **boitier*. On voit avec plaisir que Boehmer abandonne *bu̯itiets* dans son article (603), là il donne raison à Hofmann pour ce qui concerne la manière de corriger *butét*. Il n'accepte cependant pas la conjecture de Hofmann pour ce qui concerne le reste du vers. On ne voit donc pas clairement comment il l'interprète.

[73] Dans sa deuxième édition (celle de 1863), Müller suit encore tout simplement le ms. O ; il adopte *buchiet* – simple variante du *buciez* de Hofmann (1866) – à partir de sa troisième édition (1878).

Nord[74]. De la même façon *BUCCATV(M)[75] > devient *bouchié* en francien, mais **bokié* ou **bocié* dans le Nord. Or, dans la partie du Nord que constitue la Normandie[76], on n'a pas seulement *u* pour *o(u)*, on a aussi la réduction de *ié* à *é*[77]. Le résultat de tout ceci est qu'il faut considérer *bucé* comme une variante dialectale extrêmement plausible de *bo(u)chié* (au vers 520 du ms. O, *sacez* est sans doute une variante du subjonctif *sachiez*[78]). Et graphiquement il y a très peu de distance entre *bucé* et le *butét* du ms. O. Il est souvent extrêmement difficile de distinguer les lettres *c* et *t* dans les manuscrits. Le résultat est qu'on confond *donc* et *dont*, qu'on écrit *branc* pour *brant,* etc. Dans le mot *haubert* (pour *hausberc*), l'orthographe contre-étymologique moderne est le résultat de cette confusion. Une forme **bucé* ne serait qu'une variante de *bo(u)chié* et il est très facile de passer de *bucé* à *buté(t)*. Les autres modifications au texte du ms. O qu'implique la correction de Hofmann sont aussi très modestes : *e* à la place *en* et *des* à la place de *les*. Segre affirme qu'il n'y a pas de trace du verbe proposé par Hofmann ailleurs[79], mais l'expression *bochier une plaie* n'est nullement une invention moderne ; dans une version de l'histoire de Girart de Roussillon on lit : *Il saigna tant de sanc, boichier ne pout sa plaie*[80]. Ma conclusion est que la conjecture de Hofmann est brillante.

IV. Le quatrième des cas difficiles de Bédier se trouve dans la laisse CLXXXV. Elle a une assonance en *ié*, mais nous avons une irrégularité : *L'empereür li cumandet a guarder* (vers 2527). Trois autres manuscrits ont une version qu'il vaut la peine de citer :

> Deus li commande qe il soit bien gardez (ms. C, vers 4395)
> Des li comande que il soit bien gardez (ms. V7, vers 4508)
> Charles li conmande que il soit bien gaitiez (ms. P, vers 2930)

C'est encore Hofmann qui propose la solution évidente : il suit le ms. P et corrige *guarder* en *guaitier*. – Bédier admet que la leçon du ms. P et « le fait qu'au v. 3731 du texte d'Oxford quatre comtesses *guaitent* le corps de Belle Aude » font que la correction de Hofmann « est autorisée en quelque mesure » (1927, 290). Mais cela ne veut nullement dire qu'il accepte cette solution. Car la version des mss. C et V7 « commet précisément la même "faute" que le manuscrit d'Oxford. De plus il est dit plus loin, dans le texte d'Oxford (v. 2847), du même saint Gabriel, qu'il *guarde* l'empereur, non pas qu'il le *guaite*. » (1927, 290) Je pense qu'on peut donner raison à Bédier pour penser que la leçon du ms. P n'est pas d'un poids énorme. Il peut paraître invraisemblable, comme le souligne Segre (2001, 466), que ce manuscrit soit

---

[74] Voir les exemples qu'énumère Charles Théodore Gossen (§41, 2°).

[75] On pourrait se demander pourquoi on n'a pas plutôt *BVCCATAS > *buchiées*, comme on pourrait se demander pourquoi le ms. O n'a pas *butez*. Mais le fait est que l'accord avec le C.O.D. antéposé ne se fait pas toujours en ancien français, voir surtout Andresen (54–55), aussi Ménard (§187, α, Remarque 3) et Togeby (§219). Müller (1878, 232) énumère des exemples de ce phénomène dans notre manuscrit O : vers 145, 164, 670, 1960, 2240.

[76] Il ne s'agit ici, faudrait-il préciser, que du Nord de la Normandie, cf. Pope (§1320, §i).

[77] On peut noter que le scribe du ms. O écrit indifféremment *chiet* et *chet*.

[78] Il s'agit plus précisément d'un subjonctif avec la valeur d'un impératif, voir Pope (§912) et Rheinfelder (F§456).

[79] « Di *buchier* non c'è traccia in altri testi. » (2001, 466)

[80] *Girart de Roussillon*, version en alexandrins, éd. Ham, vers 4661 (= le même vers dans l'éd. Mignard). Nous citons l'éd. Ham.

le seul à avoir *conservé* la fin originelle du vers. Mais l'essentiel n'est pas là. C'est le fait qu'on a – dans le ms. O et ailleurs – deux verbes qui sont extraordinairement proches aussi bien en ce qui concerne la forme qu'en ce qui concerne le sens. Au cours d'une filiation complexe il me paraît entièrement plausible que *guarder* ait pu remplacer *guaitier* et *vice versa* plusieurs fois. Rambeau consacre quatre pages de son livre à la démonstration du fait qu'« Il y a beaucoup d'arbitraire dans la transmission des textes concernant l'emploi de synonymes et de mots semblables[81], [82]. »

V. Le dernier des cinq cas se trouve dans la laisse CCLXXX, qui a une assonance en *ié*. Elle commence cependant de la manière suivante : *Puis que il sunt a bataille justez* (vers 3858). Il est impossible de corriger ce vers autrement que par conjecture ; il faut « inventer de toutes pièces », comme dit Bédier (1927, 290). Il attire aussi l'attention sur la laisse suivante où on lit : *Des dous baruns justée est la bataille* (vers 3874). Pour avoir une bonne assonance, Hofmann change l'ordre des mots et attache le vers à la laisse précédente : *Puis que il sunt justet à la bataille*. Loeschhorn lui donne raison[83], mais Boehmer (603) propose de remplacer le verbe *juster* – qui correspond au francien *jo(u)ster* (« réunir ») – par *jugier*[84]. Rambeau (153) suit Hofmann et Loeschhorn[85], mais sans mentionner ce qui est en mon sens l'argument essentiel de Boehmer, à savoir que *jugiét* donne aussi un meilleur sens que *justez*[86]. On peut lire à ce propos ce que dit Ruggero M. Ruggieri :

> Ce « justez » du ms. O doit évidemment être corrigé en « jugiez », car les deux chevaliers ne peuvent pas être considérés comme étant sur le point de se battre (tel serait en effet ici le sens de la phrase, qui retourne, utilisé correctement un peu plus bas, au vers 3874 : « des dous baruns justee[87] est la bataille »), avant cela ils doivent s'armer[88].

Segre en tire une conclusion évidente quand il dit que la « comparaison avec [le vers] 3874 [...] peut, non pas justifier la leçon [du ms.] O, mais expliquer sa ge-

---

[81] « Im Gebrauch von Synonymen und ähnlichen Wörtern zeigt die Überlieferung eine große Willkür. » (19 ; notre traduction)

[82] Bédier ne mentionne pas une autre difficulté possible de cette laisse : *E les orez, les merveillus tempez* (vers 2534). Est-ce qu'il suppose qu'on puisse lire **tempiez* ? Le ms. V4 a *tenper* (vers 2725), le ms. P a *tempiers* (vers 2936). Hofmann écrit *tempiers*.

[83] « Hofmann a [...] raison d'écarter *justez* de la fin du vers dans la laisse 287 [= notre laisse CCLXXX] et d'attacher le vers en question à la laisse précédente – rien que le refrain invite à faire cela. » – « Mit Recht entfernt [...] Hofmann auch Str[ophe] 287 [= unsere Tirade CCLXXX] *justez* vom Versende und fügt – wozu schon der Refrain veranlasst – die fragliche Zeile der vorigen Strophe hinzu. » (27; notre traduction) Mais qu'entend Loeschhorn par « refrain » ? Le simple fait que le premier vers de la laisse CCLXXIX se termine par *bataille* ?

[84] Dans son édition, Boehmer avait eu la mauvaise idée d'écrire *jo͡istiet*. Mais où a-t-on vu un verbe **joistier* ?

[85] Il cite l'argument concernant le « refrain » (voir la note 83 ci-dessus), mais sans que la chose devienne plus claire.

[86] « au vers 3858, il faut mettre *jugiet* au lieu de *justet*, qui est inapproprié aussi pour ce qui concerne le sens » – « statt des auch dem Sinne nach unpassenden justet [ist] *3858* jugiet zu setzen » (603 ; notre traduction).

[87] Ruggieri écrit par inadvertance « justez ».

[88] « Questo "justez" del ms. di O. va evidentemente corretto in "jugiez", poichè non può essere che i due cavalieri siano considerati in procinto di combattere (tale sarebbe infatti qui il significato della frase, che torna, rettamente adoperata poco più giù, al v. 3874: "des dous baruns justee est la bataille", mentre ancora debbono armarsi. » (81n1; notre traduction)

nèse. » (1989, I, 288) – On peut conclure que *jugiét* est ici une conjecture excellente[89].

Dans ce qui suit, Bédier distingue entre des textes où la distinction qui nous intéresse est « très strictement obéie », des textes où on « trouve des infractions, mais en très petit nombre » et des textes « où les irrégularités sont nombreuses » (1927, 292). À propos du premier groupe il dit qu'on trouve là aussi « quelques assonances ou rimes fausses : mais le nombre est si faible qu'il est légitime de les attribuer à des accidents de transcription. » (1927, 292n1) D'après tout ce que j'ai dit, on comprend que je voudrais en effet placer aussi la version de la *Chanson de Roland* qu'a conservée le manuscrit d'Oxford dans cette catégorie.

Une des raisons pour cela est, selon nous, que Bédier sous-estime radicalement la fréquence plausible de ce qu'il appelle des accidents de transcription. Mais pour bien voir cela il faut faire ce que Bédier ne fait jamais, il faut comparer plusieurs manuscrits relativement proches d'un seul texte. Je suis en train de préparer une édition de la *Rime d'Ogier*, une chanson de geste en alexandrins rimés qu'on date de la première moitié du XIV[e] siècle. Il existe quatre manuscrits : celui de Paris[90], celui de Londres[91], celui de Chantilly[92] et celui de Turin[93]. Le dernier manuscrit est sensiblement différent des autres et très endommagé. Ici, je vais donc me contenter de comparer les trois premiers.

Dans la *Rime d'Ogier*, la deuxième laisse a une rime en *-ier*, mais le ms. de Londres (le ms. L) a un mot en *-er* à la fin d'un nombre considérable de vers. Si on

---

[89] Müller (1878, 410) propose *A la bataille se sunt apareilliet,* ce qui donne aussi une bonne assonance, mais Foerster proteste contre *apareilliet* : « Au vers 3858, le *apareillie* supposé par Müller est inapproprié, car le *puis que* qui commence le vers montre que ce qu'exprime *justet* doit être *quelque chose qui se soit déjà passé* dans la laisse précédente, tandis que le *apareillier* ne doit être décrit que dans cette laisse-ci. » – « 3858 ist *apareillie*, welches M[üller] vermutet, unpassend; denn das einleitende *puis que* zeigt, dass der in *justet* steckende Begriff in der vorigen Tirade geschehen sein muss, während das *apareillier* erst in dieser Tirade beschrieben werden soll. » (1878, 178 ; notre traduction) Il est vrai que cette critique est un peu un coq-à-l'âne : la conjecture de Müller implique justement que *puis que* soit omis. Mais on voit d'autre part clairement le caractère arbitraire de l'hypothèse. Elle implique d'ailleurs à mon sens une suite d'idées qui n'est pas toute à fait naturelle : d'abord on *s'apareille* à la bataille (vers 3858), puis on accomplit les préparatifs religieux (vers 3859–61), puis on se présente devant Charles (vers 3862), puis on fait ce qu'implique concrètement le terme *apareillier* : on met les éperons etc. (vers 3863–68). Stengel propose *rengiét*, mais on peut opposer à cette conjecture la même objection sémantique que contre *justez*. Dit-on d'ailleurs de deux chevaliers seuls qu'ils sont *rengié* l'un contre l'autre ? Ne faut-il pas que plusieurs hommes des deux côtés forment des *rens* ? Et on passe plus facilement de *jugiét* à *justez* que de *rengiét* à *justez*. La seule alternative sérieuse à *jugiét* me semble être celle que suggère Foerster (1878, 178–79) : *plegiét*. Cela serait une allusion à la laisse CCLXXVIII où il est question des *pleges* (vers 3846). Mais Foerster admet que l'hypothèse de Boehmer est plus probable et qu'il s'agit plutôt d'une allusion à la laisse CCLXXIX où il est dit des deux champions qu'ils doivent se combattre *par jugement des altres, Sil purparlat Oger de Denemarche* (vers 3855–56). Cela est aussi un argument décisif contre Müller qui prétend que *jugiét* est un mauvais choix « parce que les champions n'ont pas été désignés par la décision d'un juge ou par une élection. » – « weil die Kämpfer nicht durch einen Richterspruch oder durch eine Wahl bestimmt sind. » (1878, 410 ; notre traduction)

[90] Bibliothèque Nationale de France, Arsenal, 2985.

[91] British Library, Royal, 15.E.VI.

[92] Bibliothèque et Archives du Château, 490.

[93] Biblioteca Nazionale Universitaria, L.IV.2.

suivait la logique de Bédier (1927, 293), il faudrait admettre qu'il s'agit là d'une espèce de « licence poétique » qui n'avait rien de choquant pour le poète (voir ci-dessous). La comparaison avec les manuscrits de Paris et de Chantilly (les mss. P et C) montre cependant que cette explication n'est sans doute pas bonne. Voici cinq vers intéressants :

Premier exemple, vers 41 :
Ms. P : Huy mais vous en vouldray l'istoire commencier
Ms. C : Huy mais vous en vouldray l'istoire commencierL
Ms. L : Huy mais vous en vouldray l'istoire compter

Deuxième exemple, vers 49 :
Ms. P : Et si fist la roÿne lever et baptizier
Ms. C : Et si fist la roÿne laver et baptisier
Ms. L : Et si en fist la roÿne baptiser et lever

Troisième exemple, vers 55 :
Ms. P :Violeur, jongleour y orent recouvrier
Ms. C : Vieleur et jongleur y orent recouvrier
Ms. L : Les menestrelz et herpes y furent honnourer

Quatrième exemple, vers 71 :
Ms. P : Ainsi que vous orrés ou livre retraittier
Ms. C : Ainsi que vous orrez ou livre retraittier
Ms. L : Ainsi que vous orrés ou livre racompter

Cinquième exemple, vers 75 :
Ms. P : Pourrés oïr hui mais l'istoire comencier
Ms. C : En pourrés huy mais l'istoire commencier
Ms. L : Pourrés huy mais m'oÿr l'istoire compter

On peut remarquer que dans le troisième de ces exemples, le ms. L n'a pas seulement une mauvaise rime, il a aussi une erreur syntaxique, tandis qu'il a dans le premier et dans le cinquième exemple il a à la fois une mauvaise rime et un vers incorrect. Une double erreur de ce type se trouve aussi, comme je l'ai montré dans mes travaux, dans un certain nombre de cas dans le manuscrit d'Oxford de la *Chanson de Roland*.

Je pense qu'il faut expliquer la confusion de *é* et *ié* dans le ms. O du *Roland* de la même manière que dans le ms. L de *la Rime d'Ogier*. Il faut donner raison à celui qui fut – à ce que je puisse voir – le premier à traiter explicitement cette question. Hans Loeschhorn, en 1873, commence par constater que le scribe du manuscrit d'Oxford met extrêmement souvent *é* pour *ié*. Puis il ajoute : « Le poète agit autrement. Il distingua très soigneusement les laisses en *é* de celles en *ié* »[94]. J'ai déjà expliqué dans un autre contexte pourquoi je pense qu'il est extrêmement peu probable que l'auteur aurait admis dans son texte un petit nombre d'assonances irrégulières parce qu'il les considérait comme ce que Bédier appelle des « licences poétiques » (1927, 293). C'est le scribe, non pas l'auteur qui confond *é* et *ié*.

[94] « Anders der Dichter. Er schied aufs sorgsamste die Tiraden in *é* von denen in *ié* » (24 ; notre traduction).

Quelles sont les conséquences qu'un éditeur peut tirer de ce constat ? – Il va de soi qu'il y a plusieurs solutions possibles. Short, le dernier éditeur important du *Roland* du ms. O, semble plaider pour une attitude « interventionniste » :

> Le refus des éditeurs conservateurs à corriger les assonances fausses est dû à un principe justifié. Mais il doit nécessairement nuire au talent poétique derrière l'œuvre originelle et il place en outre des obstacles sur le chemin du lecteur moderne[95].

Pour retourner à la métaphore avec laquelle j'ai commencé, on pourrait dire que Short souhaite qu'on donne aux anciens textes un meilleur accueil qu'on ne le fait le plus souvent. Or comment faut-il concevoir le lecteur moderne dont parle Short ? – Si on examine son édition on découvre que ce lecteur est une personne à la fois suffisamment averti pour être troublé par une mauvaise assonance et suffisamment versé en ancien français pour savoir quels mots avait *é* et quels mots avait *ié* – indépendamment à la fois des graphies et de la langue moderne. Prenons la laisse XXXVI. Pour ce qui concerne la question qui nous occupe ici, on voit que Bédier suit simplement le ms. O sans rien modifier :

> Envers le rei s'est Guenes aproismet,
> Si li ad dit : « A tort vos curuciez,
> Quar ço vos mandet Carles, ki France tient,
> Que recevez la lei de chrestiens ;
> Demi Espaigne vus durat il en fiet,
> L'altre meitet avrat Rollant, sis niés :
> Mult orguillos parçuner i avrez !
> Si ceste acorde ne volez otrier,
> En Sarraguce vus vendrat aseger ;
> Par poestet serez pris e liez ;
> Menet serez dreit ad Ais le siet.
> Vus n'i avrez palefreid ne destrer,
> Ne mul ne mule que puissez chevalcher ;
> Getet serez sur un malvais sumer.
> Par jugement iloec perdrez le chef.
> Nostre emperere vus enveiet cest bref. »
> El destre poign al paien l'ad livret. (468–484)

Short est plus interventionniste, il change l'ordre des mots au vers 474 et 484 pour obtenir la bonne assonance[96] :

> mult i avrez orguillos parçuner
> El destre poign l'ad livrét al paien

Il accepte donc le principe de Loeschhorn. Mais il ne tire pas de ce principe ce qui serait pourtant une conséquence logique, il ne rétablit pas dans son texte *ie* pour *e*, il suit simplement les graphies du manuscrit[97]. Il faut donc que le lecteur *sache* par

[95] « The unwillingness of conservative editors to correct inaccurate assonances, even if it proceeds from a sound principle, inevitably impugns the poetic skill behind the original work, besides placing unnecessary hurdles in the path of the modern reader. » (55 ; notre traduction)
[96] Segre, quant à lui, change l'ordre des mots dans les deux vers dans son édition de 1971/1989, mais il change d'avis dans son article de 2001 (465 et 468).
[97] Cf. à ce propos la critique de Müller par Foerster (1878, 166).

exemple que les formes normales en ancien français sont *parçonier*, *chief* et *brief*. D'un point de vue esthétique, on peut penser que c'est Thomas Atkinson Jenkins qui présente une édition satisfaisante ; voici sa version de la laisse[98] :

> Envers lo rei s'est Guenles aproismiez,
> Si li at dit: 'A tort vos coreciez
> Quar ço vos mandet Charles ki France tient
> Que recevez la lei de chrestiëns:
> Demie Espaigne vos donrat il en fieut,
> L'altre meitiét avrat Rodlanz, sis niés:
> Molt i avrez orgoillos parçonier!
> Se ceste acorde ne volez otreier,
> En Sarragoce vos vendrat asegier,
> Par podestét serez pris e liiez,
> Menez serez endreit ad Ais lo siet;
> Vos n'i avrez palefreit ne destrier,
> Ne mul ne mule que puissez chevalchier,
> Getez serez sor un malvais somier.
> Par jugement iloec perdrez lo chief.
> Nostre emperedre vos enveiet cest brief.'
> E·l destre poign l'at livrét a·l paien. (468–484)

On voit que Jenkins ne se contente pas de rétablir *ie* pour *e*, il a tout simplement présenté une version en francien, rejetant les traits spécifiquement normands du scribe du ms. O. C'est une expérience qu'il valait à mon sens tout à fait la peine de faire, mais il n'y a guère à espérer – ou à craindre – que cette édition joue un rôle important pour la réception de la *Chanson de Roland*. Le fait est que le texte que nous avons est tellement normand – ou pour être plus exact anglo-normand – qu'on ne peut pas le « normaliser » sans être obligé de changer à peu près la moitié des mots. C'est un procédé beaucoup trop radical pour la plupart des philologues.

Mais je pense tout de même qu'il y a une leçon à tirer de tout ceci pour moi-même. Je suis en train d'éditer des textes[99] qui – pour ce qui concerne la relation entre *ié* et *é* – ressemblent essentiellement au manuscrit d'Oxford. Dans ces textes il ne s'agit cependant pas d'un décalage dialectal entre auteur et scribe, mais d'un décalage chronologique. En moyen français, *ié* se réduit régulièrement à *é* après certains sons et dans les désinences des verbes de la première conjugaison[100] : *chief* > *chef*, *giel* > *gel*, *couchier* > *coucher*, *mangier* > *manger* ; *traitier* > *traiter*, *prisier* > *priser*. Les assonances montrent que les changements n'ont pas encore eu lieu pour mes poètes, tandis que les scribes hésitent entre les formes anciennes et les formes nouvelles. Très souvent, d'ailleurs, ils utilisent des signes d'abréviation, surtout un signe qu'il faut lire tantôt comme *ier* et tantôt comme *er* ; il faut donc en tout cas une interprétation.

Mon choix est de faire d'une manière conséquente des corrections de deux types : d'une part je corrige afin d'avoir de bonne assonances : à la fin d'un vers dans une laisse avec assonance en *ié*, je corrige *vis cler* en *vis fier*. Parfois cela implique sim-

---

[98] Jenkins met un point sous certains *t* et *d*, probablement pour indiquer qu'il faut les prononcer comme des fricatifs. Nous faisons abstraction de cet aspect de son texte.

[99] Ce qui suit va aussi bien pour *l'Istoire d'Ogier le redouté* que pour *la Rime d'Ogier*.

[100] Pope, §510 ; Rheinfelder, L§226.

plement que j'accepte la leçon d'un manuscrit secondaire, parfois je corrige par pure conjecture. L'autre type de corrections concerne simplement les graphies. Les scribes hésitent entre *chief* et *chef* ; j'écris partout *chief*, non pas seulement à la fin des vers.

Pour ce qui concerne la *Chanson de Roland*, je pense essentiellement que c'est une bonne chose que nous ayons plusieurs éditions, faites d'après des principes différents[101]. Joseph Bédier est en principe du même avis :

> Il est entendu qu'il en va de la *Chanson de Roland* comme des *Pythiques* de Pindare ou de la *Poétique* d'Aristote : quand la 1001e édition en aura paru, elle en appellera d'elle-même une 1002e, à la quelle quelques bons esprits préféreront peut-être la 999e, si ce n'est la première. Certaines éditions d'un ouvrage illustre s'opposent en effet à certaines autres comme le noir au blanc, et cela parce qu'elles représentent chacune, outre le tempérament individuel de celui qui la procure, un ensemble de principes plus ou moins accrédités de son temps, parfois des *idola tribus*, des modes, que les uns ont suivies, tandis que d'autres réagissent contre elles. Il est entendu que ce perpétuel renouvellement des points de vue de la critique est chose bonne et salutaire. (1938, 152–53)

Je pense cependant qu'on peut discerner ici une certaine frustration. Le « perpétuel renouvellement » donne à Bédier un profond sentiment de malaise. C'est sans doute pour cette raison – et non pas par simple ὕβρις – qu'il déclare sur la page de titre même de son édition que celle-ci est « définitive ». Or, comme le dit Segre à la fin de son article de 2001, *la riflessione filologica non ha mai fine* : « la réflexion philologique ne prend jamais fin » (468 ; notre traduction).

Bibliographie

APF = les Anciens Poëtes de la France
BdLV = Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart
CFMA = les Classiques français du moyen âge
EMRLL = Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures
MFMA = Manuel du français du moyen âge
PSFM = Pubblicazioni della Scuola di filologia moderna della Regia Università di Roma
SATF = la Société des anciens textes français
TLF = Textes Littéraires Français

Alexandre de Bernay, voir Lambert le Tort.
Alexandre de Paris, voir Alexandre de Bernay.
Andresen, Hugo, *Über den Einfluss von Metrum, Assonanz und Reim auf die Sprache der altfranzösischen Dichter* [Sur l'influence du mètre, de l'assonance et de la rime sur la langue des anciens poètes français], Bonn, imprimé par Carl Georgi, 1874.
Aliscans, éd. Claude Régnier, Honoré Champion, Paris, 1990, CFMA, 110 et 111.
Bédier, Joseph, *La Chanson de Roland (Commentaires)* ou *La Chanson de Roland commentée*, Paris, H. Piazza, 1927.

[101] On pourrait songer à faire une qui ressemble à celle de Jenkins, mais qui évite les pires excentricités de cet éditeur. Je pense par exemple à l'idée qu'on aurait *chevaler* à côté de *chevalier* (voir la note 19 ci-dessus) et à l'idée qu'il aurait existé un verbe *coper* distinct de *colper*, *couper* ; voir Jenkins (36 et 106) et cf. Bédier (1927, 288) ; Segre pense cependant que l'indignation que montre Bédier à ce propos est simplement une « diversion » (2001, 461) qui fait partie d'une « stratégie démonstrative » (2001, 460).

------, « De l'édition princeps de la *Chanson de Roland* aux éditions les plus récentes. Nouvelles remarques sur l'art d'établir les anciens textes », Romania, 1937, tome 63, p. 433–469 et 1938, tome 64, p. 145–244 et p. 489–521.

Benoît de Sainte-Maure, *le Roman de Troie*, éd. Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, 1904–12, SATF.

Boehmer, Eduard, « A, E, I im Oxforder Roland » [A, E, I dans le *Roland* d'Oxford], Romanische Studien, 1871–75, tome I ; 1875, fascicule 5, p. 599–620.

------, « Anmerkung über die angenommene Abhängigkeit des Boehmer'schen Rolandtextes von dem Hofmann'schen und den Gautier'schen »[Remarque sur la dépendance supposée du texte du *Roland* de Boehmer par rapport à celui de Hofmann et à ceux de Gautier], Romanische Studien, 1871–75, tome I ; 1875, fascicule 5, p. 621.

Chandos, voir Héraut.

La Chanson de Roland[102], fragment de Bogdanow (b), éd. William W. Kibler, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 3, VII[e] partie.

------, ms. de Châteauroux (C), éd. Joseph J. Duggan, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 2, III[ème] partie, Appendice B.

------, ms. de Lyon (L), éd. William W. Kibler, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 3, VI[e] partie.

------, ms. d'Oxford (O), éd. Theodor Müller, Gœttingue, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1851.

------, ms. d'Oxford (O), éd. Theodor Müller, Gœttingue, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1863.

------, ms. d'Oxford (O), éd. Léon Gautier, 3[e] éd., Tours, imprimé par Alfred Mame et fils, avril 1872.

------, ms. d'Oxford (O), éd. Konrad Hofmann, 1866[103].

------, ms. d'Oxford (O), éd. Eduard Boehmer, *Rencesval*, Halle-sur-la-Saale, Lippert'sche Buchhandlung (Max Niemeyer), 1872.

---

[102] Pour ce qui concerne la *Chanson de Roland*, il ne peut pas être question de nommer ici toutes les éditions. On peut consulter notamment Segre (1989, I, et 47–49 et 63–68 pour ce qui concerne le manuscrit d'Oxford ; I, 49–62 pour ce qui concerne les autres manuscrits et les anciennes adaptations).

[103] Cette édition fut « Imprimé[e] jusqu'au vers 3889 par les "Anhänge zu den Sitzungsberichten der Münchener Akademie" de 1866, mais non diffusé[e]. D'ordinaire on en cherche les variantes dans l'apparat de Ml[3] [l'édition publiée par Theodor Müller en 1878] ; j'en ai trouvé un exemplaire dont j'ai pu faire usage à la Yale University Library. » (Segre 1989, I, 64) Pour des informations plus précises, voir Bédier (1938, 146–47) et l'Introduction générale par Joseph J. Duggan à l'ouvrage collectif *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus* (Turnhout, Brepols, 2005), vol. 1, p. 18. Ni Bédier, ni Segre, ni Duggan ne semblent cependant avoir lu l'information intéressante que donne Boehmer : « Die von Diez, in der Grammatik, Th. 1. 1870, S. 121, angeführte Ausgabe des Rolandliedes von K. Hofmann, „München 1869", versuchte ich noch Anfang 1872 mir auf dem Wege des Buchhandels zu verschaffen, erhielt aber von der Franzschen Buchhandlung in München die Antwort: „Sollte 1869 erscheinen, es verunglückte aber damals der Satz, und ist dann Druck auch bis dato aufgegeben worden"; auf neue Anfrage erfolgte aus bester Quelle die Antwort, dass von dieser Ausgabe noch nichts erschienen sei." (621) – On me pardonnera de ne pas traduire ceci, dont l'intérêt est plutôt anecdotique. L'essentiel est que Boehmer n'a pas pu lire le travail de Hofmann et que la non-parution de celui-ci n'est pas simplement due aux hésitations de l'éditeur (cf. ce que dit Bédier), mais (aussi) à un accident matériel. Je pense qu'il serait temps maintenant de remédier à cet accident et de rendre facilement accessible le travail de Hofmann ; il s'agit, comme dit Foerster (1878, 163), d'un effort brillant – *eine glänzende Leistung*.

------, ms. d'Oxford (O), éd. Léon Gautier, Tours, 4e éd., Alfred Mame et fils, 1875.
------, ms. d'Oxford (O), 3e éd. Theodor Müller, Gœttingue, Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung, 1878[104].
------, ms. d'Oxford (O), éd. Edmund Stengel, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1900.
------, ms. d'Oxford (O), éd. Joseph Bédier, Altfortville, H. Piazza, 1974 [1921].
------, ms. d'Oxford (O), éd. Thomas Atkinson Jenkins, Boston, D. C. Heath, sine dato[105], Heath's Modern Language Series.
------, ms. d'Oxford (O), éd. Cesare Segre, éd. rev. et trad. de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 1989 [éd. ital., 1971], TLF, 368.
------, ms. d'Oxford (O), éd. Ian Short, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 1, Ière partie.
------, ms. de Paris (P), éd. Annalee C. Rejhon, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 3, IVe partie.
------, ms. de Cambridge (T[rinity]), éd. Wolfgang G. van Emden, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 3, Ve partie.
------, ms. de Venise 4 (V4), éd. Robert F. Cook, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 1, IIe partie.
------, ms. de Venise 7 (V7), éd. Joseph J. Duggan, in : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005, vol. 2, IIIe partie.
Le Charroi de Nîmes, éd. Joseph-Louis Perrier, Honoré Champion, Paris 1974 [1931], CFMA, 66.
Li Chevaliers as deus espées, éd. Wendelin Foerster, Halle-sur-la-Saale, Max Niemeyer, 1877.
Delbouille, Maurice, « Une nouvelle édition de la *Chanson de Roland*[106] », Romance Philology, 1975, tome 28, p. 325–342.
De Venus la deesse d'amor, éd. Wendelin Foerster, Bonn, Max Cohen & Sohn (Fr. Cohen), 1880.
Eneas, éd. Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris, Honoré Champion, 1985 [1925] (tome I) et 1983 [1929] (tome II), CFMA, 44 et 62.
Foerster, Wendelin 1877, voir *le Chevalier as deus espées*.
------, compte rendu de l'édition de la *Chanson de Roland* publiée par Müller en 1878, Zeitschrift für romanische Philologie, 1878, tome 2, p. 162–180.
Foerster, Wendelin 1880, voir *De Venus la deesse d'amor*.
Girart de Roussillon, version en alexandrins, éd. Thomas Joachim Alexandre Prosper Mignard, *Le roman en vers, du très-excellent, puissant et noble homme Girart de Rossillon, jadis Duc de Bourgogne*, Paris, J. Techener et Dijon, Antoine Maître, 1858.
------, version en alexandrins, éd. Edward Billings Ham, *Girart de Rossillon. Poème bourguignon du XIVe siècle*, New Haven, Yale University Press, 1939, Yale Romanic Studies, 16.
Gossen, Charles Théodore, *Petite Grammaire de l'ancien picard*, Paris, C. Klincksieck, 1951.

[104] La page de titre de cette édition dit « Zweite völlig umgearbeitete Auflage ». Mais il s'agit en fait de la troisième édition de Müller, proteste Foerster (1878, 163). Or *Auflage* n'est pas tout à fait synonyme de *Ausgabe*.

[105] Mon édition dit « COPYRIGHT, 1924 » (p. ii). Une note ajoutée à la Préface (p. vi) indique qu'il s'agit en fait d'une version revue imprimée six ans après la première.

[106] Il s'agit de celle de Segre.

Le héraut d'armes Chandos / Chandos Herald, *le Prince Noir / Edward the Black Prince*, éd. Francisque Michel, Londres et Paris, J.G. Fotheringham, 1883.
------, éds Mildred Katherine Pope et Eleanor C. Lodge, *Life of the Black Prince* by the Herald of Sir John Chandos, Oxford, The Clarendon Press, 1910.
Jenkins, Thomas Atkinson, voir *la Chanson de Roland*, ms. d'Oxford.
Karlamagnús saga, éd. Carl Richard Unger, *Karlamagnús Saga ok Kappa hans. Fortællinger om Keiser Karl Magnus og hans Jævninger i norsk Bearbeidelse fra det trettende Aarhundrede* [La Saga de Charlemagne et de ses pairs. Récits sur l'empereur Charlemagne et ses pairs dans une traduction libre en norrois du treizième siècle], Christiania (Oslo), 1860.
------, éd. Bjarni Vilhjálmsson, *Karlamagnús saga og kappa hans*. Reykjavik, Íslendingasagnaútgáfan Haukadalsútgáfan, 1954.
------, trad. Daniel W. Lacroix, *La Saga de Charlemagne*, Paris, Le livre de poche, 2000, Classiques modernes.
Lambert le Tort et Alexandre de Bernay (ou de Paris), le Roman d'Alexandre*, éd. d'après le ms. 786 du fonds fr. de la BnF par Heinrich Michelant, imprimé par J. Kreuzer, Stuttgart, 1846, BdLV, 13.*
------, éd. Edward Cooke Armstrong et alii, in : *The Medieval French "Roman d'Alexandre"*, Princeton, Princeton University Press et Paris, Les Presses Universitaires de France, 1937–55, EMRLL, 37–41, vol. II.
Loeschhorn, Hans, *Zum normannischen Rolandsliede* [Sur la *Chanson de Roland* normande], Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1873.
Ménard, Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, nouv. éd. rev., Bordeaux, SOBODI : Société bordelaise de diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, 1973, MFMA, 1.
Müller, Theodor 1878, voir la *Chanson de Roland*, ms. d'Oxford.
Otinel, éds Francis Guessard et Heinrich Michelant, Paris, F. Vieweg, 1859, APF, 1 [ce premier volume de la collection contient aussi *Gui de Bourgogne* et *Floovant*].
Paris, Gaston, compte rendu de la troisième éd. de la *Chanson de Roland* publiée par Léon Gautier en avril 1872 et de celle publiée par Eduard Boehmer en 1872, Romania, 1873, tome 2, p. 97–111.
Poncelin de La Roche-Tilhac, Jean-Charles, *Choix d'anecdotes, anciennes et modernes, ou Recueil choisi de traits d'histoires*, 3e éd., Paris, Poncelin, an XI / 1803.
Pope, Mildred Katherine, *From Latin to Modern French With Especial Consideration of Anglo-Norman* [Du latin au français moderne avec une considération particulière de l'anglo-normand], éd. rev., s.l., Manchester University Press, 1966 [1932].
Rambeau, Adolf, *Über die als echt nachweisbaren Assonanzen des Oxforder Textes der Chanson de Roland* [Sur celles des assonances du texte d'Oxford de la *Chanson de Roland* dont l'authenticité peut être prouvée], Halle-sur-la-Saale, Max Niemeyer, 1878.
Raoul de Cambrai, éd. Sarah Kay, trad. William Kibler, s.l., Le Livre de Poche, 1996, Lettres gothiques.
Renaut de Montauban, éd. d'après le ms. 24 387 du fonds fr. de la BnF par Ferdinand Castets, *la Chanson des quatre fils Aymon*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1906–9].
Rheinfelder, Hans, *Altfranzösische Grammatik* [Grammaire de l'ancien français], Max Hueber, Munich, 1953–67 [F devant § = Formenlehre (« morphologie ») ; L devant § = Lautlehre (« phonologie »)].
Ruggieri, Ruggero M., *Il Processo di Gano nella « Chanson de Roland »* [Le Procès de Ganelon dans la *Chanson de Roland*], Florence, G.S. Sasoni, 1936, PSFM, 3.
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 », Oli-

fant, 2005, vol. 24, n° 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 : Ramona Maliţa et alii (éds), *Agapes francophones 2011 : Études de lettres francophones*, Timişoara, Mirton, 2011, p. 271–298.

------, « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N., fr. 1583). VI : L'assonance problématique *e* nasal / *a* nasal dans les laisses à assonance féminine de *la Chanson de Roland* », in : Andreea Gheorghiu et alii (éds), *Agapes francophones 2012 : Actes du XI^e colloque international d'études francophones, « Passeurs de mots », tenu à l'Université de Timişoara les 16 et 17 mars 2012*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2013, p. 237–247.

Segre, Cesare 1989, voir *la Chanson de Roland*, ms. d'Oxford.

------, « "De l'assonance, réputée fautive, de *-é* avec *-ié*" », in : Nadine Henrard, Paola Moreno et Martine Thiry-Stassin (éds), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, Bibliothèque du moyen âge, 19, p. 459–468.

Short, Ian, voir *la Chanson de Roland*, ms. d'Oxford.

Timpanaro, Sebastiano, *The Genesis of Lachmann's Method* [La Genèse de la méthode de Lachmann], trad. de l'italien par Glenn W. Most, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2005 [éd. ital. 1981].

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–.

Togeby, Knud, *Précis historique de grammaire française*, Copenhague, Akademisk Forlag, 1974.

La Vie de Saint Alexis, éd. Gaston Paris, Paris, F. Viehweg, 1885.

------, éd. diplomatique par Wendelin Foerster, in : Wendelin Foerster et Eduard Koschwitz (éds), *Altfranzösisches Übungsbuch (Die ältesten Sprachdenkmäler mit einem Anhang)*, 7^e éd., Leipzig, O.R. Reisland, 1932 [1884], p. 98–163.

------, éd. Christoffer Storey, Droz, Genève, 1968, TLF, 148.

Corrigenda
pour 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 », *Agapes francophones 2011,* p. 271–298

P. 285, note 49, lire :
[49] Dans l'Est, [a] devient [ɛ] devant [tʃ], [dʒ], [ts], [s], [t] et [d] et parfois devant [r] ; ce [ɛ] s'écrit presque toujours *ai* ou *ay*. « Palatalised forms such as *sayche, saige* are not infrequent also in texts from other regions » (Pope, §1322, §xv).

P. 286, ligne 2, lire :
[i'lajrə] au lieu de [i'lɛrə], ce qui a pu entraîner la transformation du

P. 290, lignes 6-7, lire :
début du XVII[e] siècle, on devait avoir une prononciation en [-ɛlə]. Cela ne peut guère être le résultat d'une prononciation en [-aʎə] au moyen âge[76]. –

P. 290, note 75, ligne 4, lire :
normalement (sauf après *i*) [ʎ] intervocalique par *ill*. Mais il écrit *ventalle* (ch. 155, ligne 37).

P. 290, note 76, lire :
[76] Même si [aʎə] peut devenir [ɛʎə], voir Pope, §408.

Corrigenda
pour Trond Kruke Salberg,
« 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* », *Agapes francophones 2012,* p. 237–247

P. 238, lignes 26-27, lire :
féminine, c'est-à-dire de la question si l'ancien [ẽ] peut assonancer avec [ã] dans ces laisses[3]. Par la suite, bien sur, [ẽ] va s'ouvrir en [ã], mais comment

P. 238, ligne 31, lire :
LXXXVI[4]. Cette laisse a une assonance féminine en [ã], avec des mots comme

P. 238, ligne 35, lire :
prononce évidemment avec [ẽ], ce qui constitue donc un problème pour

P. 239, lignes 13-14, lire :
assonance féminine en [ẽ] à la fin d'un vers dans une laisse où les autres vers se terminent par une assonance féminine en [ã], alors il faut tout

Page 239, note 7, ligne 6, lire :
de la distinction entre [ẽ] et [ã].

P. 239, note 8, ligne 6, lire :
pour [ŋ], tout en disant que ce son est « palat[al] » (p. 36) – et certaines de ses affirmations

P. 239, note 8, lignes 12-13, lire :
ne vois rien à critiquer dans la liste qui concerne l'assonance féminine en [ẽ] (p. 91), mais
celle qui concerne l'assonance féminine en [ã] inclut curieusement les vers 2314, 2315

P. 240, lignes 1-12, lire :
Vers 1405 *sucurance* dans la laisse CIX qui a une assonance féminine en [ẽ]
Vers 1411 *esperance* dans la même laisse
Vers 3006 *cuntenances* dans la laisse CCXVI qui a une assonance féminine en [ẽ]
Vers 3009 *fiance* dans la même laisse
Vers 3710 *prendre* dans la laisse CCLXVIII qui a une assonance féminine en [ã]
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 [-ãtsə], *-entia* donne régulièrement [-ẽtsə].

P. 240, ligne 14, lire :
se trouve dans une laisse en [ẽ], tandis qu'on a un *a* dans l'étymologie :

P. 240, ligne 16, lire :
les vers 1405, 3006 et 3009. Ils sont dans des laisses en [ẽ], et on a *e*, non

P. 240, ligne 23, lire :
féminine en [ã] :

P. 240, ligne 31, lire :
fin du vers dans une laisse en avec assonance féminine en [ã] (laisse

P. 241, lignes 16-17, lire :
(comme on l'a vu) dans des laisses avec assonance en [ã] – mais aussi dans la laisse CCXVI, qui a une assonance en [ẽ] (vers 3006).

P. 241, ligne 21, lire :
vers se trouve dans la laisse CCLXVIII, qui a une assonance féminine en [ã], il

P. 241, note 14, ligne 5, lire :
[ẽ], qui est aussi l'assonance de la laisse CCLXXXV. Le vers précédent se termine par

P. 242, lignes 1-5, lire :
D'abord dans la laisse CCVIII, qui a une assonance féminine en [ã], 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 [a] assonance avec [aw], il faut sans doute supposer que [ã] assonance avec [ãw̃][15].
Puis dans la laisse CCXVI, qui est une laisse en [ẽ], on a à la fin du

P. 242, ligne 10, lire :
Dans la laisse CCLXXIV, qui est aussi en [ẽ], on a au vers 3783

P. 242, ligne 14, lire :
[ẽ] (c'est la laisse CCLXXXV et le vers 3915).

P. 242, ligne 20, lire :
La laisse CCLXXXV est aussi en [ẽ] ; elle contient le vers 3923 qui

P. 242, ligne 31, lire :
Dans la laisse CCXC, qui a une assonance en [ã], le vers 3979 se

P. 242, ligne 33, lire :
on attendrait une forme avec [ẽ]. Mais Eduard Koschwitz affirme (sans donner des exemples) que le mot en question peut rimer avec [ã] aussi

P. 243, ligne 8, lire :
même s'il distingue généralement [ẽ] et [ã] (*le Bestiaire,* vers 953s et

P. 244, ligne 9, lire :
ce qui est aussi problématique quand il faut une assonance en [ã]. Or il

P. 244, lignes 15-16, lire :
libre devant nasale devient normalement *ai* et [ãĵ] assonance parfaitement bien avec [ã] ailleurs dans *la Chanson*.

P. 244, ligne 22, lire :
[ã] et les assonances féminines en généralement [ẽ].

P. 244, ligne 25-26, lire :
les deux assonances, mais le texte a été modifié par quelqu'un pour lequel [ẽ] s'était déjà ouvert en [ã]. Cette conclusion ne permet cependant par de

P. 245, ligne 4, lire :
cume sa per a prendre et qui ait une assonance en [ã] : *Ki me jurat a*

P. 245, note 24, ligne 3, lire :
damisele gente. Je ne songeais pas à l'époque à la différence entre [ã] et [ẽ].

P. 245, note 26, ligne 3, lire :
au vers 9 *(ataignet pour ateignet) :* la première laisse a une assonance féminine en [ã], ce

Stendhal, voyageur digressif

Nathalie SOLOMON
Université de Perpignan Via Domitia, France

Résumé. Chez Stendhal, le voyage est une expérience profondément intime. Certaines images, certains événements du chemin n'appartiennent au voyage qu'après le passage par la conscience et par l'écriture du voyageur, dont le parcours est fait aussi de digressions et d'associations d'idées parfois bizarres. En parlant régulièrement d'autre chose que du voyage, Stendhal, en bon romantique, donne la priorité à la littérature sur la réalité physique du parcours.

Abstract. With Stendhal, traveling becomes a deeply personal experience. Some images, some incidents along the path, are not part of the journey until they go through the traveler's consciousness and writing. His route is also made of digressions and sometimes peculiar associations of ideas. By regularly talking of something other than the actual journey, Stendhal, being a romantic in that regard, gives priority to literature over the physical reality of travelling.

Mots-clés : voyage, romantisme, digression, écriture, voix
Keywords: travel, romanticism, digression, writing, voice

On peut tenter de définir le voyage romantique par son caractère fantasmatique, et le plus voyageur de ses représentants, Stendhal, est aussi celui qui transforme l'expérience viatique en une écriture profondément intime. Si le moment de l'écriture change la nature du voyage en introduisant une dose d'éléments qui ne sont pas le voyage, relevant du discours de celui qui a pris du recul, l'œuvre se construit aussi à partir d'images, de connotations et de digressions qui n'appartiennent au voyage qu'après un détour par la conscience et par l'écriture. On ne sait jamais, au début d'un paragraphe, où la songerie du narrateur le mènera. C'est la poétique même des récits de voyage de celui dont l'intonation personnelle domine l'ensemble de la création, qui repose sur ce fonctionnement : la fiction du narrateur marchand des *Mémoires d'un touriste*, attribuant une voix à un personnage à la fois proche et différent du narrateur habituel des voyages, les conversations rapportées, le rythme désordonné de paragraphes qui se succèdent sans cohérence thématique claire, imposent une voix souveraine qui signe plus que toute autre la spécificité du voyage stendhalien. En oubliant les circonstances de l'expédition pour parler d'autre chose, le narrateur reconnaît tacitement ses priorités, qui ne sont pas celles de la relation scrupuleuse des faits ou la représentation des objets. La pratique de l'écriture et sa mise en scène transforment radicalement le rapport aux événements, aux lieux, aux personnages rencontrés au long du chemin.

Nathalie SOLOMON
Université de Perpignan Via Domitia, France

Les deux voyages en Italie[1] et le voyage en France[2], nous serviront de guides dans ce paysage stendhalien à la fois attentif à la réalité et toujours sur le point de s'en débarrasser pour nous mener ailleurs, et plus loin[3].

« Puis-je sentir autrement que moi ? » (*RNF*, 93)

Une revendication essentielle et souvent répétée du voyageur stendhalien est l'exclusivité du regard qu'il porte sur les pays qu'il traverse, sa propre subjectivité étant la seule référence acceptable. Il semble prendre du reste un certain plaisir à ébranler l'idée qu'on a l'habitude – et l'envie – de se faire de lieux, paysages et monuments dont son regard prétend renouveler la perception. Qu'il s'agisse de déclarer que les paysages de France sont décidément bien laids comparés à ceux de l'Italie (*MT*, t.1, 48), ou de « prendre le Colisée en grippe » comme un des compagnons des *Promenades dans Rome* (28), rien n'est interdit au voyageur qui accomplit ce qui est, par la force des choses, « une action courageuse » : « *louer hardiment ce qui fait plaisir* » (149).

L'Italie ou la France de Stendhal ne tiennent donc pas compte des réputations, et le narrateur proteste souvent de son indépendance de goût et d'esprit, non sans faire preuve d'une ironie féroce à l'encontre des opinions qui appellent « beau, parmi nous, ce qui est vanté dans le journal ou ce qui produit beaucoup d'argent » (*MT*, t.1, 125). Les extases à la mode sont ignorées, voire explicitement réfutées, quitte à livrer une contre-description des bords de l'Indre destinée à « [faire] querelle à George Sand » avant de décider que la « belle Touraine » des textes n'existe pas (*MT*, t.1, 282). Le voyageur stendhalien se veut voyageur véritable, celui qui refuse les préjugés et sait voir plus loin que les représentations les plus intimidantes.

Au-delà de la position assez courante des successeurs de Chateaubriand attentifs à affirmer l'originalité de leur démarche, Stendhal insiste sur le caractère personnel de son regard, à tel point que l'objet contemplé finit pas s'éclipser au profit d'une expérience intime et absolument unique. Il ne s'agit pas seulement de se démarquer des autres voyageurs et d'affirmer la nouveauté de la démarche, mais d'accueillir le lecteur – très présent comme toujours chez Stendhal –, en faisant de lui le confident privilégié d'impressions uniques. On l'engage du reste à ne rien « croire sur parole » (*PR*, 160), même ce qui lui est raconté dans le présent ouvrage. L'indépendance d'esprit, l'aptitude critique, la méfiance devant les récits passés ou présents, sont une valeur essentielle des voyages stendhaliens, rappelée inlassablement, comme pour interdire au voyageur de se laisser hypnotiser par la légende ou de se laisser aller à la paresse du visiteur ordinaire. D'où une méfiance constante, non seulement à l'encontre des ouvrages des prédécesseurs, mais aussi des « cicérones », toujours prêts à débiter les banalités d'usage aux touristes incurieux.

---

[1] *Rome, Naples et Florence*, paru pour la première fois en 1817, et, pour la version définitive en 1826, et les *Promenades dans Rome* publiées en 1829.

[2] *Mémoires d'un touriste* en 1838.

[3] Les éditions consultées sont les suivantes : *Rome, Naples et Florence*, édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, « Folio », 1987 ; *Promenades dans Rome*, édition de Victor Del Litto, Paris, Gallimard, « Folio », 1973 ; *Mémoires d'un touriste* t.I et t.II, Paris, Maspéro, « La Découverte », 1981. C'est à elles que je me réfèrerai dans la suite de cet article, sous forme abrégée : *RNF*, *PR*, *MT*.

C'est qu'il n'y a pas, de l'aveu du voyageur, de vérité des pays qu'il traverse : il reconnaît volontiers qu'il y a autant de paysages et de monuments que de consciences prêtes à les appréhender : les Français, dit-il dès *Rome, Naples et Florence*, ne peuvent comprendre certains sentiments s'ils ne parlent le milanais (49), les compagnes de voyage du narrateur des *Promenades dans Rome* ne discernent pas, dans les voix des paysans italiens admirant la statue de Saint-Pierre, les accents admirables qu'y découvre le voyageur : elles n'entendent que la grossièreté là où celui-ci perçoit une connaissance innée et généreuse de ceux « qui entendent parler de Michel-Ange depuis leur enfance » (*PR*, 97). Il s'agit de donner le sentiment que, si l'on n'est pas le premier à parcourir les lieux ou à contempler le paysage, on est celui qui les *voit* véritablement, qui les comprend en tout cas, qui saisit ce qui échappe aux visiteurs vulgaires.

Il n'est pas rare, du reste, que le narrateur cherche à justifier ses choix et ses points de vue, en particulier quand il s'agit, en Italie, de porter atteinte à l' « honneur national » (*RNF*, 297) en insistant sur sa préférence pour le pays de Dante. Il ne manque pas de rappeler qu'il connaît bien le pays, fustigeant le lecteur qui ne saurait que le parcours qui mène de « Paris à Saint-Cloud », selon la formule reprise plusieurs fois dans *Rome, Naples et Florence*.

Cette nécessaire solitude du voyageur est donc une nécessité et pas seulement une circonstance, ce qui amène le héros des *Promenades dans Rome* à sceller avec ses compagnons de voyage un pacte d'autonomie, qui permet à chacun de ne pas se sentir lié au groupe. La singularité des opinions exprimées est une qualité essentielle de l'activité de celui qui partage ses impressions. Méfiance et curiosité vont de pair chez Stendhal : il n'est pas dupe des pièges tendus au visiteur parce qu'il se livre au plaisir d'une contemplation qui ne doit rien à personne. D'où l'importance de la voix du voyageur, indissociable de l'objet qu'il contemple et décrit : dans un même mouvement, on a accès au monument, au paysage, à la rue et à la perception unique qui permet de les appréhender. Il n'est pas rare chez Stendhal que les impressions et le sentiment qu'inspire le lieu précèdent sa description – ou parfois s'y substituent. Celui qui voit est celui qui mérite de voir, et il ne suffit pas d'être physiquement présent pour connaître un site. Le récit reflète la conscience et l'intonation avant d'être la représentation des objets qui s'offrent au regard, ou le récit des aventures du narrateur. Les émotions qui dominent au moment de la découverte sont au moins aussi importantes que celle-ci.

L'humeur du voyageur est donc essentielle dans la représentation des pays qu'il traverse, au point parfois de la remplacer délibérément quand le besoin s'en fait sentir ; par exemple, si le voyage manque provisoirement de piquant :

> Si j'avais à dire au lecteur quelque aventure d'un grand intérêt, peu lui importerait qui je sois ; mais je ne puis présenter que quelques petites remarques fort peu importantes, comme on sait, que quelques nuances plus ou moins vraies, et, pour sympathiser un peu avec les assertions du *touriste*, il faut savoir à quel homme on a affaire. (*MT*, t.1, 98)

Ces confidences ou semi-confidences participent de l'impression d'écriture de premier jet si caractéristique dans les voyages stendhaliens, qui donnent le sentiment que le narrateur énonce sur le coup de sensations ou d'impressions fortuites ce qui lui passe par la tête. La logique de hasard et de plaisir est donc particulièrement importante dans les tribulations stendhaliennes, ce qui manque rarement d'être rap-

pelé. Il n'est pas question, comme d'autres voyageurs de l'époque, de se faire un devoir de lutter contre ses préjugés. Bien au contraire, le voyageur stendhalien se complaît résolument dans ses préventions du moment que celles-ci sont en harmonie avec ce qu'il appelle lui-même sa « disposition intérieure » (*MT*, t.1, 135). Ainsi de l'ennui qui le saisit à Lyon et l'amène à avouer avec malice qu'il « n'admire pas » le quai Saint-Clair, mais seulement « le juge admirable » : la distinction entre émotion et intellect est essentielle pour celui qui insiste constamment sur la dimension affective de l'expérience. C'est du reste en tant qu'écrivain que le voyageur des *Mémoires d'un touriste* regrette à certains moments de voyager en France plutôt qu'en Italie (*MT*, t.1, 291), parce que, pour écrire, il faut admirer avec élan, ne pas avoir à faire l'effort de juger, se laisser envahir par la sensation.

Stendhal est donc un de ces voyageurs qui, comme Nerval ou Gautier, préconisent la flânerie plutôt que la visite systématique des monuments obligés. Il sacrifie le moins possible aux « corvées du métier de *touriste* » (*MT*, t.2, 305), mais ce qui le distingue est que la recherche du plaisir ne se justifie pas seulement par la volonté de voir le pays « véritable » : elle se suffit à elle-même. La représentation personnelle n'est pas uniquement le fruit de l'observation ; elle dépend d'un univers intime qui doit beaucoup à l'instant de la découverte, aux désirs et aux aspirations d'un voyageur qui ne se réjouit de bien connaître le pays que pour mieux l'oublier quand la fantaisie lui en prend :

> Voulez-vous ne voir Rome qu'une fois ? Cherchez à vous former bien vite une idée nette des onze collines sur lesquelles s'étendent les maisons de la Rome moderne et les vignes couvertes des ruines de la Rome antique. Partez de la porte du Peuple, près le Tibre ; suivez le chemin hors des murs, et faites le tour de la ville jusqu'au mont Testaccio (formé de débris de pots cassés) ; montez au prieuré de Malte, afin de jouir d'une vue délicieuse ; le lendemain, sortez des murs par la porte du Vatican, et venez rentrer dans la ville vis-à-vis le prieuré de Malte ; le troisième jour, montez à Saint-Onuphre ou à la villa Lante. Jouissez de cette vue magnifique qui se déroule à vos pieds, et vous aurez une idée *exacte* des collines romaines. Mais si vous voulez revenir à Rome avec plaisir et y avoir des surprises, ne cherchez point cette idée *exacte*, fuyez-la, au contraire. Il est vrai que vous ne pourrez briller en parlant de Rome ; quelques personnes penseront même que vous n'y avez pas été. (160–161)

La mémoire ou le raisonnement ne doivent surtout pas remplacer la naïveté primitive du mouvement. Les souvenirs historiques et le désir de connaissance viennent dans un second temps, quand l'émerveillement ou l'impression maussade, quand la spontanéité d'une première réaction amènent des associations d'idées dont on suit plus ou moins facilement le cheminement. Voyager, pour Stendhal, c'est plonger en soi, d'où la répugnance qu'il témoigne avec constance, dans ses voyages en Italie, pour la compagnie des Français :

> J'avouerai, dût l'honneur national me répudier, qu'un Français, en Italie, trouve le secret d'anéantir mon bonheur en un instant. Je suis dans le ciel, savourant avec délices les illusions les plus douces et les plus folles ; il me tire par la manche pour me faire apercevoir qu'il tombe une pluie froide, qu'il est minuit passé, que nous marchons dans une rue privée de réverbères, et que nous courons le risque de nous égarer, de ne plus retrouver notre auberge, et peut-être d'être volés. (*RNF*, 51)

La représentation du pays est un événement aléatoire, qui dépend autant du moment de l'expérience que de l'expérience elle-même : peu importent, finalement, les vérités extérieures, il s'agit de préserver les impressions toutes subjectives de celui qui ne fait pas de différence entre voir le pays et le rêver. Mieux que le Parisien arrogant et superficiel incapable d'oublier qu'il est français, le voyageur stendhalien prétend donc connaître le pays, parce qu'il parle la langue et s'intéresse sincèrement aux mœurs locales, certes, mais aussi et peut-être surtout parce qu'il est capable de chercher et de percevoir en lui-même le pays réel, intime et profond qui seul le touche.

Cet intérêt porté à l'état d'esprit du voyageur se traduit forcément dans l'écriture : on connaît la tendance stendhalienne à passer par glissements progressifs d'une idée à l'autre, d'une image à la suivante, parfois jusqu'à perdre de vue le point de départ de la réflexion. Dans le compte-rendu du voyage, ces associations d'idées deviennent systématiques, et l'on passe avec une facilité élémentaire du monument contemplé, du chef-d'œuvre admiré, à tout autre chose. Un tableau exposé à la curiosité du public cède la place à une réflexion sur la différence de la critique d'art dans les journaux français et milanais, puis à la « triste nécessité du charlatanisme » dans les grandes villes, puis à la comédie sociale, puis à la nécessité malgré tout de conserver la presse pour sauvegarder la liberté politique (*MT*, t.1, 55) : la modalité du regard tient à cette attention flottante, qui s'évade sans vraiment oublier l'objet de départ. Ainsi de cette phrase surgissant sans raison après l'évocation d'un opéra français auquel le narrateur des *Mémoires d'un touriste* assiste à Avignon :

> Le gouvernement anglais est le seul en Europe, qui me paraisse valoir la peine d'être étudié. Partout ailleurs, c'est un despote, bonhomme au fond, mais timide et trompé à plaisir par des nobles ou des généraux replis de haine, mais plus ou moins imbéciles. (*MT*, t.2, 244)

Il n'y a littéralement aucun rapport entre cette remarque et ce qui la précède. A force d'être ainsi bousculé par les coq-à-l'âne et les digressions gratuites, on reconnaît, dans ces liaisons arbitraires et dans l'étrangeté de ces contiguïtés capricieuses, un paysage intérieur qui retentit et rend compte mieux que tout autre des pays auxquels est confrontée une pensée devenue familière. Si l'on parle de paysage intérieur à propos de Stendhal, il ne s'agit pas de la banale projection de sentiments personnels sur un paysage connu de tous, il s'agit de s'étonner encore et encore d'être invité à suivre, dans toutes les circonstances et avec un abandon complet de notre propre logique, les détours et les complications d'une conscience d'une profonde altérité. Les voyages stendhaliens nous emmènent en Italie et en France, certes, mais ils offrent surtout la garantie de rebondissements sans fin, qui ne tiennent pas seulement aux accidents du chemin, ni aux seuls déplacements physiques.

Le rythme est ainsi une caractéristique essentielle du récit de voyage stendhalien : irrégulier et variable, il s'attarde longuement sur certains détails et passe très vite sur des matières visiblement essentielles. Son caractère erratique est un signe distinctif particulièrement reconnaissable :

> Le travail d'essuyer une table de marbre vingt fois par jour est le pire des supplices pour un Romain ; le Français des basses classes, au contraire, se plaît dans l'activité. Différence de la race gauloise et de la romaine. Les Romains étaient beaucoup moins grands que les Gaulois et en avaient peur. Fort mécontents du café Ruspoli, nous sommes entrés vis-à-vis, dans l'église de San Lorenzo in Lucina, où l'on voit un beau crucifix attribué au Guide. Là furent déposés les restes

Nathalie SOLOMON
Université de Perpignan Via Domitia, France

> du Poussin. M. le vicomte de Chateaubriand va lui faire élever un tombeau. Nous avons été chassés de cette église paroissiale par une mauvaise odeur bien prononcée. (*PR*, 137–138)

Ces liaisons capricieuses donnent le sentiment d'accompagner pas à pas les accidents de la mémoire. Dans ce passage des *Promenades dans Rome*, la temporalité apparaît à la fois conforme à une réalité soumise à l'imprévu, au bon plaisir des voyageurs, et à une logique d'associations d'idées bien plus subtile, qui fait malicieusement voisiner la figure de Chateaubriand avec les contingences triviales de l'expérience sensorielle. Ce qui compte n'est pas la mauvaise odeur affectant l'église San Lorenzo et dont les causes ne sont ni données ni recherchées, mais la rupture de registre, qui laisse le propos en suspens sans laisser le temps au lecteur d'enregistrer les données du récit. On suit la marche du souvenir, on subit les désordres du récit, quitte à entrevoir à peine les lieux et à n'avoir qu'un écho assourdi des événements du voyage. On est embarqué dans la conscience stendhalienne comme le passager d'une diligence dont les cahots du chemin brouillent la perspective.

Il n'est donc pas rare que le périple soit oublié, le temps de digressions qui, bien souvent, ramènent le narrateur en France quand il est en Italie, à Paris quand il est en province. Il est essentiel, dans la poétique voyageuse de Stendhal, que ces excursus soient explicitement assumés : « On nous raconte plusieurs anecdotes, on veut que je parle de la France à mon tour. Le lecteur me pardonnera-t-il un récit bien long et un épisode de plusieurs pages, qui n'a aucun rapport avec Rome ? » (*PR*, 477)

Difficile d'affirmer plus clairement que le voyage est aussi prétexte à parler d'autre chose. C'est en particulier dans les *Mémoires d'un touriste* que l'exercice devient symptomatique : rencontrer un Américain pendant une soirée à Nantes suffit pour évoquer longuement la guerre d'indépendance et la bataille de la Nouvelle-Orléans en 1814 (t.1, 343–345) ; un incident fortuit, l'ensablement d'un bateau sur la Loire, amène une longue conclusion sur l'histoire de la France depuis la Révolution (t.1, 308). Dans les récits de voyage stendhaliens, tout peut arriver à tout moment, même si les événements diégétiques sont plutôt moins nombreux qu'ailleurs. On sait que l'essentielle nouveauté du voyage romantique vient de ce que l'atmosphère et le corps du récit ne dépendent plus seulement des lieux décrits et des circonstances du périple mais aussi et peut-être surtout de l'état d'esprit du voyageur et de ses impressions du moment[4]. Ici, cette particularité du récit prend de telles proportions que finit par se poser la question du genre : on se souvient que le narrateur des *Mémoires d'un touriste* est fictif – marchand de fer en tournée commerciale dans la France de 1837, et non auteur désireux de se livrer à un exercice littéraire à la mode. Le caractère systématique des digressions, souvent longues et dont le rapport avec le propos général est plus que ténu, pose la question de savoir dans quelle mesure on doit prendre au sérieux cette entreprise bizarre. Ou plutôt dans quelle mesure elle se prend elle-même au sérieux : le voyage en France est peu pratiqué à l'époque[5], et, dès le début, le narrateur présente son parcours comme un contre-voyage dans une France laide, qui fait regretter l'Italie et dont une ville est qualifiée d' « insignifiante » (Montargis, t.1, 49), n'ont « rien de remarquable » (Moulins, t.1,

[4] Comme l'a montré Ph. Antoine dans son récent ouvrage, *Quand le voyage devient promenade*, Paris, PUPS, 2011.

[5] Cf. *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, ELLUG, 2003.

107), donnent « envie de bailler » (Lyon, t.1, 135), et où l'on « s'ennuie » (Tours, t.1, 291) – même si la Bretagne et la France méridionale suscitent un intérêt plus sincère. Ou comment prendre ironiquement le contrepied des enthousiasmes d'usage. L'indépendance d'esprit de celui qui n'hésite pas à refuser les conventions du genre est, on l'a vu, au centre de la poétique des voyages stendhaliens ; dans les *Mémoires d'un touriste*, cela va jusqu'à réinventer le genre en proposant la possibilité d'un voyage qui ne vaut guère que par les réflexions qu'il suscite.

« [...] de telles sensations peuvent s'indiquer, mais ne se communiquent point » (*PR*, 19)

Le voyage pose donc en premier lieu la question d'un programme narratif ostensible mais contradictoire, complexe, et, pour tout dire, souvent indétectable. La célèbre hétérogénéité du récit de voyage prend chez Stendhal une forme particulière, parce qu'il s'agit moins de mettre ensemble des modèles textuels – récits romanesques, anecdotes historiques, analyses politiques – qui auraient pour origine commune et prétexte le parcours physique, que de faire émerger un discours unique qui adopte des formes différentes. De la même manière que le narrateur vieillissant d'*Henry Brulard* affirme inlassablement son identité avec l'enfant qu'il était en 1790, celui des voyages obéit aux injonctions du genre en racontant ce qu'on attend de lui. Mais c'est sa voix, absolument singulière et immédiatement reconnaissable, qui fait le lien entre les éléments disparates qu'il rassemble. On est assez loin, finalement, des « impressions » de voyage romantiques ; il ne s'agit pas seulement de partager une humeur ou un état d'esprit, de superposer au paysage des idées, des visions, comme Chateaubriand, Lamartine ou Nerval, de communiquer aux descriptions le sourire amusé de Dumas ou de Gautier ; l'intonation stendhalienne est plus essentielle que chez ses confrères parce qu'elle ne se contente pas d'accompagner le parcours, elle n'est pas seulement une couleur, elle est la matière même du récit.

C'est ce qui explique la désinvolture affichée d'une instance narrative qui oublie sans remords le personnage fictif du narrateur des *Mémoires d'un touriste* pour rappeler en note que l' « auteur de ce récit a fait une *Vie de Napoléon* qui paraîtra en 1839 » (*MT*, 149), ou la confidence de l'*Avertissement* des *Promenades dans Rome* : « Ce qui m'a déterminé à publier ce livre, c'est que souvent, étant à Rome, j'ai désiré qu'il existât » (*PR*, 6). Ce qui n'empêche pas d'être non seulement attentif aux être et aux lieux, mais d'en rendre compte avec une subtilité qui tient pour beaucoup à la distance ironique qu'on prend avec le genre. La rhétorique du récit de voyage est dénoncée : « Je ne me sens pas encore assez savant pour aimer le laid, et ne voir dans une colonne que l'esprit dont je puis faire preuve en en parlant. » (*MT*, t.1, 53) grogne le narrateur des *Mémoires d'un touriste*, qui accuse aussi les provinciaux de n'apprécier les beautés de leur pays que s'ils en ont été informés par les journaux. La représentation du réel est une difficulté que l'on règle parfois par un persiflage de bon aloi : « Puisqu'il est hors de mon pouvoir de donner ici une description intelligible, je vais me rejeter sur l'historique, comme font tous les jours ces écrivains élégants et sans idées qui ont à rendre compte d'un opéra ou d'un tableau. » (t.1, 272)

Il s'agit d'éviter à tout prix de donner le récit attendu, quitte à renoncer à raconter afin de ne pas être « obligé de faire du style » (*PR*, 49). Ce qui est recherché est moins l'originalité que la vérité du moment, et la distance prise avec les poncifs et les procédés des récits de voyage est d'abord une façon de revendiquer cette musique

Nathalie SOLOMON
Université de Perpignan Via Domitia, France

singulière, et surtout de refuser de céder à tentation de la facilité. Le voyageur reconnaît du reste qu'il a lui-même parfois tendance à donner dans le panneau des lieux communs et il n'hésite pas à s'amuser de sa propre naïveté, comme quand il élabore à propos d'une compagne de voyage une histoire romanesque vite démentie par la dame elle-même, « femme d'un pêcheur habitant à Jersey » (*MT*, t.2, 61).

Mais cette critique du genre est elle-même traitée de manière ambiguë, d'abord parce que toutes ces remarques sont données en passant, sans beaucoup d'insistance, ensuite parce que le propos n'est pas toujours très clair : il n'est pas certain que le « voisin de table » qui préfère Mignard à Michel-Ange dans *Les Mémoires d'un touriste* et dont le « sentiment est sincère et partant respectable » (*MT*, t.1, 180), ne soit pas tout de même ridiculisé par ses opinions ; ni que Tommaso Bentiviglio, dans *Rome, Naples et Florence*, soit à prendre au sérieux quand il se livre, retour de Paris, à une analyse de l'habitant :

> Le Parisien, dit don Tommaso, est bon par excellence, aimable, doux, prévenant, confiant envers l'étranger ; il ne fait jamais le mal pour le mal, et cherche même à être modéré quand il va chez le juge se plaindre de quelque tort. Comparé à l'habitant de Berlin, au *Londoner,* au Viennois, c'est un ange ; sa figure, quoique laide, fait plaisir à regarder. (*RNF*, 251)

Ces ambiguïtés d'interprétation, ce tremblé du propos, sont moins des accidents du discours qu'un fondement de l'esthétique stendhalienne du glissement ; l'impression n'est pas seulement, chez lui, un phénomène d'optique ou une position psychologique, elle est observation dans la mesure où la perception est incomplète, vague, allusive ; elle est une modalité, particulièrement frustrante et en même temps stimulante, d'accès au monde, en ce qu'elle opère de biais : il lui manque souvent quelque chose, une précision, une perspective qui permette au lecteur de ne pas rester sur sa faim. Or cette absence de collaboration du narrateur a pour effet contradictoire de donner le sentiment à la fois d'une solitude qui ne communique pas tout à fait, ou pas complètement, ses expériences, et d'intimité quasi parfaite parce qu'on a la sensation d'assister, de l'intérieur, à l'élaboration de cette impression. Ce n'est pas seulement l'œuvre qui semble se composer sous les yeux du lecteur, c'est l'instant imperceptible où le voyageur passe de la perception à la pensée qui est fugitivement deviné par le lecteur. Voilà qui redéfinit décidément la notion d'impression de voyage.

« Aujourd'hui, je ne me rappelle que ce que j'ai écrit. » (*RNF*, 268)

Tout cela explique sans doute que, plus encore que les autres grands voyageurs de l'époque romantique, Stendhal manifeste l'impossibilité de séparer la matière narrative de la réalisation littéraire. C'est la raison pour laquelle on oublie avec tant de facilité le point de départ des digressions, parce que la pensée musarde autant que le voyageur, et relativise la réalité physique du parcours. Le refus, par exemple, de décrire, refus souvent purement rhétorique et qui prend l'allure de prétéritions, est symptomatique de cette suprématie du discours : le narrateur déclare forfait, adjurant son lecteur de se procurer une reproduction graphique du monument contemplé par le voyageur, parce que celui-ci ne peut « qu'expliquer une gravure, non y suppléer » (*MT*, t.1, 86). Ainsi, au lieu de se « jeter dans les phrases hyperboliques et néologiques » (*id.*), la contemplation du lieu autorise toutes les rêveries, comme ici à Sens devant un arc de triomphe qui amène naturellement à rêver du « peuple-roi » et « [reporte] dans Rome » le narrateur, mais en passant par une bizarre com-

paraison avec les églises gothiques jugées ridicules et « [rabaissant] l'idée de Dieu par l'idée saugrenue de toutes les sottises qu'il a permis de faire en son nom », alors que le vestige romain « relève [...] l'idée de l'homme » (*id.*). Ce qui compte dans cette page est l'extrême sophistication d'un discours ne prétendant pourtant que rendre compte d'une curiosité archéologique sans grande envergure. Il ne s'agit pas de douter de la réalité du voyage, mais de l'importance que cette conscience, toujours prête à s'échapper vers autre chose, accorde réellement à ce qui se présente à son examen.

Cela rend compte aussi de la tendance métadiscursive du récit de voyage stendhalien : l'élaboration de l'ouvrage est sans cesse intégrée à la substance du récit[6], trait habituel du genre qui prend une tournure quasi obsessionnelle chez Stendhal, comme d'ailleurs dans l'ensemble de ses récits autobiographiques. C'est que le discours est en quelque sorte un élément du décor, comme si le portrait du locuteur était proposé en surimpression sur tous les objets qu'il évoque et décrit. On est bien au-delà de la confidence ou de l'autoportrait du voyageur ; c'est la voix qui s'impose encore une fois, c'est elle qui fait de la digression un élément naturel de l'écriture : que le trajet géographique soit ou non pris au sérieux, que l'on soit en train de parler du pays traversé ou d'autre chose, que le programme soit ou non respecté, c'est le parcours moral que suit, fasciné, le lecteur. Il n'y a pas d'incohérence du discours chez Stendhal, malgré les ruptures, les digressions et les nombreuses parenthèses, il n'y a qu'une écriture qui mime si parfaitement l'abandon de l'âme qu'on finirait presque par oublier l'entreprise littéraire subtile qui en rend compte.

On peut s'interroger alors sur la nature du projet narratif stendhalien dans ses voyages : ce qui est promis et tenu, dans les *Promenades dans Rome*, est un guide de voyage original et passionné, qui mène le lecteur de monument en monument et lui retrace certains des grands moments de l'histoire de la ville. Mais la manière de regarder, celle de raconter, le ton du récit, sont si neufs qu'ils changent la nature de l'entreprise en transformant les objets contemplés pour les rendre conformes à l'univers stendhalien. La visite de Saint-Pierre devient ainsi un repère inédit dans la vie du visiteur, créant une temporalité particulière :

> On pousse avec peine une grosse portière de cuir, et nous voici dans Saint-Pierre. On ne peut qu'adorer la religion qui produit de telles choses. Rien au monde ne peut être comparé à l'intérieur de Saint-Pierre. Après un an de séjour à Rome, j'y allais encore passer des heures entières avec plaisir. Presque tous les voyageurs éprouvent cette sensation. On s'ennuie quelquefois à Rome le second mois du séjour, mais jamais le sixième ; et, si on y reste le douzième, on est saisi de l'idée de s'y fixer. (*PR*, 92)

L'absence de précision, voire la technique de l'allusion, qui amènent à évoquer en quelques mots les fluctuations de l'état d'esprit sans donner d'explication, procurent le sentiment contradictoire d'être suffisamment familier du voyageur, de son expérience et de ses curiosités, pour ne pas avoir besoin d'en savoir plus, tout en restant sur sa faim. Cette connivence qui excède le simple partage d'impressions pour faire du lecteur un voyageur en puissance naturellement amené à reconnaître comme siens les sensations et les souvenirs d'un autre, accomplit le miracle recherché par tous les voyageurs de l'époque en renouvelant radicalement le regard porté sur des

[6] « (Encore les Jésuites ! s'écrie un de mes amis qui lit le manuscrit. Il a raison, je suis honteux de ces répétitions) », *MT*, t.1, 186.

objets universellement connus. On s'amuse ainsi avec le narrateur des aventures d'une conscience : « Lorsqu'on a pu s'arracher au spectacle de la coupole, on arrive au fond de l'église ; mais, si l'on a de l'âme, déjà l'on est abîmé de fatigue et l'on n'admire plus que par devoir. (*PR*, 94)

Ce qui compte est clairement l'accablement inévitable, Saint-Pierre disparaît sous des sentiments souvent fugitifs et sitôt mis de côté qu'évoqués. Le monument demeure dans le texte et dans le souvenir du lecteur, mais le filtre de l'impression en modifie durablement la perception. D'où la possibilité de remodeler les lieux les plus célèbres du monde, de regretter pour finir que Saint-Pierre ne soit pas tout à fait conforme à « une religion terrible, qui dit au plus grand nombre de ceux qui entrent dans ses églises : *Tu seras damné* ». D'où la remarque que la « prière, dans Saint-Pierre, n'est pas l'élan du cœur vers un juge terrible qu'il faut fléchir à tout prix, c'est une cérémonie à remplir envers un être bon et indifférent pour bien des choses » (*PR*, 108). Comment décider dans quelle mesure prendre au sérieux la boutade, si ce n'est en étant attentif au moindre écho de cette pensée à la logique si difficile à saisir, qui s'offre en même temps avec une telle candeur ? En mettant en évidence le caractère mondain du lieu, le narrateur offre un point de vue fugace mais frappant sur la nature du catholicisme romain ; sa formule, pour plaisante qu'elle soit, en dit tout autant qu'une longue dissertation historique. Mais ces remarques décalées et provocatrices ne font pas oublier que la question du gothique est un motif obsessionnel des voyages stendhaliens, qu'on la retrouve en particulier dans les *Mémoires d'un touriste* : il ne s'agit plus seulement alors d'un commentaire ponctuel, le lecteur reconnaît là une préoccupation familière, presque un réflexe de celui qui projette immanquablement ses idées fixes et ses marottes sur les objets qui s'offrent à lui sans s'inquiéter beaucoup de leur réalité, même et surtout quand ces objets appartiennent à ce que la civilisation a de plus illustre à offrir au visiteur[7]. Il ne s'agit pas seulement de marquer son indépendance à l'égard de ses prédécesseurs, ce que tous les grands voyageurs littéraires de l'époque cherchent à faire, mais d'imprimer sa marque, unique et singulière, au texte qui doit célébrer des lieux mythiques.

Typiquement chez les auteurs romantiques, la pratique de l'écriture transforme le rapport aux lieux et aux événements : le voyageur rend certes compte de ce qu'il a sous les yeux, mais aussi, à l'occasion, de ce qu'on ne voit pas, ou de ce qu'on ne voit plus. Ainsi à propos du Panthéon de Rome :

> Pline nous apprend que ce temple avait des cariatides célèbres qui ont péri, ainsi que tous les ouvrages du sculpteur Diogène. La statue de Jupiter Vengeur occupait, sans doute, la place du grand autel vis-à-vis la porte. On peut supposer que les cariatides s'élevaient vers le centre du temple, à peu près comme celles du temple d'Érechthée à Athènes. (*PR*, 202)

Il est remarquable que ces notations, qui entrent le plus naturellement du monde dans la peinture du monument, soient mises exactement sur le même plan que les autres, ce qui, encore une fois, met en évidence une perspective singulière, différente nécessairement de celle du voyageur au moment où il découvre les lieux : la parenthèse que constitue ce paragraphe à l'intérieur de la description précise du temple transformé en église suggère à la fois le travail de documentation qui accompagne

[7] Je n'oublie pas que Les *Mémoires d'un Touriste* furent publiés après les *Promenades dans Rome* : c'est la perspective du lecteur qui importe ici.

la rédaction de l'ouvrage et le point de vue de celui qui ne tient pas à donner simplement l'expérience de sa visite du monument, mais à maîtriser autant que possible le tableau qu'il en propose – au besoin en le recomposant, en ajoutant des éléments absents. Cette ambivalence et ces variations de ton sont une caractéristique de l'entreprise : l'exactitude côtoie la disposition d'esprit et l'attention au contexte historique n'exclut pas le caprice du moment.

La digression n'est donc pas exactement de même nature que le reste du texte chez Stendhal, elle n'est pas simplement un élément de la mosaïque insoucieuse de cohérence interne qu'on décrit souvent comme caractéristique du récit de voyage : elle est d'abord un instrument tonal, elle est un signe avant d'être un contenu, elle imprime une couleur à l'œuvre en manifestant l'essentielle liberté du narrateur. La digression est l'incarnation stylistique de cet état d'esprit, rendu sensible au lecteur et qui justifie le projet. Rien ne traduit mieux cette subtile alchimie que la remarque prétendue d'une des « compagnes de voyage » des *Promenades dans Rome* : « Votre journal me semble l'exagération continuelle d'un menteur d'autant plus impatientant qu'il travestit des faits que je sais être vrais.» (*PR*, 490)

Pas de meilleur témoignage sur la nature du récit stendhalien que cette relativité des points de vue démontrée par l'essentielle différence qu'il ne se lasse jamais de souligner entre lui et les autres, ou mieux encore, entre celui qu'il est au moment d'écrire et celui qu'il sera « dans trois jours » (*RNF*, 56). Or cette distance entre soi et les autres, entre soi et soi, vient aussi du filtre que l'écriture impose au regard. En remplaçant le regard, le récit substitue une perspective à une autre, ce qui est banal, mais aussi une disposition d'esprit à une autre. L'exaltation qui saisit le voyageur lors de l'arrivée à Florence rend compte d'une émotion profonde, alors même que le commentaire affiche la distance :

> Je me sentais heureux de ne connaître personne, et de ne pas craindre d'être obligé de parler. Cette architecture du Moyen Âge s'est emparée de toute mon âme ; je croyais vivre avec le Dante. Il ne m'est peut-être pas venu de pensées aujourd'hui, que je n'eusse pu traduire par un vers de ce grand homme. J'ai honte de mon récit, qui me fera passer pour *égotiste*. (*RNF*, 274)

Ou encore :

> Je regrette l'ancienne tour du Louvre. L'architecture gallo-grecque qui l'a remplacée, n'est pas d'une assez sublime beauté pour parler à mon âme aussi haut que la vieille tour de Philippe-Auguste. (Je viens d'ajouter cette comparaison pour expliquer mon idée ; quand pour la première fois je me trouvai à Florence, je ne pensais à rien qu'à ce que je voyais, pas plus au Louvre qu'à Kamchatka.) (276)

La différence entre l'homme qui voit et celui qui écrit est ainsi souvent mise en scène ; elle a pour résultat de rendre plus audible encore la voix de l'écrivain. Il lui arrive, du reste, d'avouer tout à coup, dans une note en bas de page, qu'il fait bon marché de la vérité du moment que l'esprit de son discours est compris :

> Les noms, les lieux, les dates, tout est changé ; il n'y a d'exact que le sens moral des anecdotes. Qu'importe à un étranger à deux cents lieues de distance, et après dix années d'intervalle, que le héros d'un conte s'appelle Albizzi ou Traversari ? Regardez, je vous prie, toutes les anecdotes comme de pure invention, comme des apologues. Celle-ci s'est peut-être passée à Trévise. (*RNF*, 98)

Nathalie SOLOMON
Université de Perpignan Via Domitia, France

On ne saurait mieux dire que la vérité du périple est ailleurs que dans les détails de la réalité référentielle. Quand, dans *Rome, Naples et Florence*, le narrateur constate que les fruits de l'activité d'écriture qui lui servait de distraction pendant le trajet ont remplacé les souvenirs (267), il montre bien que le texte est autre chose qu'un compte rendu des impressions du voyage, qu'il ne lui est pas superposé mais en quelque sorte mitoyen, que les rapports sont bien plus complexes qu'il n'y paraît entre l'œuvre et l'expérience qui en fut le prétexte.

Si les voyages stendhaliens illustrent parfaitement l'esprit du voyage romantique, c'est qu'ils correspondent parfaitement à la philosophie ambiguë du voyage indispensable, mais que l'on peut aussi bien faire dans son fauteuil. Certes, le lecteur a le plaisir d'en apprendre un peu plus sur l'Italie de 1817 ou sur la France de 1837 ; il assouvit ses appétits de dépaysement et sa curiosité à l'égard de pays souvent décrits, dans le cas de l'Italie, beaucoup plus rarement pour les paysages et les villes français. Le véritable vagabondage est cependant d'une nature moins facile à définir : il consiste à suivre les différentes étapes de la perception du voyageur, les allers-retours entre ses sensations et sa pensée. Ce parcours est équivoque parce qu'on ne sait jamais vraiment ce qui importe, des objets rencontrés en chemin ou de cette conscience étrange et familière qui se donne à voir avec une franchise d'autant plus déroutante qu'elle ne perd rien de son caractère énigmatique. Si les compagnons de voyage de Stendhal, contrairement à ceux de Flaubert ou de Dumas, demeurent de simples silhouettes, prénoms dans les *Promenades dans Rome*, rencontres de hasard dans les *Mémoire d'un touriste* ou dans *Rome, Naples et Florence*, c'est aussi parce que le lecteur ne doit pas avoir le sentiment d'être en tiers ; il accompagne dans une intimité qui fait le charme du récit celui qui le laisse entrer avec tant de confiance.

Textes de références

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, «Folio», 1987 [1817].
Stendhal, *Promenades dans Rome*, édition de Victor Del Litto, Paris, Gallimard, «Folio», 1973 [1829] .
Stendhal, *Mémoires d'un touriste* t.I et t.II, Paris, Maspéro, « La Découverte », 1981 [1838].

Bibliographie critique

Antoine, Philippe, *Quand le voyage devient promenade*, Paris, PUPS, 2011.
Guyot Alain et Massol Chantal (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, 2003.

Le voyage comme rencontre de l'Autre et construction de l'identité – l'exemple des écrivaines francophones Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala (Bénin-Cameroun)

Erica TACCHINO
Universités de Gênes et de Nice Sophia Antipolis, Italie, France

Résumé. Le thème du « voyage » est présent dans l'œuvre de deux écrivaines francophones, Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala. Nous observons le voyage interne au pays, dans les récits de Fassinou où les personnages décrits se déplacent de la campagne à la ville pour fréquenter l'école (Yémi ou le miracle de l'amour) et le cas d'un voyage à l'extérieur du pays *(Modukpè, le rêve brisé)* où la protagoniste laisse partir en France son fils avec son ex-mari. Nous retrouvons ces thèmes dans les romans de Calixthe Beyala, Le roman de Pauline par exemple, dans lequel la mobilité de la jeune fille nous sensibilise aux problèmes des milieux de l'immigration. Dans les ouvrages cités, nous voyons comment les déplacements décrits représentent pour les protagonistes un moyen de formation de leur propre identité et un moyen de rencontre avec « l'Autre », éléments fondamentaux dans la construction de l'univers francophone.

Abstract. We study the topic of the journey in the works of two Francophone writers, Adélaïde Fassinou and Calixthe Beyala. We will be dwelling upon the topic of the journey within the country in the novels of Fassinou, where the characters move from the countryside to the city to attend school (Yémi ou le miracle de l'amour), and the journey outside of the country (Modukpè, le rêve brisé) where the heroine lets her son go to France with her ex-husband. We will find again these subjects in Calixthe Beyala's novels, Le roman de Pauline, for example, in which the dynamism of the young girl makes us aware of the problems of the immigration world. In these stories we can see how for the protagonists movements represent a way to develop their own identity and a way to meet the "Other", primary elements in the construction of the Francophone universe.

Mots-clés: voyage, francophone, éducation, altérité, identité
Keywords: journey, francophone, education, otherness, identity

Si nous devions expliquer le mot «voyage», nous pourrions le définir comme l'action de se rendre dans un lieu relativement lointain ou étranger qui conduit à une découverte, à une exploration, à une description de quelque chose qu'on suit comme un parcours. (Dictionnaire Larousse en ligne)

Cette conception du «voyage» vaut aussi pour le domaine francophone, où l'acte même de voyager signifie pénétrer dans une nouvelle culture, rencontrer des personnes étrangères, assimiler différentes expériences et connaissances pour former sa propre identité. Tout cela concerne évidemment les auteures francophones que nous allons étudier, Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala : en effet, à travers leurs biographies et leurs ouvrages, nous verrons que les déplacements d'un lieu à un autre (Afrique et Europe) représentent un élément déterminant dans le chemin de leurs vies.

Ces auteures sont originaires de deux pays de l'Afrique Subsharienne et sont nées pendant la période de l'indépendance des états africains.

Erica TACCHINO
Universités de Gênes et de Nice Sophia Antipolis, Italie, France

Adélaïde Fassinou est née en 1955 au Bénin, pays autrefois appelé Dahomey. Lorsque beaucoup de nations africaines étaient encore rattachées à l'empire colonial français, ce pays a acquis son indépendance, bien avant (année 1960). L'auteur est originaire de Portonovo, ville d'où embarquaient les esclaves dans les siècles passés. Ses ouvrages ont été édités beaucoup plus récemment par rapport à ceux de la Camerounaise qui a commencé à écrire à l'âge de 23 ans ; par exemple *Modukpè le rêve brisé* (Fassinou, 2000a) *et Yèmi ou le miracle de l'amour* (Fassinou, 2000b) de la Béninoise ont été publiés en 2000, tandis que *C'est le soleil qui m'a brûlée de Calixthe Beyala a été édité en 1987 et Tu t'appelleras Tanga5* en 1988, mais nous allons étudier l'un de ses derniers romans, *Le roman de Pauline*, édité en 2009. À présent, Adélaïde Fassinou est secrétaire générale de la Commission béninoise pour l'UNESCO. Etant très sensible aux problèmes de société, elle s'investit dans tous les domaines qui concernent l'amélioration de la vie des femmes et des enfants.

En revanche, Calixthe Beyala est née en 1961 (une année après l'indépendance du Cameroun), à Douala, importante ville portuaire et capitale économique du pays, de par ses activités commerciales et sa superficie. Romancière, C. Beyala est très connue dans l'espace francophone contemporain. Elle vit à Paris avec ses deux grands enfants et elle prend en charge dans son pays l'éducation d'une vingtaine d'enfants dont elle paye les frais de scolarité. En plus de ses activités caritatives, elle lutte dans le collectif des intellectuels pour une présence équitable dans les médias français pour les minorités françaises d'origine étrangère. Nous tentons d'étudier les œuvres de deux auteures originaires du Sud, dont les pays sont situés au cœur de l'Afrique subsaharienne.

De plus, nous allons remarquer aussi qu'Adélaïde Fassinou est restée fidèle à ses origines car elle travaille et vit au Bénin, alors que Calixthe Beyala a commencé sa carrière d'écrivaine en France, et pour cela, nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'une auteure africaine « très occidentalisée ». Toutefois, elle n'oublie pas son pays, elle reste toujours très attachée à l'Afrique, car la plupart de ses histoires romanesques se déroulent au Cameroun ou entre la France et le Cameroun.

Donc, dans les romans de ces deux écrivaines nous observons d'une manière ou d'une autre le thème du voyage, car les personnages de leurs livres se déplacent souvent dans leur pays et à l'étranger. Par conséquent, nous pourrions nous poser ces questions : «Dans quelle mesure ces déplacements consacrent la valeur du voyage en tant que rencontre avec l'Autre et en tant que formation? Quelle importance ont la langue et la culture des auteures à ce propos? » Pour répondre à ces questions nous allons analyser trois ouvrages des auteures présentées ci-dessus : *Modukpè le rêve brisé, Yèmi ou le miracle de l'amour, Le roman de Pauline*. Nous verrons que les «voyages» des personnages de ces romans peuvent être «internes» ou «externes» par rapport aux pays où ils se déplacent.

Nous observons donc un certain mouvement : les transferts des personnages des villages aux villes et des villes aux villages donnent un certain dynamisme aux ouvrages. En effet, parmi ces auteures africaines, aucune n'évite de raconter le passage de l'Afrique à l'Europe : par exemple, dans le premier roman de Fassinou, l'héroïne de l'histoire s'appelle Modukpè, elle vit son enfance dans un village où elle grandit dans un foyer polygame. D'abord, la jeune fille décrit les déplacements effectués pour se rendre à l'école : en effet, elle doit parcourir plusieurs kilomètres à pieds pour y aller : «Le soir, il fallait apprendre à la hâte les leçons du lendemain après avoir parcouru des kilomètres à pieds, chaque jour, pour aller rencontrer le savoir

et l'apprivoiser» (Fassinou 2000a, 23). Déjà ici nous retrouvons un «voyage» interne au pays qui sert à former la personnalité de Modukpè et à l'éduquer. L'école lui permet, en effet, de contacter d'autres enfants et de rencontrer des africains mais également des étrangers qui lui transmettent leurs savoirs et leurs connaissances. À un moment donné, Modukpè raconte que sa mère abandonne sa famille à cause de la polygamie de son mari, ainsi la jeune fille, dès qu'elle grandit, elle va rejoindre sa maman qui est allée s'installer en ville : ici nous constatons un mouvement du personnage principal qui part de la maison natale dans un village au Bénin et qui arrive dans une grande ville « Koutonou » (Normalement on dit Cotonou , mais dans ce livre Adelaïde Fassinou l'écrit de cette façon, Koutonou) : « Lorsque j'arrivai dans la ville où vivait ma mère, je fus éblouie par les nouveautés que j'y retrouvai » (Fassinou 2000a, 31). Il s'agit donc encore d'un déplacement interne au pays qui représente sans aucun doute pour cette fille le début d'une nouvelle vie à travers laquelle elle commence à former son existence de femme adulte. Elle quitte un village où la mentalité est encore arriérée et une maison dans laquelle elle n'avait pas du tout de liberté car elle était seulement soumise à la volonté de son père. Dès qu'elle arrive en métropole, elle vit une liberté jamais ressentie ailleurs :

> C'est ce jour que je pris la résolution de quitter mon père qui représentait un frein à mon épanouissement; ce qui m'amena à trouver refuge à Koutonou, la ville de tous les démons et péchés de ce monde. A Koutonou, je me retrouvai dans une ambiance, un cadre de vie complètement opposé à ce que j'avais connu jusque-là. Ce n'est pas que nous vivions dans le luxe maintenant, pas du tout alors, mais j'étais libre, libre comme je ne l'avais jamais été, et j'étais heureuse. (TO, 34)

En revanche, lorsque la protagoniste raconte sa relation amoureuse avec Robert, un professeur de la faculté de droit, nous allons remarquer un mouvement « externe » : en effet, ils ont un enfant, mais l'homme ne veut plus d'elle et veut rentrer en France où il a déjà une autre femme, blanche, qui l'attend. Cette migration correspond à une sorte de fuite pour l'homme qui est africain, mais qui a déjà découvert un autre monde auparavant; il ne veut plus revenir en arrière et malgré sa liaison avec une femme de la même culture, il veut retourner en Europe et se sentir plus « occidental» qu'« africain ». Dès lors, nous pouvons noter que la rencontre avec l'Autre, c'est à dire la vie vécue en Europe par Robert, le conduit à un changement personnel et culturel : il fait ses études en France, après il enseigne au Bénin, mais il veut rentrer en France et y rester. En effet, quand nous vivons longtemps dans un autre pays, nous allons apprendre à vivre comme les gens qui y habitent; un mécanisme d'apprentissage et d'assimilation d'un côté, et un mécanisme d'ouverture et d'acceptation de l'autre se mettent en marche. Le véhicule de cette relation est évidemment la langue parlée et utilisée pour communiquer. Dans ce cas la langue française, ancienne langue du colonisateur et donc langue officielle au Bénin, fait fonction de trait d'union entre la culture africaine et occidentale.

Au contraire, nous ne pouvons pas dire la même chose pour le personnage de Modukpè, car elle n'a jamais été en Europe et la seule altérité qu'elle connaît se trouve à Koutonou (loin de son village d'enfance) à cause des caractéristiques de la ville même: grande, bruyante, culturelle, moderne, mais aussi à cause de la figure de son amant Robert, que nous pourrions définir comme un Africain « blanc ».

Modukpè, malgré son cœur brisé, vers la fin du roman, dit à Robert qu'elle veut bien envoyer leur fils chez lui en France afin qu'il ait une meilleure éducation. Là aussi nous retrouvons un déplacement « externe » des personnages qui a une signification positive pour la construction de la vie d'un individu. En effet, on peut remarquer une relation d'interdépendance qui naît entre les états colonisés (dans ce cas le Bénin) et les puissances économiques actuelles (dans ce cas, la France). [1]

Cependant, il faut noter que parfois, dans cette approche avec l'étrangeté on peut être curieux ou avoir l'impression d'une menace, car, comme l'affirme Christiane Albert ce qui prédomine : « c'est la peur d'être confronté à une autre culture et de s'assimiler au point de se sentir décalé par rapport à sa culture d'origine. Et cela se vit aussi bien chez l'Africain et chez l'Européen. Dans un *Chant écarlate11 (Mariama Bâ, Le chant écarlate, Les nouvelles éditions africaines, 1981), la présence de Mireille dans l'univers traditionnel de son mari est considérée comme une trahison, une abomination qui peut présenter un danger à la famille »* (Abossolo 2012, *9). Dans Modukpè le rêve brisé*, Robert est désormais « transformé » par la nouvelle culture assimilée et n'arrive pas à rester en Afrique avec Modukpè car elle représente la tradition et sa vie précédente. Au contraire, la menace pour elle est représentée par la femme blanche de Robert qui l'attend en France.

De plus, la personne qui se trouve entre ces deux civilisations développe une identité hybride et c'est souvent grâce à cette identité qu'elle arrive à progresser dans sa vie. Par exemple, il s'agit du cas évident des écrivaines francophones : elles écrivent et elles emploient la langue française pour transmettre leurs connaissances et leur identité se penchant vers un monde pluriculturel et métissé. Comme l'affirme par exemple Sabine Kraenker (en ce qui concerne les écrivains francophones d'origine arabe) :

> Les auteurs contemporains sont différents de leurs ainés en ce qu'ils ne cherchent nullement à revendiquer une identité contre une autre, à défendre par exemple leur identité algérienne dans un environnement français ou à opposer les différentes composantes de leur identité. Ce à quoi ils aspirent au contraire, c'est à une reconnaissance des multiples facettes de leur identité car leur identité profonde c'est justement d'être entre deux pays, deux cultures, l'un avec l'autre et non l'un contre l'autre. (Kraenker, 2009)

Nous pouvons aussi affirmer que les écrivaines de notre étude représentent le pur produit de la colonisation française (et pour le Cameroun en partie anglaise). En effet, c'est grâce à la culture française que les auteures ont pu évoluer dans leurs vies : par exemple, le français leur a permis d'échapper à l'analphabétisation et leur a permis de devenir écrivaines. Cependant, cela ne signifie pas qu'en Afrique les langues n'existaient pas, au contraire, mais les langues ethniques africaines sont surtout des langues orales, donc la population de ces pays a commencé à écrire en apprenant la langue du colonisateur. Ainsi, la langue proprement écrite leur a permis d'échapper à leur condition et à leur tradition ; en effet, les écrivaines de la Diaspora comme Calixthe Beyala, grâce au français, ont pu commencer à faire partie d'une autre société et elles ont acquis, grâce à cette langue, plusieurs droits, comme par exemple celui de voter.

[1] Voir Erica Tacchino, *Aspects d'une Littérature Autre: les relations entre postcolonialisme et francophonie à travers les ouvrages des écrivaines africaines Adélaïde Fassinou et Buchi Emecheta, N°1, The African Students' Journal, ASRI, page 3)*

Par conséquent, on peut affirmer qu'il s'agit d'un vrai processus d' « acculturation » pour beaucoup de ces écrivaines : elles s'enrichissent grâce à une autre culture et cependant, elles ne perdent pas leur culture d'origine ; elles peuvent en effet toujours garder deux points de vue différents, l'un en Afrique et l'autre en Europe. Cela dit, on pourrait se demander : comment ces écrivaines communiquent-elles avec leur lecteur ? Dans quelle mesure ce rapport se construit-il ? A travers l'analyse des romans de l'auteure Béninoise et de l'auteure Camerounaise, nous verrons que leur manière de transmettre est plurielle.

D'abord, comme nous venons de le dire, nous assistons à une communication avec les lecteurs par le biais de la langue française, la langue de la colonisation. Cela leur permet d'élargir leur lectorat; car l'utilisation de la langue ethnique aurait pour risque de ne pas être lues ni d'un public français ni d'un public africain. En plus, ce dernier est divisé en plusieurs ethnies disparates. Ainsi le français devient la langue véhiculaire qui permet de se faire comprendre par tous, en particulier par leurs concitoyens.

Cependant, on peut aussi remarquer que parfois, les auteures emploient leurs langues d'origine lorsqu'elles insèrent au milieu de la narration des mots dans une des langues africaines. Cela se perçoit surtout en lisant les ouvrages d'Adélaïde Fassinou où nous retrouvons plusieurs mots en langue *fon* qui concernent en particulier la cuisine, par exemple *afitin* qui est le nom de la moutarde locale ou *sodabi* qui est le nom de l'alcool de vin de palme. (Fassinou, 2000b 87 et 40) Par conséquent, nous notons que cela n'est pas un hasard car, cette écrivaine ne part pas vivre en France, mais elle reste attachée à son propre pays, tandis que dans les romans de Calixthe Beyala il est rare de trouver des mots africains.

Donc, les deux romancières sont unies non seulement par les sujets traités, mais aussi par la langue européenne utilisée. En effet, la langue française relie les deux auteures africaines et représente un instrument de démocratisation et de développement fondamental pour les écrivaines africaines francophones ; comme nous l'avons affirmé, elles peuvent communiquer avec tout type de public et garder aussi leur tradition en ajoutant des éléments de leur mémoire ancestrale. Par exemple, c'est dans *Yèmi ou le miracle de l'amour* que, comme nous venons de le voir, on va repérer plusieurs mots en langue *fon*, et ici aussi nous remarquons que les déplacements de la protagoniste Yèmi (d'abord du village à Koutonou et ensuite de la ville au village) représentent pour elle un moyen d'amélioration de sa vie et une source de bonheur; en effet, elle est rentrée dans une famille qui habite Koutonou comme enfant *vidomègon et elle en est devenue un membre très important car, grâce à ces personnes, elle a pu aller à l'école et elle a été aimée comme un enfant de la famille même.*

Cependant, pour se rendre en ville et aller travailler, il arrive souvent que ces enfants doivent quitter leur village et leur noyau familial d'origine :

> L'honneur revint donc à Yèmi d'éclairer l'assistance sur Sêtin, le village où elle vit le jour, il y a de cela bientôt quinze hivernages. Elle se souvenait d'une longue route bitumée, qu'on empruntait à la sortie du village, route qui traversait plusieurs hameaux et une grande agglomération, avant qu'on atteigne la deuxième grande ville, Koutonou, où elle vivait, depuis bientôt quatre ans maintenant.
> Sêtin était un petit village d'un millier d'âmes, situé au sud du pays, qui s'étendait sur le versant ouest du plateau de l'Ogoumé. Les habitants du bourg s'occupaient essentiellement de la terre; hommes, femmes et enfants consacraient le plus clair de leur temps et leurs forces aux activités champêtres, et en retour,

> Dieu merci, celles-ci leur permettaient de vivre, grâce aux produits qu'ils en tiraient : essentiellement du maïs, des tubercules de manioc, quelques variétés de légumes dont la région avait le monopole. (TO, 119)

De plus, nous notons que la migration du village à la ville correspond presque toujours à la découverte des conditions de vie meilleures, et que le village représente pour la plupart du temps la tradition et la lenteur par rapport à la pression urbaine et à la modernité qu'une ville peut offrir.

En revanche, il n'est pas toujours vrai que le fait de se déplacer d'un pays moins développé à une ville dans un pays plus moderne, apporte des conditions positives. Dans *Le roman de Pauline* de Calixthe Beyala, nous notons que la vie dans une banlieue de Paris peut être bien plus difficile qu'une existence vécue dans un village africain : Pauline, adolescente d'origine camerounaise, vit à Pantin, dans les quartiers périphériques de la capitale française, elle déborde d'énergie mais un climat familial délétère a empoisonné son enfance et perturbé sa scolarité. Son père a disparu peu après sa naissance, sa mère ne l'aime pas, son frère appartient à la pègre locale et son petit-ami la traite sans égard. Quant à l'assistante sociale qui devrait s'occuper de son éducation, elle n'a aucune influence sur la jeune fille qui est en train de basculer dans le monde équivoque des expédients et de la prostitution. Cet environnement socio-familial déplorable limite l'horizon de Pauline mais ne l'empêche pas d'observer le monde qui l'entoure. Toute cette dureté est bien soulignée par le style d'écriture de Calixthe Beyala : très incisif, très fort, un mélange de réalité et de fiction, tandis que le style de Fassinou est beaucoup plus sobre et réaliste. Ici nous retrouvons le thème du voyage (externe), car la mère de Pauline a émigré en France de l'Afrique pour tenter d'atteindre une meilleure qualité de vie. Malheureusement, elle découvre le milieu très compliqué de la banlieue et elle devient prostituée. Par conséquent, nous pouvons affirmer que dans ce cas, la rencontre avec l'Autre n'est pas positive, car le fait de se trouver dans un lieu étranger et quand même de parler la langue de ce pays ne l'aide pas à vivre heureusement, de plus elle doit faire face aux problèmes raciaux. Cela vaudrait aussi pour sa fille, Pauline, mais au contraire, grâce à une professeur (Mathilde) qu'elle connaît à l'école, elle pourra survivre et avoir plus d'espoirs pour son avenir. Donc, dans ce cas, la confrontation avec l'Autre devient quelque chose de positif et de formateur pour sa vie. Mathilde va lui offrir la possibilité de changer de cap, de se dépasser et d'envisager le futur avec optimisme. Comme on l'imagine, ce personnage clé permet à Calixthe Beyala de mettre l'accent sur les vertus du travail et de l'autodiscipline qui seules, à son avis, permettent d'avancer dans la vie. Elle ne montre aucune commisération envers les élèves qui essaient de justifier leurs mauvais résultats scolaires ou des comportements inacceptables en prétextant des conditions familiales difficiles ou la provocation, comme elle le rappelle à Pauline avec humeur :

> … Vous pensez que tout vous est dû. Que vous méritez qu'on vous aide au-delà du raisonnable, sans que vous ayez à lever le petit doigt ni à faire le moindre effort. Vous êtes convaincus que tout le monde doit se plier à vos désirs, parce que la société a été injuste avec vos parents et que ce n'est que justice si vous bafouez les règles et emmerdez tout le monde… Mais ce petit chantage ne fonctionne pas avec moi. (Beyala 2009, 199–200)

Par ailleurs, Calixthe Beyala nous fait comprendre aussi à travers Lou, l'un des personnages noirs féminins, que les africains sont conscients de tous leurs problèmes

sociaux et que sans la colonisation ces complications n'existeraient pas, mais ils savent aussi qu'ils pourraient faire des efforts pour « s'en sortir ».

Les émeutes récentes qui ont éclaté dans les banlieues dont Beyala a fait le théâtre de plusieurs de ses romans montrent que les problèmes liés au racisme, à la violence, aux préjugés, aux idées reçues et à la désespérance qui bouchent l'horizon des communautés locales sont loin d'être résolus dans la France d'aujourd'hui. Cependant, dans le même temps, toujours plus nombreuses sont les jeunes femmes qui, comme Lou, Pauline et Mathilde, se libèrent d'un environnement défavorable à la mobilité sociale des individus. « Dans un monde en pleine évolution, une nouvelle génération de jeunes femmes dynamiques est prête à assumer ses responsabilités à tous les niveaux de l'Etat et des entreprises. Ce sont ces femmes, suggère Beyala, qui brisent le cercle vicieux des inégalités et des préjudices. » (Volet 2009)

De plus, on peut noter que l'endroit (Pantin) où les personnages évoluent ressemble à un village («A Pantin, on vit comme dans un village» (TO 22) donc il paraît un village d'Afrique au cœur d'une ville même, mais les éléments qui les distinguent sont évidemment le lieu géographique, le climat, la modernité et les problèmes qu'on vient de considérer ; toutefois, nous remarquons une ressemblance avec l'Afrique car les espoirs pour une vie joyeuse ne sont pas nombreux :

> Quand je suis venue au monde, à Paris, la porte de Pantin était déjà ce qu'elle est encore aujourd'hui, un endroit où les ambitions, comme les illuminations de Noël, tiennent dans une main. Par temps de pluie, ses rues semblent endormies. Son église en briques est si délabrée qu'elle penche vers la place du Marché et le marché lui-même est silencieux. (TO, 15)

En conclusion, si on devait résumer l'importance et la spécificité de cette littérature à travers les romans de ces écrivaines, nous pourrions affirmer qu'en général nous étudions et suivons la constitution d'une identité féminine qui se construit sous plusieurs angles : culturel, politique et sociologique.

D'abord, les femmes forgent leur identité culturelle grâce à l'école et à l'université ; l'instruction devient ainsi un élément très important pour leur vie. Elles acquièrent de nouvelles connaissances qu'elles peuvent utiliser pour mieux appréhender elles-mêmes et leur société. Les jeunes filles commencent à fréquenter l'école beaucoup plus tard que les garçons : c'est pour cette raison que la littérature féminine africaine est apparue après celle des romanciers masculins. De plus, leur identité politique et sociologique se forme grâce à leur engagement personnel et professionnel. Nous pouvons noter immédiatement une différence par rapport aux auteurs africains des générations précédentes (Léopold Sédar Senghor par exemple) qui critiquaient plutôt l'entreprise coloniale dans leurs pays, tandis que les écrivaines contemporaines dénoncent plutôt leurs gouvernements actuels en s'inspirant des idéaux de la démocratie occidentale. Par ailleurs, elles s'engagent à défendre leurs droits et ceux de leurs enfants, car elles veulent construire une meilleure société où les femmes et les enfants ne seront plus soumis ni exploités.

Nous avons pu remarquer que pour fréquenter l'école, elles commencent à se déplacer du village à la ville. Adélaïde Fassinou dans *Modukpè* peint ces passages du village à la ville et du Bénin à l'Europe lorsqu'elle parle de l'enfant aîné de l'héroïne qui est envoyé chez son père en France. Ensuite, dans *Yèmi ou le miracle de l'amour*, elle décrit aussi les mouvements des enfants des villages vers les villes dans leurs fa-

milles d'accueil. Par conséquent, nous avons noté que ces mouvements deviennent fondamentaux pour leur parcours professionnel et social.

La caractéristique principale des femmes écrivaines de la dernière génération est donc la « dissidence » : elles se révoltent contre les traditions ancestrales qui empêchent le développement de leur société, et contre le pouvoir patriarcal. Par conséquent, on peut considérer le « voyage » même comme un moyen de rébellion contre leurs conditions défavorables de femmes attachées aux us et coutumes anciens et qui sont considérées pour la plupart du temps des individus rétrogradés. En effet, nous avons étudié à travers les ouvrages de ces écrivaines francophones et à travers la vie de leurs personnages, la valeur du voyage comme rencontre avec l'Autre et comme construction d'une nouvelle identité.

Nous avons repéré deux types de voyages : l'un qu'on a défini interne, car il se déroule dans le pays d'origine, et l'autre externe, parce qu'il se réfère à des mouvements vers l'étranger ; tous les deux concernent des relations avec d'autres personnes (africaines ou européennes) et sont porteurs d'expériences différentes, positives et négatives, qui forment la personnalité des individus mêmes. Ces rapports ne pourraient pas exister sans le moyen de la langue française qui joue un rôle fondamental dans la transmission des deux cultures mêlées : par conséquent, nous observons la naissance d'une identité hybride qui est de même essentielle dans la constitution d'un univers francophone très original et toujours en devenir.

Textes de référence

Bâ Mariama, *Le chant écarlate*, Les nouvelles éditions africaines, 1981.
Beyala Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée,* Paris, Editions Stock, 1987.
Beyala Calixthe, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Editions Stock, 1988.
Beyala Calixthe , *Le roman de Pauline*, Albin Michel, 2009.
Fassinou Adélaïde, *Modukpè, le rêve brisé,* Paris, L'Harmattan, Encres Noires n°194, 2000a.
Fassinou Adélaïde, *Yèmi ou le miracle de l'amour,* Cotonou, Editions du Flamboyant, 2000b.

Bibliographie critique

Abossolo Pierre Martial, « La rencontre de l'Occident et de l'Africain dans le roman d'Afrique francophone. Conflits d'étrangers et conflits d'étrangetés » in « Interfrancophonies, Figures de l'étranger dans les littératures francophones », n°3.
Albert Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.
Kraenker Sabine, « Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad », Université de Helsinki, Finlande, « Synergies : Pays riverains de la Baltique », n° 6, 2009.
Tacchino Erica, « Aspects d'une Littérature Autre: les relations entre postcolonialisme et francophonie à travers les ouvrages des écrivaines africaines Adélaïde Fassinou et Buchi Emecheta », in The African Students' Journal, ASRI, N°1.**Sitographie**

Volet Jean-Marie, Le roman de Pauline, un roman de Calixthe Beyala, [en ligne] URL : http://aflit.arts.uwa.edu.au/reviewfr_beyala09.html,(page consultée le 10 novembre 2012).
Dictionnaire Larousse en ligne, URL : http:/www.lqrousse.fr/dictionnaires/français/voyage82594 (page consultée le 20 janvier 2013)

Errance et récit : *La Nuit de Londres* de Henri Thomas

Dana UNGUREANU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Résumé. Voyageur infatigable, Henri Thomas a passé sa vie comme une errance perpétuelle entre les grandes métropoles (Paris, Londres, Boston) et les espaces presque déserts des Vosges ou des petits villages de pêcheurs. *La Nuit de Londres* (1956) est le roman qui illustre peut-être le mieux ce besoin foncier de mouvement de l'auteur à la recherche d'un sujet d'écriture, d'un style et de soi-même. Le personnage principal, Paul Souvrault, est en quelque sorte le double d'Henri Thomas car l'auteur a publié ses premiers textes en utilisant ce pseudonyme et a passé lui-même dix ans dans la capitale britannique comme employé de la B.B.C. Il n'est donc pas impossible de lire ce texte comme une autofiction où l'auteur s'est amusé à imaginer sa propre mort, englouti par la nuit. Cet article propose une lecture plurielle de l'errance et l'analyse en tant que déambulation spatiale, quête de la vérité et métaphore de l'écriture.

Abstract. Restless traveler, Henri Thomas spent his life as a prepetual wander between the metropolis (Paris, London, Boston) and the almost wild places of the Vosgi or of the fishermen villages. La nuit de Londres (1956) (London Night) is the novel that probably best illustrates the author's born wish of traveling in the search of a theme for a novel, of a style or of himself. The main character, Paul Souvrault, is somewhat the author's double who himself lived for 10 years in the British capital as a B.B.C employee. Therefore it's not impossible to read this text as an autofiction in which the author amused himself by imagining his own death, swallowed by the night. This article is giving us a versatile reading of the wander and analyzes it as spacial move, the search for one's self and a metaphor of the writing.

Mots-clés : errance, image, symbole, autofiction, littérature autoréflexive
Keywords : eranta, image, symbol, autofiction, self reflective literature

Voyager et *écrire* sont deux notions qui vont souvent de pair, de façon qu'on pourrait considérer, à la suite de Walter Benjamin, que le récit de voyage serait à la source de la littérature.

Le texte de voyage bénéficie d'un statut particulier dans la littérature européenne qui, avec Homère, trouve son origine dans un périple mythique, l'*Odyssée*. Porte ouverte sur le monde lointain et inconnu, ce type de texte enchante le lecteur et lui donne accès à une géographie, des sociétés et des cultures peu accessibles autrement. À la fin du Moyen Âge, le célèbre ouvrage de Marco Polo, *Le livre des merveilles du monde* (1298), a donné aux lecteurs européens maints détails sur les sociétés de l'Extrême-Orient et au XVII^{e} siècle, ce genre de récit devient une importante source d'informations pour des négociants, aventuriers et explorateurs de tous genres.

L'auteur du récit de voyage peut être un poète, un romancier, un historien, un géographe, un navigateur, un chroniqueur, un militaire, un médecin, un ecclésiastique, etc. À cette variété d'auteurs correspond une pluralité de formes narratives: guide de pèlerinage, récit diplomatique, récit scientifique, autobiographie (journal ou lettre), fiction et voyages imaginaires. Mais en marge de ces typologies, il y a une catégorie de voyage beaucoup moins exploitée par la littérature et presque non abordée jusqu'à l'époque moderne: l'errance.

Dana UNGUREANU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

L'errance s'oppose au voyage ordinaire qui suppose un projet et un but précis. *Errer* serait, d'après la définition donnée par les dictionnaires, « aller d'un côté et de l'autre sans but ni direction précise », « être disposé çà et là sans ordre ni organisation », « divaguer, progresser sans retenue, sans discipline » *(Le Petit Robert)*. Dans le contexte des événements historiques et idéologiques du XX[e] qui mènent à une crise du roman, la thématique de l'errance trouve un terrain propice pour se développer. Le statut du roman est mis en question (on a même déclaré son décès à plusieurs reprises) et le texte littéraire devient *le récit d'un récit qui ne parvient pas à s'écrire*.

L'un des auteurs français qui a exploité ce thème est Henri Thomas, un écrivain peu connu par le large public malgré la richesse de son œuvre et les multiples domaines abordés. Voyageur inlassable, Henri Thomas a passé sa vie dans un va-et-vient perpétuel entre les grandes métropoles (Paris, Londres, Boston) et les espaces presque déserts des Vosges ou des petits villages de pêcheurs. Cette dérive entre les grandes agglomérations et les endroits dépeuplés traduit une oscillation de l'âme thomasien. Ami des grands écrivains de l'époque (Gide, Artaud, Adamov, Cioran) et un habituel des cafés littéraires, il cherche pourtant l'isolement car le récit ne peut s'écrire qu'en silence. Mais une fois cette vie solitaire adoptée, il s'en lasse vite et retourne au brouhaha de la ville.

La Nuit de Londres est le roman qui illustre peut-être le mieux ce besoin foncier de mouvement de l'auteur à la recherche d'un sujet d'écriture, d'un style et de soi-même.

Errance et narration

Le récit est paru en 1956, aux Éditions Gallimard, et raconte la déambulation de Paul Souvrault, un homme hanté par la nécessité d'écrire. Ce personnage, présent déjà dans d'autres récits, est en même temps le pseudonyme employé par Henri Thomas au début de sa carrière.

Installé à Londres depuis un certain temps et travaillant à l'Agence comme traducteur, Paul Souvrault est obligé d'y rester pendant l'été 194.[1], 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 dont le sujet semble être l'individu de la foule appelé par le narrateur-personnage Mr. Smith[2]. À l'origine de ce personnage sans identité se trouve la destinée tragique de Florian La Barre, un collègue du narrateur, mort suit à une maladie, et qui lui avait légué son carnet.

Seul dans sa chambre, Paul Souvrault essaye de s'imaginer Mr. Smith devant une affiche et l'impact que la vision fugitive du corps presque nu aurait sur lui. Il commence à écrire et observe de sa fenêtre les passants, dans la nuit. Puis, il décide de sortir pour se promener et pour analyser la foule de plus près.

---

[1] Nous ne connaissons pas l'année exacte de l'action, le dernier chiffre de l'année étant remplacé par un point dans le texte. Cette ambiguïté est probablement maintenue par l'écrivain en raison d'un détail qui pourrait passer inaperçu : nous avons l'impression que le récit se déroule en 24 heures mais, si au commencement du texte, on précise que Paul Souvrault était à Londres depuis un an, le dernier chapitre signale qu'il y était depuis quatre ans.

[2] L'individu de la foule porte un nom (Mr. Smith) juste par convention narrative. Il apparait dans le texte aussi sous les noms de Mr. X . Mr. Y, Mr. Gordon.

Paul Souvrault suit une ligne invisible qui le guide devant les vitrines des grands magasins, les cafés et les cinémas, sans savoir où cette ligne mène ou ce qu'il cherche. Son seul amusement durant la promenade est de faire tourner une monnaie entre les doigts. Ne faisant pas attention, la monnaie tombe et il se penche pour la récupérer. Mais peu s'en faut pour qu'il se heurte à un couple s'approchant de la direction opposée. Paul se redresse difficilement et continue sa route troublé par cette rencontre. Un peu plus loin, la conversation de deux hommes qu'il ne peut apercevoir attire son attention: « Celui-là va repasser » (Thomas 1956, 73[3]), dit l'un, et, en effet, Paul est certain lui aussi d'y repasser parce qu'il avait vu sur l'autre trottoir trois femmes. Il perd de nouveau le penny, se penche pour le prendre et l'homme qui venait de parler le lui rend. La pluie commence, il s'abrite dans une station de bus et les trois filles viennent se serrer contre lui. Ils partagent une cigarette et, prenant le temps de les observer, Paul constate qu'il s'agissait d'une blonde, d'une brune et d'une rousse, toutes les trois mal vêtues et probablement des prostituées. La rousse s'appuie contre lui et ce contact suffit pour qu'il se souvienne d'elle – ils avaient passé une nuit ensemble il y avait un an.

Juste à côté, Paul remarque aussi un ancien ami qui regarde avec envie les trois femmes. Gêné de se savoir reconnu dans une telle situation et obligé de renoncer à ses intentions, celui-ci propose à Paul de prendre un taxi et se rendre à la maison, lui offre quatre ou cinq livres et l'invite dîner chez lui.

Arrivé devant le bâtiment où il loge, Paul Souvrault se rend compte qu'il avait perdu la clé de son appartement. Il veut vérifier si l'une des quatre portes n'était pas restée ouverte mais, pris d'une fatigue soudaine, renonce de tester la dernière et traverse la rue pour s'asseoir sur un banc. Ce passage de la rue est raconté sur plusieurs pages et semble durer extrêmement longtemps. Deux fois un taxi qui passe et dans lequel Paul pense reconnaître son ami l'évite au dernier moment.

Il fait presque jour, Paul veut chercher le journal et du café, monte dans un bus et s'endort. Quand il se réveille, il est déjà tard. La monnaie qu'il avait gardée dans sa poche était tombée de nouveau mais il ne se soucie plus de la récupérer. Il revient à la maison, 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 pour dîner ensemble.

Le récit est suivi d'un petit texte en italiques écrit par l'ami rencontré dans la rue. Ce nouveau récit nous révèle en effet le nom du personnage principal, Paul Souvrault, identifié jusqu'alors simplement par le *je* narratif. On apporte quelques précisions sur sa biographie : sa mère était institutrice dans les Vosges, il avait été élève à Henri IV, il avait loupé sa carrière d'instituteur et celle de professeur et faisait de petits boulots de traducteur pour gagner sa vie. Le rencontrant à Londres, l'ami garde l'impression que Paul se porte très bien et que, s'il avait souhaité, il aurait pu s'intégrer à l'Agence et se faire des amis. La rencontre qui avait eu lieu pendant la nuit est reprise mais le nouveau narrateur s'amuse de l'interprétation donnée par Paul. Paul Souvraul est mort écrasé par une voiture le soir même où il avait dîné chez son ami. Si le texte a pu être publié, c'est parce que les médecins avaient remis à l'ami (devenu narrateur du deuxième récit) le cahier où figurait la première histoire. *La Nuit de Londres* pourrait se lire comme un fait divers banal : un accident est survenu dans les rues de Londres et un passant a été grièvement blessé par une voiture.

[3] Dorénavant désigne sous le sigle (NDL), suivi du numéro de la page.

Dana UNGUREANU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Mais au-delà de l'apparente simplicité du sujet, le lecteur garde la sensation d'une signification qui lui échappé. Pareil au narrateur des *Tours de Notre Dame* (un recueil de nouvelles d'Henri Thomas), il se demande : « N'y a-t-il rien à comprendre ? », « Reste-t-il quelque chose à voir que je n'ai pas trouvé ? » (Thomas 1977, 43)

Des mots repris avec insistance, des digressions, des retours en arrière, des anticipations sont autant de signes qui invitent à une analyse plus exquise. Nous éprouvons donc le désir de reprendre le texte et nous livrer à une nouvelle lecture, en restant cette fois-ci sur nos gardes. Le lecteur vigilent se met à l'affût des détails qui font basculer le récit, interroge les expressions et guette le piège que le narrateur lui aurait tendu. Pourtant, sa tentative de déjouer le plan ourdi contre lui reste vaine. La lecture devient finalement presque paranoïaque car l'obsession des détails à ne pas manquer donne l'illusion que des obstacles se hissent de tout part.

L'errance en tant que déplacement spatial est transférée au niveau narratif. Le texte semble suivre le trajet sinueux des pas du personnage car le commencement est repris à la page 30, l'histoire entière est résumée au milieu du texte et la fin est anticipée à plusieurs reprises. Il s'agit de ce que Derrida nommait « une double invagination du texte » (Derrida 2003, 252) et ce procédé jette le trouble sur tout ce que le lecteur pourrait considérer comme norme narrative.

Un mot – *la ligne* – revient dans le texte d'une façon obsessive, comme pour suggérer le chemin sinueux de la construction narrative.

Au début du récit, l*a ligne* apparaît dans son concret : une trace imaginaire, d'une blancheur grisâtre, dessinée par une main inconnue. Paul Souvrault semble guidé à travers le dédale citadin par cette ligne presque invisible:

> Elle est là ; je suis déjà depuis quelque temps la ligne qui se trace devant moi à mesure que j'avance ; bien qu'elle me soit invisible, je ne peux l'imaginer que blanche, – d'un blanc presque gris, comme tracée à la craie depuis assez longtemps pour qu'elle soit devenue par la pluie et la poussière presque indistincte du trottoir ; je ne sais jamais quand je fais les premiers pas sur cette ligne, qui n'existe plus derrière moi ; subitement elle est là, sa fin m'échappe comme son commencement. (NDL 60)

Le trajet tortueux qu'elle dessine ne mène nulle part car elle n'a ni commencement, ni fin. C'est juste une ligne de l'errance, un fil d'Ariane dont les deux bouts seraient perdus pour toujours. Non seulement elle ne promet le succès, mais interdit le retour en arrière. Une fois la provocation acceptée, l'errant n'a plus la possibilité de faire demi-tour. Dès lors, il s'agit d'une ligne de vie et tant que le personnage la suit, la mort se tient à l'écart.

Garder la ligne signifie aussi rester dans la logique de l'action, maintenir un ordre et un équilibre, quelque fragile qu'il soit. La ligne se donne alors comme une corde suspendue sur laquelle l'acrobate doit garder l'équilibre :

> Je n'étais plus sur un trottoir, je traversais la rue en oblique, et sans doute, j'ai tenu assez longtemps le milieu de la chaussée sans m'en rendre compte, occupé que j'étais à avancer d'aplomb. Je filais comme sur une corde raide accrochée quelque part vers l'église ; je ne voyais rien, et n'entendais que le bruit de mes pas dans mes os. Je n'ai tourné la tête qu'une fois, lorsque le taxi m'a frôlé… Toute la corde raide a vibré durement et j'ai fait quelques bonds légers au lieu de pas. (NDL 112)

Cette image de l'acrobate rappelle la définition de l'homme donnée par Nietzsche, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* « l'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhomme, – une corde sur abîme ». (2012, 23)

Finalement, la ligne est une métaphore de l'écriture, une trace laissée sur la feuille pour composer un récit, comme nous allons l'analyser dans la troisième partie de l'article.

Ambiguïté du sujet

Désemparé devant l'imprévisibilité de la narration cadre, le lecteur se dirige vers le livre écrit par Paul Souvraul et le sujet du récit qu'il entreprend d'écrire.

Au début, on a l'impression que l'analyse de Paul porte sur les mécanismes qui régissent le fonctionnement de la foule et la typologie de l'individu qui la compose (nommé Mr Smith). La foule exerce un pouvoir presque hypnotique pour qui s'arrête et veut analyser son fonctionnement. Elle est pareille à un engrenage, une machine qui broie la conscience individuelle pour en rejeter une masse uniformisée : « c'est peut-être l'engrenage qui nous enchaîne le mieux à toute une organisation, qui ne nous veut aucun bien. » (NDL 26) Quant à l'individu, il est une partie minuscule qui garderait les propriétés de l'ensemble, et notamment la perméabilité par rapport à ce qui l'entoure. La moindre stimulation pénètre dans son inconscient et structure sa manière de penser et d'agir, sans qu'il puisse même s'en rendre compte.

La foule est sensible surtout aux images, définies par Max Alhau, dans la revue « Obsidiane », comme un « enchantement sans bonheur et sans tristesse, vide, seulement vide, mais, à cause de ce vide, ne cessant d'appeler, sans les accueillir, tous les sentiments qui pourraient combler le destinataire ». Leur efficacité « vient de l'extrême lenteur de leur approche, de leur solitude, de l'attente qu'elles suscitent ; attente sans attente, parce que chaque fois, en chacune d'elles, toute la nuit est présente quoique insaisissable. » (NDL 47) Il en résulte que l'image doit agir par détournement car un massage trop direct aura de l'influence seulement au moment de sa réception et sera vite oublié : « une trop belle affiche ferait oublier le produit qu'elle célèbre. » (NDL 11) La garantie de l'efficacité de la publicité serait donc le recours à l'allusion, surtout quand il s'agit de la sexualité : « Cette image qui change avec la mode, est comme l'œuvre d'un artiste collectif exprimant selon des recettes éprouvées, un seul thème, celui de la forme féminine communément séduisante. Mais l'image collective, - un secret qui serait commun à la foule – a seulement là ses amorces, car l'artiste en question se borne à l'allusion » (NDL 11).

Une autre condition du fonctionnement de la publicité est qu'elle apparaisse de manière répétée car, « les procédés de suggestion les plus simples, à condition d'être continuels, agissent d'une façon certaine. Les images de publicité sont presque toutes un peu érotiques ; ce peu répété indéfiniment, acquiert une présence d'autant plus efficace qu'elle n'est pas ressentie comme obsédante. » (NDL 10) Devant l'affiche avec la patineuse en robe rouge présentant les vertus d'une boisson chocolatée, Mr. Smith n'a pas une réaction immédiate et « sa seule réponse à tous les signes qui passent devant son regard, c'est une irritation vague » (NDL 16) Mais l'apparition constante de l'image est, au fond, « une provocation que personne ne mène et qui se déroule sans erreur, atteignant des millions d'être dont la réponse consiste à faire semblant de ne pas voir. » (NDL 17)

Dana UNGUREANU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Ces allusions restent profondément ancrés dans la conscience de l'individu de la foule car « aux images, succède leur fantôme qui est moins le secret des images que celui de Mr. Smith – ce qu'elles deviennent en lui. » (NDL 17) Le secret de Mr. Smith est « quelque chose comme une théorie de ces images, leur mécanique ». (NDL 17) dont l'influence devient visible dans ce qu'il y a de plus personnel : « si, la lampe éteinte, monsieur Smith et madame Smith se réunissent dans le même lit, l'épouse que Mr. Smith étreint dans la nuit noire n'est pas la compagne de tous les jours, c'est la femme qui surgit et disparait continuellement dans la foule, c'est le modèle au soutien-gorge arachnéen, c'est la patineuse rouge, – et puisque Mr. Smith est né de le Bible, – disons que c'est Lilith.[4] » (NDL 45)

Plongé dans la foule Mr. Smith ressemble à une carapace vide. Son comportement devient mécanique, sa façon de penser n'existe plus, ses paroles n'obéissent plus aux lois de la communication. Les répliques que les individus échangent reprennent des slogans, des truismes :

> S'il lui arrive, dans la foule, de rencontrer un collègue en train de flâner comme lui, les quelques mots qu'ils échangent seront du genre de ceux qui figurent en grosses lettres sur les façades. La patineuse rouge dit tout ce qu'elle pense : Une tasse de galactine, et vous dormirez bien cette nuit –, et Mr. Smith : Belle soirée, Gordon. Quand prenez-vous vos vacances. Mr. Smith est plus compliqué que la patineuse, qui ne dit qu'une phrase, alors que Mr. Smith (ou Mr. Gordon) dispose d'un grand nombre de légendes appropriées aux circonstances, mais leur fonction est la même ; et Gordon écoute Smith comme l'un et l'autre lisent les phrases aux murs des soirées, aux pages des magazines. S'ils y croient ou non, la question ne se pose pas : elle ne peut pas se poser, car le répertoire des nombreuses légendes n'est pas l'œuvre d'un esprit douteux. (NDL 18)

La conversation entre les membres de la foule devient absurde et ressemble à une pièce de Ionesco où des individus se contentent de faire semblant de discuter. D'ailleurs, même le nom donné à l'individu de la foule rappelle le personnage d'une pièce de Ionesco, *La Cantatrice Chauve*. Si le brin de communication subsiste, c'est moins pour transmettre un message que pour garder le contact et par là, garde le semblant de cohésion de la foule même.

A ce premier niveau de la foule succède un niveau d'individus qui gardent la distance et forment une nouvelle foule qui « se tient immobile autour de l'autre, au-dessous de l'autre, une foule disparue » (NDL 50). Les individus de cette nouvelle foule sont appelés *les observateurs* ou *les veilleurs* et ils sont incarnés par le larbin du club devant lequel le narrateur perd pour la deuxième fois le penny. Le veilleur est quelqu'un « qui a quitté la foule mais ne se dirige pas vers le milieu familier et qui se réveillera dans quelques heures, avec la misérable conscience du désordre qu'il lui faut oublier » (NDL 46), « un ennemi de l'ordre, un fou, un homme que ses propres geste condamnent, et l'ordre s'en trouve confirmé, si bien que ces fous sont peut-être les serviteurs de l'esprit qui rassemble la foule » (NDL 47).

---

[4] *La Nuit de Londres* contient de nombreuses références religieuses et mythiques. Dans le fragment cité, Lilith fait référence à la mythologie juive – elle est considérée la première femme d'Adam. Le récit contient d'autres parallèles mythologiques aussi : les trois prostituées rappellent Hécate, la déesse des morts, à trois visages ou bien avec les Érinyes ; le chauffeur de taxi rappelle Caron ; on fait souvent référence au Kha et la phrase qui ponctue les moments essentiels du texte est « Passe, tu es pur » - inscription figurant à l'entrée des pyramides.

Il existe aussi une troisième couche, composée de ceux qui se sont plongés dans la foule mais qui y sont sortis du tourbillon par une tangente. Ces rares individus sont complètement disparus du monde réel : « une troisième foule, à l'état de pression amorphe, quelque chose d'extérieur à ce qui me paraissait déjà trop extérieur pour que je puisse l'atteindre. » (50) : « un point de vue extrême sur la foule était le seul juste ce point de vue ne pouvait qu'être celui d'un disparu de la foule, et comme la foule était devenue pour cet étranger la seule solution possible, la disparition était la mort. » (NDL 55)

Cette recherche entreprise sur la foule mène Paul Souvrault à une conclusion :

> Dans tout ce que j'avais imaginé, il ne s'agissait pas de la foule, mais de moi-même ; si j'avais buté sur la mort, c'est que j'avais peur pour mon propre compte. Le point de vue de l'absence sur moi-même assurait la tranquillité évidemment, – mais puisque ce ne pouvait être que celui de la mort, et que je restais vivant pour affirmer cela – il en résultait une impossibilité presque tous les soucis. Que la foule soit le vide, l'absence, la disparition, la mort, où avais-je pris cela, sinon en moi-même, quand j'étais seul, et que les pas entendus dans la rue devenaient un passant qui n'était que moi-même. (NDL 57)

Et il continue : « il s'agissait de moi ; ou bien, ne s'agissait-il pas de moi ? »

Devant ces oscillations thématiques, le lecteur se trouve désemparé : « Si le récit ne porte ni sur la foule, ni sur l'individu de la foule et, probablement, même pas sur le narrateur, quel est son objet, en fait ? » On pourrait convenir que le récit ne porte sur rien, que c'est juste le récit d'un récit qui n'aboutit pas à s'écrire. Cette perspective placerait Henri Thomas dans la de toute une génération d'écrivains XX^{ème} siècle ayant abordé la thématique de l'écriture comme impossibilité[5].

Il y a pourtant un fragment dans *La Nuit de Londres* qui ne semble rien avoir en commun avec le reste du texte. Il se distingue notamment par le style, comme si c'était une impression fugace glissée dans le texte. Il s'agit de l'image d'une feuille embrochée à une grille et de l'épiphanie que son souvenir entraîne :

> Je me suis réveillé en plein soleil : le plus beau midi d'automne illumine ma chambre ; il fait tiède et frais comme au bord de la mer. La feuille sur la pointe de grillage va beaucoup se dessécher aujourd'hui ; j'irai la revoir vers cinq heures. Si j'étais écrivain, je ferais un roman d'amour dont le héros et l'héroïne se seraient donné rendez-vous près de ce grillage ; ils remarqueraient cette feuille, reviendraient là à cause d'elle, cela deviendrait une superstition dont ils plaisanteraient, mais que chacun à part soi prendrait en sérieux, de deux manières différentes… si j'étais un romancier, autant dire si j'étais l'autre ! […] Je ne pourrais même pas faire une nouvelle sur ce sujet ; seulement je me suis rappelé cette feuille en me réveillant, et elle m'intéresse ; elle a une histoire qui dure un an ; ce qui me plait, c'est que non seulement je ne pourrais pas en faire un roman, ou une nouvelle, ou… une pièce de théâtre, mais que personne ne le pourrait ; c'est peut-être un secret que personne ne peut dire, bien que tout le monde ait vu cela, une feuille morte. (NDL 123–124)

[5] Les précurseurs de cette nouvelle génération sont Paul Valéry et André Gide. Nous citons parmi les écrivains traitant de la littérature comme impossibilité Maurice Blanchot, Pascal Quignard ou Louis-René des Forêts.

Ce bref instant à la valeur d'une brèche ouverte dans la réalité qui donnerait accès à une vérité absolue et inexprimable.

Paul Souvrault abandonne ici la recherche quasi-scientifique qu'il avait menée (descriptive pour la première partie du récit, expérimentale pour la deuxième) et nous avons l'impression qu'il essaye une nouvelle méthode – presque mystique. Cela nous rappelle d'ailleurs l'étude d'Henri Thomas sur *Le sentiment de la connaissance* et la comparaison qu'il fait entre le rationaliste et le mystique :

> Pour les mystiques Dieu n'est plus qu'une volonté qui doit prendre la place de la leur, une présence pure ; et dans la doctrine de Bergson, on retrouve cette présence pure. [...] L'attitude mystique et l'attitude rationaliste se ressemblent seulement en ce qu'elles sont toutes deux des manières de refuser le monde le mysticisme isole les esprits, enferme chacun d'eux dans sa singularité grandiose : il correspond à une vive conscience de notre existence comme êtres séparés des autres êtres. [...] S'il abdique sa volonté c'est pour s'identifier avec ces raisons d'être, et prendre ainsi toute sa place dans le monde. [...] Le rationalisme au contraire fait se rejoindre les esprits en refusant le particulier. (1986, 5–7)

Ecriture et errance

En agissant aussi bien au niveau de l'imaginaire qu'au niveau des stratégies narratives, l'errance introduit un brouillage dans la construction du texte qui se traduit dans une hésitation à dire le monde d'une manière univoque. En même temps, cette oscillation permanente permet l'accès à une vision complète de la vérité qui dépasse les liens logiques. Le récit n'est plus le lieu où s'opèrent des choix narratifs mais l'expression de leur potentialité infinie.

L'emploi de cette stratégie narrative se rattache à la conception d'Henri Thomas sur la littérature. Selon lui, le travail de l'écrivain ne doit pas porter sur le langage mais sur la réalité. Dans *Le Migrateur*, il note : « Notre rôle est bien difficile : j'ai l'impression que ce n'est plus sur le langage que nous devons opérer ; il a subi à peu près toutes les opérations possibles, et quoi qu'on fasse on ne fait que recommencer une. Mais sur la vie, donc sur nous-mêmes. Le langage ne reprendra force qu'en enregistrant du nouveau, de l'inhabituel volontaire... et d'abord de l'oubli. » (1983, 35)

Ce travail sur la réalité ne suppose pas une transformation substantielle, bien au contraire, la fiction doit garder son rapport au monde et la même cohérence que celui-ci :

Je crois que la fiction d'un bon roman est une réalité en soi aussi cohérente, serrée – je dirai : fatale, que la réalité nue elle-même, et qu'il n'y a pas de bon roman sans cette nécessité inéluctable qui surgit à un moment donné, après les tâtonnements ; c'est comme une figure qui naît dans la tapisserie, de quelque façon qu'on jette les fils, pourvu que la main soit possédée par le vrai démon de la fiction. » Mais l'écrivain doit dépasser ce rapport mimétique et parvenir à créer « un second foyer de la réalité » qui se situe à un état intermédiaire entre le rêve et la réalité : « Un monde à un second degré, mais qui prétend ne pas perdre la liaison avec le premier. (2008, 374)

Le rôle de l'écrivain serait donc moins de créer un récit événementiel, mais de surprendre des instants où la vie se montre dans sa plénitude, des trous creusés dans le réel qui laissent entrevoir un au-delà, comme il le note dans la Prière d'insérer de *John Perkins* « J'avais beau jeu sauver John, n'étant pas lui. Or je ne suis parvenu

qu'à le faire hésiter. Il me semble maintenant que le romancier n'a pas d'autre liberté : celle d'un intense scrupule au sein de l'inévitable.»

Accéder à cet univers ne saurait se faire de façon directe et l'écriture devient alors un instrument rusé pour capter le réel, une piège tendue à la réalité, nommée par Henri Thomas aussi la vie justifiée : « L'écriture guette la vie ; quand elle l'attrape, c'est par surprise, autrement la rencontre est ratée. » (1983, 189). À cette entreprise, le langage peut participer seulement par détournement :

La volonté est toujours d'atteindre un certain état qui ne s'exprime qu'allusivement : nécessairement, car l'exprimer exactement serait le communiquer, le répandre dans l'âme de l'autre. Les mots ne peuvent que coopérer de très loin à une telle contagion de l'état qui justifie la vie. Les mots peuvent donner quelque idée et aspects de la vie justifiée. Puisqu'il y a justification de la vie, les apparences ne sont plus tout à fait parallèles, et ce changement est toute la matière de la poésie. (Thomas 2008, 454)

Après avoir analysé la propagation de la métaphore de l'errance aux différents niveaux du texte, nous pouvons conclure que, dans la conception d'Henri Thomas, le texte littéraire doit offrir au lecteur l'accès à un monde inconnu. Il doit avoir la même fonction que l'expression-clé du récit – « Passe, tu es pur » (inscrite à l'entrée des tombeaux égyptiens) – qui donne accès au mortel à un monde sacré. En considérant l'œuvre littéraire comme une ouverture vers l'au-delà du texte, Henri Thomas exprime sa confiance dans la capacité de survie et de renouvellement de la littérature. Il refuse d'envisager le récit sous l'angle de l'impossibilité et y propose une approche positive : « parler de détruire comme je fais quand la sécurité m'emporte, c'est aller un peu vite. Il faut dire décrire, et la tâche est déjà immense. » (Thomas 2008, 387) Mais ce récit est nécessairement autre et se donne à voir « sous l'angle de la merveille et du danger » (Thomas 2008, 678). La narration devient alors un exploit aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur, « avec ses errances, avec ses surprises, ses étonnements, ses lointains, ses retraites silencieuses. » (Thomas 2008, 517)

Textes de références

Thomas, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, 1956.
Thomas, Henri, *Les Tours de Notre-Dame*, Paris, Gallimard 1977.
Thomas, Henri, *Le Migrateur,* Paris, Gallimard, 1983.
Thomas, Henri, *Carnets 1934 – 1948,* Claire Paulhan, Paris, 1983.

Bibliographie critique

Derrida, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 2003.
Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Trad. de l'allemand par Henri Albert, *La Gaya Scienza, 2012 (*Edition numérique).
Nouveau Petit Robert, Sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006.

Voyage comme épreuve initiatique : l'exode dans les romans d'Irène Némirovsky

Tamara VALĆIĆ BULIĆ
Université de Novi Sad, Serbie

Résumé. Irène Némirovsky (1903–1942), auteur originaire de l'Europe de l'Est, Juive ukrainienne, mais entièrement imprégnée de culture française, en dépit de son succès littéraire dès la publication du roman *David Golder* (1929), reste apatride et meurt tragiquement à Auschwitz en 1942. Pourtant, écrivant jusqu'au dernier moment, elle parvient à livrer dans ses romans – posthumes – son expérience personnelle de l'exode de la population française en mai–juin 1940 : dans *Les Biens de ce monde* (1947), *Les Feux de l'automne* (1948) et surtout dans *Suite française* (2004). L'exode, voyage imposé par les circonstances historiques douloureuses, voyage dans des « non-lieux » (Marc Augé) se révèle être ici une épreuve particulièrement difficile. Il met à nu différents comportements humains : la bassesse et la lâcheté mais aussi la grandeur et la générosité. C'est en quoi il est un véritable « rite de passage » (Van Gennep). Il s'agira ici de montrer les différentes modalités selon lesquelles s'opère ce rite de passage – maturation et récit d'apprentissage ou expérience décevante de soi.

Abstract. The author Irène Némirovsky (1903–1942), native of Eastern Europe, a Jew from the Ukraine, but completely immersed in the French culture, despite her literary success since the publication of her novel *David Golder* (1929), ends up homelandless and dies tragically at Auschwitz, in 1942. Nevertheless, writing until the very last moment, she succeeds to give in her novels – posthumous – her personal experience about the exodus of the French people in May–June 1940: in *Les Biens de ce monde* (1947), *Les Feux de l'automne* (1948) and especially in *Suite française* (2004). The exodus, a journey imposed by the painful historical circumstances in the "non-lieux" (Marc Augé), appears here to be a particularly difficult ordeal. It bares different human behaviors: the baseness and the cowardice, but also the nobility and the generosity. This is why it can be considered as a real "rite de passage" (Van Gennep). Our objective is to show different modalities of this *rite de passage* – maturation and coming-of-age story or disappointing experience of self.

Mots-clés : Irène Nemirovsky, voyage, exode, rite, non-lieu, épreuve
Keywords : Irène Nemirovsky, journey, exodus, rite, non-lieu, ordeal

Le destin d'Irène Nemirovsky (1903–1942), peut être placé sous l'emblème du voyage, de l'exode même. Cette Russe de confession juive va très jeune connaître tout une suite de déplacements : son enfance se déroule entre Kiev et Odessa ; adolescente, à la veille de la Révolution bolchévique, elle va suivre ses riches parents à Moscou, puis à Saint-Pétersbourg. C'est dans les premiers mois de 1917 qu'elle partira avec eux pour la Suède, puis pour la Finlande – pour s'installer enfin durablement en France. Après des études de Lettres, elle se fait connaître par son deuxième roman, *David Golder* (1929), publiant à un rythme soutenu jusqu'à la guerre, lorsque, menacée par la politique anti-juive des Allemands et de l'État de Vichy, elle se réfugie en province avec sa famille, pour être tout de même arrêtée dès juillet 1942 et perdre la vie à Auschwitz.

Empêchée de publier, elle écrit pratiquement jusqu'au dernier moment ; à sa mort plusieurs manuscrits demeureront inédits. C'est de ces années là que datent les œuvres que nous évoquerons, toutes les trois posthumes. La dernière en date, *Suite*

Tamara VALĆIĆ BULIĆ
Faculté de philosophie, Université de Novi Sad, Serbie

française n'a été publiée qu'en 2004, après la découverte très tardive du manuscrit dans les papiers personnels de Némirovsky, par une de ses filles. Cette œuvre inachevée[1] qui s'est vu attribuer le Prix Renaudot, fait exceptionnel car la récompense fut posthume, est en même temps celle qui a fait redécouvrir l'auteur elle-même, méconnue et oubliée après la Deuxième Guerre mondiale. La seconde, légèrement antérieure, *Les Biens de ce monde*, est parue en feuilleton au printemps 1941 (avril-juin) dans *Gringoire*, pourtant revue d'extrême droite ; par prudence, l'éditeur en chef de la revue préfère la publier sous pseudonyme : « *roman inédit par une jeune femme* »[2] ; ce n'est qu'au sortir de la guerre, en 1947, que le roman paraîtra en librairie. *Les Feux de l'automne* enfin – roman écrit pendant l'année 1942, ne sera pas publié du vivant de Némirovsky, mais beaucoup plus tard, en 1957.

L'histoire des *Biens de ce monde*[3], c'est celle de la famille Hardelot, bourgeois papetiers à Saint-Elme, une petite ville (inventée) au Nord de la France ; l'œuvre retrace plus de trente ans de leur existence laborieuse, pleine de traverses, ou comme le disent les biographes de Némirovsky, « l'interminable abnégation qui a fait des enfants de la Belle Époque les dupes de 1940 » (Philipponat&Lienhardt 2007, 335). Un sujet assez semblable, mais comme en négatif, c'est celui traité dans *Les Feux de l'automne*, la vie de deux jeunes bourgeois parisiens, Thérèse et Bernard : après l'expérience de la « Grande Guerre », ce sont la soif de vivre, l'égoïsme et l'amour du gain qui l'emportent chez Bernard, contrairement à son épouse, femme dévouée et aimante, pour qu'enfin, la « drôle de guerre » apporte à ce couple de nouvelles épreuves[4]. *Suite française*, enfin, imaginée comme une fresque de la guerre qui bat alors son plein, relate dans sa première partie l'exode de 40 et le sort de différents personnages qui l'affrontent *(La Tempête en juin),* puis dans la seconde, l'arrivée des Allemands dans un village en France en 41 et la tentative de s'accommoder de la présence de l'ennemi dans de difficiles conditions *(Dolce)*. Les mots de Némirovsky elle-même à propos des *Biens de ce monde* pourraient, en somme, s'appliquer aux trois romans étudiés ici : « Il y a un sujet dans le roman, un seul. C'est *le* sujet par excellence, et surtout le sujet de notre temps : la lutte entre l'homme et son destin. Entre l'individu et la société, [...] entre le désir de l'individu de vivre pour lui-même et le destin qui le pétrit, qui le broie pour ses fins à lui. » (Philipponat&Lenhart 2007, 336)

Les trois œuvres traitent donc chacune « la lutte entre l'homme et son destin »[5] et dans cette lutte, à plus grande ou à plus petite échelle, les épreuves de la guerre. Pour les civils, celle-ci est accompagnée de déplacements forcés, d'exodes parfois spectaculaires ; c'est le cas en 1914 déjà, et, bien plus encore, en 1940. C'est pourquoi l'exode, voyage non choisi, est une véritable initiation à l'âpreté de l'existence : c'est

[1] En réalité, Némirovsky projetait de faire une tétralogie, mais elle n'a pas eu le temps de la finir.

[2] Dans un entretien en 2005, le fils de cet éditeur, Jean-Louis Carbuccia, avance que son père l'avait fait « parce que c'était beaucoup plus digne. » (Philipponat&Lienhart 2007, 355)

[3] Les différents titres que l'auteur avait envisagés pour ce roman : *Jeunes et Vieux*, *La Jeunesse et l'Age mûr*, *Jeunesse et Maturité*, *Jeunesse et Age mûr* (Philipponat&Lienhardt 2007, 336), suggèrent tous la même idée de représenter les différents cycles de la vie.

[4] Les sujets des romans évoqués sont plus complexes que l'on ne peut le présenter pour cette occasion.

[5] La même idée se retrouve dans les notes de Némirovsky pour *Suite française*, « En somme : lutte entre le destin individuel et le destin communautaire. » (Némirovsky 2004, 536)

ce côté initiatique qu'il s'agira d'étudier ici, avec, à l'appui, les travaux de deux anthropologues que sépare presque l[e] siècle tout entier. Le premier est Marc Augé (1935–), l'anthropologue de la « sur-modernité », qui dans son livre *Non-lieux* (1992), expose toute une théorie sur les lieux de l'époque contemporaine. Les « non-lieux » seraient ainsi les lieux non porteurs de la mémoire, les lieux de l'anonymat, définis par Augé comme « non-identitaires, non-relationnels, non-historiques » : les aéroports, les hôtels, les camps de réfugiés et d'autres endroits de la précarité (Augé 2005, 75). Bien que la réflexion d'Augé concerne la fin du XX[e] siècle, il est amené à la conclusion d'une plus grande envergure : « l'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu » (83), car il est vécu par le voyageur comme un paysage qui défile et avec lequel il prend ses distances. Le non-lieu est donc uniquement un lieu de transit, non propice à la création de rapports mutuels ni d'identité personnelle, renchérit l'anthropologue (98). C'est d'autant plus vrai alors qu'un voyage forcé tel que l'exode, peut être perçu comme une succession de non-lieux, où l'homme perd ses repères habituels, où les liens sociaux se rompent, les hiérarchies sont bousculées, où, enfin, règnent la solitude et la ressemblance généralisées dans un présent continu.

Au tout début du XX[e] siècle, se situe l'œuvre de Van Gennep (1873–1957), *Rites de passage*, (1909) : dans les différents rites, comme celui du baptême, de la circoncision, du mariage, des obsèques, les rites initiatiques[6], l'auteur reconnaît trois phases essentielles dans le passage d'un individu d'un état à un autre, d'un groupe à un autre; ce passage est souvent associé à un déplacement dans l'espace, le franchissement d'un seuil ; il consiste d'abord en la séparation ou l'isolation du groupe ; la seconde phase (ou *séquence* comme l'appelle Van Gennep) est marquée par la liminarité, c'est-à-dire une période de marge, d'attente pour l'individu, souvent pleine de danger, avant qu'il n'accède à l'étape suivante ; dans la troisième phase (phase postliminaire), il faut qu'il y ait agrégation ou réintégration du groupe par l'individu qui a subi certaines transformations et acquiert un nouveau statut dans la société (Van Gennep 2005, 15). Depuis son apparition, la théorie des rites de passage développée par Van Gennep a par la suite été appliquée à différents domaines et sphères de la vie humaine[7].

Au croisement des deux théories, l'exode, lui, représenterait alors ce moment de marge, la phase centrale du rite de passage, ce moment de l'entre-deux, se déroulant finalement dans un non-lieu, ou comme le constate encore l'historien et le philosophe Michel de Certeau : « Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est dans le lieu, *être autre et passer à l'autre* ». (De Certeau 1990, 164); à la fois départ en voyage, et, plus généralement, abandon de son milieu social, l'exode est suivi - pour ceux qui ne périssent pas - d'un retour ; cependant, l'individu ne sort pas indemne de cette expérience éprouvante, mais il en est au contraire irrémédiablement transformé.

La représentation de l'exode chez Némirovsky commence par la mise en scène du départ, ce moment de séparation, qui, la plupart du temps, est un départ collectif.

---

[6] La liste est en réalité bien plus longue, elle inclut des phénomènes aussi éloignés que les relevailles après l'accouchement ou le bizutage dans les universités contemporaines. Mais Van Gennep reconnaît lui-même que les rites sont plurifonctionnels et que les séquences qu'il évoque ne sont pas toujours également représentées dans chaque rite.

[7] On peut signaler notamment l'application au récit du schéma lié au rite de passage. Cf. les recherches de Propp, de Greimas, ou plus récemment de Paul Larivaille.

Les départs individuels (Némirovsky 1947, 226) deviennent de plus en plus fréquents, le mouvement est de plus en plus massif. Une véritable « géographie » de l'exode se dessine. Ainsi, dans *Les Biens de ce monde*, pendant plus de trente pages, ce sont les réfugiés des différentes provinces qui se joignent au long défilé :

> Maintenant, c'étaient les habitants du nord de la France qui fuyaient [...] Jour et nuit, maintenant, les réfugiés venant du nord ou de Belgique passaient [...] D'abord, ce ne furent que les provinces du Nord et de l'Est qui partaient [...] Puis, ceux de Reims et des environs furent évacués [...] Ensuite la région parisienne se vida, suivie par Dijon, Belfort et l'Yonne. (Némirovsky 1947, 286, 287, 302)

C'est très rapidement que la peur et la panique s'installent et se propagent. La montée de la panique est peinte avec finesse : « Chacun avait un serrement de cœur [...] [envahi par] cette trouble et mortelle épouvante » (Némirovsky 2004, 71). C'est une force irrésistible qui emporte tout:

> C'était le lendemain d'une bataille perdue. On voyait passer les troupes en désordre : des ambulances, des blessés, des voitures, des chevaux, des canons et, parmi eux, les civils qui fuyaient – des religieuses d'un couvent de Flandre, des paysannes traînant leurs vaches, des vieux attelés à leurs brouettes avec deux chaises, une table de bois blanc et des ustensiles de cuisine calés avec des planches. On ne pouvait avancer qu'au pas. (Némirovsky 1947, 79–80)

Par ailleurs, l'univers de l'exode est, dès le départ, encombré d'objets. Les hommes semblent tenir plus à leurs affaires personnelles qu'à leurs semblables, se comportant comme des automates:

> Il était impossible de faire entendre raison aux domestiques. Ils tremblaient de peur, ils voulaient partir mais la routine était plus forte que la terreur, et ils tenaient à ce que tout fût accompli selon les rites qui précédaient les départs pour la campagne au moment des vacances. Tout devait se trouver dans les malles à sa place accoutumée. (Némirovsky 2004, 72)

D'où des tableaux – comme l'exemple cité plus haut – qui frappent le lecteur non seulement par de longues processions d'hommes mais aussi par l'accumulation, la prolifération des objets les plus invraisemblables : à côté des « voitures surchargées de meubles » (Némirovsky 2004, 48, 89), des « camions des ministères chargés d'archives [...] des canons, des charrettes, des voitures d'enfant ... » (Némirovsky 1957 , 239) l'on trouve pêle-mêle, cages à oiseaux, paniers à linge, matelas, coffrets à dentelle, planches à repasser, argenterie, etc.

En outre, et bien plus grave, les êtres vivants, eux aussi, sont montrés dans leur multitude, leur anonymat et leur mouvement incessant. Il s'agit d'une foule informe, et l'auteur précise dans ses *Notes* : « Le rythme doit être ici dans les mouvements de masse, tous les endroits où on voit la foule dans le 1er volume, la fuite, les réfugiés, l'arrivée des Allemands dans le village. » (Némirovsky 2004, 534). Ces mouvements sont accompagnés de bruits inquiétants, de « sons grondants » (Némirovsky 1947, 284) : c'est « le tintamarre des autos, les cris des enfants, le bruit de la foule affolée » (Némirovsky 2004, 198), « une masse noire d'où s'échappaient les sons discordants, indistincts des coups de klaxon, des cris, des appels, une rumeur sourde et sinistre qui serrait le cœur » « un murmure lugubre » (Némirovsky 2004, 113, 121) ou encore

« la rumeur profonde, inoubliable qui monte des villes et des routes quand approche l'ennemi. » (Némirovsky 1947, 311)

Dans cette foule nombreuse, l'anonymat est évidemment généralisé avec l'emploi du pronom « on » d'où toute individualité semble bannie: « On n'avait pas de nouvelles [...] on ne savait quel air [...] On ne dormait plus [...] On ressassait les mêmes consolations fades [...] On n'avait aucun ordre ... » (Némirovsky 1957, 285–286)[8]. Lorsque toutefois, une singularisation apparaît, c'est encore le règne du pronom indéfini et de l'anonymat: «« *des* enfants [...] *des* vieillards somnolaient [...] une ambulance [...] une petite Citroën, pleine d'enfants qui pleuraient [...] un vieux taxi parisien à demi défoncé » (Némirovsky 1957, 242)[9]. Partout apparaissent des figures livides et des vêtements en désordre : « *Tous les visages* étaient marbrés de taches rouges, les vêtements froissés, déchirés et salis [...] Sur certaines figures livides, grises de poussière, de grosses gouttes de sueur coulaient comme des larmes. » (Némirovsky 2004, 97). Les gens sont comme un troupeau jeté sur les routes, menacé de toutes parts par la faim et la soif, le chaud et le froid, le manque d'essence et de transport, les voleurs et les escrocs de toute sorte, les bombardements aériens dévastateurs : les identités semblent sérieusement déstabilisées, les repères perdus, les hommes, constamment en danger, se voient déshumanisés.

Pour mieux mettre en exergue la perte d'identité humaine et le chaos que provoque au fond l'épreuve de l'exode, plusieurs métaphores s'entrelacent : celle des bêtes avec celle de l'eau et de la tempête, du Déluge (biblique); il suffit de revoir l'image initiale de *Suite française*, celle du rêve des Parisiens à caractère de présage : « Les dormeurs rêvaient *de la mer qui pousse devant elle ses vagues et ses galets, de la tempête qui secoue la forêt en mars*, d'un *troupeau de bœufs* qui court lourdement en ébranlant le sol de ses sabots ... » (Némirovsky 2004, 33, souligné par T. V. B.) Le destin tragique collectif s'affirme par la suite : le sentiment général est celui d' « une étrange tristesse qui n'avait plus rien d'humain, car elle ne comprenait ni vaillance ni espérance, ainsi *les bêtes* attendent la mort. Ainsi *le poisson* pris dans les mailles du filet voit passer et repasser l'ombre du pêcheur. » (Némirovsky 2004, 90).

Mais, ces images sont présentes non seulement dans *Suite française* que d'ailleurs Némirovsky prévoyait initialement d'intituler *Tempêtes*[10], alors que la première partie, celle relatant l'exode devait porter le nom de *Naufrage(s)* (Némirovsky 2004, 530), mais également dans les deux autres romans analysés. Les métaphores fluviales et maritimes reviennent de manière obsessionnelle dans les descriptions: « des *flots* de réfugiés », « les Allemands *déferlaient* » (Némirovsky 1947, 286, 291) ; « les *fleuves* d'autos » (Némirovsky 1957, 242), « plus vite coulait le *torrent* d'autos »

[8] Le même procédé est très fréquent ailleurs : « On tournait sur soi-même ; on se retrouvait toujours au même point. On devenait fou. On frappait en vain aux portes : elles étaient verrouillées, et les maisons vides. Certaines avaient été forcées et pillées par les réfugiés. On allait plus loin. » (Némirovsky 1947, 303).

[9] Ou encore : « des troupeaux de vaches [...] des chevaux fourbus, des hommes... » (Némirovsky 1957, 239), « une femme nerveuse, une vieille fille hystérique [...] des enfants sur les bras [...] des vieilles [...] un bébé abandonné » (Némirovsky 1947, 286, 287–288).

[10] Finalement, elle opte pour *Tempête en juin* comme titre de la 1e partie. D'après les témoignages de sa fille, l'auteur a des raisons tout à fait personnelles de craindre l'eau : « Maman adorait regarder la mer mais avait horriblement peur de l'eau. Dans ses livres, on voit que l'eau joue très souvent un rôle dramatique. » (Epstein 2008, 27). Ajoutons, que le fait qu'Irène ait été emportée par l'opération appelée « Vent printanier »par les autorités françaises, est tristement symbolique et hautement ironique.

Tamara VALĆIĆ BULIĆ
Faculté de philosophie, Université de Novi Sad, Serbie

(Némirovsky 2004, 138) ou encore « Dans la foule, les autos étaient prises comme *ces herbes qu'on voit flottant sur l'eau*, retenues par des liens invisibles tandis que *le torrent* coule tout autour. » (Némirovsky 2004, 104). Dans les gares, un des non-lieux par excellence, la foule « assiégeait les trains, où l'on passait les enfants par les portières des wagons bondés » (Némirovsky 1947, 247) ou écrasée par les barreaux « les secouait, puis *refluait* en désordre » (Némirovsky 2004, 71) : c'est la marée humaine qui déferle. Les gens « … s'accrochant à leurs valises et à leurs cartons à chapeaux comme *des naufragés à des bouées de sauvetage*. » (Némirovsky 2004, 109), tout concourt à créer l'effet d'un cataclysme universel.

C'est ainsi que la déshumanisation est à son comble : « cette multitude misérable n'avait plus rien d'humain. » (Némirovsky 2004, 95). Le besoin est pourtant prononcé de rester ensemble, en groupe : « … des réfugiés chargés de bagages […] *se collaient les uns aux autres comme des bêtes égarées* se cherchent et se rejoignent après l'orage. » (145) Le constat est désolant. Ce sont la ressemblance et l'uniformité dans le malheur qui règnent, produisant des êtres dépourvus de visages, mus par des instincts[11], paradoxalement unis les uns aux autres dans une sorte d'isolement mental : c'est ainsi que l'on aboutit à la possibilité d'« une ethnologie de la solitude », qu'évoque Marc Augé (Augé 2005, 115).

En dépit de ce constat, l'exode est parfois vécu comme une grande aventure, par les enfants par exemple « mal réveillés encore, tout excités et contents à l'idée du voyage qu'ils allaient faire, riaient en regardant le ciel. » (Némirovsky 1947, 311). Némirovsky leur attribue un rôle essentiel et elle note dans son journal à ce propos : « Il faut donner une grande place aux enfants pour qui cela sera un enrichissement, certainement, comme pour moi, autrefois, la révolution russe. » (Philiponnat&Lienhart, 359) C'est donc l'aspect formateur qu'elle entend mettre en lumière.

La capacité d'initier à la vie s'étend d'abord à ceux qui se trouvent entre deux âges, sur le point de devenir des adultes. Ceux-là vivent une véritable révélation de leur propre destin. Le jeune Hubert Péricand[12], animé du sentiment de devoir se sacrifier pour son pays (Némirovsky 2004, 135), voulant rejoindre les troupes et combattre à leurs côtés, fait une fugue, puis est lâché par le garçon qui prétendait se joindre à lui ; sur son chemin, Hubert fait la découverte de la vraie nature des hommes, il est envahi par un sentiment de solitude désespérante, écœuré par l'égoïsme et la lâcheté et voit les hommes en « bêtes sauvages » (139). Puis, plus tard, accueilli dans une auberge, il s'initie aux plaisirs de la chair avec une femme bien plus âgée que lui (169). De son expédition, il ressort mûri, plus conscient de l'hypocrisie qui l'entoure, même au sein de sa propre famille, mais avec un sentiment de jubilation intérieure : « Peu à peu, de ce chaos, de ces sentiments contradictoires, naquit une étrange, une amère plénitude […] Il savait ce que signifiaient les mots : danger, courage, peur, amour » (238).

Le frère de Hubert, le prêtre Philippe Péricand, est lapidé par de jeunes garçons orphelins, dont il a la charge, et cela pour s'être opposé au pillage d'une maison se trouvant sur leur chemin ; sa résistance jointe au désir animal des adolescents de piller, provoquent une explosion de violence ; il est d'abord sauvagement battu puis

[11] Némirovsky, d'ailleurs, exprime son peu d'attachement pour la foule : « Curieux que la masse, masse haïssable, soit formée en majorité de ces braves types. Elle n'en devient pas meilleure ni eux pires. » (Némirovsky 2004, 525).

[12] La question du rite de passage en tant que rite initiatique a été traitée en détail dans l'article d'Anne-Marie Dupont, v. Bibliographie.

jeté dans l'étang où il sombre dans la vase, alors que les jeunes « ayant perdu tout trait humain », devenus « des déments, des bêtes », (222) se livrent à un véritable « carnage » de la maison abandonnée. L'initiation à la vie est un échec : l'absence de toute contrainte dont jouissent les jeunes orphelins n'aboutit qu'à dévoiler leur bestialité.

Un autre jeune homme, Jean-Marie Michaud, grièvement blessé dans les opérations de 40, se retrouve, loin de son milieu familial et privé de nouvelles de la guerre, dans une ferme d'un hameau perdu. Contrairement à Hubert, la vie est bien clémente envers Jean-Marie : soigné, dorloté et nourri par de jeunes filles appétissantes, tenté par l'écriture, au milieu de la guerre, lui, citadin, va pendant quelques mois vivre une véritable idylle champêtre. Et l'auteur de conclure : « Ainsi tout conspirait à engourdir et bercer le soldat, qu'il reprenne force et courage. » (288)

Les jeunes ne sont toutefois pas les seuls à bénéficier d'une transformation. Personnage inconstant et insatisfait, Bernard Jacquelin des *Feux de l'automne* vit les premiers jours de la guerre comme officier d'une armée en déroute. Il emmène ses soldats dans la maison abandonnée de ses amis d'avant-guerre, pour les nourrir, puis, à l'arrivée des soldats allemands se sacrifie pour eux (Némirovsky 1957, 253). Fait prisonnier, pendant son emprisonnement il en vient à s'apercevoir du vide que représente son existence antérieure. C'est grâce à la rencontre avec un professeur, compagnon de prison, qu'il peut enfin trouver « la clef à sa propre existence et celle de toute existence [...] il fallait être fidèle » (260).

D'autres gestes de bonté et d'abnégation, bien que rares, sont également présents : Agnès Hardelot nourrit les réfugiés et panse les blessés, alors qu'au même moment, des voleurs fracturent les armoires de sa cuisine (Némirovsky 1947, 288) ; une femme cède sa chambre à Rose, la jeune femme enceinte et à sa mère malade (308) ; les Michaud par leur attitude compatissante avec les autres réfugiés - la femme tient les enfants des autres par la main, le mari porte sur son épaule les affaires des autres - expriment « la sympathie active et vigilante que les gens du peuple ne témoignent [toutefois] qu'aux leurs, qu'aux pauvres. » (Némirovsky 2004, 101)

L'exode est toutefois loin de toujours avoir un effet bénéfique sur l'individu. C'est par lâcheté qu'une mère est abandonnée évanouie au milieu de la route par sa fille et son gendre (Némirovsky 1957, 270), dans *Suite française*, une autre femme, Arlette Corail, abandonne également son amant (Némirovsky 2004, 161). Par égoïsme, des habitants refusent de donner à manger aux soldats sous prétexte « qu'ils n'avaient que ce qu'ils méritaient » (Némirovsky 1957, 240). Charlie Langelet, sous prétexte de surveiller l'automobile de deux jeunes gens qui se livrent aux ébats amoureux en pleine campagne, vole leurs bidons d'essence en éprouvant en plus « une extraordinaire jouissance » (Némirovsky 2004, 191). Mme Péricand dévoile l'aridité de son âme lorsque ses enfants se mettent à distribuer le chocolat et le sucre : elle leur interdit d'y toucher désormais (Némirovsky 2004, 99). La faim dans une famille d'ouvriers, provoque le réveil des instincts les plus bas : le mari d'une femme qui vient d'accoucher, en se faufilant dans le noir comme « une ombre » vole le panier à provisions à Gabriel Corte. C'est d'ailleurs l'occasion d'un festin, au foie gras et au champagne, qui provoque « une douce et confuse ivresse » (126) ; les personnages se mettent à vivre leur voyage comme un rêve, en oubliant leur situation et les raisons de leur départ (127)[13]. Le même sentiment, quelques pages

[13] « Tout devenait sombre et fumeux, semblable à un rêve ». (126)

plus loin, anime la multitude (130) : les gens entrent véritablement en un état second.

Les concepts de *rite de passage* et de *non-lieu*, contenant tous les deux des motifs spatiaux, semblent tout à fait opératoires pour mieux appréhender les comportements humains à l'occasion d'un tel bouleversement historique qu'est l'exode. La théorie d'Augé, celle d'une « ethnologie de la solitude » dans des non-lieux, se retrouve dans l'anonymat et la déshumanisation des hommes et la réification de l'univers représentés par Némirovsky. En même temps, l'exode en tant que cet entre-deux, le moment de la marge, est l'occasion d'une initiation à la vie, qui, quoique non voulue, forcée, privant les personnages de leur univers quotidien, les plaçant dans des situations singulières faites de souffrances et de dangers, les mettant de ce fait hors d'eux-mêmes, met donc à nu le meilleur – malheureusement bien rare – et le pire de la nature humaine. Cette initiation révèle les hommes à eux-mêmes, leur faisant sentir leurs limites ; ils en ressortent souvent transformés à jamais. À la solitude alors ressentie se joint paradoxalement un sentiment de communauté et d'unité dans la les vicissitudes de l'existence humaine.

Textes de références

Némirovsky Irène, *Les Biens de ce monde*, Paris, Albin Michel, (Le Livre de poche), 1947.
Némirovsky Irène, *Les Feux d'automne*, Paris, Albin Michel, (Le Livre de poche), 1957.
Némirovsky Irène, *Suite française*, Éditions Denoël, (Le Livre de poche), 2004.

Bibliographie critique

Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, 1992. (traduction serbe: Ože, Mark, *Nemesta Uvod u antropologiju nadmodernosti* Prevela s francuskog Ana A. Jovanović 2005).
Philipponnat Olivier et Lienhardt Patrick, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Grasset/Denoël, 2007.
Van Gennep Arnold, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, 1909. (traduction serbe : Van Genep Arnold, *Obredi prelaza Sistematsko prouèavanje rituala*, sa francuskog prevela Jelena Loma, SKZ, 2005.)
Weiss Jonathan, *Irène Némirovsky*, biographie, collection Les Marches du temps, Éd. du Félin, 2005.

Sitographie

Dupont Anne-Marie, « La dure matrice de la guerre de 1940 ». Infléxions initiatiques chez Némirovsky, Gracq et Simenon, Post-Scriptum.ORG (Automne 2009, no. 10) (En ligne) URL : http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2009_10_dupont.pdf (Consulté le 20 février 2013).
Philipponnat Olivier, « Les ambiguïtés d'Irène Némirovsky », http://www.laviedesidees.fr/Les-ambiguites-d-Irene-Nemirovsky.html?lang=fr

Une découverte bulgare du Nouveau monde

Raïa ZAÏMOVA
Institut d'Études balkaniques, Bulgarie

Résumé. Les relations de voyage concernant un pays étranger et écrites par les Bulgares au XIX[e] siècle ne sont pas nombreuses. C'est vers la fin de ce même siècle apparaissent les premiers récits bulgares qui forment le genre de la littérature des voyages. L'objectif de la contribution est de présenter l'écrivain Aleko Konstantinov (1863–1897) qui entreprend deux voyages en Europe centrale et occidentale, et un troisième en Amérique (1893). La découverte bulgare du Nouveau-Monde est étroitement liée au progrès industriel et s'oppose à la vie balkanique où le traditionnel et le moderne vont de pair. Dans le récit *Jusqu'à Chicago et retour* (1894) la curiosité de l'auteur détermine son désir de connaître un « autre » monde qui, dans certains cas, dépasse son imagination.

Abstract. The travel accounts written by the Bulgarians in the nineteenth century are not exhaustive. The first Bulgarian stories laid the beginning of the genre of travel literature by the end of that century. The objective of the paper is to present the writer Aleko Konstantinov (1863–1897) undertaking two trips to Central and Western Europe and a third in America (1893). Bulgarian discovery of the New World is closely linked to industrial progress and opposes the Balkan life where traditions and modernity go together. In the travelogue "To Chicago and Back" (1894) the curiosity of the author determines his desire to know the "other" world, in some cases, beyond his imagination.

Mots-clés : Amérique, Bulgarie, voyages, découvertes, modernité
Keywords : America, Bulgaria, voyages, discovery, modernity

Pendant les années 1890 Aleko Konstantinov (1863–1897), issu d'une famille de riches marchands de Svichtov, juriste et écrivain bulgare, entreprend des voyages en Europe occidentale et en Amérique où il visite les Expositions universelles de Paris (1889), Prague (1891) et puis celle de Chicago. Ce sont les années après le traité de Berlin (1878), lorsque la Bulgarie, toujours vassale au sultan ottoman, entreprend l'organisation de son État moderne en profitant de l'expérience de l'Occident sous la tutelle de la Russie. Le *rattrapage* du temps perdu pendant les siècles de la domination ottomane qui est caractéristique pour tous les domaines de la vie bulgare ne se fait pas sans crise. Pendant cette période – riche en évènements sociopolitiques internes et de nouvelles idées – on s'aperçoit de l'émergence de nouveaux courants littéraires. Grâce aux œuvres du « Patriarche de la littérature bulgare » Ivan Vazov (1850–1921) et d'Aleko Konstantinov le genre de la littérature des voyages y est formé. (Konstantinov 1998, 5–8)

Le roman *Baï Ganio* - une œuvre satirique où l'humour malicieux, bien plus que le sarcasme, rend célèbre son auteur, Aleko Konstantinov. Le héros principal Baï Ganio (Oncle Ganjo) – dérivé plus ou moins de quelques individus de la vie réelle – parcourt les pays européens en pratiquant le commerce d'huile de rose et faisant figure d'un homme politique. Il apparaît d'abord comme personnage secondaire dans le récit de voyage *Jusqu'à Chicago et retour* (1894). Ce héros national, apparaissant avec son cynisme, est souvent appelé le Tartarin bulgare. Il voyage beaucoup aussi bien que son auteur qui, la plume à la main décrit ces mêmes voyages hors des frontières nationales bulgares. (Konstantinov 1911; Konstantinov 2009)

Raïa ZAÏMOVA
Institut d'Études balkaniques, Bulgarie

En 1893 Aleko Konstantinov et ses deux compagnons se rendent à Chicago pour visiter l'Exposition universelle et découvrir le Nouveau-Monde. Cette aventure présentée verbalement dans son livre imprimé pendant l'année suivante marque le début des relations des voyages bulgares à l'étranger. Les motifs des voyageurs sont simples et clairs : connaître un pays industrialisé qu'ils connaissaient vaguement par la voie littéraire, constater son progrès technique ou en général, satisfaire leur propre curiosité pour un monde lointain où le *make money* stimule le développement de ce même pays.

Le public lettré bulgare avait déjà quelques idées du continent américain. Selon le texte d'un manuel scolaire (1879) les États-Unis occupaient la quatrième place sur l'échelle mondiale d'après le nombre de leur population et le degré de développement industriel. (Iltchev et Mitev, 448) Quelques décennies avant la vulgarisation de ce témoignage des missionnaires protestants d'Amérique s'étaient installés dans les provinces balkaniques et, pendant les années 1870 avaient déjà organisé leurs écoles. Leurs activités se faisaient en collaboration des intellectuels bulgares. (Klark 2013)

Quelque temps avant le départ d'Aleko Konstantinov pour l'Amérique les journalistes bulgares étaient convaincus qu'il avait le talent d'un écrivain capable à raconter son séjour dans le pays lointain. À cet effet ils lui avaient suggéré de prendre des notes au cours de son voyage. Si le récit de l'écrivain Vazov (« Dans les entrailles des Rhodopes ») précède le voyageur Vazov, chez Konstantinov c'est le contraire : la passion de voyager devance celle de l'écrivain et détermine sa curiosité de connaître l'étranger afin d'introduire le « je » bulgare dans l'échange spirituelle mondiale. (Konstantinov 1998, 6–8) Le goût du déplacement, le sens de la beauté natale de la nature qui n'a rien à envier à la montagne suisse (« Quoi ? La Suisse ?! », « La Bulgarie suisse ») contribue énormément à développer dans le grand public le sentiment de la pratique des voyages et du tourisme. Aleko Konstantinov – le plus souvent appelé uniquement par son prénom – initie l'organisation de la première association de tourisme en Bulgarie (1895) et la première station touristique dans le mont Vitocha, portant son nom – « Aleko ». Il en est de même pour un sommet dans le mont Rila. Mais à la curiosité intellectuelle pour le Nouveau-Monde s'ajoute au goût de la nature bulgare partagé dans ses notes de voyage publiées dans la presse de l'époque. Ces deux sentiments forment le noyau de ses émotions positives qui révèlent un esprit toujours en éveil. À la question journalistique « Quelle odeur préférez-vous ? » il avait répondu : « Celle des trains et des paquebots ! » (Hateau, 101–104)

Le texte de *Jusqu'à Chicago et retour* est rédigé en première personne du singulier. Le voyage de Sofia à Paris se fait par train via la Serbie. Du moment qu'à l'époque une telle aventure attirait les regards humains, toute une foule de gens accompagnait les voyageurs dans leur départ à la gare de Sofia. Le narrateur partage verbalement ses émotions positives et inoubliables qui augmentent au cours de son déplacement vers Paris et La Haye où le fameux à l'époque transatlantique « La Touraine » engloutit une autre masse de populations venant de tous les coins de l'Europe : « „Adieu, adieu !". Je dis adieu en pensée à mes amis, à la Bulgarie, à l'Europe, au Vieux monde, et j'avais le sentiment de partir non pas vers un monde Nouveau, mais bien plutôt vers l'Autre monde, arraché à la terre et aux hommes. Quel étrange état d'âme ! » (Constantinov 1967, 155)

Europe – Amérique

L'inconnu et le lointain s'avèrent les éléments d'un monde existant mais inexploré par les Bulgares. À part la grande ville de New York, Aleko (je me permets de le citer ainsi, par son nom le plus connu et respecté en Bulgarie) visite Albany, Chicago, puis Washington, Boston et Philadelphie, toujours accompagné par ses deux amis : Golovinov (Filaret), fonctionnaire au ministère bulgare de l'Intérieur et le docteur Tabournov. Dès ses premières impressions de son éloignement du Vieux continent le voyageur partage ses émotions à la base des comparaisons faites entre l'Europe et le Nouveau-Monde. Le transatlantique qu'il décrit avec détails dans son intérieur et ses passagers lui paraît « gigantesque », le port de New York est incomparable par ses mesures et par son trafic maritime aux ports européens, les gratte-ciels (associés à la tour de Babylone) et l'Exposition universelle dépassent son imagination. Le paquebot « La Touraine », identifié à un « palais » qui se perd dans l'immensité de l'océan, devient agaçant et ennuyant uniquement au moment où on souffrait du mal de mer. En approchant le port de New York la statue de la Liberté, attendue avec impatience par les passagers, dite « glorieuse Statue de la Liberté… brandissant majestueusement le flambeau du Progrès », lui semble décevante. Le tour parisien d'Aleko des années précédentes lui permet de comparer la fameuse statue américaine à la Tour Eiffel, beaucoup plus impressionnante et étonnante par son architecture. Il faut remarquer que toutes les deux sont le résultat du savoir-faire technique français et de l'ingénieur Eiffel qui contribua à la construction de la Statue de la Liberté (1886), devenue également symbole de l'émancipation vis-à-vis à l'oppression humaine et offerte par la France aux États-Unis au nom de l'amitié entre les deux nations. Voilà pourquoi le voyageur bulgare qui a eu la possibilité d'observer ces deux monuments de la modernité se permet à faire la comparaison entre eux tout en estimant hautement le « Progrès » de la pensée technique et artistique de son l'époque.

Les lumières maîtrisées par le courant électrique impressionnent également Aleko, dont le voyage américain (1893) se réalise quelques années avant l'électrification de Sofia (1900) : un seul bouton suffit pour allumer une lampe dans la cabine du transatlantique, le salon dans son hôtel est « féeriquement illuminé d'une profusion de lampes électriques », l'ascenseur est un « réduit sombre » qui se détache du sol et fait monter les passagers, à l'Exposition universelle on trouve un théâtre électrique, des petites étoiles électriques clignotent sur le plafond de l'Opéra à Philadelphie etc. (167, 195, 221) Son récit trépidant emporte le lecteur dans les salles théâtrales éclairées et dans la belle ville de Washington pour admirer la beauté de la verdure, les maisons en rouge brique où « le soir, à l'électricité, les rues asphaltées reluisent comme un parquet bien ciré. » (218) La capitale des États-Unis – toujours comparée dans le texte du récit avec les villes occidentales de l'Europe – est considérée comme la plus belle de celles que l'auteur avait déjà visitées. Le manque de fabriques et de fumées, les rues propres et asphaltées, les maisons bâties dans la verdure ressemblent à une villégiature estivale d'une grande ville, peuplée de gens de la race blanche et noire. Hommes et femmes d'une finesse remarquable, endimanchés se promènent dans les rues toujours souriants. (216–217)

Le côté urbain préoccupe tout le temps l'esprit du voyageur qui, à la vue de Broadway se rappelle la Ringstrasse de Vienne avec son ensemble architectural admirable, œuvre d'une bonne réalisation artistique. Mais rien n'est comparable à l'étonnante diversité de Broadway où les édifices sont tous différents en style, en

grandeur et en couleurs. Le nombre d'étages, s'élevant jusqu'à quinze et la publicité en couleurs variées, la concurrence sans limites et ses résultats surprenants, à côté d'une véritable marée humaine qui circule dans les rues fatiguent le voyageur. L'organisation du corps des pompiers paraît impeccable dans les villes américaines où les incendies sont assez fréquents. Dans cet espace urbain une image balkanique revient dans l'esprit d'Aleko qui remarque : « les Yankees de pure race [qui] se tiennent devant ou à l'intérieur de leurs magasins, en bras de chemises ou en gilet, les jambes sur une chaise ou sur le comptoir, le cigare entre les dents, fumant et crachant comme de vrais paysans chopes [de la région de Sofia] en lisant leur journal. » (173)

Les Américains et leur société

D'ailleurs Aleko observe les gens qu'il rencontre soit dans le transatlantique, soit dans les rues et l'Exposition de Chicago. Évidemment la race noire est la plus curieuse et mérite la découverte, c'est celle des pauvres de la capitale et ailleurs: « Les Nègres sont gens de maison, valets, domestiques. Ils cherchent à se rapprocher des Blancs mais ceux-ci les repoussent de leur mieux et pensent qu'ils sont des êtres supérieurs. Il est fort rare qu'une Blanche épouse un Noir et vice-versa » (215). En même temps le voyageur est surpris par l'élégance des Nègres gantés, coiffés de hauts-de-forme accompagnés dans leurs promenades des Négresses en costumes d'été, toujours à la dernière mode. Charmé par leur beauté le voyageur décrit en détail leurs traits physiques, s'aperçoit des différents types de race qui révèlent le croisement de populations africaines et des îles océaniques.

Dans le parc et au théâtre, dans les restaurants et en général, dans l'espace public les gens sont bien habillés. Dans le « Central Park » de New York quelques milliers de personnes écoutent un orchestre dans un kiosque : « Dans cette foule, je ne vis pas un seul homme ou femme mal habillé. La plupart étaient des petits boutiquiers et des ouvriers, mais vêtus avec une propreté si méticuleuse, comme l'on en voit rarement dans notre pays même chez nos plus gros négociants les jours de fêtes » (179). Il en est de même dans le parc de Philadelphie où l'absence de personnes pauvrement vêtues est toujours impressionnante (220). Le voyageur observe leurs visages, il y trouve la satisfaction et décrit au détail l'habillement des hommes et surtout des femmes. À leur apparence physique s'ajoute des caractéristiques psychologiques : celles de Philadelphie sont ravissantes et remarquables dans leurs robes légères en blanc, tandis que celle de « Central Park » – libres dans leurs manières. En principe Aleko trace la différence entre le monde féminin de l'Europe occidentale, spécialement parisien et celui de l'Amérique : la coquetterie est réservée aux parisiennes, tandis qu'au-delà de l'océan les femmes sont émancipées et ne cherchent pas à gagner le respect des hommes par leur douceur féminine. À ce niveau d'observations Aleko s'abstient à faire des comparaisons avec son milieu balkanique. Celui-ci apparaît dans son discours à plusieurs reprises mais dans un autre contexte, toujours américain.

Souvent il fait des comparaisons dans le sens *américain – bulgare* pour rendre ses lecteurs plus proches de la réalité du Nouveau-Monde. Les « petites » mesures américaines ne correspondent pas au « petit » bulgare. Ainsi il compte sur l'imagination de son public de compatriotes dans la formation de l'image du Jardin zoologique de New York, toujours « petit », mais « gigantesque » par rapport au lac du

pont des Aigles à Sofia. À côté de cette observation le voyageur narrateur fait introduire les Bulgares dans l'immensité de l'Exposition de Chicago et plus spécialement dans seul Palais de la Manufacture. En utilisant les mesures américaines pour désigner sa grandeur il trouve un moyen de provoquer l'imagination bulgare : ce même Palais pouvait abriter la foire de Plovdiv, voire toute la ville, « deuxième capitale de la Bulgarie » (179, 189). Ce genre d'approches unit les deux continents dans leurs caractéristiques de géographie physique et dans la compréhension des créations de la nature et de l'esprit humain.

Le niveau de la compréhension américaine pour le monde européen, quoi qu'il soit sud-est ou autre, est un autre niveau qui ne correspond pas à celui d'un intellectuel bulgare avide à visiter les États-Unis et compléter ses connaissances livresques sur le « grand » et le « gigantesque », loin de son pays natal. Peut-être la première rencontre d'Aleko et ses compagnons avec un fonctionnaire de la douane newyorkaise est la plus significative dans le rapprochement *grand – petit* ou *américain – bulgare*. En prononçant le nom *Konstantinov* le fonctionnaire pensait d'abord à un passager russe à cause de la terminaison « ov », puis il identifia « Bulgarian » avec « Hungarian ». Malgré les explications du voyageur bulgare que son pays se trouvait dans la péninsule balkanique et le plan de l'Europe avec la capitale bulgare Sofia qu'on avait fièrement montré au fonctionnaire, celui-ci était convaincu qu'il s'agissait de la Turquie. L'ignorance américaine et les protestations des Bulgares, énervés de cette situation inattendue, construisent devant le lecteur l'opposition *grand – petit*. L'existence du nouvel État bulgare (depuis 1878), ancienne province de l'Empire ottoman et la certitude que le nom de la Bulgarie était déjà connu aux étrangers forment le stéréotype du national qui s'oppose à l'ignorance américaine: « J'étais à la fois curieux et amusé de le voir torturer sa mémoire, cherchant vainement à localiser ce royaume. Quand je pense que nos journaux citent continuellement des extraits de la presse étrangère qui s'extasie sur les progrès de notre patrie et que ce ignare n'avait pas même entendu le nom „Bulgarie“ !... Filaret et le docteur furent eux aussi convertis à l'islam avec la même désinvolture... Ignorer où est la Bulgarie ! Quels ânes bâtés !» (165–166)

À plusieurs reprises Aleko partage le mauvais goût de la cuisine locale. La consommation des plats se faisait en silence dans des restaurants éclairés de plusieurs lampes électriques. En plus, la pratique américaine de prendre à la hâte un verre de bière ou de whisky dans une brasserie sans contacter personne est impressionnante pour les ressortissants balkaniques. Dans une telle atmosphère d'une brasserie bavaroise la rencontre bulgaro-serbe devient intéressante et inhabituelle. Étant au courant de tout ce qui se passe en Europe et en Amérique, l'émigré Nedelkovitch formule sa sympathie pour Stephan Stambolov, le premier ministre de la Bulgarie (1887–1894) qu'il est prêt à « échanger » avec le président Cleveland, considéré comme trop naïf dans sa politique. Le même Serbe de Banat détruit l'image préconçue d'Aleko pour les États-Unis qu'il admirait pour la liberté, l'égalité et les institutions démocratiques : « Chez vous, en Europe les hommes sont empereurs, ici l'or est empereur... Terrible corruption ! Avec de l'or on peut acheter n'importe qui, même le Président. » (176) Le docteur, l'un des compagnons d'Aleko semble remarquer avec un sourire sardonique aux lèvres que la pratique de la corruption n'est pas un phénomène à découvrir en Amérique. D'une telle caractéristique des mœurs humaines américaines résulte un universalisme qui met le signe d'égalité entre le Vieux continent, y compris le monde balkanique et le Nouveau-Monde.

Raïa ZAÏMOVA
Institut d'Études balkaniques, Bulgarie

En principe, le voyageur dans un pays inconnu n'arrive pas à pénétrer profondément dans la vie de ce même pays et à connaître cent pour cent les us et coutumes de ses habitants. Souvent les agents sur place jouent un rôle important dans la « découverte » quoi qu'elle soit subjective. Tel est le héros serbe dans la narration *Jusqu'à Chicago et retour*. À côté de lui Aleko peint encore d'autres personnes des régions balkaniques (Bulgares, Arméniens, Juifs) qu'il rencontre au cours de son voyage à l'Exposition universelle ou ailleurs. Certains parmi eux sont déjà américanisés, c.à.d. leur comportement, le plus souvent laid, correspond entièrement à la folie *make money*. Dans le grand carrefour de pavillons à Chicago la Serbie et la Roumanie sont absentes. Les « merveilles » du progrès industriel des Européens et des Américains, à côté des « Beautés de 40 nations », les attractions des Japonais, appelés par Aleko « les Anglais de l'Extrême Orient », des Chinois, Océaniens, Lapons et Nègres, on trouve également des « Curiosités bulgares ». Dans cette ambiance internationale apparaît Baï Ganio, le marchand d'huile de rose, envoyé à l'Exposition universelle par un Juif de Constantinople. Déçu par les « gens de glace » et les « femelles maigres » cet acteur secondaire dans le récit, mais pris au vif par Aleko, en deviendra le principal dans ses « Nouvelles » écrites et publiées après le texte intitulé *Jusqu'à Chicago et retour*. En se plaignant de la vie et des femmes américaines Baï Ganio n'oublie pas à se vanter de « ...nos femmes ! C'est bien en chair, c'est tout rebondi, ça pète de santé, que le diable m'emporte ! » (194) Le stéréotype américain de Baï Ganio ne coïncide pas avec celui des commerçants bulgares à Chicago et encore moins avec celui de ses compatriotes déjà américanisés. Et non sans raison Aleko étudie les réactions bulgares pendant son séjour à l'étranger pour se faire une idée de la mentalité de ses compagnons ou de celle de toute une nation qui cherche à découvrir de monde civilisé et le monde d'autrui.

Pendant sa visite à Boston Aleko se rappelle le roman utopique d'Edward Bellamy « Looking Backward » (Boston, 1888) qu'il avait lu en russe et fait mention de sa parution en langue bulgare :

> J'en avais le frisson en m'imaginant qu'un jour l'humanité va parvenir à cet état automatique que Bellamy nous présente comme l'idéal du futur lointain – état dans lequel l'individu, l'individualité disparaît presque tout à fait en se transformant en automate, en serviteur d'un maître nouveau, encore plus puissant et indestructible – la société. L'humanité a aboli un maître – la tyrannie, l'esclavage a disparu, mais la liberté individuelle a fait naître un maître nouveau – le capital.

Le point de vue de l'auteur pour le capitalisme, qui n'est pas positif, est le plus souvent partagé avec ses compatriotes. En Bulgarie le débat à ce sujet qui semble important pour le développement d'une société agraire et patriarcale, détermine le niveau de la culture politique des discutants et leur mentalité. (Danova 2009, 51, 65–67) L'antipathie d'Aleko pour une telle industrialisation américaine alterne dans son récit avec l'image de la classe moyenne qu'il décrit avec curiosité: un docteur ne gagne pas plus qu'un ouvrier ou un artisan ; une institutrice et un cordonnier – non identifiables par leurs habits, assis l'un à côté de l'autre – admirent ensemble le spectacle de l'opéra, etc. À la classe moyenne s'oppose les « parvenus » américains, toujours avides d'obtenir des grades et des décorations européennes, le regard tourné vers l'or et l'Europe. D'un ton ironique l'auteur mentionne l'existence ou plutôt la formation d'une aristocratie civile et militaire en Bulgarie qui cherche à son tour à rattraper la modernité occidentale.

À un autre niveau de réflexion Aleko confie au le lecteur son antipathie pour le voisinage d'un musée de Christophore Colombe, agencé dans un monastère sur la rive du lac Michigan et un pavillon de Krupp, le fabricant d'armes. Le génie Colombe avait donné la possibilité aux milliers d'hommes de vivre dans les terres nouvelles et glorifier Dieu, tandis que Krupp – le créateur d'armes meurtrières – n'est que le destructeur de cette même masse humaine et de sa civilisation. L'Exposition universelle de Chicago, dite « le fleuron du progrès », située en voisinage, était menacée par ces armes. (206) Le sang-froid des gens et les victimes des conflits militaires et politiques, nonobstant la zone géographique (Chicago, Londres etc.), rendent triste le voyageur bulgare. À chaque pas il contemple non seulement les créatures humaines, mais également les œuvres de ces mêmes créatures. Ainsi sa narration nous dirige dans les musées et les locaux de l'Exposition, dans les parcs publics et au bord des lacs, dans les restaurants et les salles de lecture, on suit la marche des trains, des tramways et les sifflets des paquebots. L'entrée libre dans la Maison Blanche ou dans la bibliothèque publique de Boston impressionnent le voyageur et prouvent la liberté de choix de l'individu – une pratique souhaitée et désirée par Aleko pour la Bulgarie moderne. Ce côté positif de la vie réelle va de pair avec le négatif pour former une seule image de l'Amérique. À la fin de son texte Aleko fait appel au lecteur de l'excuser pour son style grossier : il n'avait pas l'expérience des « grands écrivains », mais espère que son récit sera bien accueilli. Son rêve était de se rendre à Hindoustan, Ceylon, en Chine, au Japon, de faire le tour du monde et rédiger des véritables notes de voyage… (239)

Vocabulaire et style

Jusqu'à Chicago et retour est le début de la carrière d'écrivain d'Aleko Konstantinov. À son époque le français – la langue des « lumières » – était la langue de la communication internationale, il en est de même pour les Balkans. Au cours de son voyage dans le Nouveau-Monde Aleko et ses compagnons ont rarement l'occasion à se débrouiller en français. Les quelques notions ou expressions anglaises employées dans son texte enrichissent la narration et accompagnent verbalement le lecteur dans son premier voyage au-delà de l'océan. En même temps le vocabulaire de l'écrivain ne manque pas de russismes faute de son éducation en Russie et de turcismes faute de tradition balkanique. Il est plein aussi de mots français écrits dans leur original ou en cyrilliques : par exemple, le « train » – si aimé par Aleko à cause de son odeur, le symbole du progrès – est conservé dans son texte comme «трен». À part les noms des rues et les noms géographiques en anglais que l'auteur ne savait peut-être pas à translittérer dans sa langue maternelle, on trouve encore d'autres notions, telles que « buffet » pour désigner le bar dans une brasserie ou « Ferris Wheel » pour la Grande roue dans les parcs d'attractions. Ce vocabulaire étranger était inhabituel pour les Bulgares de la fin du XIX^{e} siècle. Mais étant porteur de la modernité européenne, le voyageur narrateur n'a pas manqué à donner des explications à ses lecteurs et à décrire verbalement la fonction de ces objets, devenus populaires et utilisés postérieurement dans le quotidien bulgare et balkanique.

Le récit d'Aleko n'est pas divisé en chapitres mais une fois la lecture commencée, le lecteur s'introduit dans le monde inconnu et étranger. Dans son texte en prose qui est assez émouvant on remarque non seulement des phrases en français ou en anglais, mais également des vers en bulgare. J'ouvre une parenthèse pour préciser

Raïa ZAÏMOVA
Institut d'Études balkaniques, Bulgarie

qu'au début de la modernité occidentale (aux XVI[e]–XVII[e] siècles) et à l'époque des Lumières dans les relations des voyages on trouve des vers, dont l'auteur n'est pas l'auteur du texte en prose. Tel est le cas par exemple, du « Voyage » de Nicolas de Nicolay dans le Levant (au XVI[e]) où l'« Élégie » de Pierre de Ronsard dédiée à Charles de Valois introduit le lecteur dans l'atmosphère de l'époque ayant pour but la glorification des origines mythiques et orientales de la France. Au XVIII[e] siècle Jean-Antoine Guer (1713–1764) insère des extraits du «Zaïre» de Voltaire, d'un poète anonyme et de Jean-Baptiste de La Noue pour compléter l'image ottomane de ses contemporains et prouver l'actualité d'un empire en dégradation qui s'ouvre progressivement vers la civilisation européenne. (Zaïmova 2007, 86, 95–96; 2012, 189–191) Ce n'est que le poète et politicien Alphonse de Lamartine qui pendant les années 1830 réalise son premier voyage dans l'Orient et introduit dans son fameux texte en prose des vers rédigés par lui-même. C'est « la beauté évidente et sensible » qui fascine le voyageur dans la recréation romantique de l'Orient, le berceau de l'humanité. (Lamartine, 119) Quelques décennies plus tard, sans avoir le talent d'un poète, mais poussé par un sentiment inexplicable Aleko avait pris son crayon pour griffonner quelques lignes. La sœur Clémence – une Polonaise d'une douceur divine – qui était passagère dans le même transatlantique, coquetait dans son mal de mer, soupirante et souriante :

> L'orage s'apaise, le soleil brille dans le ciel pur,
> Des vagues écumantes voici que cesse la danse.
> C'est toi que nous attendons, Ô divine Clémence,
> Lève-toi et resplendis comme l'aurore dans la nature… (161)

En guise de conclusion : le voyageur heureux

Vers la fin du XIX[e] siècle la société bulgare avait besoin de connaître sa propre image à travers les stéréotypes étrangers. Dans ce sens le récit *Jusqu'à Chicago et retour* est un bon exemple pour tous ceux qui cherchaient le miroir européen et en général, étranger. Le public de lecteurs bulgares avait une grande chance d'avoir ce livre écrit et vulgarisé à l'époque par une personne remarquable, un intellectuel qui malgré les malchances et les deuils dans sa famille il se nommait « L'heureux ». Cet homme « heureux » allait trouver sa mort à l'âge de 34 ans dans des conditions tragiques.

Dans son récit de voyage Aleko emploi à plusieurs reprises le mot « heureux » qui selon le contexte désigne : trouver la bonne route, avoir la bénédiction de Dieu, visiter l'Exposition universelle de Chicago ; la vue de New York enluminé le rend heureux ; l'apparence et les mines des Américains dans le parc sont celles des gens heureux, etc. Tous ceux qui ont visité Niagara sont heureux et lui-même l'est, après avoir patienté de faire le tour des chutes en fiacre. Son impatience est plutôt une hyper émotion :

> Mais je sais que lorsque notre fiacre approchait des chutes du Niagara, j'étais en proie à une émotion et une impatience si intenses, que si le ciel avait choisi cet instant pour s'ouvrir et si saint Pierre m'avait appelé pour me faire franchir les portes du Paradis, je lui aurais dit : „Laisse-moi donc avec ton Paradis, je veux voir le Niagara!" Le Niagara, que depuis ma tendre enfance excite mon imagination, rêve que jamais je n'eûs cru pouvoir réaliser ! Le Niagara, cet étonnant caprice de la nature qui attire des milliers d'Européens vers le Nouveau-Monde, était devant moi ! Sera-t-il au moins comparable aux mille tableaux que mon imagination délirante en avait brossés ? (184)

À nos jours le récit d'Aleko provoque les mêmes émotions et commentaires faits surtout par des jeunes qui, en effet, découvrent l'Amérique après la lecture du texte *Jusqu'à Chicago et retour,* resté comme un modèle classique dans la littérature des voyages. Dans ce sens-là notre lecture de 2013 n'exclue pas une autre ou plusieurs autres lectures de ce récit émouvant, dont l'universalisme y est toujours vivant.

Textes de références

Constantinov [Konstantinov], Aléko. *Baî Ganiu ou les Aventures singulières d'un Bulgare de notre temps* suivi de *Chicago et retour*, trad. par Kiril Todorov et Geliasko Rainov, Sofia, Éditions en langues étrangères, 1967.

Konstantinov, Aleko, *Baï Gagno, le Tartarin bulgare,* traduit par Matei Gueorguiev et Jean Jagerschmidt, Paris, éditions E. Leroux, 1911.

Konstantinov, Aleko, *Do Chicago i nazad [Jusqu'à Chicago et retour],* préface Sv. Igov, V. Tarnovo, Slovo, 1998.

Konstantinov, Aleko, *Baï Ganio fait des élections,* éd. bilingue de Téodora Stéfanova, Éditions du Livre unique, 2009.

Bibliographie critique

Danova, Nadia, « À travers l'histoire des utopies balkaniques » in *Études balkaniques*, XLV, N 3, 2009, p. 32–67.

Hateau, Georges, *Littérature bulgare,* Paris, éd. du Sagittaire, (Panorama des littératures contemporaines), s.a.

Iltchev, Ivan et Mitev, Plamen, *Dokosvanija do Amerika (XIX – natchaloto na XX vek) [Toucher l'Amérique, XIX^e^ – début du XX^e^ siècle],* Sofia, fond. Helimont, 2003.

Klark, James, *Amerikantzite otkrivat Bulgarite[Les Américains découvrent les Bulgares, 1834–1878], 1834–1878*, trad. de l'anglais V. Lozanova, Sofia, Akad. Izd. « Prof. M. Drinov », 2013.

Lamartine, Alphonse de. *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient, 1832–1833 ou Notes d'un voyageur*, Bruxelles, J. P. Méline, 1835.

Zaïmova, Raïa, *Voyager vers l'« autre » Europe (Images françaises des Balkans ottomans, XVI^e^–XVIII^e^ siècles.)* in « Cahiers du Bosphore » XLVI, Istanbul, Isis, 2007.

Zaïmova, Raïa, *Aux sources de l'histoire balkanique et l'impact francophone* in « Analecta Isisiana CXVIII », Istanbul, Isis. 2012.

Sitographie

Konstantinov, Aleko, *Notice biographique*: http://www.livreunique.eu/images/notices/biographieak.pdf (Consulté le 26 Juin 2013).

LINGUISTIQUE

Addenda, agenda, corrigenda... une invitation au voyage dans le monde des modalités déontiques

Eugenia ARJOCA IEREMIA
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Praeterea censeo Carthaginem esse delendam (Caton l'Ancien)

Résumé. Nous nous proposons d'expliquer comment certaines formes verbales appartenant, en latin, à la conjugaison périphrastique passive, ont survécu, en français, jusqu'à nos jours comme noms mono ou polysémiques, tout en exprimant la valeur modale déontique d'*obligation*. Nous allons analyser, du point de vue de la sémantique diachronique, le paradigme des noms *addenda, agenda, corrigenda, légende, mémorandum et référendum*, empruntés au latin, où ils se sont formés d'abord comme adjectifs verbaux pour être intégrés ensuite comme formes de participe futur passif (gérondif) dans la conjugaison périphrastique passive. Celle-ci a un rôle prédicatif et elle exprime *l'obligation de faire quelque chose*, dans des textes à caractère prescriptif ou normatif. Ces formes verbales ont pénétré en français, comme noms, ce qui a mené à leur adaptation (à des degrés différents) au nouveau système linguistique et à l'apparition de changements sémantiques assez importants.

Abstract. The aim of this paper is to explain how certain verbal forms belonging to the Latin passive periphrastic conjugation survived until today in French as mono or polysemantic nouns expressing deontic modal value of *obligation*. We shall analyze from the perspective of diachronic semantics the paradigm of nouns *addenda, agenda, corrigenda, referendum (référendum), légende, memorandum (mémorandum)* borrowed from Latin, where they had been first formed as verbal adjectives, being then integrated as forms of future passive participle (gerundive) in the passive periphrastic conjugation. It had predicative role and it used to express *obligation to do something* in prescriptive or normative texts both. Their penetration into French leads to their adaptation to linguistic system of French and to the occurrence of significant changes at semantic level.

Mots-clés : adjectif verbal, modalité déontique, emprunt lexical, adaptation linguistique, évolution sémantique
Keywords: verbal adjective, deontic modality, lexical borrowing, linguistic adaptation, semantic evolution

1. Introduction

La citation placée en exergue (Janson 2004, 211) contient les paroles célèbres par lesquelles Caton l'Ancien (fin III^e^ - début II^e^ siècle av. J.-C.) terminait tous ses discours sur quelque sujet que ce fût et illustre non seulement l'emploi de la construction appelée *accusativum cum infinitivum* après le verbe d'opinion *censeo,* mais aussi l'emploi de l'adjectif verbal *delendam,* dont le suffixe féminin - *nda* sert à modaliser le verbe dēl*eo, ēre* (« effacer », « détruire ») : *Et puis (En plus de cela), je pense qu'il faut détruire Carthage.* Quelques siècles plus tard, ce type d'adjectif verbal fera partie de la conjugaison périphrastique passive[1].

[1] Pour plus de détails, v. Arjoca Ieremia 2008, 138–142.

Eugenia ARJOCA IEREMIA
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

L'objectif de notre recherche est le suivant : expliquer comment et pourquoi certaines formes verbales appartenant en latin à la conjugaison périphrastique passive ont survécu jusqu'à nos jours, tout en conservant leur valeur déontique « *obligation* ». Il s'agit plus précisément de la survivance d'un procédé ancien d'expression de cette valeur modale par l'intermédiaire des mots latins *addenda, agenda, corrigenda, legenda, memorandum, referendum*[2], tous étant des adjectifs verbaux formés à partir du thème verbal du présent et des suffixes *–ndum, -nda* (correspondant au genre neutre singulier et respectivement, pluriel, cas nominatif et accusatif).

Vers la fin du III^e^ s. après J.-C., l'adjectif verbal est associé à l'idée de futur, étant intégré dans la conjugaison périphrastique comme participe futur passif (gérondif) suivi par les formes correspondantes du verbe *esse*, employé aux modes indicatif, subjonctif ou infinitif[3]. Cette construction exprimant toujours l'idée modale d'*obligation*[4], joue un rôle prédicatif (Janson 2004, 209–211) et continue d'exister dans le latin tardif et dans le latin médiéval[5], puisqu'on la retrouve dans les textes à caractère prescriptif, normatif ou injonctif[6].

Les six mots de notre corpus passent en français sous forme d'emprunts, s'adaptant (à des degrés différents) à son système phonétique, graphique et grammatical. On peut les grouper en trois sous-classes, la première étant formée par les mots monosémiques *addenda* et *corrigenda* qui ne connaissent aucun changement formel ou sémantique, étant considérés comme de véritables expressions latines figées, éléments d'un langage universel propre à l'édition des livres. *Memorandum* et *referendum*, devenus en français *mémorandum* et *référendum* forment la deuxième sous-classe ; ils ont développé une polysémie assez modeste, puisqu'on leur a assigné des significations précises dans le langage juridique, diplomatique ou journalistique. En revanche, les mots *agenda* et *legenda* donnent en français les noms *agenda* et *lé-*

---

[2] Cette liste peut être complétée par les items *offerenda* et *propaganda,* devenus en français *offrande* et *propagande,* mais ils feront l'objet d'une autre étude.

[3] Par exemple : « Mediae noctis tempus est / Prophetica vox admonet/ … Perfecta enim *Trinitas* / Uniusque substantiae / *Laudanda nobis semper est*. - Minuit est arrivé/Une voix prophétique nous rappelle/Qu'en effet, *la* parfaite *Trinité*/Celle des trois Personnes participant d'une seule et même essence/*Doit toujours être louée par nous.* » (Sanctus Ambrosius, IV^e^ s apr. J.-C., *Hymnus ad nocturnum,* in Negrescu 2012, 243),(notre trad.). Dans cet exemple, on voit clairement que le mot qui exprime la personne pour laquelle il existe l'obligation de faire quelque chose s'emploie en datif – *nobis* – et que le mot exprimant l'objet (ou la personne) qui subit l'action se met en nominatif. (Perfecta) *Trinitas. Laudanda est,* c'est le gérondif du verbe tr. d. *laudo, are* suivi par le verbe *esse* à l'indicatif présent, 3^e^ pers. du singulier.

[4] Comme valeur modale, *l'obligation (O)* fait partie de la catégorie des *modalités déontiques* à côté de *la permission (P), de l'interdiction (I)* et de *la valeur facultatif (F)*. Les modalités déontiques sont virtuelles et anticipatives, réfèrent à des actions postérieures au moment de l'énonciation, donc elles sont liées au futur.

[5] Le latin tardif ou le bas latin est employé dans les productions écrites, entre les II^e^ –VIII^e^ siècles ; le latin médiéval, entre les IX^e^ –XV^e^ siècles ; le latin humaniste, entre les XV^e^ –XVI^e^ siècles et le néolatin, entre les XVII^e^ –XIX^e^ siècles (*Histoire du latin,* web)

[6] Il s'agit de textes juridiques, d'ouvrages de grammaire, de médecine, d'architecture, etc. Par l'emploi de la construction gérondivale, on donne des conseils, des ordres, des indications à suivre obligatoirement pour réussir ce que l'on veut faire. Nombreuses sont les constructions qui expriment la prédication générique, si le gérondif a le genre neutre ; par ex. *Formosus* sine *n* secunda syllaba *scribendum est,* ut *arenosus, frondosus, aquosus, herbosus…* – On *doit écrire* f*ormosus* sans *n* dans la seconde syllabe, comme *arenosus, frondosus,* etc. […] (Papirianus, IV^e^ ou V^e^ s. *De orthographia,* in Iliescu & Sluşanschi 1991, 8).

gende qui acquièrent, le long des siècles, une polysémie assez importante. Nous les avons introduits dans la troisième sous-classe. Leur « voyage » dans le temps les a fait perdre, pour des sens bien précis, le trait sémantique modal « obligation ». Cette perte peut mener assez loin, à la scission de la polysémie (dans le cas du mot *légende*) et à l'apparition d'un couple lexical homonymique.

2. Description sémantique des six mots du corpus

Pour mieux suivre et comprendre les métamorphoses sémantiques subies par les mots que nous nous proposons d'analyser, nous allons présenter, dans ce qui suit, leur étymologie ainsi que leur interprétation sémantique, en insistant sur leur caractère mono- ou polysémique. Nous allons voir, à cette occasion, dans quelle mesure ces mots ont pu garder le trait sémantique « obligation ».

2.1. *Addenda et corrigenda* et l'apparat savant des livres

A*ddenda* est un nom masculin < lat. *addenda,* adjectif verbal, genre neutre, pluriel, du verbe *addère* tr. d. « ajouter ». Le mot signifie « notes additionnelles à la fin d'un ouvrage » :

> (1) Déjeuner avec Michel (…) il me promet ses *addenda et corrigenda,* qu'il fait avec M. Frédéric Madden au Musée britannique (Michelet, in *TLFi).*

Addenda est fréquemment associé à l'item *corrigenda,* signifiant « choses que l'on doit corriger ». Ce dernier est un nom qui vient de l'adjectif (genre neutre, pluriel) du verbe tr.d. *corrigère* « corriger ». Les deux mots de cette première sous-classe, attestés en français, depuis le XVIII[e] s, appartiennent à ce que les éditeurs et les experts en littérature appellent *apparat savant* [7].

2.2. *Mémorandum* et *référendum* et la voie vers la polysémie

Quand on se penche sur l'histoire des six mots qui constituent l'objet de notre recherche, mots marqués formellement par « le sceau » du sème modal [obligation de faire quelque chose], on peut étudier parallèlement les rapports entre *la monosémie* et *la polysémie*, d'une part, et entre *la polysémie* et *l'homonymie*, d'autre part.

La polysémie n'est pas un accident, un phénomène marginal, un « défaut » de la langue, bien au contraire, c'est est une question centrale lorsqu'on cherche à décrire et à représenter le sémantisme des expressions lexicales. La polysémie est « un processus de dénomination régulier, économique, naturel, caractéristique des langues humaines. » (Kleiber 1990, 190, apud Mazaleyrat 2010, 52)

Pour parler de polysémie, il y a deux conditions définitoires selon Kleiber (1999, 55) : « (i) une pluralité de sens liés à une seule forme ; (ii) des sens qui ne paraissent pas totalement disjoints, mais qui se trouvent unis par tel ou tel rapport ». De même,

---

[7] L' « apparat savant » ou « scientifique » évoque l'idée de « préparation » ; il a des éléments « assez divers : citations, références et sources, notes en bas de page, introduction, texte en langue originale (en parallèle avec la traduction), commentaire historique ou philologique, index fontium (les sources), index nominum (les noms propres), index rerum (les thèmes), index verborum (les mots), bibliographie, liste des abréviations et sigles […] *"addenda et corrigenda"* [nous soulignons] (ajouts et corrections), tables des illustrations, tables des matières, etc. » (fr.wikipedia.org/Wiki/Apparat_savant), site consulté le 25 août 2013).

pour Récanati (1997, apud Mazaleyrat, 2010, 11), deux sens sont apparentés s'ils sont à la fois « génétiquement reliés », c.à.d. sont issus du même étymon et « sémantiquement reliés », c.à.d. ils ont des traits sémantiques identiques ou semblables.

Dans l'analyse sémantique, il faut aussi prendre en considération le rapport entre *signification* en langue et *sens* en discours et il faut tenir compte de l'influence du contexte dans l'élaboration des définitions sémantiques.

Memorandum est la forme neutre de *memorandus* « qui doit être rappelé » adjectif du verbe tr.d. *memorare «* rappeler qqch., le mentionner ». Attesté en français à la fin du XVIII[e] siècle, ce mot désignait « un écrit rappelant (notamment en diplomatie) un ensemble de renseignements essentiels sur un sujet donné ». *(TLFi)* Dans les dictionnaires actuels, ce terme indique un « document diplomatique comprenant l'exposé des faits et des arguments juridiques qui concernent les relations entre les États et qui pourront constituer l'objet de futurs pourparlers » :

> (2) Je crois qu'il n'existe pas dans l'histoire diplomatique du monde, un document plus féroce que *le memorandum* de M. de Bismarck (Goncourt, in *TLFi*)

Le terme peut être utilisé aussi dans le vocabulaire politique pour désigner *un mémoire* sur l'état d'un certain fait ainsi que les doléances expresses, les requêtes d'un parti politique, d'un groupe ethnique :

> (3) Il semble nécessaire de faire établir par les ministres compétents un *memorandum* donnant un aperçu complet de la situation politique (Joffre, in *TLFi*)

Dans le cas du lexème *memorandum*, peut-on parler de polysémie ? Pour donner une réponse juste à cette question, il faut distinguer, d'un côté, la synchronie de la diachronie, et *la signification en langue* de *la polysémie discursive*[8] (les sens dus à l'emploi dans le discours), de l'autre. Ainsi, en examinant les définitions de cet item dans les dictionnaires consultés, on arrive à isoler, *au niveau de la signification en langue,* un noyau sémantique unique, ayant les traits suivants : a) document ; b) officiel ; c) portant sur des faits et arguments juridiques ; d) but : ceux-ci *devront* être discutés (valeur déontique d'obligation), point par point ; e) Quand ? À l'occasion de futures rencontres, négociations, pourparlers. Mais la monosémie en langue se résout en une pluralité restreinte de sens discursifs, distingués d'après le contexte situationnel : monde de la diplomatie, monde politique ou militaire[9].

Référendum, nom masculin (pluriel *référendums)* vient de l'expression latine *ad referendum* (gérondif neutre, attesté en français dès 1750). En latin, le verbe *referre* est tr. d. et signifie « faire un rapport, soumettre à une assemblée ». La signification de ce mot indique clairement son caractère monosémique : il désigne, selon *TLFi,* dans le langage politique « une procédure directe de consultation des citoyens qui constituent le corps électoral ; *ils sont obligés* de se prononcer (par "oui" ou "non") sur des questions limitatives d'ordre constitutionnel ou législatif »:

---

[8] Il se peut qu'en *langue* le mot soit monosémique et que dans ses emplois discursifs, il soit polysémique.

[9] Telle est donc la situation *en synchronie.* En adoptant *un point de vue diachronique*, on peut parler pourtant de polysémie, car le mot désignait d'abord une simple note écrite dans le but de rendre possible le souvenir de quelque chose, et, *par métonymie,* un « cahier [...] où l'on note ce qu'on veut se rappeler ». (*TLFi)* Cette signification est vieillie et hors d'usage, de sorte qu'on a remplacé *mémorandum* par ses synonymes : *mémento, aide-mémoire.*

(4) Il fallait que le peuple eût à s'associer directement, par voie de *referendum* aux décisions capitales qui engageraient son destin (De Gaulle, in *TLFi*)

2.3. Analyse sémantique des lexèmes polysémiques *agenda* et *légende*

La polysémie est un phénomène complexe susceptible d'être décrit de plusieurs manières. Selon *les théories objectivistes* il faut « représenter le sémantisme d'un polysème par autant de listes de traits référentiels descriptifs que cette expression présente de référents » (Mazaleyrat 2010, 23, dorénavant désigné par le sigle L.C.P). C'est une démarche sémasiologique. Selon *les théories constructivistes*, « chaque expression (polysémique ou non) possède un noyau ou potentiel sémantique, décrit à l'aide de traits plus ou moins abstraits » (L.C.P. 24) ; à partir de celui-ci sont obtenus le ou les sens suite à l'action de différents mécanismes contextuels de spécialisation et/ou d'enrichissement. Le noyau de sens agit « comme un schéma organisateur, à partir duquel sont construits les différents sens de l'unité en contexte » (L.C.P. 23–24). C'est la démarche onomasiologique.

En ce qui nous concerne, nous croyons que la meilleure démarche à suivre pour expliquer la polysémie des deux mots *agenda* et *légende* est fondée sur la version étendue de la sémantique du prototype, pour laquelle « c'est l'unité lexicale en elle-même qui constitue l'indicateur de la catégorie, et non plus le prototype » (LCP.48). La polysémie est expliquée par le phénomène de multiréférentialité catégorielle ; la polysémie est considérée « comme un cas spécial de catégorisation à base prototypique où les sens d'un mot sont les membres d'une catégorie » (Kleiber 1990, 162 apud L.C.P. 48). Les mots polysémiques forment des catégories rassemblant des sous-catégories référentielles ou sens.

Le nom *agenda* : diachronie et synchronie

Agenda, nom masculin*,* est emprunté au bas latin *agenda,* qui est le pluriel neutre de l'adjectif verbal *agendus* « qui doit être fait », du verbe *agère,* tr.d. En latin médiéval, *agenda diei* signifiait « office liturgique du jour », ce qui impliquait l'idée modale « obligation », car il fallait en respecter pas à pas le déroulement.

L'emploi de ce mot au fil du temps nous dévoile déjà les principaux traits définitoires de cet item, *véritable catégorie lexicale*. En français moyen, le mot désigne un « livre où sont consignés les comptes d'une ville » et, par extension, il désigne en français classique un « carnet sur lequel on note ce que l'on a à faire » (*TLFi).*

Ce dernier emploi fait ainsi la liaison avec les sens actuels attachés au signifiant *agenda,* dont les principaux traits sémantiques sont les suivants : *a) outil* ; *b) qui sert à associer des actions à des moments ; c) dans le but d'organiser et de planifier son temps*. Il y a aussi des aractéristiques supplémentaires qui expliquent la variété des agendas *: ~ papier, ~ électronique*.

Si l'agenda a la forme d'un carnet prédaté sur lequel on inscrit jour par jour ce que l'on doit faire, alors il a des dimensions réduites et comporte aussi un carnet d'adresses, des cartes géographiques, des informations pratiques personnalisées, un bloc-notes, etc. :

(5) Tenir un *agenda* ; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c'est diriger sagement ses heures. On décide ses actions soi-même (…). Dans mon *agenda* je puise le sentiment du devoir (Gide, in *TLFi*).

L'idée d'« obligation à faire quelque chose » est soulignée dans cet exemple par le verbe *(je) devrai* et par le nom *devoir* !

À l'intérieur de la catégorie *agenda,* nous allons distinguer deux sous -catégories comme autant de sens dérivés de la signification décrite plus haut et qui se sont développés grâce à l'usage du mot dans le discours. Sens $_1$ = ensemble de choses à traiter dans une période donnée (langage politique et journalistique), les exemples (6) et (7) et sens $_2$ (rare et figuré, en parlant d'une personne qui se conduit comme un agenda), exemple (8) :

> (6) Le nouvel *agenda* de Lisbonne est forcément vaste, mais un ensemble limité de priorités politiques déterminera son succès (europarl.europa.eu).
>
> (7) La Commission a annoncé son intention de proposer une directive sur la discrimination fondée sur le sexe en dehors du marché du travail, dans sa communication relative à l'*agenda* de la politique sociale (aedh.eu).
>
> (8) Comme mes rendez-vous sont souvent pris huit, dix jours à l'avance, comme j'en ai huit à douze par jour, je suis devenu *un agenda vivant* (Vailland, in *TLFi).*

Le nom *légende* : diachronie et synchronie

Légende, nom féminin, attesté au XII^{e} s, est emprunté au lat. médiéval : *legenda*, gérondif pluriel neutre qui signifie « ce qui doit être lu » ; du verbe tr. d. *legĕre,* 1. Cueillir à la main, ramasser *~ flores* ; 2. (fig.) cueillir de ses regards, lire *~ libros*[10].

Par rapport au mot latin *legenda,* le mot français *légende* apporte des changements sémantiques. Vers 1220, par *légende* on comprend le récit de la vie du saint du jour, lu à haute voix dans un but moralisateur (informer et donner une leçon, affermir la foi, encourager à supporter les vicissitudes de la vie). On lisait ce récit pendant l'office des matines ou pendant le repas du soir, dans un réfectoire de couvent. La signification de l'expression *légende* vient ainsi de l'ancien cas virtuel [Patient] du verbe latin *legĕre*, cas représenté par un nom à fonction de COD. De plus, l'emploi du mot *légende* est le résultat d'un acte volontaire de désignation qui donne le sens « primitif » au mot français, par restriction et spécialisation dans le vocabulaire religieux. Ainsi, par exemple, la construction gérondivale : *Vita Sancti Petri legenda est* donnera en français *la légende de Saint Pierre*.

> (9) Aux fêtes doubles des Saints, on lit trois leçons de leur *légende* (*GR).*
>
> (10) *Légende de Saint Pierre* : Après l'Ascension de Jésus Christ, Pierre, comme premier des apôtres se montra un thaumaturge hors du commun : non seule-

[10] Comme nous l'avons vu, *addenda* et *corrigenda, mémorandum* et *référendum, agenda* et *légende* viennent tous de verbes transitifs directs, qui, du point de vue sémantique, sont *agentifs bivalents,* c.à.d. ils ont pour traits sémantico-syntaxiques inhérents (traits matriciels) deux *actants (arguments)* destinés à jouer les rôles thématiques [Agent] et [Patient]. Quand leurs adjectifs verbaux sont intégrés comme participes futurs passifs (gérondifs) dans la conjugaison périphrastique passive, ils expriment le jugement modal « obligation » appliqué au sémantisme même de l'un des verbes *addère, corrigère, memorare, referre, agère, legère.* De plus, *l'emploi* de la forme correspondant *au genre neutre (singulier ou pluriel)* : *addenda, corrigenda, memorandum, referendum, agenda, legenda* est un emploi impersonnel, susceptible d'exprimer la *prédication générique.*

> ment ses mains et sa parole puissante faisaient des miracles, mais son ombre même provoquait des guérisons. (…) Quand le roi Hérode fit saisir Pierre pour le mettre en prison, alors qu'il était lié par deux chaînes, l'Ange du Seigneur le délivra pendant la nuit, et le fit sortir de prison. (Père Nicodème de Nice, web)

Dans l'analyse sémantique du mot *légende,* nous sommes partie de l'hypothèse qu'en français contemporain il y a deux items lexicaux homonymiques que nous noterons *Légende I* et *Légende II* distingués d'après l'absence ou la présence du trait modal [obligation de faire quelque chose]. Pour faire la modélisation sémantique de ces deux items, nous allons considérer qu'ils sont les « étiquettes » de deux catégories lexicales différentes à l'intérieur desquelles il y a un ensemble de traits sémantiques spécifiques.

Légende I – *Traits sémantiques caractéristiques* de la première catégorie lexicale : a) présentation orale ou écrite ; b) d'événements extraordinaires, exemplaires, voire même miraculeux, prodigieux ; événements groupés autour d'une entité ; c) saint ; d) héros ; e) animal ou plante ; f) entité imaginaire ; g) lieu, monument, localité, objet ; h) événements anciens, éloignés dans le temps ce qui favorise l'apparition du caractère *invraisemblable* des faits présentés vs i) événements contemporains ; j) grande notoriété.

La catégorie Légende I comporte cinq sous-catégories, autrement dit, cinq sens, notés Légende I(1), I Légende I(2) et ainsi de suite.

Le mot *légende* des exemples (9) et (10) correspond à la sous-catégorie Légende I(1) décrite par les traits : a, b, c, h, (j). Par métonymie, il y a un sens dérivé de Légende I(1) ; ce sens sera noté Légende I(1.1) "recueil, ouvrage contenant la vie des Saints" Syn. *le légendaire*.

> (11) *La légende dorée*, recueil de vies de Saints, composé au XIII[e] siècle par Jacopo da Varagine (1255)[11] (*Legenda aurea* ou *Legenda sanctorum)*

Pour la sous-catégorie (le sens) Légende I(2), on aura la formule sémique donnée par les traits : a, b, d, h, j et les contextes : la *légende* de Roland ; *légendes* des chevaliers de la Table Ronde ; *légende* du chevalier Bayard "sans peur et sans reproche".

Si, dans le contexte, Légende I(2) désigne une suite d'événements historiques, déformés et embellis par l'imagination, les syntagmes *légende épique, légende héroïque* deviennent synonymes d'*épopée* : *la légende napoléonienne*. Le sens Légende I(2) peut comporter donc le récit d'événements étonnants, miraculeux même, à partir parfois d'événements plus ou moins réels. Mais si les événements sont groupés autour d'une entité imaginaire, on aura le sens dérivé Légende I (2.1) dont la description sémantique est la suivante : a, b, f. Par ex. : *légende* de Faust; ~ de Dracula, etc.

Pour Légende I(3), il s'agit d'événements groupés autour d'une entité [+animé, –humain], animal ou plante ; la « formule » sémantique de cette nouvelle sous-catégorie (de ce nouveau sens) comporte les traits a, b, e. Les événements racontés sont le produit de l'imagination populaire ou littéraire. Par exemple *la légende de la lavande* :

---

[11] C'est une œuvre hagiographique, la plus connue au Moyen Âge qui s'est vite répandue dans toute l'Europe catholique, traduite dans beaucoup de langues et enrichie par le récit des vies de saints locaux.

(12) Une très belle *légende* parle avec amour de la lavande. On raconte qu'il y a bien longtemps… Une très jolie fée aux yeux bleus, prénommée Lavandula, aurait vu le jour au milieu des lavandes sauvages de la montagne du Lure. L'envie lui vint un jour de s'installer. Elle feuilleta son cahier de paysages et son survol s'arrêta brusquement sur la page présentant les terres incultes de la Provence […]. (Gingis-Lassaraz, web)

(13) *La légende des oies du Capitole* : elles se trouvaient dans la forteresse investie par les Gaulois et réveillèrent par leurs cris les assiégés sans défiance qui repoussèrent un assaut nocturne. *(PL)*

Dans le cas de Légende I(4), le récit merveilleux porte sur un lieu, une localité, un monument, un objet important, célèbre ; le but est de donner une explication à leur origine ou à leur utilité dans la vie d'un héros. Exemples : *La légende de l'épée Durendal* (Durandal) de Roland ; *La légende du cheval de Troie* ou de la fondation de Rome[12]. On aura donc les traits : a, b, g, h, j.

Les items correspondants à Légende I(2), (3) ou (4) s'emploient en musique *par spécialisation* de sens, pour désigner une pièce instrumentale, un oratorio, un opéra ayant pour thème principal une légende :

(14) Les *Légendes jamaïcaines* interprétées magistralement par Ernest Ranglin et Sly & Robbie ont été diffusées sur la chaîne de télévision Mezzo, le 4 août 2013, à 15h30).

(15) Je venais de diriger au théâtre de Dresde la seconde exécution de ma légende : la *Damnation de Faust* (Berlioz, in *TLFi)*.

On peut donc considérer que le nom polysémique *Légende I* est *une catégorie organisée selon le critère « des ressemblances de famille* » (ce qui exclut qu'elle soit considérée comme une collection de propriétés prototypiques) ; *chaque sens de ce mot polysémique est un membre de la catégorie qui possède au moins un trait commun avec l'une des autres entités catégorisées* (et non plus avec une entité type leur servant de dénominateur commun)[13]. Les traits que nous avons retenus pour Légende I se combinent pour créer tel ou tel sens (1), (2), (3) ou (4), sans que l'un d'entre eux soit considéré comme prototypique par rapport aux autres. Ils sont tous « génétiquement reliés entre eux ». Le mot emprunté initialement au latin médiéval dans le but de créer et d'enrichir un vocabulaire religieux capable d'exprimer les rituels et les besoins de la liturgie romaine (catholique), forme une véritable famille sémantique grâce au fait que les membres de la famille, autrement dit ses sens, apparaissent dans le temps (en diachronie) comme liés entre eux par des traits caractéristiques à cette même famille, nommée *Légende I* (Voir fig. 1).

[12] La fondation de Rome : *légende* et réalité. Jupiter s'adresse à Vénus, sa fille : Enée mènera en Italie une grande guerre, vaincra des peuples farouches, et transférera son trône à Albe-la-Longue, qu'il munira de puissants remparts. C'est là que la royauté sera aux mains de la race d'Hector, jusqu'au jour où une prêtresse royale, enceinte du dieu Mars, donnera naissance à des enfants jumeaux. Bien nourri à l'abri de sa fauve nourrice, Romulus fondera les murailles de Rome et désignera les Romains à partir de son nom. (d'après Virgile, *L'Énéide*, web)

[13] Le prototype n'a plus le pouvoir de justifier la catégorisation d'une entité.

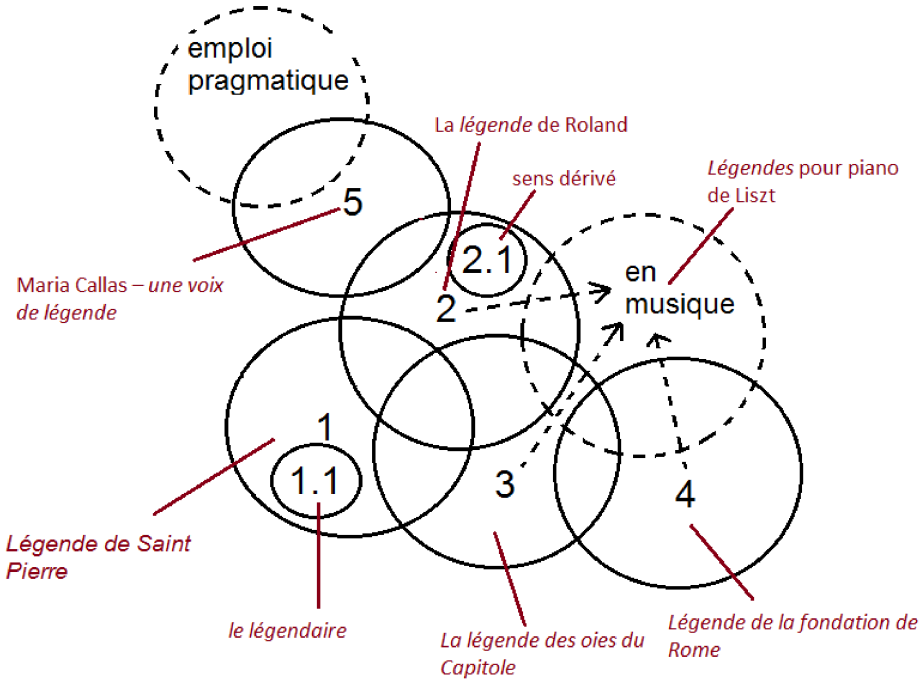


Fig. 1 : Légende I

Le sens noté Légende I(5) peut être considéré comme une sous-catégorie de Légende I(2), puisque, à la suite d'une analogie avec les héros des temps anciens, toute personnalité contemporaine qui s'est affirmée dans des domaines très variés, tels que sciences, arts, sports ou bien dans les domaines politique, militaire, etc. est *une légende,* admirée et respectée ou bien présentée comme un modèle à suivre. Elle jouit d'un prestige incontestable ; on aura donc la formule sémantique correspondant à Légende I(2), à une seule différence près, le trait noté *i (événements contemporains)* qui remplace le trait *h (événements anciens)* :

> (16) Sir W. Churchill, Martin Luther King, Nelson Mandela sont de vraies *légendes du monde politique* contemporain.

> (17) L'arène Wembley – sur les traces *des légendes du football*. (titre d'article de journal)

Le *TLFi* signale un emploi souvent péjoratif du mot l*égende* : « récit inexact concernant quelqu'un ou quelque chose ». Syn. *conte, fable, racontar, on-dit* :

> (18) *Selon la légende*, la création de cet ordre (de la Jarretière) aurait été décidée par le roi Édouard II lors d'un bal à Calais, où il dansait avec sa maîtresse, la comtesse de Salisbury. Celle-ci ayant, en dansant, fait tomber sa jarretière, le roi, galamment, la ramassa sous les quolibets des danseurs, la mit à son genou et

coupa court aux railleries par ces mots : « Messieurs, honni soit qui mal y pense ». (fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_de_la_Jarretière)[14]

Dans tous les cas de figure examinés jusqu'à présent, l'item LÉGENDE I a été traité comme une catégorie organisée autour d'un noyau de sens abstrait, dont les traits définitoires se groupent en autant de sous-catégories que de sens.

Passons maintenant à la vérification de notre hypothèse de travail, selon laquelle la polysémie du mot *légende* doit, en français contemporain, être scindée : il faut admettre l'existence de *deux mots homonymes*, notés *Légende I* et *Légende II*. Si le premier a perdu la valeur modale déontique initiale, celle d'*obligation,* attachée au suffixe latin d'origine *–nda,* son homonyme l'a conservée, ce qui a conduit au développement d'une nouvelle série polysémique.

Légende II – *Traits sémantiques caractéristiques de la deuxième catégorie lexicale :* a) texte de petite dimension ; b) pour informer ou expliquer ; c) pour donner – dans certains cas – des conseils, des indications à suivre (Fig. 2).

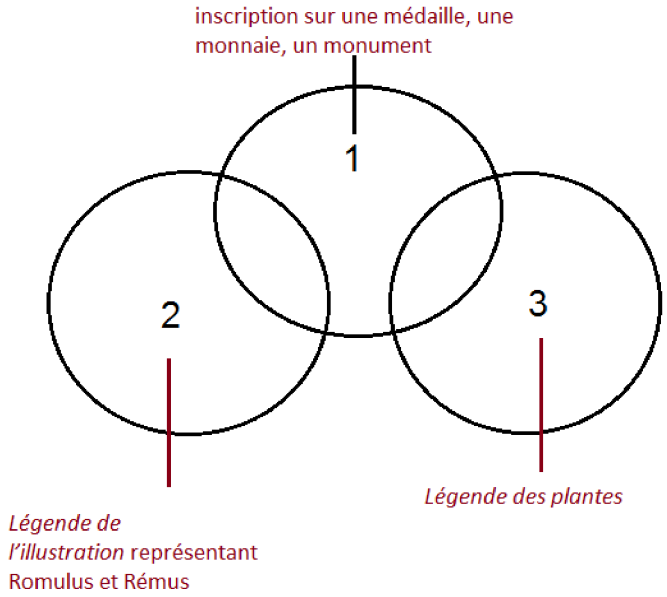


Fig. 2 : Légende II

[14] Selon nous, il s'agit *d'un emploi pragmatique* du mot *légende,* car le locuteur n'assume pas la responsabilité de ses paroles ; il présente ce qu'il dit comme une information incertaine, pas encore vérifiée (v. dans le dernier exemple l'emploi du conditionnel passé, voix passive du verbe *décider),* car il ne veut pas être accusé d'introduire dans le discours des affirmations inexactes, mensongères, mais en même temps il veut colporter des nouvelles sensationnelles auxquelles il croit peut-être. Voilà pourquoi ses affirmations arrivent à être jugées comme « péjoratives ».

Les traits *a* et *b* se retrouvent dans les cas de figure suivants :
Légende II(1) ‘’inscription sur une médaille, une monnaie, un monument‘‘ (Fig. 3)

Fig. 3 : Monnaie britannique anniversaire

(19) On avait donné à Louis XIV la devise du soleil, avec *cette légende* ¨Nec pluribus impar¨ (Voltaire, in *GR*).

(20) Deux tombes plates d’abbés, très vieilles, dont il est difficile de déchiffrer *les légendes* (Nerval, in *TLFi).*

Légende II(2) ‘’tout texte qui accompagne une image et lui donne un sens‘‘ (Fig. 4)

Fig. 4 : Romulus et Rémus
(bronze étrusque V^{e} s. av. J.C.)

(21) *Légende de l’illustration* représentant Romulus et Rémus : Les descendants d’Enée, jetés dans le Tibre, échouent au pied d’une colline de la future Rome où une louve les nourrit (Web)

Légende II(3) = a, b, c ‘’Liste explicative des signes conventionnels (lettres, chiffres, signes, couleurs) figurant sur une carte, un plan‘‘ *~ d’une carte physique de la France, ~ d’un plan de Paris (GR)*. Dans ce cas, la légende comporte aussi des signes iconiques.

Ainsi, par exemple, le jardinier Michel Corbeil présente sur le web (consulter l’adresse dans *Textes de références*) une série de plantes accompagnées d’une *Légende* pour que celui qui voudrait en acheter, sache comment il doit les entretenir. Voir (Fig. 5)

Selon nous, à l'heure actuelle, les locuteurs ne voient plus aucune liaison entre les deux catégories lexicales (entre les deux familles pour ainsi dire) : celle de *Légende I* (qui désigne un récit) et celle de *Légende II* (qui désigne un texte explicatif accompagnant toujours des monnaies, des dessins, des signes graphiques ou certaines illustrations).

Fig. 5 : Légende II(3)

Conclusion

Arrivés au bout de notre « voyage lexico-sémantique » au pays de la modalité déontique *obligation,* nous allons retenir que les six mots étudiés sont empruntés soit au bas latin, soit au latin médiéval soit au néolatin, dans le but de construire un vocabulaire spécialisé, selon les domaines socio-culturels où ils seront employés : édition d'un livre, religion (catholique), administration, diplomatie, politique, mass media. Le latin, souvent considéré comme une langue morte, s'est maintenu à l'université et parmi les érudits, étant toujours utilisé pour la production de nouveaux mots ou en tant que langue d'expression orale ou écrite dans les milieux académiques et religieux. Les mots que nous venons d'analyser étaient monosémiques à l'origine, mais certains d'entre eux *(agenda* et surtout *légende)* subissent un enrichissement sémantique important dès qu'ils pénètrent dans le langage courant, dans le discours de tous les jours. La polysémie très bien développée du mot *légende* mène, selon nous, à l'apparition d'un couple homonymique *Légende I* (*récit* sur quelqu'un ou quelque chose) et *Légende II* (*texte explicatif* et informatif), à la suite de la perte ou du maintien de la capacité d'exprimer le jugement modal déontique ¨obligation¨.

Textes de référence

Gingis-Lassaraz, *Histoire naturelle des lavandes,* [En ligne]. URL : www.lavande-provence-aoc.com/Index_lavande (Consulté le 5.04.2013)

Iliescu, M., Slu anski, D. *Du latin aux langues romanes. Choix de textes traduits et commentés (du II^e siècle avant J.-Ch. jusqu'au X^e siècle après J.-Ch.),* Heidelberg, Gottfried Egert Verlag, 1991.

Negrescu, D., *Patristica perennia aucta,* Timi oara, Editura Universităţii de Vest, 2012.

La fondation de Rome : Légende et réalité, [En ligne]. URL : www.drchris.free.fr/Site Rome/Accueil.html (consulté en juin 2013)
Légende de l'illustration *Romulus et Rémus* (bronze étrusque, V^es^ av. J.C.), [En ligne]. URL : www.drchris.free.fr/Site Rome/Accueil.html (consulté en juin 2013)
Ordre de la Jarretière, [En ligne]. URL : www.fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_de_la_Jarretière (consulté en juin 2013)
Légende des plantes, [En ligne]. URL : http://jardinsmichelcorbeil.com (consulté en juin 2013)
Père Nicodème de Nice, *Vie de Saint Pierre, le prince des Apôtres,* [En ligne]. URL :www.spiritualité-orthodoxe.Blogspot.ro/2009/08/VIE-du-saint-apotre-pierre-le-prince.html (consulté en juin 2013)

Bibliographie critique

Arjoca Ieremia, E., « L'expression des modalités déontiques : le cas de la conjugaison périphrastique passive », in *Latin vulgaire, latin tardif VIII,* Actes du VIII^e^ Colloque international ″Latin vulgaire, latin tardif″, Oxford – 2006, édités par Roger Wright, Olms-Weidmann, 2008, p. 138–147.
Brunot, F. et Bruneau, Ch., *Précis de grammaire historique de la langue française,* 4^e^ édition, Paris, Masson, 1956.
Dubois, D., (éd), *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité,* Paris, Éditions du CNRS, 1991.
Fuchs, C. & Victorri, B., *La polysémie, construction dynamique du sens*, Paris, Hermès, 1996.
Kleiber, G., « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard *vs* approche cognitive », *Langue française*, 103, 9–22.
Kleiber, G., *Problèmes de sémantique, la polysémie en question,* Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.
Janson, T., *Natural History of Latin,* Translated and adapted into English by Merete Damsgård Sørensen *and* Nigel Vincent, Oxford University Press, 2004.
Moeschler, J. & Reboul, A. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique,* Paris, Le Seuil, 1994.

Dictionnaires

Guţu, G., *Dicţionar latin – român,* Bucure ti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1983.
Petit Larousse illustré, Paris, Librairie Larousse, 2007. PL.
Robert, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Paris, Société du Nouveau Littré, 2^é^ édition revue par Alain Rey, 9 vol., 1985. GR.
Trésor de la langue française informatisé, http :// atilf.atilf.fr/tlf.htm TLFi.

Sitographie

Histoire du latin, [En ligne]. URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Latin_humaniste (consulté en juin, 2013)
Mazaleyrat, H., *Vers une approche linguistico-cognitive de la polysémie. Représentation de la signification et construction du sens,* Thèse de linguistique, Université Blaise Pascal-Clermont II, thèse soutenue publiquement le 10 décembre, 2010, [En ligne]. (Consulté en juin 2013) URL : http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/54/57/77/PDF/ThA_se_HA_IA_ne_Mazaleyrat_Vers_Une_approche_linguistico-cognitive_de_la_polysémie.pdf.

Le transfert des phrasèmes avec des noms d'animaux du français en serbe

Ivan JOVANOVIĆ
Université de Niš, Serbie

Résumé. Dans la présente communication, en nous appuyant sur la méthode contrastive, nous nous proposons d'examiner le transfert des phrasèmes français contenant des noms d'animaux domestiques en serbe et de les soumettre à l'analyse lexicale, sémantique et syntaxique. Nous nous limitons aux phrasèmes comportant les noms « agneau », « âne », « chat » et « chien » extraits des œuvres d'écrivains français, parmi lesquels Montaigne, Rabelais, La Fontaine, Molière, Balzac, Hugo, France, Prévert, Zola... Nous classifions les phrasèmes en trois catégories: ceux qui sont de même structure lexico-sémantique, ceux qui ont une structure lexicale différente mais la même structure sémantique et ceux n'ayant pas leur équivalent en serbe. Pour ce qui est de la classification des phrasèmes au niveau syntaxique, nous nous appuyons sur le modèle de Nenad Krstić: le syntagme nominal, le syntagme adjectival, le syntagme adverbial, le syntagme verbal et le syntagme prépositionnel.

Abstract. In this paper, based on the contrastive methode, we propose to examine the transfer of French phrasemes containing the names of pets in Serbian and submit them to a lexical, semantic and syntactic analysis. We limit ourselves to the phrasemes containing the nouns *lamb, donkey, cat* and *dog* excerpted from the works of French writers, among whom Montaigne, Rabelais, La Fontaine, Molière, Balzac, Hugo, France, Prévert, Zola, etc. We classify the phrasemes into three categories: those who are of the same lexical-semantic structure, those who have a different lexical structure but the same semantic structure, and those who don't have an equivalent in Serbian. Regarding the division of phrasemes at the syntactic level, we use the model of Nenad Krstić: the noun phrase, the adjectival phrase, the adverbial phrase, the verb phrase, and the prepositional construction.

Mots-clés: phrasèmes, transfert, langue française, langue serbe
Keywords: phrasemes, transfer, French, Serbian

Introduction

L'objectif du présent article est d'analyser le transfert des phrasèmes français contenant des noms d'animaux domestiques en serbe et de les soumettre à l'analyse lexicale, sémantique et syntaxique. Nous nous limitons aux phrasèmes comportant les noms « agneau », « âne », « chat » et « chien ». Nous classifions les phrasèmes en trois catégories : ceux qui sont de même structure lexico-sémantique, ceux qui ont une structure lexicale différente mais la même structure sémantique et ceux n'ayant pas leur équivalent en serbe. La raison pour laquelle nous avons décidé de choisir les phrasèmes avec les noms d'animaux domestiques réside dans le fait que ces phrasèmes sont très nombreux et divers tant en français qu'en serbe vu que ces animaux vivent dans l'environnement immédiat de l'homme et qu'ils sont présents dans la vie de tous les jours.

La richesse d'une langue et sa spécificité nationale se reflètent non seulement dans l'existence du fond lexical d'un dictionnaire de base, mais aussi dans l'utilisation et l'application d'un grand nombre de phrasèmes qui la rendent plus subtile et plus frappante. Toutefois, tous ceux qui apprennent une langue seconde sont con-

frontés au problème de l'adoption et de la compréhension de sa phraséologie. La sélection, la valeur stylistique, l'expressivité et l'utilisation d'un phrasème dans une situation concrète leur est inconnue. Boško Milosavljević souligne que chaque phrasème doit être appris, maîtrisé, senti, vécu non par les dictionnaires, mais par les contacts vivants avec les personnes qui parlent cette langue et par la littérature (Milosavljević 1994, 10).

L'utilisation des phrasèmes par des locuteurs est d'une grande importance car ils font revivre la tradition et la culture des peuples et établissent des contacts plus étroits entre eux.

Les phrasèmes font partie du système de communication interne des communautés homogènes où la pensée se transmet d'une manière particulière. Leurs significations sont déterminées par l'histoire et la tradition et sont claires pour tous les membres de la communauté (Milosavljević 1994, 10).

Le transfert des phrasèmes d'une langue à l'autre se fait dans une variété de situations et de formes. Il existe donc une convergence entre les deux langues. Par exemple, une langue peut emprunter les éléments d'une autre langue vivante ou d'une langue qui a disparu il y a des siècles. Dragana Mršević-Radović considère que depuis longtemps la phraséologie est traitée comme l'une des sources fondamentales pour présenter l'image linguistique du monde qui constitue « une base favorable pour des différents contenus culturels » (Mršević-Radović 2008, 5).

Une des questions importantes pour la phraséologie est comment transférer ses éléments constitutifs d'une langue à l'autre. Selon Jean-René Ladmiral, la phraséologie est une question marginale de la traductologie, mais elle représente cependant un problème réel auquel le traducteur se heurte dans la pratique. Sur ce point, ce-dernier doit avoir des compétences professionnelles et doit parfaitement maîtriser ses langues de travail. Mais avant tout, il devra être capable de repérer les séquences polylexicales non compositionnelles propres au texte original qu'il est en train de traduire (Ladmiral 2013, 11). À ce propos Ladmiral propose de mettre en œuvre une phraséologie contrastive qui aurait pour but d'établir un catalogue de concordances idiomatiques entre les différentes langues concernées. Ceci veut dire qu'il faut trouver un équivalent global en langue-cible du phrasème-source afin de pouvoir le traduire. Dans les faits, bien entendu, il est très rare d'identifier d'une langue à l'autre des équivalences exactes et il conviendra en général de trouver un phrasème-cible dont le sémantisme soit suffisamment approchant (Ladmiral 2013, 13).

Nenad Krstić souligne que, dans la théorie de la traduction, le modèle sémantique de la traduction est particulièrement important car il sert à expliquer le sens de nombreux phrasèmes (non seulement des phrasèmes mais aussi des locutions, des proverbes, des dictons etc.) et à trouver leurs équivalents dans la langue d'arrivée. Le modèle sémantique prévoit que, dans la traduction, le texte original se réduit aux unités linguistiques qui auront un sens concret et deviendront les unités de la traduction. Selon la nature de la langue et de la nature du texte lui-même, l'unité de la traduction peut être parfois le morphème, parfois le lexème, et parfois le syntagme ou toute une phrase (Krstić 2008, 212).

Matériel et méthodes

Le matériel pour notre recherche est constitué des phrasèmes tirés des œuvres des écrivains français: Montaigne, Rabelais, La Fontaine, Molière, Balzac, Hugo, France,

Prévert, Zola, etc. Pour ce qui est du corpus serbe, nous avons basé notre étude sur les traductions serbes des œuvres d'écrivains français mentionnés précédemment.

À partir des ressources citées, nous avons réalisé un inventaire de 18 phrasèmes français. Sur cet échantillon de dix-huit, sept phrasèmes ont la même structure lexico-sémantique (38,89%), six possèdent une structure lexicale différente mais la même structure sémantique (33,33%) tandis que les cinq derniers phrasèmes n'ont pas d'équivalents en serbe (27,78%). Pour le transfert des phrasèmes comportant des noms d'animaux domestiques en langue serbe et de les comparer, nous avons utilisé comme méthode, dans notre recherche, l'analyse contrastive partant du français vers le serbe.

Analyse du corpus

Comme le montre notre analyse, dans la plupart des cas les phrasèmes français sont littéralement transférés en serbe (11), tandis que pour un certain nombre de phrasèmes les traducteurs ont pu trouver des équivalents lexicaux et sémantiques (7). Il faut également souligner que parmi les phrasèmes littéralement traduits en serbe, figuraient également des phrasèmes ayant eu des équivalents sémantiques mais qui n'ont pas été retenus par les traducteurs.

Abréviations

Adj. – adjectif (pridev)
Adv. – adverbe (prilog)
Art. – article (član)
Dét. – déterminat (determinanta)
V – verbe (glagol)
VC – verbe copule (glagol kopula)
SN – syntagme nominal (nominalna sintagma)
SP – syntagme prépositionnel (predloška sintagma)
Conj. – conjonction (veznik)
N – nom (imenica)
Prép. – préposition (predlog)

1. Phrasèmes de même structure lexico-sémantique

Agneau

Doux comme un agneau[1]**:** nežan kao jagnje.
Signification du phrasème : être trop calme et paisible.

1. « Ces noceurs –là étaient raides comme la justice et **tendre comme des agneaux**. Le vin leur sortait par les yeux quoi » (Zola 1978, 273).

« Ovi lumpači strogi su kao pravda i **nežni kao jagnjad**. Vino im je, valjda, izlazilo na oči » (Zola 1976, 224).

[1] La symbolique chrétienne, selon laquelle l'agneau est un symbole de la clémence et de l'homme paisible et débonnaire, a servi comme une base de motivation du phrasème dans les deux langues. Il est à noter qu'en français, comme équivalents sémantiques, apparaissent les phrasèmes suivants: « doux comme un mouton » et « doux comme une colombe » qui, d'après Saša Marjanović, tire aussi son origine de la Bible (Marjanović 2012, 99).

Le phrasème français contenant la structure: *adj* + *adv*[2] + *SN* composé de *l'art* + N, est traduit en serbe par la structure presque identique: *adj* + *conj* + *N*, excepté l'article indéfini *des* omis en serbe qui ne possède pas d'articles.

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme adjectival dans les deux langues.

Âne

Âne de Buridan[3]: Buridanov magarac.
Signification du phrasème: une personne indécise.

1. « Encore ces derniers mots de la science morale ne sont-ils guère que l'exclamation de Pyrrhon restant entre le bien et le mal, comme **l'âne de Buridan** entre deux mesures d'avoine » (Balzac 1971, 124).

« Uostalom, ove poslednje reči moralne nauke nisu ništa drugo do uzvik Pirona, neodlučna između dobra i zla, kao **Buridanov magarac** između dve merice ovsa » (Balzak 1975, 73).

Le présent phrasème français illustre la structure suivante: *N* + *SP* formé de la *prép* + *dét. zéro*[4] + *N*. Son équivalent serbe est constitué du *SN* que forment *adj* + N.

Crier comme un âne[5]: drati se kao magarac.
Signification du phrasème: crier, hurler.

2. « Quelquefois, un lion venait qui mangeait un âne; alors, tous les ânes se sauvaient **en criant comme des ânes** mais le lendemain ils n'y pensaient plus et recommençaient à braire, à boire, à manger, à courir, à dormir… » (Prévert 1963, 165).

« Ponekad bi naišao lav i pojeo nekog magarca; onda bi se svi drugi magarci u bekstvo dali i kao **magarci bi se drali**, ali sutradan već ne bi mislili na to i opet bi njakali, pili, jeli, trčali, spavali… » (Prever 2002, 330).

Le phrasème français est composé de *V* + *adv* + *SN* que forment *art* + *N*. Il est transposé en serbe de manière suivante: *V* + *conj* + *N*.

Dans ce type de structure, les deux phrasèmes sont exprimés par un syntagme verbal.

---

[2] Dans la langue française, « comme » est une conjonction lorsqu'il introduit une proposition subordonnée: « il ment comme il respire». Lorsqu'il modifie le sens de l'adjectif ou du verbe, il est adverbe: « j'en suis resté comme abasourdi »; « Comme il pleut » (Riegel, Pellat, Rioul 2005, 515). Dans la langue serbe, « kao » est toujours analysé comme une conjonction quoi qu'elle modifie. Étant donné que dans le corpus français « comme » est toujours suivi d'un nom, on va l'analyser comme un adverbe de comparaison tandis qu'en serbe, il va être traité comme une conjonction.

[3] Ce phrasème, existant dans toutes les langues, fait référence à une fable que l'on attribue au philosophe médieval, Jean Buridan. Ce serait lors d'un discours portant sur la difficulté de faire un choix sur le bien qui semble le meilleur, qu'il illustra ses propos par la fable de l'âne. Cet animal, affamé et assoiffé, n'aurait pas su choisir entre le seau d'eau et la brassée de paille qui se trouvaient aux égales distances de lui… Avait-il soif ou faim ? Cette indécision lui fut fatale (Weil, Rameau 2007, 132).

[4] Dans cet exemple, nous pouvons conclure qu'il y a une présence du déterminat zéro devant le nom propre Buridan. C'est parce que ce complément de relation marque la possession et n'identifie pas une occurence particulière du référent, mais le considère dans sa plus grande généralité.

[5] Dans les deux langues, le phrasème est motivé par l'image de l'âne dont le braiment est d'une intensité sonore remarquable.

Passer pour un âne: smatrati koga magarcem.
Signification du phrasème: considérer quelqu'un comme un imbécile, un ignorant.

3. « Je commençais à **passer pour** un vaurien, un révolté, un paresseux, **un âne** enfin » (Chateaubriand 1965, 35).

« Počeo sam **da važim** za nevaljalca, buntovnika, lenjivca i, najzad, **za magarca** » (Šatobrijan 1963: 231).

Le phrasème français est constitué de: *V + SP* formé de la *prép* et *SN* que font *art + N*. Son équivalent serbe est traduit de manière presque identique: *V + SP* formé de la *prép + N*.

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

Chat

Acheter chat en poche[6]: kupiti mačku u džaku.
Signification du phrasème: acheter quelque chose d'inconnu, quelque chose qui ne peut être vu précédemment; *s'engager dans quelque chose d'incertain, de risqué et d'inconnu.*

1. « **Les filles** qui se marient, **achètent chat en sac** » (Montaigne 1967, 98).

« Devojke koje se udaju, **kupuju mačku u džaku** » (Montenj 1967, 105).

Le phrasème français est conçu de manière suivante: *V + dét. zéro*[7] *+ N + SP* composé de la *prép + dét. zéro + N*. Son équivalent serbe a la structure: *V + N+ SP* formé de la *prép + N*.

Selon le type de structure, le phrasème est un syntagme verbal dans les deux langues.

Jouer comme le chat de la souris[8]: igrati se kao mačka s mišem.
Signification du phrasème: laisser des espoirs à une personne que l'on a vaincue d'avance.

2. « Le jeune Prince alors **jouerait** de ma Muse **comme le chat de la souris** » (La Fontaine 1989, 356).

« Mladi Princ **bi se igrao** mojim pesničkim nadahnućem **kao mačka s mišem** » (Lafonten 2008, 40).

---

[6] Alain Rey souligne que ce phrasème apparaît dans les textes vers 1400 et que le lexème « poche » y signifie « sac » (Rey, Chantreau 2007, 154). Quant à la base de motivation du phrasème dans les cultures française et serbe, on peut supposer que depuis longtemps les acheteurs crédules se font abuser par des vendeurs rusés et fourbes. Acheter un chat en poche revient à acheter un serpent dans son trou. On comprend ainsi les dangers qui sont liés à une telle acquisition. Le sens de cette expression est facile à comprendre puisque, lorsque l'on achète quelque chose que l'on n'a pas vu, on court toujours le risque d'avoir une mauvaise surprise. Plus tard, en français, « chat » a été interprété comme « pseudo-gibier » et « poche » comme « gibecière », « carnassière », ce qui avait donné au XIX[e] siècle « acheter le chat pour le lièvre » signifiant « se faire tromper sur la marchandise ».

[7] Selon Alain Rey, la présence du déterminat zéro justifie l'ancienneté du phrasème dont la forme est lexicalisée et n'est pas susceptible de variations (Rey, Chantreau 2007, 154).

[8] Si le phrasème français est relativement récent dans son sens actuel, il faut savoir qu'on disait déjà au XVIII[e] siècle « guetter quelqu'un comme le chat fait la souris ». Ces félins sont réputés pour chasser très hardiment les souris, mais également pour jouer avec elles avant la mise à mort. « Jouer comme le chat de la souris » s'emploie dans le même sens. Dans les deux langues, il s'agit en effet de décrire une relation dans laquelle une personne en domine une autre ou finira par la vaincre, mais ou elle lui laisse croire qu'elle peut s'en sortir, par simple jeu, et pour mieux la mettre au pied du mur par la suite (Jovanović 2013, 200).

Le phrasème français possède la structure suivante: *V + adv + SN* (*art +N*) + *SP* formé de la *prép + SN* (*art + N*). Il est transféré en serbe de la façon suivante: *V + conj + SN* composé du *N + prép + N*.

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

Chien

Crever comme un chien[9]: crknuti kao pas.

Signification du phrasème: mourir dans la plus grande misère.

1. « Après avoir tué maman d'un coup de pied, est-ce qu'il ne venait pas de massacrer la fille! Les deux bons anges seraient dans la fosse, et lui n'aurait plus qu'**à crever comme un chien** au coin d'une borne » (Zola 1978, 473).

« Pošto je ubio majku ritnuvši je nogom, sad je izmrcvario kćer. I dok će dva dobra anđela počivati u grobu, njemu neće drugo ostati, nego da **crkne kao pas** pored kakvog plota » (Zola 1963, 420).

Le phrasème français est construit ainsi: *V + adv + SN* que constituent *art + N*. Il est traduit en serbe selon le schéma suivant: *V + conj + N*.

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

2. Phrasèmes qui ont une structure lexicale différente mais la même structure sémantique

Agneau

Se faire tondre comme un agneau[10]**:** ovca za šišanje[11].

Signification du phrasème: tromper quelqu'un.

1. « **Tu te feras tondre comme un agneau**, avec ta bienveillance. Tu n'es pas un homme » (Zola 1985, 168).

« Tebe će s tvojom blagošću **ostrići kao jagnje**. Ti nisi čovek » (Zola 1976,171).

Le phrasème français a la structure suivante: *V factitif + V à l'infinitif + adv + SN* composé de l'*art + N*. Le traducteur l'a transféré en serbe littéralement: « ostrići nekoga kao jagnje » sans retenir son équivalent existant: « ovca za šišanje ».

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

---

[9] La motivation du phrasème dans les deux langues repose sur l'image d'un chien malade qui est en train de mourir misérablement et qui se fait abandonner par tous puisque on ne pourra plus profiter de lui, il n'a aucune valeur.

[10] Il s'agit d'un phrasème qui appartient à un groupe d'expressions archaïques et très rarement entendu aujourd'hui dans la langue familière, ce qui n'est pas du tout le cas de son équivalent sémantique serbe. En effet, la société française est depuis longtemps bien organisée où il y a une primauté du droit et un respect de la loi et où il est très difficile de devenir dupé. À la différence de la société française, la société serbe a toujours des difficultés à appliquer et à faire respcter la loi, ce qui augmente la possibilité de se faire facilement manipuler et duper et de devenir « ovca za šišanje» [=le mouton à tondre].

[11] Dans la culture française le lexème « agneau », dans un sens connotatif, reflète une personne naïve qui est dupe et qui devient l'objet de farces, probablement en raison de son inexpérience juvénile. Dans l'équivalent sémantique serbe est employé le syntagme nominal serbe dans lequel la partie centrale est le substantif « mouton ». Pourquoi cette transposition? Dans la culture serbe le mouton, de manière métaphorique, est une personne de sexe féminin stupide et superficielle que l'on peut facilement manipuler et qui peut être facilement trompée et induite en erreur, quels que soient son âge ou son expérience (souligné par Ivan Jovanović).

Âne

Faire l'âne pour avoir du son[12]: praviti se Englez.
Traduction littérale: praviti se magarcem kako bi se dobile mekinje.
Signification du phrasème : jouer l'imbécile pour obtenir certains avantages.

1. « **Gargantua faisait l'âne pour avoir du son**, à cheval donné regardait à la bouche, sautait du coq à l'âne, mettait la terre dans le faussé, gardait la lune des loups » (Rabelais 2002, 51).

« **Gargantua je zabadao trn u zdravu nogu**, poklonjenom konju gledao u zube**,** skakao s konja na magarca, bacao zemlju u jarak, čuvao mesec od vukova » (Rable 2000, 57).

Dans le phrasème français on peut identifier le *V+ SN* constitué de l' *art + N*, ensuite la *prép + V à l'infinitif + SN* que font *art* partitif + *N*. Il est à souligner que le traducteur a procédé à une traduction libre en prenant un autre phrasème serbe: « zabadati trn u zdravu nogu » (mettre une épine dans la jambe saine) qui ne représente pas un équivalent sémantiquement identique.

Dans ce type de structure, le phrasème français est un syntagme verbal.

Tirer des pets d'un âne mort:
a) tražiti vatre na lanjskom ognjištu.
b) tražiti u ciganke kisela mlijeka.
Traduction littérale: izvlačiti prdež iz mrtvog magarca.
Signification du phrasème: essayer quelque chose d'impossible.

2. « Je vis un jeune alchimiste lequel artificiellement **tirait des pets d'un âne mort** » (Rabelais 1965, 334).

« Videh jednog mladog alhemičara kako veštački **izvlači prdeže iz crknutog magarca** » (Rable 2000, 263).

Le phrasème français possède la structure suivante: *V+ SN* (*art + N*) + *SP* formé de la *prép + SN* que constituent *art + N + adj*. Il est correctement traduit en serbe: « izvlači prdeže iz crknutog magarca » où tous les mots ont conservé leur sens primordial[13].

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

[12] Ce phrasème est employé pour la première fois par Rabelais au XVI[e] siècle. Il faisait référence à cet animal très entêté capable de braire aussi fort et aussi longtemps que possible jusqu'à l'obtention de sa pitance: le son.

[13] En effet, le traducteur a exactement voulu transposer en serbe l'image conçue par Rabelais pour évoquer une affaire que nous effectuons sans résultats. Cette image d'un âne mort de qui on essaie de tirer des pets a servi comme une base de motivation à partir de laquelle s'est développé le même phrasème et s'est figé dans la langue. Si jamais le traducteur s'était décidé de maintenir les équivalents sémantiques existants: «tražiti vatre na lanjskom ognjištu» et «tražiti u ciganke kisela mlijeka», la traduction n'aurait eu aucun sens: «*videh jednog mladog alhemičara kako veštački traži vatre na lanjskom ognjištu» ou «*videh jednog mladog alhemičara kako veštački traži u ciganke kisela mlijeka». Il est à noter que ce commentaire est également valable pour le phrasème suivant: «tondre les ânes pour y trouver toison de laine».

Chat

Pas un chat[14]: nigde žive duše.
Traduction littérale: nema nijedne mačke.
Signification du phrasème: il n'y a personne.

1. « **Pas un chat** dans les rues du village. Tout le monde était à la grande messe » (Daudet 1981, 153).

« Na ulicama sela nije bilo **ni mačke**. Sav je svet bio na službi » (Dode 1981, 104).

Le phrasème français possède la structure suivante: *adv + SN* formé de l'*art + N*. Dans la langue d'arrivée, malgré l'existence d'un équivalant sémantique: *nigde žive duše*, le traducteur préfère une traduction littérale: *ni mačke*.

Dans ce type de structure, le phrasème français est un syntagme nominal tandis que son équivalent sémantique serbe est un syntagme adverbial.

Chien

Travail de chien[15]: rmbati i tegliti kao vo.
Traduction littérale: pasiji posao.
Signification du phrasème: très pénible.

1. « Tu t'es donné un mal terrible, et le voilà fondu dans ce **travail de chien**, tandis que le mien, qui n'a pas bougé de mon tiroir, me nourrit encore sagement à ne rien faire comme il nourrira les enfants de mes petits-enfants » (Zola 1978, 512).

« Strašno si se mučio i, eto, novac ti se istopio u **pasjem poslu**, a moj, koji se nije ni makao iz fioke, hrani se mudro da ništa ne radim, kao što će hraniti decu mojih unuka » (Zola 1964, 435).

Le phrasème français a la structure suivante: *N + SP* constitué de la *prép + dét. zéro*[16] *+ N*. Quant au transfert en serbe, il est traduit littéralement: « pasji posao »[17] bien qu'il existe un équivalent sémantique: « rmbati i tegliti kao vo ».

Dans ce type de structure, le phrasème français est un syntagme nominal.

---

[14] La motivation de ce phrasème repose sur l'hypothèse que les chats se trouvent en général là où il y a des hommes. Car si ces animaux sont très indépendants, ils aiment quand même bien que quelqu'un s'occupe d'eux lorsqu'ils en ont envie, en particulier pour la nourriture. Donc, si on arrive dans un endroit où il n'y a pas un chat, c'est probablement qu'il n'y a pas un homme non plus. Autrement dit, l'endroit est désert.

[15] Le phrasème est motivé par l'image de la vie dure et pénible que, d'après nous, mènent les chiens errants car ils ont du mal à trouver la nourriture, ils n'ont pas un lieu permanent de résidence et ils sont souvent soumis à des conditions météorologiques extrêmes à la différence de ceux ayant un patron et une habitation. De là, le travail de chien est une métaphore pour les gens qui ont une existence difficile.

[16] Il s'agit du SP « de chien » assumant la fonction de caractérisation du nom « trvail ». Entre la préposition « de » et le nom « chien » manque le déterminant car ce complément n'identifie pas une occurence particulière du référent, mais le considère dans sa plus grande généralité.

[17] En consultant une bibliographie de référence de la langue serbe standarde, nous n'avons pas trouvé que le syntagme « pasji posao » est un phrasème bien que dans les registres familier et populaire il puisse être traité comme ça. Afin d'éviter toute sorte de confusion, nous n'avons pas classé le syntagme mentionné dans la catégorie des phrasèmes.

Froid de chien[18]: hladno kao u grobu.
Traduction littérale: pasja hladnoća.
Signification du phrasème: très grand froid.

2. « Eh bien ? Dit la mère. Tout va à la papa, répondit Jondrette, mais j'ai **un froid de chien** aux pieds » (Hugo 1951, 16).

« Шта има?, рече мајка. Све иде као намазано, одговори Жондрет, али ми је **пасје хладно** на ноге » (Иго 1978, 247).

Le phrasème français se compose du *N + SP* fait de la *prép + dét. zéro*[19] *+ N*. Même si en langue serbe il possède un équivalent sémantique: « hladno kao u grobu », il est transféré littéralement par le traducteur: « pasje hladno ».

Dans ce type de structure, le phrasème français est un syntagme nominal prépositionnel tandis que son équivalent sémantique serbe est un syntagme adverbial.

3. Phrasèmes qui n'ont pas d'équivalents en serbe[20]

Âne

Brider l'âne par la queue[21].
Traduction littérale: suviše stegnuti magarca od repa.
Signification du phrasème: faire quelque chose maladroitement.

1. « Mais de quelle brutale stupidité lui peut venir un si grossier aveuglement ? Il lui faut **brider l'âne par la queue** » (Montaigne 1967, 27).

« Od koje li mu životinjske tuposti može poticati ta gruba zaslepljenost? Valja mu **odostrag magarca zauzdati** » (Montenj 1967,27).

Le phrasème français est constitué comme suit: *V+ SN* formé de l'*art + N* et *SP* constitué de la *prép + SN* formé de l'*art + N*. Il est littéralement traduit en serbe: «odostrag magarca zauzdati» étant donné qu'il n'existe, dans cette langue, ni équivalent lexical, ni équivalent sémantique.

Selon le type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

---

[18] « De chien » est un qualificatif désignant un excès, comme dans « une humeur de chien », « un mal de chien » ou « une vie de chien », par exemple. Il part de l'idée que le chien est une sale bête, un animal méchant et méprisable. Certains musulmans se servaient et se servent toujours de l'injure « chien de chrétien » (ou « chien de roumi » autrefois) pour désigner un occidental. Autant dire que selon les endroits et les périodes, le joyeux aboyeur et tartineur de trottoirs n'était et n'est pas vraiment bien considéré. Sans que ce soit une certitude, il est possible que les expressions avec « de chien » viennent d'une inversion de celles avec « chien de » ou « chienne de » (Jovanović 2013, 274).

[19] Cf. le commentaire 23.

[20] Nous n'avons pas trouvé les phrasèmes avec le lexème « agneau » qui n'ont pas d'équivalents en serbe.

[21] Alain Rey explique que « brider » signifie « mettre la bride à un animal » et au figuré « arrêter ». Le phrasème substitue donc la queue à la tête et figure parmi ceux qui signifiaient la maladresse par une interversion des éléments dans le contexte des activités agricoles: « mettre la charrue avant les bœufs ». Rey souligne que le mot « âne » est choisi pour sa valeur péjorative (au lieu des mots cheval et mulet) (Rey, Chantreau 2007, 23).

Donner le coup de pied de l'âne[22].
Traduction littérale: zadati magareći udarac.
Signification du phrasème: attaquer traîtreusement.

2. « Dès la relevée, ces messieurs tous parlaient à la fois; **ils donnaient le coup de pied de l'âne** aux vaincus, se jetaient la flaterie à la tête, faisaient des commentaires désobligeants sur l'absence du marquis » (Zola 1985, 336).

« Odmah posle prvog jela, gospoda su govorila sva najedanput; **nemilosrdno su udarali po pobeđenima**, uzajamno su se hvalili, podrugljivo su objašnjavali Markizovo odsustvo » (Zola 1976, 334*)*.

Le phrasème français est constitué du *V*+ *SN* (*art* + N) + *SP* formé de la *prép* + *dét. zéro* + *SP* constitué de la *prép* + *SN* (*art* + *N*). Il est transposé en serbe par une structure libre « ils ont impitoyablement frappé les vaincus » qui n'a aucun lien avec le sens global du phrasème: « attaquer traîtreusement ».

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

Chat

Avoir été au trépassement d'un chat[23].
Traduction littérale: biti na mačijoj smrti.
Signification du phrasème: voir flou.

1. « Eh! Lucas, ç'ai-je fait, je pense que voilà des hommes qui nagent là-bas. Voire, ce m'a-t-il fait, **t'as été au trépassement d'un chat**, t'as l'a vu trouble, t'as la barlue » (Molière 1965, 367).

« Slušaj, Luka, ta sve mi se k'o čini da to ljudi onde plivaju, kažem ja. Plivaju vraga, veli on, **to se tebi samo tako čini** » (Molijer 1960, 127).

Le phrasème français est constitué comme suit: *V* + *SP* formé de la *prép* + *N* + *SP* fait de la *prép* + *SN* (*art* + *N*). Il est traduit en serbe d'après son sens global : « cela, il te semble comme ça ».

Dans ce type de structure, le phrasème est un syntagme verbal.

Chien

Donner du chien.
Traduction littérale: dati psa.
Signification du phrasème: encourager quelqu'un; stimuler quelqu'un.

1. « Bah ! Monsieur Coupeau, dit-elle, au bout d'une minute, un petit verre de cric, ce n'est pas mauvais. Moi, **ça me donne du chien** » (Zola 1978, 180).

« Koješta, gospodine Kupo", reče ona posle jednog minuta, „čašica rakijice nije zlo. **Mene ona oraspoloži** ... » (Zola 1963, 158).

---

[22] C'est Jean de la Fontaine dans « Le lion devenu vieux » qui, dans une reprise de Phèdre, a popularisé la façon de faire de l'âne qui n'approche le lion, autrefois redouté, et le frappe que lorsque celui-ci est agonisant. Cette fable de la Fontiane a servi comme une base de motivation pour le phrasème en question qui s'est figé dans la langue française (Jovanović 2013, 141).

[23] Le phrasème vient de l'œuvre de Molière « Le Festin de Pierre » et puise ses origines d'une superstition populaire où il est question que le diable et les sorciers auraient l'aptitude de faire danser les fantômes devant une personne ayant commis le sacrilège de tuer un chat atrocement ou d'avoir assisté au déroulement de cette action alors que par définition le chat est l'animal favori des gourous (Jovanović 2013, 222).

Le phrasème français est exprimé par la structure *V + SN* formé de l'*art* partitif à fonction caractérisante + *N* et est transféré en serbe selon son sens global : « elle me rend joyeux ».

Dans ce type de structure, il est un syntagme verbal.

Entre chien et loup[24].
Traduction littérale: između psa i vuka.
Signification du phrasème: au crépuscule.

2. « Dans la vieille langue populaire fantasque qui va s'effaçant tous les jours, Patron Minette signifie le matin, de même que *entre chien et loup* signifie le soir » (Hugo 1951, 740).

« Na starom, ćudljivom narodnom jeziku, koji se iz dana u dan sve više gubi, gazda Minet znači jutro, kao što *između psa i vuka* znači veče » (Igo 1978, 185).

Le phrasème français est constitué de la *prép + N + conj + N*. Il est littéralement traduit en serbe étant donné que dans la langue d'arrivée il n'existe aucun équivalent lexical et sémantique.

Selon le type de structure, le phrasème est une construction prépositionelle[25].

Conclusion

En conclusion de cette analyse, nous pouvons d'abord constater que sept phrasèmes français sont traduits en serbe de façon adéquate c'est à dire que les traducteurs ont pu trouver leurs équivalents lexico-sémantiques. Cela nous montre que dans les deux cultures, française et serbe, il y a le même rapport entre les expériences identiques ou similaires. Cinq phrasèmes français sont littéralement traduits vu qu'il n'existe pas, en serbe, d'équivalents lexico-sémantiques. Cela démontre que dans les cultures française et serbe les expériences identiques ou similaires sont conceptualisées d'une façon différente. Il est également à noter que six phrasèmes français, bien qu'ils possèdent des équivalents sémantiques serbes, sont littéralement transférés. C'est parce que ces phrasèmes français tirent leur origine des œuvres littéraires et sont motivés par les images à l'aide desquelles les traducteurs ont exactement voulu évoquer et présenter les situations et les événements de l'époque des auteurs tels qu'ils étaient. Si jamais les traducteurs avaient employé les équivalents sémantiques actuels, le contexte n'aurait eu aucun sens.

De plus, on peut remarquer que les structures les plus fréquentes des phrasèmes français sont les suivantes :

a) N + SP;
b) V + adv + SN;
c) V + SN;
d) V + SN + SP.

[24] Fréquente en français au XIII[e] siècle, l'expression existait déjà dans l'Antiquité. On peut ainsi lire dans un texte du II[e] siècle: quand « l'homme ne peut distinguer le chien du loup ». « Entre chien et loup» désigne le soir ou le matin, moment de la journée où il fait trop sombre pour pouvoir différencier un chien d'un loup. Le chien symboliserait le jour puisque tout comme lui, il peut nous guider alors que le loup serait le symbole de la nuit, représentant une menace, mais également les cauchemars et la peur.

[25] Dans ce phrasème nous remarquons la présence du déterminat zéro. En effet, il s'agit de comparaisons faites avec des matières concrètes: chien et loup, mais ce sont des idées abstraites, des concepts que l'on compare, alors l'article manque.

Les structures des phrasèmes qui apparaissent le moins souvent suivent ces modèles:

a) V + SP;
b) V + SN + SP + SP;
c) Adv + art + N;
d) Adv + SN;
e) V + adv + SN + SP;
f) V + V + adv + SN;
g) V + SN + prep + V + SN;
h) V + dét. zéro + N + SP;
i) Prép + N + conj + N;

Pour ce qui est de la structure des phrasèmes serbes, elle est présentée en général sous la forme suivante:

a) SN (adj + N);
b) V + conj + N;

Dans les autres cas elle est exprimée d'après les modèles suivants:

a) V + N;
b) V + SP
c) V+ N + SP;
d) V + N + prép + N;
e) V + conj + SN;
f) V + SP + conj + N;
g) Adj + conj + N.

La plupart des phrasèmes français sont exprimés par le syntagme verbal (13) et par le syntagme nominal (5). Un phrasème est représenté par un syntagme adjectival tandis qu'un phrasème est un syntagme prépositionnel.

Quant au type de structure des équivalents serbes, nous pouvons conclure que les plus nombreux sont les syntagmes verbaux (7) tandis que les syntagmes nominaux sont moins fréquents. Ils apparaîssent trois fois. Le syntagme adjectival est le moins représenté en serbe. Il ne figure qu'une fois.

De là, on peut constater que dans les deux langues les plus nombreux sont les phrasèmes exprimés par les syntagmes verbaux tandis que les syntagmes nominaux, adjectivaux et prépositionnels sont très peu présents.

Textes de références

Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1965.
Balzak, Onore de, *Šagrinska koža*, Beograd, Rad, 1971.
Daudet, Alphonse, *Lettres de mon moulin*, Paris, Pocket, 2005.
Dode, Alfons, *Pisma iz moje vetrenjače*, Beograd, Prosveta, 1981.
Hugo, Victor, *Les Misèrables I*, Paris, Gallimard, 1995.
Igo, Viktor, *Jadnici*, Beograd, Rad, 1978.
La Fontaine, Jean, *Les Fables*, Paris, Pocket, 1989.
Lafonten, Žan, *Basne*, Beograd, Narodna knjiga, 1958.
Molière, *Œuvres complètes I*, Paris, Flammarion, 1964.
Molijer, *Tartif*, *Don Žuan*, Rad, Beograd, 1960.

Montaigne, Michel, *Essais*, Paris, Larousse, 1823.
Montenj, Mišel, *Ogledi*, Beograd, Rad, 1958.
Prévert, Jacques, *Histoires*, Paris, Gallimard, 1963.
Prever, Žak, *Izabrana dela*, Beograd, Paidea, 2002.
Rabelais, François, *Gargantua*, Paris, Gallimard, 1965.
Fransoa, Rable, *Gragantua*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2000.
Chateaubriand, René, *Les mémoires d'outre tombe*, Paris, Gallimard, 1971.
Šatobrijan, Rene, *Sećanje s onu stranu groba*, Beograd, Prosveta, 1963.
Zola, Émile, *Germinal*, Paris, Gallimard, 1978.
Zola, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, 1978.
Zola, Émile, *Žerminal*, Beograd, Rad, 1965.
Zola, Émile, *Trovačnica*, Beograd, Rad, 1963.

Bibliographie critique

Drašković, Vlado, *Francusko-srpskohrvatski frazeološki rečnik [Dictionnaire phraséologique français-serbocroate],* Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
Jovanović, Ivan, *Francuski frazeologizmi i poslovice sa imenima domaćih životinja i njihovi srpski ekvivalenti [Phraséologismes et proverbes français avec les noms des animaux domestiques et leurs équivalents serbes],* Novi Sad, Filozofski fakultet, 2013.
Krstić, Nenad, *Francuski i srpski u kontaktu: struktura proste rečenice i prevođenje [Français et serbe en contact: structure de la phrase simple et traduction],* Novi Sad-Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.
Ladmiral, René-Jean, *La question phraséologique en traductologie* [in Fraseologa, Opacidad y Traduccin / Phraseology, Opacity and Translation], Paris, Peter Lang GmbH, Europaischer Verlag der Wissenschaften, 2013.
Milosavljević, Boško, *Srpsko-francuski rečnik idioma i izreka [Dictionnaire serbe-français d'idiomes et de locutions],* Beograd, Srpska književna zadruga–Prosveta, 1994.
Marjanović, Saša, „Pridevske zoonimske poredbene frazeme u srpskom jeziku i njihovi korespondenti u francuskom" *[Phrasèmes adjectivaux de comparaison avec les zoonimes en serbe et leurs correspondants français],* Zbornik za jezike i književnost, 2012, Knjiga 2, 95–110.
Mršević-Radović, Dragana, *Frazeologija i nacionalna kultura [Phraséologie et la culture nationale],* Beograd, Književnost i jezik, 2008.
Rečnik srpskoga jezika [Dictionnaire de la langue serbe], Vujanić, Milica et al., Novi Sad, Matica srpska, 2007.
Rey, Alain et Chantreau, Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions,* 2e éd., Paris, Le Robert, 2007 [1993].
Riegel, Martin et al., *Grammaire méthodique du français,* Paris, PUF / Quadrige, 2005 [1994].
Sulkowska, Monika, „Expressions figées dans une perspective multilingue: problèmes d'équivalence et de traduction", Neophilologica, vol. 20, 194–210.
Trésor de la langue française informatisé, Paris, CNRS éditions, 2005 [2004].
Weil, Sylvie, Rameau, Loui, *Trésors des expressions françaises*, Paris, Bélin, 2007 [1985].

De « Rosebelle » à « Rose de pierre » : un voyage en enfer. La négation au service de la convergence stylistique dans le roman *Rose de pierre*, d'Anne Bragance[1]

Adina TIHU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Résumé. Les expériences d'une fillette de treize ans nous apparaissent comme un voyage aux enfers : l'enfer des reproches de sa mère, l'enfer des conflits intérieurs, celui des frustrations. Rose T. vit dans une atmosphère de restrictions, interdictions et culpabilisations. Elle en souffre et finalement, dans son désarroi, elle provoque un accident irréparable devenant coupable de la mort de son amie. Le trait distinctif du discours dans le roman est la négation. Morphosyntaxe, sémantique et stylistique concourent pour dessiner cet univers où tout dit *non*. Nous inventorions 1) les moyens d'expression de la négation : antonymie lexicale et morphologique (préfixale) 2) les sphères sémantiques qui créent le contexte de négativité (interdiction, faute, punition) tout en relevant 3) l'expressivité des figures de la souffrance.

Abstract. The experiences of a thirteen years old little girl are shown to us like a travel to hell: the hell of her mother's reproaches, the hell of interior conflicts, the hell of frustrations. Rose T. lives in an atmosphere full of restrictions, interdictions and self-blame. She is suffering because of all these things and finally, in her disarray, she causes an irreparable accident becoming guilty of her friend's death. The distinctive feature of the novel's speech is the negation. Morphosyntax, semantics and stylistics contribute to outline this universe where everything says *no*. We inventory 1) the expression means of the negation: lexical and morphological antonymy (prefixal), 2) the semantic spheres that create the negativity context (interdiction, guilt, punishment), revealing 3) the expressivity of the pain figures of speech.

Mots-clés : négation, sphère sémantique, antonymie lexicale, antonymie préfixale
Keywords: negation, semantic sphere, lexical antonymy, prefixal antonymy

Tout est interdit à Rose T. Même l'appellation « maman » pour sa mère qui est aussi son professeur principal et à qui elle doit s'adresser avec « Madame T. ». Une mère intransigeante et intolérante, pleine de frustrations, qui ne peut pardonner à sa fille le simple fait d'être née et de lui rappeler, par sa présence quotidienne, un mariage échoué. Enfant exceptionnel, remarquablement doué, très sensible, l'adolescente de 13 ans vit emprisonnée dans un monde où tout est interdiction et restriction, où toute joie lui est refusée (y compris le souvenir de son père), culpabilisée d'être « le seul obstacle au bonheur de sa mère » et culpabilisant sans cesse : elle est grosse, laide, malade de psoriasis, fille désobéissante et ignoble. Un seul refuge, banni : ses livres (adorés), un seul support, interdit lui aussi : son amie Souade, une jeune algérienne, « sa reine ». Cette amitié représente un crime impardonnable aux yeux de sa mère xénophobe (qui veut au fond nier ses propres racines algériennes) et le désespoir va pousser Rose à un autre crime, un vrai : elle tuera cette amie même, l'unique, qui avait osé lui jeter aux yeux, dans des mots cruels (« cette sale conne »),

[1] Paris, Editions Julliard, 1996. Prix Méditerranée des Lycéens (1997). Toutes les citations ci-après renvoient à cette édition, avec indication du numéro de la page.

Adina TIHU
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

la vérité sur cette mère terrible, mais qui représentait pour Rose l'idôle cachée, le « parangone de probité ».

Une blasfémie que l'enfant ne supporte pas. Elle plongera ainsi définitivement dans le noir (comme son amie dans le vide), et le petit bouton de rose n'éclosera plus jamais : Rosebelle (joli prénom qu'elle ignorait, sa mère le lui avait caché) est devenue Rose « de pierre ». Elle se tait, incapable de réagir, pétrifiée par le désastre qu'elle avait provoqué en toute innocence : tout ce qu'elle avait désiré, et qu'on lui avait constamment refusé, c'était d'être aimée par sa mère... Le voyage en enfer est accompli et plus jamais Rose n'en sortira.

Dans ce roman, la négation est un opérateur idéal au service du style pour réaliser un effet maximal de convergence. Syntaxe et sémantique concourent à exprimer cet univers où tout dit *non :* négation grammaticale : simple, double ou triple, totale et partielle, négation des actants ou des circonstants, négation pro-phrase, dans un registre très soigné (*ne* seul, *ne* explétif) ou, au contraire, très relâché (*pas* seul) ; négation lexicale : préfixes négatifs, non soudés *(non contente, pas croyable)* ou soudés, s'ajoutant à des noms *(ingratitude, insubordination, désobéissance),* des adjectifs *(irréaliste, intraitable, impossible, méconnaissable, malheureux)* ou des verbes *(désobliger, dissuader) ;* le champ lexical lui-même : *interdit, restriction, tabou, erreur, tort, infraction, sacrilège, crime de lèse-majesté,* qui s'organise en séries synonymiques. C'est un exemple de la manière dont on peut réaliser une convergence maximale au niveau du roman dans son ensemble ; sans emphase poétique, sans effets de rhétorique, mais par le choix du lexique et des moyens grammaticaux.

Nous nous proposons d'inventorier et d'analyser une partie de ce matériau linguistique (la négation lexicale), pour continuer, dans un autre type d'approche, avec l'examen des stratifications de sens et des images de la souffrance qui en résultent. Nous espérons montrer ainsi comment, à travers le cumul et la gradation de ces moyens, l'auteure arrive à une impressionnante glose de l'affirmation par la négation.

Les moyens d'expression de la négation

La structure du roman est basée sur plusieurs formes de négation. De ces formes répétitives, redondantes, il résulte une force de l'expression qui fait passer dans le langage les vécus des personnages. Nous n'envisageons pas analyser ici la négation syntaxique, richement illustrée dans toutes ses formés (évoquées plus haut), nous nous attarderons sur la négation lexicale et ses diverses matérialisations, concourant à la réalisation de cet univers négatif[2].

La négation lexicale : l'antonymie

Comme le montrent Riegel, Pellat, Rioul (2011, 697), « La négation s'exprime lexicalement dans la relation d'antonymie contradictoire, qui repose sur l'opposition de mots de sens contraire ». Ces unités lexicales peuvent ne pas avoir de rapport morphologique, comme dans l'exemple suivant : « Je suis *blonde* et ma mère est *brune,* je suis *moche* et ma mère est *belle*, l'évidence est telle, inutile de ruminer ». (RP, 147) La relation de Rose avec sa mère est antagonique, et cela par la volonté de la

[2] « À l'opposé de la négation syntaxique, signifiant de l'opération énonciative consistant à nier, il faut considérer non seulement les préfixes négatifs, mais plusieurs catégories de mots en relation morphologique ou sémantique avec la négation». (Muller, 1991, 56)

mère qui lui inculque des complexes terribles. Aux yeux de l'enfant, sa mère est l'incarnation de la perfection : « Ma mère est un *parangon de probité*, une femme très au-dessus de tout soupçon, et sa parole est d'évangile » (14), tandis qu'elle-même n'est qu'un rébut dont personne ne veut, une fille désobéissante et « sournoise ». (14)

Tout le roman n'est, au fond, que l'affirmation en surface de cette ample négativité de Rose, iscrite dans le discours (direct, indirect et indirect libre, monologue intérieur) dans un jeu de langage très subtil, car l'écrivaine alterne et mélange les voix narratives et les perspectives. La complexité vient de ce que l'affirmation de la négativité est fortement niée par le message profond du roman ; si le texte lui-même abonde en négations formelles de toutes sortes, son message est clair : c'est le cri muet de Rose : j'existe, je suis une personne, j'ai un coeur et des sentiments, j'ai une valeur à moi, j'ai besoin d'être reconnue. Cri (affirmation désespérée) que seule la mère n'entend pas...

L'antonymie préfixale est très abondante. Il y a de nombreux préfixes négatifs, pouvant s'ajouter à des noms, des adjectifs, des verbes. Le roman analysé en est plein d'exemples. Nous essayerons de les présenter d'une manière organisée.

On remarque très vite, à la lecture, la présence massive des dérivés préfixaux en ***in(m, r)-***. Le préfixe est appliqué notamment à des adjectifs : *immobile, immuable, impensable, implacable, impossible, imprévisible, impuissant ; inaccoutumé, inadéquat, inanimés, inapplicable, inassouvie, incassables, incoercible, incommodes, incompatibles, incomplet, incompréhensible, inconnue, indéniable, indésirables, indicible, inéluctable, inexistants, inexpérimenté, informe, ingratitude, inqualifiable, insalubre, inséparable, insupportables, introuvable, inutile, invariable, inviolable, invisible ; irréelle, irréfutable, irréguliers, irrésistible.*

Souvent, ces formations représentent des attributs du sujet (fonction de caractérisation actualisée) destinés à exprimer surtout des modalités aléthiques (l'axe de la possibilité) et déontiques (l'axe de l'obligation) : « Demander une chose pareille à Madame T. est *impensable* » (34) ; « Le plan conçu par Souade, il me paraissait diabolique, *irréaliste* et *irréalisable* » (76), mais aussi des épithètes (fonction de caractérisation non-actualisée) : « *la cuisinière imprévoyante* ». (52) Le même préfixe peut s'appliquer à des noms : *inadéquation, incapacité, incertitude, indiscretion, ingratitude, impatience, imperfections, impunité, impuissance, insuffisances :* « Tandis que ma mère s'époumone et clame son *infortune* aux objets inanimés [...]». (131)

Un autre préfixe est ***dé/s-, dis-.*** Il s'applique à des adjectifs /participes : *dépaysées, déséquilibré, désintéressée, désolidarisés, désossé, détournés, disproportionnés* : « [...] un jeune avocat encore inexpérimenté et trop *démuni* [...] (202), à des noms : *défiance, dépaysement, déplaisir, désaccord, désappointement, disgrâces* : « Ce jour est celui de la *désobéissance* et du défi [...] » (185) ; « [...] je n'ai plus que ma chair pour crier mon *désespoir* » (25) ou à des verbes : *se décourager, décroiser (les bras), se défier, désavouer, se désintégrer, se désintéresser, désobliger, se désolidariser* : « J'ai bien tenté de la *dissuader* [...] ». (65)

Enfin, on rencontre le préfixe ***mé-/mal-*** appliqué à des adjectifs : *malaisée, malheureux, malvenue, méconnaissable* : « Quand elle sort de sa chambre [...] elle est *méconnaissable* » (38) ou à des noms : *mégarde, maladresse* : « [...] la nervosité et *la maladresse* de ma tante augmentaient de seconde en seconde... ». (89) Un autre élément de la même nature pourrait compléter la série, même s'il n'est pas ici effectivement un préfixe ; c'est l'adverbe *mal* (qui peut fonctionner comme un préfixe,

dans d'autres contextes, tels *malpropre, malsain*, etc.) : « Il ne faut pas croire qu'elle me néglige ou se désintéresse de mon sort, ce serait la *mal* juger… ». (22)

Aux formations préfixales viennent s'ajouter des constructions qui emploient les morphèmes ***non*** ou ***pas***, précédant le terme à la manière d'un *préfixe non soudé* ; c'est quand même un procédé qui se rapproche de la négation grammaticale (Cf. Riegel *et al.,* 2011 : 697). L'adverbe *non* aparaît utilisé par l'écrivaine dans un langage soigné, celui d'ailleurs qu'utilise Rose, enfant très poli et élève brillante, dont la manière de s'exprimer éblouit tout le monde : « *Non contente* de plaider ma cause et de me sauver la mise, elle m'éclaire ». (33) Dans la langue familière, que l'auteure utilise lorsqu'elle reproduit les paroles de Souade, l'adolescente algérienne élevée dans la cité, c'est l'adverbe *pas* qui est utilisé comme un préfixe non soudé au mot déterminé : « – T'es *pas croyable* ! […] et toi tu mouftes pas, t'attends que ça passe ! » (28) ; « – *Pas possible* ! s'est-elle exclamée ». (160) Évidemment, il s'agit d'un choix stylistique de la part de l'auteure, qui refuse l'utilisation des mots *mécontente, incroyable* ou *impossible*, beaucoup moins suggestifs ici, parce que plus neutres.

D'ailleurs, Anne Bragance joue très bien, dans tout le roman, sur les registres de langue, qu'elle alterne d'une manière remarquable. Comparons la phrase de Souade, où les *ne* disparaissent toujours, à une autre de Rose, c'est vrai, en tant que narrateur, et non pas en tant que participant à un dialogue réel : « [Madame T.] Le sommeil *n*'était *pas* parvenu à l'exempter de ses tracas, il *ne* l'avait *ni* absoute *ni* délivrée ». (57) Comme d'autres personnages dans le roman, « on s'extasie sur la correction et l'élégance » (18) de ce langage.

Un autre moyen d'exprimer l'idée de négation[3] est l'emploi de la préposition ***sans*** (versus *avec*), qui apparaît dans la réalisation d'un complément du nom (*sans*+GN) : « Tu es une fille *sans* conscience et *sans* cœur ». (182) La structure peut être paraphrasée par une relative déterminative ayant le verbe à la formé négative : une fille *qui n'a pas de conscience, qui n'a pas de cœur*[4]. Ou bien, il peut s'agir, dans le même contexte, d'un circonstanciel de manière : « La prière que je fais là, *sans* ouvrir la bouche, *sans* même un murmure […] ». (27) C'est la caractérisation du procès du point de vue qualitatif, dont la paraphrase comporte la négation syntaxique en *ne … pas* : *je n'ouvre pas la bouche, je ne murmure pas*.

La négation valorisée (négation+terme à sémantisme négatif)

Il y a quand même quelques situations, rares, où la négation est valorisée. Utilisée avec des verbes ou des adjectifs à sémantisme négatif, elle met en valeur, par un mécanisme dialectique de négation de la négation :

[3] Comme le montre Muller (1991, 16), l'altérité et l'absence sont des « concepts parents » de la négation : « Contrairement à la notion abstraite de négation, l'absence répond à une expérience du sujet parlant […]. L'absence présuppose la conscience d'un objet au-delà de sa perception concrète, un peu comme la négation […] présuppose la conscience d'un énoncé positif sur lequel elle porte ». Cette expérience du sujet parlant nous intéresse particulièrement dans le roman.

[4] « La seule possibilité d'évaluer le caractère négatif de tel ou tel terme consiste à utiliser au mieux des relations de paraphrase avec une expression contenant la négation syntaxique *(ne)* pas » (Muller, 1991, 56).

> Ce qu'il y a bien avec les livres, c'est qu'ils *ne* vous *déçoivent jamais*. Tout le contraire des saints [...]. Jamais, à ma connaissance, un livre *ne s'est défilé* devant son lecteur. Il n'en existe *aucun* qui *se refuse* à être ouvert, à être lu. (49)

C'est, pour Rose[5], le seul univers rassurant. Ses livres – elle en a 35, offerts par sa tante Lise, douce et sensible, tout le contraire de sa mère – sont ses « gardes de corps », mais aussi ses « gardes de l'esprit » et ses « gardes du coeur ». (49) Avec eux, elle est « une souveraine » et, pour une fois, l'affirmation ouverte, directe, rassurante apparaît : « Avec eux, je me sens aussi *protégée*, aussi *puissante* et *invulnérable* que le bon roi Henri IV [...] ». (49) Les deux premiers qualificatifs à sémantisme positif trouvent leur couronnement dans le troisième, dérivé déadjectival à préfixe négatif, mais dont la base comportait un sème négatif. Aux livres s'ajoutent, en tant que protecteurs, les saints que Rose invoque souvent ; elle s'adresse à eux et non pas à Jésus ou à la Vierge : « Je préfère implorer les saints du calendrier et aussi ceux du paradis, car ils sont *innombrables*... » (27)

Les sphères sémantiques de la négativité

Le lexique comporte des **séries synonymiques**. Une première série s'organise autour du concept d'**interdiction.** Elle comprend des noms : *défense, interdit, obstacle, restrictions, tabou* : « *Défense* de photographier la neige, *défense* de photographier son visage » (140) ou des verbes : *interdire, défendre, prohiber, refuser* : « [...] le règlement sanitaire de Madame T. *prohibait* la sortie au jardin » (138) ; « Madame T. me *refuse* la plus petite obole ». (26) La mère défend à l'enfant de « fréquenter qui que ce soit » (19), elle ferme sa propre chambre à clé, interdisant à sa fille d'y entrer, ne lui permet plus d'autre programme en dehors des cours à l'école. Tant d'interdictions provoquent le sentiment d'**opression**, dont l'image est *le cachot,* auquel renvoient des termes comme *cellule, réclusion, murée, captif :*

> *Corsetée de restrictions, ligotée d'interdits,* j'ai eu une pensée fraternelle et désolée pour *les reclus* de la Centrale d'Arles. Je pouvais compâtir à leur sort en connaissance de cause car je le partageais : j'étais bel et bien *incarcérée* à la maison avec ma mère pour *geôlier*. (140)

Une autre sphère sémantique est celle de **l'erreur.** Le texte nous fournit une longue liste de verbes : *ignorer, négliger, manquer de, faire défaut, avoir tort, décevoir, désobéir, offenser* : « J'ai *eu tout faux* ». (45) Mais on a surtout la série synonymique nominale, où l'on peut distinguer des degrés de gravité ; *lacune, manquement, faute, tort* n'impliquent pas forcément la mauvaise intention : « [...] la moindre *négligence* déchaîne ses foudres [...] » (11), tandis qu'*insulte, offense, injure, infraction, péché, crime* désignent des fautes de plus en plus réprobables. Le sentiment de culpabilité vient s'associer automatiquement et sans discernement à l'erreur. Culpabilité réeelle (par rapport au règlement imposé) et sanctionnée par la conscience :

---

[5] Non seulement pour Rose. Anne Bragance avait affirmé dans un entretien télévisé de mars 2008 sa profession de foi : « Le livre c'est le compagnon qui ne nous trahira jamais ». (http://www.auteurs.tv.)

> En revanche, je m'exerce à la *désobéissance*. Je viens d' entamer une collection d'un genre très particulier : la *transgression des interdits*. Les plus jolis spécimens sont, bien sûr, les *fautes* ou *manquements* à la règle que je commets en toute impunité [...]. Il faut dire que notre nouveau mode de vie favorise grandement mon penchant à *l'insubordination*. (73)

ou culpabilité fausse, dénoncée comme telle, ironiquement, par l'exagération : « Un jour de colère, Madame T. m'a lancé que j'étais *une injure* au prénom que je porte. [...] Ça m'ennuie de penser que *je fais offense* aux roses par ma seule existence ». (14) Mais il y a pire encore :

> Je ne comprends pas ce qui m'a pris d'appeler Madame T. maman et de la tutoyer après tant d'années. Je me suis rendue *coupable de sacrilège,* j'ai commis *le crime de lèse-majesté*. Pourtant, je n'avais rien prémédité, le mot *tabou* [= « maman »] est sorti *à mon insu*, je jure que je ne cherchais pas à *offenser* ma mère. (23)

Le mot « magique », « soyeux et délicieux entre tous : maman » (13) avait été interdit à Rose dès son age le plus tendre ; son utilisation, comme l'utilisation du terme honteux ayant la même intiale, entraînait le même châtiment : les lèvres frottées à un piment de Cayenne : « *Maman* ou *merde*, c'était tout pareil, la bouche en feu, la brûlure, la souffrance ». (13) Le texte abolit le métalinguistique dans sa typographie – les guillemets ou les italiques manquent - et les notions deviennent synonymes, en toute innocence apparente du narrateur-enfant.

Si, dans la quasitotalité des cas, les fautes renvoient à Rose, coupable par définition, la mère reconnaît avoir commis une erreur majeure, elle aussi : « Parce qu'un jour j'ai commis *l'erreur* d'épouser ton père et d'accepter qu'il me fasse un enfant. Maintenant, cette *erreur,* il me faut l'assumer ». (47) C'est accuser encore une fois l'enfant du simple fait d'être née. Et on peut se l'imaginer en train de prononcer froidement la réplique célèbre : « C'est plus qu'un crime, c'est une faute »...

Crime ... et **châtiment.** Signalons aussi la série lexico-sémantique du concept de *punition***,** comprenant des noms : *blâme, châtiment, torture, violence,* des adjectifs : *répréhensible* et enfin des verbes : *annihiler, brûler, consigner, confisquer, détruire, faire violence, terrifier, terroriser* : « Mais la poupée-mère [...] sait comment *réduire* Rose, comment l'*anéantir* [...] ». (182). L'expiation suprême, c'est la crucification : « Chacune de ses phrases contenait un clou qui me *crucifiait* ». (47) *La croix, les stigmates, la mise au tombeau*, mots renvoyant au symbolisme chrétien, sont utilisés par Rose en bonne connaissance des termes : sa mère est la directrice de l'établissement scolaire catholique où elle étudie et aussi son professeur de religion.

La perception du monde à travers le roman

Le contexte de la négativité, c'est la relation conflictuelle fondée sur les conflits intérieurs des personnages. Les structures négatives contiennent toutes les couches de significations que le roman offre, dans son ensemble : la manière négative de la mère à s'adresser, l'image de la fille sur soi-même, l'image que se fait la mère sur la fille et d'elle-même, l'image du père absent. Finalement, la perception du monde est distorsionnée au négatif. Il y a des tentatives de s'échapper au cercle vicieux qui emprisonne les êtres dans la négativité. Pour la fille : le sentiment filial inaltéré, les fouilles pour retrouver une trace du père, l'amie Souade, les saints du calendrier, les

livres ; pour la mère : le travail, son amoureux (jusqu'à ce qu'il veuille l'épouser), les somnifères, le psy, le yoga, l'oubli forcé.

Rose. C'est toujours dans des termes négatifs que Rose se décrit elle-même, comme un écho des reproches maternels : elle se voit grosse et moche, « un sac monté sur deux jambonneaux » (19), une « mauvaise fille » (131) « au coeur de pierre », « capable de tant d'ignonimie et d'ingratitude ». (183) Pourtant, elle était tout le contraire : en paraphrasant le titre d'un de ses livres favoris *(L'homme qui voulait être roi),* Rose se présente comme ayant une ambition beaucoup plus modeste : « j'étais seulement "la fille qui voulait que sa mère soit heureuse" ». (44) Tout le bonheur rêvé par Rose (un vrai foyer, avec un homme présent qui rende sa mère heureuse) s'écroule en un instant, avec le refus de la mère de se remarier, en rendant coupable l'enfant de ce sacrifice que personne ne lui demandait. Elle apprend qu'elle est « le seul *obstacle* » au bonheur de sa mère, qu'elle empêchait, par sa seule présence, cette histoire d'amour qu'elle espérait voir se matérialiser, qu'elle représentait « *la charge et le désagrement* d'une progéniture étrangère ». (47) Ce que Rose, qui « n'était pas très douée pour la haine » (157), déteste, c'est surtout les gens (le boulanger et la voisine médisants) et les institutions (la mairie) liés d'une façon ou d'une autre aux expulsions. Ce qu'elle aime – la liste, dressée par elle-même, en est assez longue – c'est maman, Souade, Frédéric (son père), en tant que « champions de la liste ». Viennent ensuite, parmi autres et dans un ordre aléatoire, les roses de Damas et de Chine, les Arabes, la neige, la lumière, tante Lise ; la musique, les livres, « les yeux où brillent des étoiles », la mère de Souade et toute sa famille. (57)

La mère. Lucille T. est la victime de ses propres préjugés, frustrations et tabous, elle est son propre boureau et, malheureusement, celui de sa fille. Dans ce qu'elle croit être son devoir, elle sacrifie non seulement son propre bonheur, mais sa propre fille aussi, tout en se victimisant. Elle a beau chercher l'oubli dans les somnifères, le travail ou sur le divan d'un psy : malheureuse, elle sème le malheur autour d'elle. Pied-noir et raciste, elle a honte de ses racines, qu'elle veut oublier pour les aneantir. Dans la liste des phobies de Madame T., liste dressée par Rose, figurent les insectes, l'école laïque, les mauvaises herbes, les miettes sur la table, les taches sur les vêtements, les cheveux frisés, le psoriasis, et « les Arabes, les Noirs, les Juifs*, les autres*, tous les autres ». (57) L'Autre[6], c'est toujours un ennemi : il faut le nier, l'annuler, le supprimer. L'amitié de sa fille avec la jeune algérienne est, à ses yeux, une « tumeur maligne » qu'elle voudrait extirper. (132) Pour le lecteur, le nom même de la mère, Lucille, devrait avoir des connotations lumineuses. Pourtant, dans tout ce contexte sombre, il nous fait penser à Lucifer, à l'ange déchu, à l'ange noir.

L'amie Souade. La seule amie de Rose, c'est une jeune algérienne aux cheveux frisés, aux étincelles dans le regard, riant sans cesse, que Rose appelait « Joie » ou « Espérance » ou sa « Reine ». Le nom de son amie, prononcé par la mère de celle-ci, a pour Rose des timbres doux, elle a l'impression d'entendre prononcer le mot « soie ». Chez Souade, Rose découvre miraculeusement le pays (tabou) des origines de sa mère : « Rose T. était arrivée dans le pays interdit, Rose T. est *aux anges* ». (113) On a, pour la première fois, la description d'un vécu positif ; quand la mère de Souade lui montre son album de photos d'Algérie, et qu'elle lui montre des objets

[6] Dans un entretien avec Mohammed Benjelloun, qui l'avait priée de définir *l'Autre*, Anne Bragance a répondu : « C'est celui dont j'ai besoin, que j'aime éventuellement mais qui entrave ou limite ma liberté (mon frère Alain, au cours de l'enfance, par exemple) ». (http://mohammed.benjelloun.over-blog.com/article–15605421.html)

apportés de là, Rose est « prise de vertige, emportée dans un tourbillon *joyeux, soyeux* ». (120) Dans ce foyer pauvre, elle découvre la gentillesse, la joie, la simplicité et la chaleur des relations familiales normales.

Née et élevée dans une cité que les autorités avaient décidé de démolir, sans se soucier de ses habitants, Souade y revient pour photographier le bâtiment où elle avait passé son enfance, pour en garder le souvenir. Montée sur le toit avec son amie, elle commet l'erreur de lui crier des vérités trop dures, en n'employant pas « les bons mots » (211) :

> Tu bouges pas, tu dis rien, ça m'fout les boules une fille comme toi ! Tu t'écrases, tu sais rien que t'écraser ! Tu m'donnes envie de gerber ! Tu crois que j'ai pas compris qu'ta mère t'a encoré saquée, tu crois que j'suis aveugle ?... Allez, lève-toi, viens lui crier que tu l'emmerdes, cette sale conne, elle t'entendra pas mais au moins ça te soulagera ! (190)

Pour Rose, déjà anéantie par la décision de la mère de l'envoyer, le lendemain même, en pension dans une autre ville, afin de la séparer de son amie, c'était trop : elle aimait désespérément sa mère, malgré tout. Et le pire a lieu, dans un instant d'aveuglement (qui nous fait penser à l'aveuglement de Meursault de *L'Étranger*) : Rose pousse son ami dans le vide. La « Reine » n'a pas pas ouvert ses ailes, elle ne s'est pas envolée vers l'Algérie, comme elle avait promis de faire, en plaisantant, à Rose.

Le destin de Souade est évidemment tragique. Plus encore, elle l'avait en quelque sorte provoqué. Elle avait conseillé à Rose, qui voulait faire quelque chose pour déterminer son père à revenir, de commetre un délit grave, pour que les journaux en écrivent, que son père le lise et qu'il revienne... « Ce serait criminel », s'exclame Rose ; « tu me proposes de commettre des crimes » ; « [...] on m'enfermera, on me mettra en prison ». (76) Mise en abyme, car le roman clôt sur un crime réel, dont la victime est Souade, et sur Rose interrogée par un juge... Comme une anticipation de la voix du destin, Souade avait conclu sur la fatalité du geste à venir : « *Faut c'qui faut !* » (76)

L'image du père absent, dont Rose avait perdu le visage, se recompose de quelques débris, parcimonieusement offerts par tante Lise. Il n'y a plus aucune trace de lui dans la maison, aucune photo, et Rose, qui la cherchait, devient aux yeux de la mère « une voleuse, une pilleuse de secrets, une infâme fouille-merde ». (72) À travers les quelques informations arrachées à sa tante, Rose refait un joli portrait du grand absent : il était beau, officier de marine, il portait un uniforme blanc à galons dorés, et avait « les yeux gris des hommes qui éposent la mer ». (98)

L'expressivité des figures de la souffrrance

Au niveau du discours, le **cumul de négations** met en évidence le résultat du ressentiment, de la répression et de la sanction : le sentiment d'être coupable et la souffrance :

> À dire vrai, *ce n'était pas* tout à fait fini. La méthode *répressive* de Madame T. est à double détente. A la phase active, avec *cris, menaces* et *sévices* divers, succède souvent la phase passive et silencieuse : pendant trois ou quatre jours, Madame T. affecte de m'*ignorer, ne m'adresse plus* la parole et *ne daigne pas* m'accorder un regard. En phase II, c'est *la mise au tombeau*, la maison devient un lieu lugubre où évoluent deux fantômes qui se frôlent *sans mot dire*. (23)

Le pire est de se sentir annulée comme personne, et dans la présentation de la « déesse ombrageuse » (133), la figure du professeur (despotique) l'emporte sur celle de la mère, les images (métaphores ou comparaisons) renvoient à l'univers de l'école : *l'encre rouge (du ressentiment), rayer (une personne du monde des vivants) comme on raye une incorrection dans une rédaction* :

> Chacune de mes *fautes* graves – j'en commets au moins une par mois – est *sanctionnée* de la sorte : Madame T. me *met sous scellés*, elle trace une longue *balafre* en travers de moi à l'encre rouge et froide de son *ressentiment,* elle me *raye* du monde des vivants comme elle biffe une phrase *inutile* ou une *incorrection* dans une rédaction. Madame T. est sans conteste un bon professeur. Est-elle une bonne mère ? Comment savoir ? *Je n'en ai pas eu* d'autre, la comparaison est *impossible*. Quoi qu'il en soit, *j'ai tort* de me poser la question, elle est *inutile,* elle est *dangereuse,* elle est *mauvaise*. *Inutile et mauvaise* comme moi qui suis une *petite personne sans intérêt*, plutôt *inexistante,* je *ne me fais guère* d'illusions à ce sujet. Mais devenir transparente, *ne plus exister du tout* aux yeux de sa propre mère et de par sa volonté, *il n'y a rien de plus atroce.* C'est *le pire châtiment* que madame T. puisse m'infliger et elle le sait pertinemment. (23–24)

Comme on le voit, l'expressivité réside non seulement dans le cumul et la gradation des procédés négatifs, mais aussi dans les images, figures de pensée et de langage. Telle est **la rose de pierre.** Le vrai prénom de Rose, qu'elle n'avait pas le droit de connaître, était *Rosebelle*. C'était le prénom choisi par son père et qu'il avait fait inscrire en premier, avant celui imposé par la mère, dans le document officiel. Père qui « avait désobéi » ainsi et dont la mère hait jusqu'au souvenir, c'est pourquoi elle avait caché ce joli prénom lui-même à Rose ; celle-ci le découvre par hasard, dans le livret de famille que sa mère lui avait interdit de consulter.

Mais, de toute façon, Rose ne se croyait pas digne de ce prénom, qu'elle trouvait tout à fait inadéquat, parce qu'elle était « moche et grosse » (17), « une petite boule informe » (10) et, malade de psoriasis, elle avait souvent « les membres couverts de croutes et de pustules dégoutantes » (14). Seule Souade, l'amie aux étincelles dans le regard, la réconforte un peu, riant à l'idée qu'elle voudrait changer son nom en *Cloche :* « Attends, laisse faire, pour l'instant t'es encore qu'un tout petit bouton de rose. La fleur, elle viendra, et elle sera peut être magnifique, qu'est-ce qu'on en sait ? » (15) Comment le « belle » de Rosebelle « a été escamoté en cours de route » (17), Rose l'ignorait et d'ailleurs, intelligente, elle a vite compris : cela s'était passé lors du départ de son père, quand elle avait 4 ans ; c'était alors que le prénom lui avait été « confisqué », tout comme l'image de son père. On dirait que, à travers tous les tabous et toutes les interdictions, il s'agissait de nier les sens des mots, d'extirper de la langue les mots à connotations positives : *belle, maman, père…*

Rosebelle, le petit bouton de rose, est devenue *Rose T.*, Rose tout court, l'adolescente très intelligente et sensible, avec « une personnalité exceptionnelle », trop mûre pour son âge. Pour avoir souffert les tortures psychiques d'une mère trop autoritaire lui faisant expier ce qu'elle croyait être sa propre faute, elle vit une vraie descente aux Enfers. Après, elle ne peut éclore ni en rose de Damas, ni en Rose de Chine :

> Les roses en bouton, les roses en promesse ont subi le même sort […]. Dieu qu'il fait noir dans cette poubelle où suffoquent les roses de Chine et les roses de Damas, où se défie la rose des sables, où s'affole la rose des vents. Toutes les roses de la création se lamentent avec Rose et demandent pitié. (184)

Finalement, elle se fige en *Rose de pierre*. Ce sont les paroles du juge qui, deux mois durant, interroge « une pierre, un bloc de granit » (202) ; elle ne réagit à rien, elle se tait et pleure. « C'est une pierre qui pleure » (194), « une vieille enfant qui ne sera jamais adulte » (200). Elle avait voulu changer son nom en *Cloche*. Elle en est devenue une, qui fait entendre le glas…

Conclusion

L'analyse des formes d'expression dévoile des sentiments négatifs et un stade primaire du développement de la conscience quand les exigences de conformité s'opposent au besoin d'amour et de protection. C'est ce qui rend le récit vraissemblable et émouvant. Il s'alimente de la confusion entre le bien et le mal, l'erreur et la culpabilité, l'interdiction et l'opression, l'amour et la conformité. Avant de terminer cette petite incursion dans l'univers de ce roman à lire et à relire, désespérément, tellement il est touchant, un mot sur une possible portée didactique. On retrouve ici tout le système de l'expression de la négation dans un roman, toutes les occurrences, toutes les actualisations ; non seulement le critère fréquentiel, mais le texte couvre tout le système de la négation. Par cela, il pourrait constituer un support idéal pour l'enseignement de la négation en FLE, il pourrait figurer dans une anthologie non seulement littéraire, mais didactique aussi.

Texte de références

Anne Bragance, *Rose de pierre,* Editions Julliard, 1996, Prix Méditerranée des Lycéens (1997).

Bibliographie critique

Bidu-Vrănceanu, Angela et al.*, Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Nemira, 2005 [2001].

Muller, Claude, *La négation en français, syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes,* Genève, Librairie Droz, 1991.

Pottier, Bernard, *Sémantique générale,* Paris, P.U.F., 1992.

Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, 4e édition entièrement revue « Quadrige », Paris, P.U.F., 2011 [2009].

Sitographie

Amsili, Pascal, « Antonymie » In D. Godard, L. Roussarie et F. Corblin (éd.), *Sémanticlopédie : dictionnaire de sémantique*, GDR Sémantique & Modélisation, CNRS, [En ligne]. (2006) URL : http://www.semantique-gdr.net/dico/

Entretien : Anne Bragance « Le livre, c'est le compagnon qui ne nous trahira jamais » [En ligne]. (mars 2008). URL : http://www.auteurs.tv (Consulté le 25 septembre 2013).

Entretien: Anne Bragance *Une enfance marocaine*. Un « testament de lumière »… [En ligne]. URL : http://mohammed.benjelloun.over-blog.com/article–15605421.html (Consulté le 25 septembre 2013).

Tache Papahagi : un auteur d'origine aroumaine qui nous appelle à voyager

Estelle VARIOT
Université d'Aix-Marseille, France

Résumé. À partir d'une présentation de la spécificité de Tache Papahagi, en tant que personne et chercheur, et d'une partie de ses créations, nous tenterons une incursion dans l'une des variétés sud-danubiennes issues du proto-roumain, l'aroumain (ou macédoroumain). Ce dernier nous permettra d'effectuer un voyage culturel et de mieux appréhender les contacts historiques et linguistiques qui ont touché les langues du domaine roumain. Les fragments choisis dans Tache Papahagi, *Poezia lirică populară,* montrent des facettes du terme « voyage » et la créativité de l'aroumain, par rapport au dacoroumain, ainsi que certaines de leurs convergences et différenciations, dans un monde plurilingue mais de plus en plus soumis à l'influence de quelques langues dominantes. La préservation de la vitalité de l'aroumain est particulièrement importante à maintenir aussi dans ce contexte puisqu'il donne la possibilité d'illustrer le « voyage » des mots et des peuples qui les utilisent.

Abstract. Based on a presentation of the specifity of Tache Papahagi, as a person and as a researcher, and on parts of his creative works, we will try to provide an insight into one of the sub-danubian variety stemming from Proto-Romanian, Aromanian (or Macedo-Romanian). It will allow us to walk through a cultural path and to better understand the historical and linguistic links between the various languages of the Romanian domain. The extracts selected from Tache Papahagi, *Poezia lirică populară,* will shed light on some aspects of the word "trip" and the creativity of Aromanian, compared with Dacoromanian, as well as on some of their convergences and differentiations in a multilingual world but increasingly subjected to the influence of some dominating languages. The conservation of the vitality of Aromanian is particularly important in this context since it illustrates the "trip" of words and of those who use them.

Mots-clefs : Tache Papahagi, aroumain, voyages, dialectologie, plurilinguisme
Key words : Tache Papahagi, arumanian, trips, dialectology, multilingualism

Tache Papahagi est un linguiste, ethnologue et folkloriste roumain de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle. Il est né en Grèce – Avdela, dans les montagnes de Pind –, en 1892, d'une famille aroumaine et va à l'école de son lieu de naissance, avant de fréquenter les lycées roumains de Ianina et Bitolia, en Macédoine, entre 1912 et 1916. La localité d'Avdela – tout comme ses racines – témoigne de la proximité linguistique avec le grec et le daco-roumain. Il entre ensuite à la Faculté de lettres et de philosophie de Bucarest où il obtient une licence (1916), avant d'entamer des études doctorales (1921) avec une thèse consacré à « Graiul şi folklorul Maramureşului » [notre traduction : Le parler et le folklore du Maramureş] qu'il soutient en 1925. Il commence ensuite à enseigner à l'Université de Bucarest (1926) et devient maître de conférences (1928–1943), puis professeur des Universités (1943–1948), avant d'obtenir l'éméritat en 1964. À la Section des Lettres et de Philosophie, puis à la Chaire de Linguistique Romane, il va effectuer un certain nombre de recherches en lexicologie et en dialectologie, ainsi que des études ethnographiques et folkloriques. Disposant de qualités innées pour l'apprentissage des langues ainsi que pour la musique, peut-être dues à son origine aroumaine, il va maîtriser huit langues diffé-

rentes (parmi lesquelles le latin et le grec) qui vont lui permettre d'approfondir certaines théories linguistiques, concernant sa langue maternelle, en particulier, en comparaison avec d'autres. Il va ainsi compléter les travaux de Th. Capidan et s'élever au rang des grands philologues roumains contemporains. Nous pouvons citer, entre autres, sa thèse de doctorat *Graiul şi folklorul Maramureşului*, 1925, *Dicţionarul dialectului aromân General şi Etimologic*, 1961, II[e] édition, 1974), *Mic dicţionar folcloric. Spicuiri folclorice şi etnografice comparate*, édition soignée, notes et préface par V. Rusu, Bucarest, 1979)[1], *Grai, folclor, etnografie*, éd. et préface par V. Rusu, Bucarest, 1981), *Poezia lirică populară*, Editura pentru literatură, 1967, Bucarest, 589 p. et *Din epoca de formaţiune a limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985, 115 p. Il a contribué au développement de la linguistique par de nombreux articles, également, consacrés à l'unité linguistique du domaine roumain et à ses composantes dialectales, à des études sur les concordances entre le roumain et l'albanais ou sur la morphologie de la langue roumaine en général. Il est mort à Bucarest en 1977 en laissant une œuvre véritablement conséquente et dont la richesse n'est pas encore complètement exploitée. Je me dois, à ce niveau, de mentionner le regretté Professeur Valerie Rusu, linguiste et dialectologue, qui a travaillé à la Faculté de Bucarest pendant de nombreuses années et a collaboré au Centre de phonétique et de dialectologie de Bucarest, en lien avec l'Académie Roumaine, en faisant en particulier de nombreuses enquêtes dialectales sur tout le territoire de la Roumanie et en publiant le résultat de ces travaux sous la forme d'Atlas linguistiques auxquels il a collaboré. En effet, mon directeur de recherche a permis à ses étudiants, en France notamment, où il s'est installé définitivement en 1987, de connaître les travaux de linguistes et auteurs roumains, contemporains et plus anciens, dont T. Papahagi. Voir à ce sujet, également, *Dialogue culturel Paris-Bucarest, Lettres d'A. Rosetti à* Tache Papahagi, publié par V. Rusu, aux Éditions Jean-Louis, traduit par Roland Duflot, Gap, 1995.

Les contributions de Tache Papahagi sur l'aroumain sont telles qu'il m'a semblé naturel de me tourner vers cet auteur pour entamer ce voyage dans une culture et une expression qui présentent de profondes similitudes avec le roumain que j'ai appris à l'Université, puisqu'issue elle aussi du protoroumain, mais qui dispose néanmoins de certaines spécificités.

Le voyage que je propose de faire dans cet article va se fonder sur la part de transposition culturelle et linguistique suscitée par le voyage, envisagé à partir de la conception de l'auteur et de ses préoccupations centrales, que sont le folklore comparé et la linguistique, spécialisée dans l'étude des dialectes et, notamment, de l'aroumain.

Certains des ouvrages cités dans la présentation faite *supra*, en particulier, *Dicţionarul dialectului aromân. General şi etimologic* et *Mic dicţionar folkloric*[2]

[1] Je me permets de préciser que cet ouvrage a été traduit en français : 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, 2003, 691 p. [j'ai tapé et révisé l'intégralité du texte français].

[2] Papahagi, T., *Petit dictionnaire folklorique*, 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, Bucarest, éd. « Grai şi suflet-Cultura Naţională », 2003, 691 p. [j'ai tapé et révisé l'intégralité du texte français].

mettent l'accent sur l'importance de la linguistique dialectale appliquée à l'aroumain et sur l'étude du folklore, afin d'avoir une approche plus complète des peuples, de leurs similitudes comme de leurs divergences.

Il est avéré que la distinction entre une langue et ses variétés repose sur différentes conceptions et, également, sur l'état d'esprit dans lequel on se trouve. Si l'on considère le protoroumain (V^e^–VI^e^ siècles), par exemple, le dacoroumain, l'istroroumain, le méglénoroumain et l'aroumain (ou macédoroumain) constituent ses variétés et, donc, ses dialectes. Parallèlement à ce premier postulat, on peut envisager aussi ces dialectes issus du protoroumain, en fonction de la conscience que ses locuteurs ont d'appartenir à des subdivisions de populations apparentées qui, au cours des siècles et des contacts, de durée ou de nature différente, ont contribué à façonner une identité proche mais, néanmoins, spécifique, et partiellement différenciée au XXI^e^ siècle : dans ce cadre, on peut établir un parallèle avec les langues régionales. Hormis cela, il est clair qu'il existe encore des subdivisions dialectales et des rapprochements entre sous-dialectes, mais il ne m'est pas possible de développer davantage ce point, dans le cadre de cet exposé, car mon objectif est de me concentrer, en premier lieu, sur l'aroumain.

Ce qui est certain, c'est que Tache Papahagi a mis au service de son peuple ses connaissances innées de sa langue maternelle, afin de contribuer à mieux connaître celle-ci, qui constitue une richesse, autant pour les Aroumains que pour tous les Roumains et, dans une vision plus large, pour l'ensemble de la communauté linguistique.

Tache Papahagi insistait sur la nécessité de prendre en compte la vie rurale, en s'appuyant, notamment, sur le fait que les connaissances et la littérature se transmettent, par la voie orale et par la voie écrite, sans qu'aucune de ces voies ne revête un intérêt moindre. C'est la raison pour laquelle Papahagi a passé une bonne partie de sa vie à effectuer des recherches sur le terrain, afin de découvrir par lui-même toutes ces richesses qui sont regroupées aussi dans sa collection ethnographique originale de 25 000 photos et les 3 volumes publiés *Images d'ethnographie roumaine* (1928, 30, 31).

Cet attrait pour la transmission orale est visible chez bon nombre d'auteurs et lettrés (V. Alecsandri, I. H. Rădulescu, M. Eminescu) qui se sont attachés à retransmettre les variantes de certaines ballades et mythes de l'espace culturel roumain (on peut citer, notamment, Mioriţa, Traian şi Dochia, Zburătorul et Meşterul Manole). D'autres, tels que I. Creangă ont insisté sur la langue familière de l'enfance, en particulier, dans *Amintiri din copilărie*, et ont aussi contribué à maintenir cette richesse du folklore et du patrimoine roumain. Néanmoins, la spécificité de Tache Papahagi est bien d'avoir inclus le dialecte aroumain dans ses études, à côté des autres dialectes roumains et des différents parlers des langues des divers continents. L'un des meilleurs exemples de cela est sans doute le *Mic dicţionar folkloric* qu'il a réalisé et qui permet de faire des incursions et d'établir des comparaisons entre toutes les aires linguistiques et culturelles. Néanmoins, celui-ci ne présente pas un corpus suffisant pour une étude large de l'aroumain.

Cet ouvrage présente les données autour d'un certain nombre de thèmes-idées (101 au total) qu'il a sélectionnés, en donnant pour chaque article le terme roumain, suivi de son synonyme français et allemand. Cette triple mention montre le souci de précision et le plurilinguisme de son auteur, qui n'hésite pas à indiquer bon nombre de citations en langues originales tout au long du dictionnaire. Je précise que, dans

la version française, nous avons choisi de maintenir ce plurilinguisme, afin de rendre honneur à son auteur et de mettre en valeur cette richesse en adjoignant une variante française à toutes les citations originales.

Certaines des thématiques – liées à la nature, à la cosmogonie, à l'ethnogenèse, entre autres – intégrées par Tache Papahagi, illustrent une mutualisation de certaines coutumes ou une forme de spécialisation régionale, voire balkanique[3].

On assiste donc parfois à « l'universalisation » de certaines coutumes qui s'explique par les liens existant entre les peuples qui les partagent ou bien à une différence d'interprétation. Ainsi, certains thèmes-personnages sont envisagés de manière positive par certains peuples et négative par d'autres.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que certaines de ces thématiques se retrouvent dans un autre ouvrage de Tache Papahagi, *Poezia lirică populară* sous une forme différente, ce qui contribue à compléter notre vision du monde par une transposition plus ou moins naturelle et consciente des choses, des personnages ou des lieux dans notre propre univers. On peut ainsi citer le berger et la montagne qui font intervenir, entre autres, les Aroumains.

L'ouvrage, *Poezia lirică populară,* présente, par ailleurs, quelques similitudes avec le *Mic dicţionar folkloric* puisqu'il fait intervenir aussi le thème général, la lyrique, en le déclinant sous divers aspects et en incluant des citations et auteurs du domaine dacoroumain, à côté des citations aroumaines, afin d'exemplifier aussi les ressemblances entre les deux dialectes.

Cette tournure d'esprit, axée sur le comparatisme, favorise aussi une forme de voyage et de transposition culturelle et spirituelle, en faisant intervenir des mots de même racine ou différenciés, une graphie avec des voyelles et des consonnes différentes, entre autres choses.

Les fragments de poésie sélectionnés dans *Poezia lirică populară (*325–326 [I][4] ; 342–343 [II][5], en version aroumaine et dacoroumaine, présentent des possibilités

---

[3] Cf., à cet égard, Estelle Variot, « Aspects particuliers à la traduction de dictionnaires », dans *Atelier de Traduction et Plurilinguisme*. Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°7 (volume double), édition réalisée par E. Variot, sous la direction de V. Rusu, Aix-en-Provence, 2002, pp. 187–209.

[4] « Ună feátă límpĭdă (1)/ din múnte si-aleápidă. (2)/ Trîşĭ în vale, la părnáre, (3)/ 'şĭ-astăl'é doĭ Túrţi n cále ; (4)/ un năpói-l'i, un năínte – (5)/ si chirú feáta di mínte. (6)/ – Daţ-vă, Túrţi, la 'nă párte, (7)/ că n'i-u cálea mult díparte! (8)/ Daţ-vă, Túrţi, Daţ-vă, cîńĭ – (9)/ ńi-hiŭ crişţínă, hiţ pîngĭńĭ... (10)/ O-le-lé! Măráta feátă, (11)/ di doĭ Túrţi fu băşeátă, (12)/ di doĭ Túrţi fu băşeátă. (13)/ di si-află' înfărmăcátă! » (14) – *Plit*. 947. [O fată strălucitoare (1)/ coboară de la munte. (2)/ Tocmai în vale, la ilice, (3)/ întîmpină doi turci în cale : (4)/unul în urmă-i, altul înainte – (5)/ fata se zăpăci. (6)/ – Daţi-vă, turcilor, la o parte, (7)/ că mi-e calea prea departe ; (8)/ Daţi-vă, turcilor, daţi-vă, cînilor – (9)/ sînt creştină, sînteţi păgîni... (10)/ Vai! Sărmana fată, (11)/ de doi turci fu sărutată! (12)/ De doi turci fu sărutată (13)/ încît se otrăvi (14)].

[5] « Anáθima carĭ deáde xeána, (1)/ Dumnidză' s' l'i-astingă bána, (2)/ că nă şcretuíră hoára. (3)/ Blăstimáţ s'híbá di nveáste (4)/ ş' cáma mult di láĭle feáte (5)/ că li-alásă nimărtáte. (6)/ Chiragi, fă-ńĭ-te curbáne, (7)/ s' ńĭ-adúţĭ gĭónile dit xeáne. (8)/s' ńĭ-adúţĭ pri tu múnte, (9)/ ţ' daŭ fluriĭle ţe-ám pri frúnte ; (10)/ s' múnţil'ĭ ca si-áibă nióră, (11)/ staŭ s'mi başĭ tine treĭ oră, (12)/ ca s' ţíńĭ mínte pî'nă s' morĭ ; (13)/ cára s' lu-adúţĭ pri geadé, (14)/ ţ-daŭ fluriĭ cî'te s' vreĭ, (15)/ Fóclu si-u-árdă ţeá Vlăhíe, (16)/ că 'şi-fug gĭon'ĭ tu ilichie ; (17)/ nchisésc gĭon'ĭl'i s' v'inăacásă – (18)/ es Vlăhúte ş' nu-l'ĭ alásă. (19)/ Nu ştiŭ, láĭa-ńĭ, ţe si-ńĭ fac, (20)/ ńi-armáşŭ fă'ră di bărbát. (21)/ ş' ńi-ascúchĭŭ si'ndze din hicát » (22) (W, II, 84 ; Pant, 44–45). [Anatema *celui* ce descoperi streinătatea, (1)/ Dumnezeu să-i stingă viaţa, (2)/ căci *înstreinările* ne pustiiră satul. (3)/ Blestemaţi să fie de neveste, (4)/ şi mai mult de bietele fete, (5)/ că le lasă nemă-

de voyages, autant par les termes ou les structures employés que par les sens utilisés, et que par les possibilités de rapprochements avec d'autres livres de Tache Papahagi. Une double approche comparée sera proposée, linguistique, d'une part, et littéraire, d'autre part, afin d'ouvrir le lecteur à cet autre univers que constitue la vision aroumaine.

Je précise, à ce niveau, que, pour certains passages du deuxième fragment, la variante dacoroumaine ne correspond pas tout à fait à l'aroumaine et que ceci a été spécifié par Tache Papahagi en italique, dans le texte original. Ceci peut s'expliquer, soit par le fait que la formulation a été enregistrée telle qu'elle a été entendue avec une perception autre, soit par le fait que l'auteur a perçu qu'il était nécessaire de procéder par synonymie ou périphrase, afin d'obtenir un meilleur rendu dans la langue cible (le dacoroumain).

D'un point de vue linguistique, on peut remarquer certaines différenciations concernant les parties du discours phonétiques, morphologiques et/ou sémantiques, notamment.

On note de nombreuses évolutions ***phonétiques*** et alternances vocaliques et consonantiques ainsi que l'apparition de diphtongaisons, dans divers éléments des fragments choisis.

Les **démonstratifs** sont assez différenciés du point de vue phonétique : aroum. *l'é* dans *astăl'é* (I, v. 4) : pour le masculin pluriel accusatif ; on aurait, au mot à mot *cei* en dacoroumain ; aroum. pr. *l'i* (I, v. 5) pour le féminin singulier génitif, au lieu de dacoroum. *ei* ; aroum. *l'i* (II, v. 2), au lieu de *i* en dacoroum. ; *n'i* (I, v. 8) (palatalisation), pour le datif singulier première personne, au lieu de *mi*, devant une voyelle *ńi-armáşŭ* (II, v. 21) ; *ńi-ascúchĭŭ* (II, v. 22). En cas de proximité d'un second pronom, on a en aroumain la forme *ńĭ-* : aroum. *fă-ńĭ-te* (II, v. 7), dacoroum. fă-mi-te ; aroum. *si-ńĭfac* (II, v. 20), dacoroum. *să fac*. Le pronom *mi* (datif) est présent en aroumain après la conjonction s' : aroum. *s' mi başi* (II, v. 12), le dacoroumain employant quant à lui la forme accusative *să-mă săruți*.

S'agissant du masculin ou neutre singulier, on notera que l'élision de la voyelle de la conjonction "que" (*s'*) en aroumain qui permet de lier le pronom au verbe : *s' lu-aduți* (II, v. 9, 14– *lu* étant une forme étymologique, du latin *illlum*), alors qu'en dacoroumain on a *să-l aduci* (*-l* étant une forme plus évoluée).

La forme aroum. *nă* (II, v. 3), avec *-ă* – qui existe aussi en dacoroumain ancien – peut être considérée comme présentant une alternance vocalique par rapport au dacoroumain moderne *ne ;* à noter aussi aroum. *blăstimáț* (II, v. 4), dacoroum. *blestemați* (dacoroum. dialectal *blăstemați*).

Certains éléments sont communs à l'aroumain et au dacoroumain. C'est le cas de **prépositions** telles que *din* (I, v. 2), *în, n* (I, v. 3, 4), *la* (I, v. 3) qui sont respectivement héritées du latin *de + in, in* et *illac*. L'article indéfini masculin singulier est identique en dacoroumain et en aroumain (*un* (I, v. 5) [*un*^{u} et *unlu* étant des variations] < lat. *unus*). Par contre, le groupe prépositionnel latin *de + in dit* (II, v. 8, 22)

---

ritate. (6)/ Chiragiule, fă-mi-te luntre şi punte, (7)/ să-mi aduci pe mîndrul din străinătate. (8)/ Şi de-l vei aduce pe drumul de munte, (9)/ îți dau galbenii ce am pe frunte ; (10)/ iar dacă munții vor fi în nori, (11)/ stau să mă săruți tu trei ori, (12)/ ca să ții minte pînă vei muri ; (13)/ de-l vei aduce pe şosea, (14)/ îți dau galbeni cîți ai vrea. (15)/ Arde-o-ar focul acea Vlăhie, (16)/ că pleacă *acolo* flăcăi în etate *de căsătorie* : (17)/ pornesc flăcăii să vie acasă – (18)/ ies Vlăhute şi nu-i lasă. (19)/ Nu ştiu, biata-mi, ce să fac : (20)/ rămăsei fără de bărbat (21)/ şi scuip sînge din plămîn. (22)].

est attesté dans certains cas pour din – transformation de la nasale finale en dentale cf. T. Papahagi, *Dictionarul dialectului aromân, general şi etimologic,* p. 490) –, quand le dacoroumain le contracte en *din*. Le groupe *pre* + *in* connaît un autre sort en aroumain, avec la chute du -n final, *pri* (II, v. 9, 10, 14), même si, prin et prit sont également attestés (cf. T. Papahagi, *Dictionarul dialectului aromân, general şi etimologic,* p. 1013), tandis qu'en dacoroumain, il se produit à nouveau une contraction : *prin*.

Les **conjonctions** connaissent une légère alternance ou restent similaires : lat. *sic,* aroum. *şĭ* (I, v. 4), dacoroum. *şi* ; lat. *quod* aroum. et dacoroum. *că*. S'agissant des numéraux, on peut noter lat. *duus*, aroum. *doĭ* (I, v. 4, 12, 13), dacoroum. *doi*. Idem pour lat. *tres*, aroum. *treĭ* (II, v. 12), dacoroum. *trei* [présence d'un *i* analogique *ĭ* (en aroumain), ajouté pour le pluriel].

Les **adverbes** en aroumain correspondent à des formes considérées comme archaïques ou régionales en dacoroumain : *năpoi, năinte* (I, v. 5), par chute de la voyelle initiale héritée du latin *i-*).

Le comportement des **verbes** est assez intéressant : lat. *rapidum*, aroum. *sialeápidă* au passé simple (I, v. 2), dacoroum. [(a) (se) *repezi*] : 3e personne : *se repezi* ; présence d'alternances consonantiques *-l-*, *-r-*, lat. *d-*, aroum. *-d-*,-dacoroum. *-z-*, et d'alternances vocaliques : lat. *-a-*, aroum. *-eá-*, dacoroum. *-a-*, lat. *-e-*, aroum. *-i-*, dacoroum. -e-, lat. *-um* (chute du *-m* final), aroum. *-ă,* dacoroum. *-i-* ; autres exemples d'alternances vocaliques et consonantiques : lat. *bāsĭāre* (fr. *baiser*), aroum. *băşeată*, dacoroum. *bezea ;* lat. *dare*, aroum. *daţ-vă* (I, v. 7, 9), dacoroum. *dați-vă* ; *at. pharmacum ("sort", "sortilège"),* aroum. *înfărmăcátă (adjonction du préfixe latin în-*), dacoroum. *fermecat*.

Certaines formes verbales sont plus conservatrices en aroumain qu'en dacoroumain : lat. teneo, tenere > aroum. *ca s' ţîńĭ* (II, v. 13), dacoroum. *ca să ţii* (pallatalisation totale du *-n-* (*ń* en aroumain) intervocalique et apparition de la diphtongue ; voir, aussi, aroum. *s' v'ină* (II, v. 18), dacoroum. *să vină*.

À souligner également l'alternance lat.*-f-*, aroum. *-h-*, dacoroum. *-f-* : lat. *fire,* aroum. *híbă* (II, v. 4), dacoroum. *fie* (voir, néanmoins, au niveau dialectal et, notamment chez I. B. Deleanu, dans *Tsiganiada*, la présence de formes en *h-*) *;* lat. sum, fui, fire, aroum. *n'i-u*, dacoroum. *mi-e ;* aroum. *ňi-hiŭ* (I, v. 8), dacoroum. *eu sunt* (alternance *-f-, -h-*).

D'autres alternances vocaliques sont présentes telles que : aroum. *morĭ* (II, v. 13), dacoroum. *mor* ; aroum. *daŭ,* dacoroum. *dau* ; aroum. *ştiŭ,* dacoroum. *ştiu* (II, v. 20) ; lat. *exeo, exire*, aroum. *es* (II, v. 19), dacoroum. *ies*.

On peut souligner l'emploi en aroumain de *deáde* au passé simple (II, v. 1) (< lat. *dare*, dacoroum. *dădu de/ deade* : archaïsme disposant d'une forme plus forte : réfection du système à partir des formes faibles et apparition de la diphtongaison) quand le dacoroumain moderne et littéraire préfère utiliser *descoperi*.

Pour ce qui est des **substantifs** : lat. *feta* devient en aroum. *feátă* (I, V. 1, 6, 11) et en dacoroum. *fată (*en dacoroum. ancien, *feată* aussi*)*. À noter qu'en méglénoroumain, très proche dans le cas présent de l'aroumain, on trouve la forme *fêátă*. De même, le mot *türk* donne au pluriel *turţi* (I, V. 4, 7, 9, 12, 13) en aroumain et *turci* en dacoroumain.

L'alternance aroum. *ţ'*, dacoroum. *(î)ţi* existe aussi pour les mots issus du latin, en particulier pour les pronoms : aroum. *ţ'* (II, v. 10, 15) (devant -e, -i), aroum. *ţea*, dacoroum. *acea*. L'alternance aroum. *-ţĭ,* dacoroum. *-ci* est confirmée, quant à elle,

pour les verbes et les substantifs, issus du latin, ce qui tend à prouver l'existence d'une loi phonétique à ce niveau : aroum. *adúţĭ*(II, v. 9, 14), dacoroum. *aduci*, Une autre alternance assez fréquente est lat. *-e-*, aroum. *-i-*, dacoroum. -e- : *límpidă* (I, v. 1), *si* (I, v. 2, 6, 14), *di* (I, v. 6, 12, 13, 14 ; II, v. 4, 5, 21), *diparte* (I, V. 8), *crişţínă* (I, v. 10).

On peut souligner aussi d'autres tendances de l'aroumain par rapport au dacoroumain : lat. *paganus*, *-ni*, aroum. *pîngi'nĭ* [dédoublement par anticipation de la nasale] (I, v. 10), dacoroum. *păgâni* (alternance vocalique avec nasalisation devant la gutturale). La préposition aroum. *pî'nă* – en dacoroumain, *pînă* – tend à suivre également ce schéma.

Certains mots restent inchangés ou se différencient par la seule présence, à l'écrit, de la voyelle accentuée en aroumain : aroum. *múnte* (I, v. 2, II, v. 9), dacoroum. *munte* ; aroum. et dacoroum. *vale* ; aroum. *cále*, (I, v. 4), *cálea* (I, v. 8) ; dacoroum. *cale, calea ; aroum. mínte* (I, v. 6), *dacoroum. minte ; aroum. párte* (I, v. 7), *dacoroum. parte,* aroum. *frúnte* (II, v. 10), dacoroum. *frunte ;* aroum. *ám* (II, v. 13), dacoroum. *am*.

On assiste plus fréquemment à l'élision de voyelles finales en aroumain qu'en dacoroumain : aroum. *s'* (II, v. 2, 4, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 18), dacoroum. *să* ; aroum. *ş'* (II, v. 5, 9, 11, 22), dacoroum. *şi*.

On remarque également la chute de voyelles interconsonantiques en aroumain : *nimărtáte* (II, v. 6) [avec alternance aroum. *-e-* dacoroum. *-i-*], en dacoroumain *nemăritate* ; aroum. *nveáste* (II, v. 4) [avec diphtongaison dans la syllabe suivante], dacoroum. *neveste*.

La présence en aroum. de *Dumnidză* (II, v. 2), et en dacoroum. de *Dumnezeu* est intéressante à examiner : ces deux mots, issus à nouveau du latin *(Domine Deus),* montrent la contraction en un seul mot et l'évolution vocalique lat. *-o-*, aroum. dacoroum. *-u-*, la chute de la voyelle entre les deux nasales, le passage du lat. *d-*, à l'aroum. et à l'ancien dacoroum. *dz-*, puis dacoroum. moderne *-z*, la simplification du lat. *-e*, en *-ă*, en aroum., par modification articulatoire, tandis que le dacoroum. refait *-ău* en *-eu*. On peut observer aussi la forme aroum. *si'ndze*, du lat. *sanguis*, qui correspond à un passage dans l'évolution phonétique du groupe consonantique latin -gu- vers le -g- du dacoroumain *(sînge)*.

Un autre phénomène intéressant à préciser est le passage du latin *j + u* à *gĭo* [dj'o] en aroumain : lat. *juvenis* , aroum. *gĭonil'i* (II, v. 8, 17, 18). Le dacoroumain a conservé le terme *june* "jeune" ; néanmoins, d'après mes recherches, il l'utilise plutôt aujourd'hui dans un sens dépréciatif "un jeune, n'importe quel jeune", et le remplace plus facilement par *mîndrul*, *flăcăii*, ainsi que nous le montre la variante dacoroumaine du fragment II.

Une évolution un peu similaire est le passage du latin *nubes, nubis* (< nubilum) à l'aroumain *niórĭ*(pallatalisation), en dacoroumain, *nori*, la forme *niori*, très proche de l'aroumaine, étant dialectale.

Le mot aroum. *fóclu* (II, v. 16) du lat. *foc* (attention, en lat. *focus* "feu" et *foculus* "petit foyer") présente un passage de la nasale en avant-dernière position derrière l'explosive *-c-*, phénomène favorisé par l'accentuation de la voyelle *-ó-* située dans la première syllabe. En dacoroumain, la forme littéraire est *focul*.

La forme aroumaine *hicát* (II, v. 22) est spécifique puisqu'elle illustre à la fois une évolution phonétique et une possibilité d'élargissement sémantique. On assiste une fois encore au passage du lat. *f- (+ -e-, -i-)* à l'aroum. *-h (+ -i-)* et au dacoroum. *f-*

(+ -i-) : lat. *ficatum* > aroum. *hicát* et dacoroum. *ficat*. La variante dacoroumaine moderne enregistrée par Tache Papahagi utilise la forme *plămîn* qui renvoie pour certains de ses sens à *ficat* (cf. Pop, s. v., carte 68 et 69 (ficat). Dans la carte (68), on observe l'emploi de *ficat* (ou *ficati albi*) aussi pour plămân).

S'agissant du mot aroum. *geadé* (II, v. 14), on peut faire un rapprochement avec le turc *djaddé*. La variante dacoroumaine utilise le mot *şosea*, qui provient du français.

Des remarques ***morphologiques*** peuvent être également faites.

Ainsi, **l'article** indéfini féminin singulier est *ună, ou 'na* (I, v. 1, 7) en aroumain et *o* en dacoroumain. L'origine latine *(una)* témoigne du fait que l'aroumain est plus proche de la langue source.

Les formes **adjectives** et **substantives** aroumaines *láɨle* (II, v. 5), dacoroum. *bietele ; múnţíl'ĭ* [II, v. 11] (avec présence en aroum.de -l'i), dacoroum. *munţii ; fluríɨle* (II, v. 10), dacoroum. *galbenii* témoignent de la caractéristique roumaine à utiliser l'article défini enclitique, hérité du déictique latin *(ille)*.

Ainsi, une spécificité de l'aroumain est représentée par la forme *Túrţi* [influence du grec, voir supra aussi] (I, v. 7, 9) au vocatif pluriel, strictement identique au nominatif et à l'accusatif, tandis que le dacoroumain utilise la forme *turcilor* (alternance consonantique, suivie de l'article enclitique -lor, commun au génitif et datif pluriel). Même remarque un peu plus loin pour *cînĭ* (I, v. 9) : lat. *canis, canem*, aroum. *cíńĭ*, la forme dacoroumaine enregistrée est *cînilor* (forme moderne *cîinilor)*. Les substantifs se comportent de manière similaire en aroumain et en dacoroumain, puisqu'il existe les articles définis et indéfinis, respectivement enclitiques et antéposés et qu'en présence d'un adjectif c'est le premier élément qui prend la marque de l'article (défini).

Pour ce qui est de la deuxième personne du singulier du pronom, on remarque l'utilisation en aroumain de *tu* (II, v. 7, 9, 10, 17), en valeur accusative et possessive, et de *tine* (II, v. 12), en valeur nominative ; en dacoroum. la forme présente est *te*, (II, v. 7, 12), en valeur accusative, îţi (II, v. 10, 17), en valeur dative. À noter aussi aroum. *láĭa-ńĭ* (II, v. 20) et dacoroum. *biata-mi*.

L'aroumain emploie *cari* (II, v. 1) (génitif singulier et forme pluriel), tandis que le dacoroumain moderne utilise l'article démonstratif au génitif *celui*.

On soulignera également l'emploi de *cára* (II, v. 9), avec le sens de *dacă* (cf. T. Papahagi, *Dictionarul dialectului aromân, general şi etimologic,* p. 314–316).

Le **verbe** présente aussi des intérêts pour cette analyse. On peut souligner l'existence du *a* proclitique en aroumain *: aroum. s'l'i-astingă* (II, v. 2), *dacoroum. să-i stingă* (< lat. *extinguere*), aroum. *alásă* (II, v. 6, 19), dacoroum. *lasă*. (étymon pour ce dernier), lat. *rapidum*, aroum. *si-aleápidă* au passé simple (I, v. 2), dacoroum. [(a) (se) *repezi*] : 3^{e} personne : *se repezi*.

Le conditionnel est spécifique dans les deux dialectes roumains : la forme aroumaine *si-u árdă* (II, v. 16) dispose de la conjonction *si*, avec altération de la voyelle par la voyelle initiale *-u*, [du lat. *volet* exprimant l'intentionnalité à la première personne], suivis du verbe *árdă* ; en dacoroum. *arde-o-ar* (forme inversée à valeur poétique).

Il est à noter que cette voyelle finale *-u* se retrouve à la première personne des première, troisième et quatrième conjugaisons en aroumain, au présent et au futur : par exemple, *ńi-armáşŭ* (II, v. 21) ; *ńi-ascúchŭŭ* (II, v. 22).

Le subjonctif présente aussi certaines ressemblances en aroumain et en dacoroumain : en aroum., à nouveau, la conjonction *si*, suivie du pronom (datif éthique) et du verbe conjugué à la personne correspondante : aroum. *ţe si-ńĭfac* (II, v. 20), en dacoroum. *ce să fac* ; aroum. *ca si-áibă* (II, v. 11), dacoroum. *ca să aibă*.

Du point de vue ***sémantique***, certains mots de l'aroumain sont plus proches du mot originel latin : *límpidă* (I, v. 1), *înfărmăcátă* (I, v. 14), ce qui tend à montrer que l'aroumain serait plus conservateur que le dacoroumain.

Le verbe *şcretuíră* (aroum.) [II, v. 3] ne dispose pas d'équivalent direct en dacoroumain, dans le fragment enregistré par Tache Papahagi. Je réserverai ma position sur une possible correspondance, à ce stade de mes recherches. Il en va de même du terme *ilichíe* (II, v. 17), présent en aroumain et en dacoroumain, même si la dernière variante préfère utiliser une périphrase plutôt que de reprendre le mot d'origine grecque *ηλιχια*.

Je ferai les mêmes réserves pour *nchisésc* (II, v. 18), dans l'attente de recherches plus approfondies.

Du point de vue sémantique, également, on peut noter l'utilisation de *Vlăhíe* (II, v. 16) qui représente autant en aroumain qu'en dacoroumain la terre originelle des Vlachs (ou Valaques), un mot qui est, par ailleurs, à l'origine de l'appellation de l'une des trois provinces historiques roumaines (Pays des Vlachs).

Du point de vue **lexical** et étymologique, on note la présence de termes, en provenance de peuples avec lesquels l'aroumain a été également en contact dans son histoire (Grecs, Latins, Turcs, Slaves etc.). Nous pouvons citer : aroum. *xeána, xeáne* (du grec *xenos*) [II, v. 1, 8], en dacoroumain *streinătatea, străinătate* (la présence du -a final morphologique pour l'article défini féminin singulier, commune au dacoroumain, témoigne néanmoins de l'impact du latin sur la structuration de la langue) ; aroum. *cáma* [II, v. 5] (du latin *quam magis*), en dacoroumain *cam* (en ancien roumain, *camai*) est présent mais on lui préfère *mai* (du latin *magis*) ; aroum. *chiragí* (du turc *kiraci*) [II, v. 7], en dacoroumain (cf. DEX s. v.) *chiragiule* (ancien roumain). On assiste, donc, dans certains cas, à une conservation dans l'un des deux dialectes roumains d'un mot issu du grec, sans doute du fait des contacts plus proches avec l'aroumain. L'existence de mots d'origine turque témoigne de contaminations prolongées, mais il reste avéré que la structuration, malgré des spécificités phonétiques est particulièrement influencée par le latin. Le terme aroumain *hoára* (du Gr. *Χωρα*) [II, v. 3] est important à relever, d'autant plus que le dacoroumain lui préfère *sat* (du latin *fossatum*).

Pour ce qui est du fonds, Tache Papahagi nous propose, dans le premier fragment, une petite ballade culturelle qui traverse les époques. Celle-ci inclut différents personnages, une jeune fille innocente qui descend de la montagne à la vallée et qui rencontre, durant son périple, deux Turcs, symbolisant les forces extérieures "païennes". Elle essaie vainement de leur résister mais leur contact s'avère néfaste, l'aroumain utilisant le terme *înfărmăcátă* quand le dacoroumain utilise le terme *otrăvi* « corrompre, pervertir ; voire empoisonner ». Ceci n'est pas sans rappeler le mythe de l'ethnogenèse du peuple roumain, dans lequel Dochia, fuyant Trajan dans les montagnes, sous les traits d'une bergère accompagnée de sa suite (devenu son troupeau), a imploré Zalmoxis de l'aider à échapper à ses poursuivants. Celui-ci la transforma en rocher, tout comme sa suite (les fameux Babele). On peut également faire une distinction avec les coutumes villageoises et de certaines contrées consistant à doter les jeunes filles d'un couteau, afin de leur permettre de se défendre

et, au pire des cas, de préférer se donner la mort plutôt que d'amener le déshonneur à leur famille. Il est à souligner que le thème de la montagne, « muntele », (tout comme celui du couteau) a été présenté et développé dans le *Petit dictionnaire folklorique*, ce qui témoigne de l'impact du milieu naturel sur le folklore, non seulement aroumain mais aussi universel.

Le deuxième fragment choisi évoque une autre forme de voyage, volontaire mais parfois également imposée, l'exil, avec une possible intervention divine comme seule échappatoire. Le registre divin est repris par certains autres mots du texte, faisant référence à la malédiction, au malheur, à la vie et à la mort, ainsi qu'à des éléments naturels que constituent particulièrement la montagne et les nuages. La nature représente aussi une forme de voyage, par une quête d'harmonie et une vie apaisée au village qui correspond à un havre de paix qui appelle au retour les jeunes du pays. Il est également question des contacts entre Aroumains et Valaques qui sont voisins et de l'exode d'une partie de la population, ce qui a des conséquences sur la vitalité des villages puisque ce sont souvent les femmes et les plus anciens qui restent. Là encore, un parallèle peut être fait avec un thème développé dans le *Petit dictionnaire folklorique*, « Distribuirea pământului ». L'ensemble de ces convergences montre, d'une part, la créativité aroumaine et les possibles ressemblances et divergences avec les autres peuples et, d'autre part, la justesse du raisonnement de Tache Papahagi qui a mis à profit la connaissance qu'il avait du parler ainsi que des us et coutumes de son peuple et leur a donné ainsi une autre ampleur en leur assurant la pérennité. Il ne m'a pas été possible de présenter un corpus très élargi, dans le cadre de cette intervention, et une sélection a dû être faite afin de présenter un maximum de faits, en lien avec le thème du voyage. L'objectif a été, également, de présenter certaines facettes du voyage, pour les Aroumains, dans un contexte d'harmonie avec la nature et en lien avec des peuples qu'ils côtoient. Ceci permet de faire des rapprochements avec d'autres possibilités de voyage par association d'idées. Il est certain aussi que l'ouvrage de Tache Papahagi peut être la source de bon nombre de discussions sur les liens entre Aroumains, Albanais, Grecs, Dacoroumains et sur les contacts qu'ils ont été amenés à avoir avec d'autres peuples tels que les Turcs, notamment, ce qui a bien entendu influencé leur vision de la société et de l'univers. La présente contribution a permis de comparer les formes aroumaines et dacoroumaines, dans le but de montrer leurs similitudes et de préparer de nouvelles contributions élargies, en particulier, aux autres dialectes sud-danubiens.

Le voyage, sous ses différentes formes, pose la question de la transmission culturelle et linguistique qui est quasiment inéluctable, si l'on considère tous les domaines de la connaissance et toutes les disciplines. D'un point de vue linguistique, il est certain que les contacts entre populations voisines, qui ont, de surcroît, un substrat identique, ont des répercussions sur les pratiques langagières, sur l'intégration des mots dans le lexique et sur leur dissémination. Néanmoins, il semble que la pérennité dans le lexique résulte également de l'aptitude de chaque peuple à assimiler les contacts avec les populations environnantes, en fonction de ses affinités et de ses besoins. Dans un monde où l'anglais occupe une place de premier plan, du fait du poids économique de ses locuteurs et de certaines nécessités, nous nous devons de réfléchir aux moyens de vitaliser les autres, quel que soit le nombre de locuteurs, afin de maintenir cette diversité culturelle. La francophonie, dans son approche humaniste, fidèle aux différents courants de pensée qui se sont succédé au cours des siècles, ne doit pas se "contenter" d'affirmer cette diversité. Elle doit se donner les

moyens de la mener à bien, de la même manière que les pays francophones et francophiles doivent, eux aussi, contribuer à ce que ce lien culturel traverse les générations sans jamais se rompre, par la sincérité des sentiments qui anime ses défenseurs. La diversité culturelle est l'affaire de tous et chacun y participe, en fonction de son histoire et de sa vision du monde. C'est la raison pour laquelle je souhaite que ces quelques réflexions sur l'aroumain puissent contribuer à élargir le débat sur des langues qui aident, tout autant que les autres, à comprendre bon nombre de phénomènes linguistiques et généraux.

Bibliographie

Capidan, Theodor, *Aromânii*, *Dialectul aromân*, Bucureşti, Academia Română, Studii şi cercetări, XX, 1932.

Caragiu-Marioţeanu, Matilda, Giosu, Ştefan, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Tudoran, Romulus, *Dialectologie română,* Bucureşti, *Editura Didactică şi Pedagogică*, 1977.

Dicţionarul explicativ al limbii române, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984.

Dicţionarul limbii române moderne, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1958.

Djuvara, Neagu, *Aromânii, istorie, limbă, destin*, Humanitas, Bucureşti, 2012.

Gaffiot, François, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

Papahagi, Tache, *Petit dictionnaire folklorique*, 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, Bucarest, éd. « Grai şi suflet-Cultura Naţională », 2003, 691 p.

Papahagi, Tache, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, Bucureşti, Cultura naţională, 1925.

Papahagi, Tache, *Dicţionarul dialectului aromân, general şi etimologic*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1961, II[e] édition, 1974).

Papahagi, Tache, *Grai, folklor, etnografie*, éd. et préface par V. Rusu, Bucarest, Ed. Minerva, 1981.

Papahagi, Tache, *Poezia lirică populară*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1967, 589 p.

Papahagi, Tache, *Dialogue culturel Paris-Bucarest, Lettres d'A. Rosetti à* Tache Papahagi, publié par V. Rusu, aux Editions Jean-Louis, traduit par Roland Duflot, Gap, 1995.

Pop, Sever, *Micul atlas linguistic român*, partea I, vol. I *(Părţile corpului omenesc şi boalele lui),* Cluj-Napoca, 1938. (ALRM I, I), carte 68 et 69 (ficat). On observe l'emploi de ficat (ou ficati albi) aussi pour plămân.

Variot, Estelle, « Aspects particuliers à la traduction de dictionnaires », dans *Atelier de Traduction et Plurilinguisme.* Travaux de l'Equipe d'Accueil 854, « Cahiers d'Etudes Romanes », n°7 (volume double), édition réalisée par E. Variot, sous la direction de V. RUSU, Aix-en-Provence, 2002, pp. 187–209.

Sitographie

http://www.rri.ro/art.shtml?lang=4&sec=379&art=224702 (page consultée le 12/08/2012)

http://ro.scribd.com/doc/55310867/Tache-Papahagi-Aromanii-Grai-Folclor-Etnografie (page consultée le 12/08/2012)

http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/lingua/boletimfilologia/22/boletim22_pag73_79.pdf (page consultée le 12/08/2012)

http://www.autorii.com/scriitori/tache-papahagi/ (page consultée le 12/08/2012)

http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.euratlas.net/cartogra/lesage/histoire_06/images/atlas_06_3_1.jpg&imgrefurl=http://www.euratlas.net/cartogra/lesage/histoire_06/fr_lesage_06-fr_3_1.html&h=700&w=640&sz=114&tbnid=AQvQdLILOhRYYM:&tbnh=90&tbnw=82&prev=/search%3Fq%3Dalbanie%2Bet%2

Bdalmatie%2Blocalisation%26tbm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=albanie+et+dalmatie+localisation&usg=__tsJleHeGfgvgBig9xvE2brSCtcA=&docid=IgbJeBdWEabsjM&hl=fr&sa=X&ei=xFAzUIrEN6TE0QX_l4GoBg&sqi=2&ved=0CFUQ9QEwAw&dur=1381 (page consultée le 12/08/2012)

TRADUCTION

Repères pour l'étude de l'autotraduction en France au Moyen Âge

Ileana Neli EIBEN
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Résumé. Notre communication se propose de rendre compte de la contribution des auteurs-traducteurs médiévaux à la formation de la langue française. Ceux-ci, voulant transmettre des connaissances scientifiques (Nicole Oresme), des messages religieux (Maurice de Sully, Jean Gerson) ou de propagande (Jean de Montreuil, Michel de Boteauville) à un public différencié (maîtrisant ou ignorant le latin), ont dû opter pour une double rédaction : en latin et en français. Face aux défis d'une langue encore pauvre par rapport au latin, une langue littéraire pleinement constituée, les (auto)traducteurs ont dû faire preuve de créativité et suppléer aux lacunes du nouvel idiome en train de se former.

Abstract. By means of a diachronic approach, we aim to analyze the role played by medieval writers in the development of the French language. At that time, there were many writers who, wanting to convey scientific information (Nicole Oresme), religious messages (Maurice de Sully, Jean Gerson) or propaganda (Jean de Montreuil, Michel de Boteauville) to a differentiated audience (fluent in Latin or not), had to write two versions: Latin and French. Faced with the challenges of a rather poor language as opposed to mother Latin which was a fully developed literary language, they had to show creativity and fill the gaps of the emerging idiom.

Mots-clés : diachronie, autotraduction, formation de la langue française, double rédaction, public différencié
Keywords: diachrony, self translation, development of French language, two versions, differentiated audience

Introduction

Nous nous proposons d'évoquer la contribution de ceux qui, au Moyen Âge, en France, ont traduit du latin en français ou vice-versa leurs propres créations. Pour ce faire, nous essaierons de relier l'autotraduction au contexte politique, économique et culturel de l'époque car « étudier l'histoire de la traduction, en effet, équivaut en quelque sorte à reprendre l'histoire du monde, l'histoire des civilisations, mais par le biais de la traduction »[1] (Van Hoof 1991, 7). Un compte rendu des stimuli qui ont poussé les écrivains à recourir à une autre langue d'écriture et des voies qu'ils ont empruntées pour ré-exprimer leurs idées complète cette vue d'ensemble du phénomène autotraductif. Un autre aspect qui retiendra notre attention concerne la diffusion des écrits : quand et comment un texte, créé et traduit par son auteur, s'est répandu, pour qui il était (re)écrit et à qui il s'adressait.

[1] On retrouve la même idée chez Antoine Berman: « Il est impossible de séparer cette histoire de celle des langues, des cultures et des littératures – voire de celle des religions et des nations. Encore ne s'agit-il pas de tout mélanger, mais de montrer comment à chaque époque, ou dans chaque espace historique donné, la pratique de la traduction s'articule à celle de la littérature, des langues, des divers échanges interculturels et interlinguistiques » (1984, 12–13) et chez Jacques Monfrin : « Une chose est d'établir la liste des textes traduits, une autre de savoir quand et comment telle traduction s'est répandue ; et là, c'est un problème d'histoire de la civilisation autant qu'un problème d'histoire littéraire que nous devrons aborder » (1964, 5).

Ileana Neli EIBEN
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

1. Le contexte historique et culturel

Durant le Moyen Âge, la France a connu une période de vicissitudes, de révoltes du menu peuple à cause de l'écart toujours plus grand entre les riches et les pauvres, de famine et d'épidémies (la peste noire). Mais il y a eu aussi des circonstances qui ont favorisé la formation de la langue française : le concile de Tours (813), les *Serments de Strasbourg* (842) (rédigés en latin et mis en roman par des traducteurs ou, en tout cas, des rédacteurs bilingues), l'apparition et l'affirmation des universités (l'Université de Paris, celle de Montpellier) et implicitement des bibliothèques. Le développement de ces nouveaux établissements scolaires a eu comme résultat la formation d'une élite intellectuelle qui mettra les bases de la culture humaniste et moderne.

Pour ce qui est de la littérature en général et de la traduction en particulier, Henri van Hoof considère que « jusqu'à la fin du règne de Louis XII, l'inventaire des traductions en langue française demeure ainsi très modeste. La longue suite des conflits politiques a retardé le développement de la littérature et, par ricochet, de la traduction » (1991, 28–29). Jacques Monfrin pense aussi qu'« il faut attendre le milieu du XIV^{e} siècle pour que commencent à apparaître en France, de façon suivie, de véritables traductions » (1963, 171). Quelques pages plus loin il enchaîne : « il est en effet frappant de voir combien le XV^{e} siècle français est pauvre dans le domaine qui nous intéresse » (*Ibid*. 181). Cette austérité des lettres françaises est aussi soulignée par Michel Ballard : « On traduit relativement peu en France dans la seconde partie du Moyen Âge » (1992, 81).

Aux XII^{e} et XIII^{e} siècles, le bilinguisme des lettrés qui se servaient du latin « dans leur vie professionnelle, leurs loisirs studieux ou leurs jeux littéraires » et des langues vernaculaires « pour les besoins de l'existence quotidienne » (Vernet 1989, 226) se reflète dans des créations qui jouent sur deux et même plusieurs idiomes. Par exemple, dans le *Sermon sur Jonas* (vers 950) « s'entremêlent le latin et le roman de telle sorte qu'il est impossible de savoir si son rédacteur pensait s'exprimer finalement en latin ou en roman » ou « peut-être alternativement dans un idiome et dans l'autre, selon son auditoire » *(Idem)*.

2. Autotraduction et prédication chrétienne : les homélies de Maurice de Sully

La prédication chrétienne, après avoir sommeillé pendant plusieurs siècles, vit une période de relance grâce à la multiplication des ordres monastiques (bénédictin, franciscain, dominicain, cistercien). On voit par conséquent se dresser des légions de prédicateurs au milieu des philosophes, des théologiens et des poètes (Lecoy de la Marche 1868). Au surplus, les textes prêchés devaient être « en langue romane rustique ou en tudesque, afin que tous puissent plus facilement comprendre ce qui est dit », comme le prévoyait le concile de Tours (813). La double voie, orale et écrite, qu'ont empruntée les sermons médiévaux pour se répandre, a engendré des différences frappantes entre la version en latin et celle(s) en langues vulgaires, d'où une multitude de questions qu'ont soulevées les homélies de Maurice de Sully (1105/1120–1196). Ces textes prononcés entre 1168 et 1175 ont été réunis dans un volume transformé par son auteur en manuel à l'usage des prêtres de son diocèse (Lecoy de la Marche 1868, 44) qui, d'ailleurs, appréciaient beaucoup ses talents de

prédicateur[2] (Bériou 1991, 230). Cet objectif didactique de l'ouvrage apporte de la lumière dans la confusion créée par l'existence de plusieurs manuscrits en français et en latin, datant tous de la même période.

Dans lesquelles des versions qui nous sont parvenues faudrait-il chercher le texte véritable : où est l'original et où est la traduction ? Quelle a été la langue originale des sermons qui nous sont parvenus sous le nom de Maurice de Sully ? Voici des questions auxquelles Lecoy de la Marche essaie de répondre par une analyse en parallèle des différents exemplaires. Il met en évidence l'écart qui les sépare et tire la conclusion que ce ne sont pas des « traductions postérieures, mais les reproductions du manuel telles que les firent, sur le vélin d'abord et dans la chaire ensuite, conformément aux recommandations du prélat, quelques-uns des membres de son clergé » (1868, 226).

Alors, la question de savoir où est la traduction, en l'occurrence l'autotraduction, perdure. On ne peut la résoudre qu'en tenant compte du type de public à qui s'adressaient ces oraisons. Pour ce faire, nous empruntons à Lecoy de la Marche les deux prémisses qu'il a avancées : « Tous les sermons adressés aux fidèles, même ceux qui sont écrits en latin, étaient prêchés entièrement en français. » (*Ibid*. 221) et « Seuls, les sermons adressés à des clercs étaient ordinairement prêchés en latin » *(Idem)*. Il s'ensuit que ce manuel fait pour les clercs devait être en latin, alors qu'initialement, les sermons avaient été prononcés *ad usum populi*, donc en français. Autrement dit, on peut établir leur appartenance à un idiome ou à un autre par le type de discours qu'on leur attribue: appartenance aux langues vulgaires par la prédication et au latin par la rédaction.

Toutes ces remarques nous amènent à la conclusion que les homélies prêchées en français « semblent les originaux de la version latine parvenue jusqu'à nous [...] et qu'on a supposée revue par l'orateur en raison de ses points communs avec les sermons de Maurice de Sully composés originellement en latin » (Vernet 1989, 237). En plus, elle aurait servi de modèle à des compilations prononcées ultérieurement par ses étudiants ou d'autres ecclésiastiques. Sa position en tête des sermonnaires du XIII[e] siècle (Lecoy de la Marche 1868, 41), bien qu'il soit mort en 1196, indique sa contribution directe non seulement à la construction de la cathédrale Notre-Dame, mais aussi à la consolidation de la prédication catholique à ses débuts.

3. Autotraduction et ingénierie linguistique : Guillaume de Harcigny (1310–1393), Nicole Oresme (cca. 1320–1382) et Jean Gerson (1363–1429)

Au XIV[e] siècle, les règnes de Jean II le Bon (1350–1364) et de son successeur Charles V le Sage (1364–1380) ont favorisé un redressement de la vie culturelle et littéraire par l'encouragement des transferts interlinguaux. Les deux souverains non seulement possédaient des chefs d'œuvre de l'Antiquité classique mais encore les ont fait « translater pour le bien commun » par leurs secrétaires [Pierre Bercheure (1290–1362) en est un exemple] ou des traducteurs qu'ils comblaient de largesses.

Le programme de traduction inauguré par les rois valois s'érige, selon Jacques Monfrin (1963), en une véritable politique linguistique. Par exemple, Charles V,

[2] Lecoy de la Marche exprime la même opinion : « Il est probable que Maurice les avait prêchés lui-même, en tout ou en partie, avant de les réunir en un seul corps. Ce sont là, sans doute, les discours qui lui valurent sa renommée d'orateur » (1868, 45).

Ileana Neli EIBEN
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

poussé par le « désir de rendre accessible au plus grand nombre, et en particulier aux profanes, des textes écrits en latin (ou en grec) et qui étaient jusque-là réservés aux seuls érudits »[3] (Ballard 1992, 86), accompagnait ses commandes de « recommandations spécifiques concernant la lisibilité du texte d'arrivée » (*Ibid.* 84). L'entreprise de traduction en langue vernaculaire est fondée alors sur une double volonté : « volonté du roi de pouvoir lire dans sa langue les grands textes latins et volonté de forcer la langue vernaculaire à acquérir un registre complètement neuf d'expression » (Lusignan cité par Delisle 1993, 207–208). Les traducteurs participent ainsi à l'épanouissement de la langue française qui veut se parer du statut de « langue savante », capable d'accueillir les « autorités » de la culture grecque et latine.

C'est dans ce contexte politique et culturel qu'on fait la connaissance des trois représentants de l'autotraduction en France au XIV^e^ siècle : Guillaume de Harcigny (1310–1393), Nicole Oresme (cca. 1320–1382) et Jean Gerson (1363–1429). Leur activité se caractérise par la tentative de faire passer en français des textes rédigés préalablement en latin[4] qui, malgré les progrès de la langue vulgaire, continue à « conserver la préférence des érudits, et des théologiens en particulier » (Van Hoof 1991, 25).

Le médecin Guillaume de Harcigny (cca. 1310–1393) aurait écrit plusieurs textes : un journal de ses voyages (en Syrie, Egypte, Palestine, Italie), un traité des eaux minérales, un traité des pierres précieuses et aussi un traité d'anatomie en latin, traduit par lui-même en français en 1368 (cf. Wickersheimer 1979, 246). Malheureusement, tous ces ouvrages ont disparu à partir du XVII^e^ siècle et aucun ne nous est parvenu.

Parmi les proches de Charles V on rencontre Nicole Oresme (1322- 1382) qui fut peut-être la figure la plus spectaculaire de son époque par la richesse de ses connaissances, la nouveauté et l'audace de ses opinions. Il a abordé dans ses écrits plusieurs disciplines : l'économie, la musique, les mathématiques, la physique, la théologie et l'astronomie, ses qualités intellectuelles étant doublées d'une série de compétences linguistiques. Voici comme nous le présente Renée Balibar :

> Ayant appris à lire-écrire dans le latin classique européen, il pensait et parlait (le parlé de l'écrit) en latin, dans une langue qui véhiculait l'héritage culturel du grec, il distinguait en latin les registres de la théologie chrétienne, de la philosophie antique, du droit romain et contemporain, des domaines techniques, de l'art littéraire. Il parlait aussi, écrivait et pensait selon tous les registres de la langue française que sa formation latine le rendait capable de distinguer : français clérical, français royal, français commun à la cour ou dans les contrées, français des métiers, français de l'art littéraire (1998, 16).

---

[3] Selon Jacques Monfrin il serait erroné de croire « qu'il a été d'autant plus nécessaire de traduire que l'on a moins su le latin ». Il considère que c'est le contraire qui est vrai : « Plus il y a d'humanistes, d'hommes capables de lire et de goûter directement les textes antiques, plus il se trouve de traducteurs et plus volontiers ceux-ci se sont attachés aux plus humaines des œuvres antiques » (1963, 190). Sur ce point Jean Delisle rappelle que « la montée des langues vulgaires en Europe s'est faite concurremment à une intensification de la connaissance du latin » (1993, 204).

[4] La prééminence du latin subsiste encore pendant plusieurs siècles : « Dans les écoles monastiques, on enseigne avant tout le latin – et par la méthode directe, sans un mot en langue vulgaire » (Van Hoof 1991, 24).

En tant que traducteur il a le mérite d'avoir mis en français non seulement les livres *Éthique* en 1370, *Politique* et *Économiques* en 1371, et *Du Ciel et du monde* en 1377 du philosophe grec, mais aussi certains de ses textes en vue de les rendre accessibles à un public qui savait « moins bien le latin, en France, au Moyen Âge, qu'on ne le croit généralement» (Monfrin 1964, 18). Dans le *Livre des divinacions,* qui prend sa source dans une rédaction antérieure en latin, *Tractatus contra judiciarios astronomos,* il écrit : « [...] ay je compose ce livret en françois, afin que les gens lays le puissent entendre [...], et autre foys ay je escript en latin de ceste manière » (cité par Santoyo 2012, 69). De même, son *Traictie de la premiere invention des monnoies et des causes et manieres d'icelles,* ouvrage théorique sur les questions financières et monétaires, a comme équivalent latin *Tractatus de origine, natura, jure et mutationibus monetarum.*

Cette double rédaction s'expliquerait par la réception de son œuvre par des publics distincts. La version latine était-elle comprise par les mêmes lecteurs que la version française ? Il faut y répondre par la négative. Nicole Oresme s'est exprimé tantôt en latin, tantôt en français, selon les sujets, les genres littéraires choisis ou les récepteurs, et dans un contexte bilingue semblable à celui de l'antiquité romaine. Il en fait la description que voici : « Le grec était en regard du latin comme est maintenant le latin en regard du français chez nous. Et les étudiants étaient en ce temps initiés en grec aux études, à Rome et ailleurs, les sciences étaient alors communément enseignées en grec tandis que le langage commun et maternel c'était le latin » (cité par Balibar 1998, 31).

Pour contribuer au transfert des connaissances, il s'est retrouvé dans la situation contraignante de manquer de ressources. C'est pourquoi il a dû faire preuve de créativité et forger des mots nouveaux (*traité*, *communication*, *langage commun maternel*, etc.) qui ont favorisé et la formation et l'enrichissement de la langue française. Celle-ci s'est retrouvée ainsi munie d'un registre savant censé la mettre sur pied d'égalité avec le latin.

Jean Gerson (1363–1429) apporte sa contribution au fond doctrinal catholique par trois traités catéchétiques rédigés en latin et en français: *De praeceptis decalogi [Le livre des dix commandements]*, *De confessione [L'examen de conscience]* et *De arte moriendi [La science de bien mourir]* qui composent l'*Opus tripertitum*. L'activité oratoire bilingue du prédicateur parisien s'expliquerait, selon le médiéviste danois Brian Patrick McGuire, par son habileté à manier les deux langues en fonction de son public : « Gerson a été inlassablement préoccupé d'enseigner la théologie à ses étudiants en latin et de transmettre la doctrine chrétienne aux curés et laïcs en français »[5] (nous traduisons) (2004, 122). En s'appuyant sur l'édition de Gilbert Ouy, *Gerson bilingue* (1998) il compare les volets de ce triptyque pour prouver qu'ils sont quasiment équivalents[6] malgré quelques différences (omissions, contractions, glissements de sens). Or, cette dissemblance attesterait justement l'antériorité de la version française par rapport à celle en latin : « On peut supposer que Gerson a d'abord

[5] « Gerson was tirelessly involved in teaching theology to his students in Latin and conveying Christian doctrine to parish priest and the laity in French ».

[6] « At times it was important for Gerson that both texts said almost exactly the same thing, but with some small differences. » (McGuire 2004, 123) Idée qui est reprise un peu plus loin: «Gerson has not found it necessary to give an exact translation, but the two texts are still close. » (*Ibid.*, 124)

Ileana Neli EIBEN
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

composé ses traités en français et ensuite il les a traduits en latin »[7] (nous traduisons) (*Ibid.* 123). De même l'activité oratoire de Gerson nous permettrait de jeter un court regard sur la façon de manier et faire interagir deux idiomes dans le transfert[8] de connaissances théologiques au Moyen Âge.

4. Propagande de guerre, historiographie et autotraduction en France au XV^e^ siècle : Jean de Montreuil, Jean Chartier et Michel de Boteauville

Au XV^e^ siècle, sur le fond des conflits franco-anglais, on voit fleurir en France toute une série de textes allant de la propagande de guerre jusqu'à la description en vers des horreurs qui en découlent, en passant par l'enregistrement des événements dans les chroniques royales. Jean de Montreuil, Jean Chartier et Michel de Boteauville sont quelques noms qui retiendront notre attention dans ce qui suit.

La propagande de guerre « en étroite relation avec l'émergence de ce qu'on a pu appeler la sanctification du patriotisme ('sanctified patriotism') » (Contamine 1993, 25) était pratiquée en général par les belligérants, or on voyait s'y consacrer aussi « des personnalités qui n'étaient pas spécifiquement en charge de cette tâche mais qui, de leur seule initiative, entendaient répondre à une attente implicite des autorités en question et peut-être aussi du public auquel elles souhaitaient s'adresser » (*Ibid.* 7). Dans cette perspective se situe l'activité littéraire de Jean de Montreuil (1354–1418) qui a contribué « à définir et à mettre en œuvre la politique de la France en une période particulièrement troublée » (Grevy Pons et Ornato 1976, 86). Pour montrer la vaillance des Français et défendre les intérêts de la monarchie, il a signé deux traités *(À toute la Chevalerie et Traité contre les Anglais)* qui, à un moment donné du processus créatif, formaient un tout indivis (Grevy Pons et Ornato 1976, 92), mais ultérieurement, pour différentes raisons, la seconde partie s'en est détachée, devenant autonome.

À toute la Chevalerie, qui se proposait d'inciter la noblesse de France à chasser les Anglais hors du royaume, est une mise en français d'un texte antérieur, en latin *Regali ex progenie*, dont l'auteur revendique la paternité dans plusieurs de ses lettres[9]. Suivant des données extraites de la biographie de l'écrivain, Nicole Grevy-Pons précise : « À la fin de 1408 au plus tôt, il achève le *Regali ex progenie*. Les versions françaises sont postérieures, mais nous ne savons de combien ; en tout cas, elles ont été rédigées avant la mort d'Henri IV d'Angleterre, c'est-à-dire avant mars 1413, sans doute même avant décembre 1412 car Montreuil partit en ambassade à Rome de décembre 1412 à juin 1413 » (1980, 576). En 1413 il découvre dans un ma-

[7] « It might be assumed that Gerson first composed them in French and then translated them into Latin ».

[8] « These bilingual texts give us an opportunity to see how a late medieval theologian operated in the two languages, in translating ideas from one to the other, and how he considered his audiences in terms of what he conveyed in one language but not in the other » (McGuire 2004, 122).

[9] « Audivit humanitas vestra, illustres domini, quedam excerpta per me a cronicis Sancti Dyonisii de gestis in armis felicibus Francorum progenitorum vestrorum », c'est un extrait de la lettre 5 cité par Nicole Grevy Pons dans son étude *Jean de Montreuil et Guillebert de Mets* (1980, 569). L'écrivain y fait référence aux œuvres dont il s'est inspiré pour écrire son traité, mais si, à l'instar de Florence Bouchet (2009, 204), on considère ce type de texte comme « un écrit second procédant d'un ou de plusieurs écrits antérieurs et dont le genre n'est nullement spécifié » *(Idem),* on pourrait inclure la version latine parmi les sources dont découle la version française.

nuscrit de Saint-Denis une formulation de la loi salique[10] qui l'incite à rédiger son *Traité contre les Anglais*. Cela explique l'absence, après cette date, d'autres versions du traité *À toute la Chevalerie*, en étroite relation avec la situation politique du moment accablée par l'offensive anglaise :

> Face à ce nouveau contexte, Montreuil n'avait plus à promouvoir la reprise de la guerre auprès d'une chevalerie peu incline à se battre, puisque cette dernière était désormais en position d'assiégée. Par contre il fallait démontrer aux yeux de tous les Français l'absurdité des prétentions anglaises telles qu'elles s'exprimaient dans les négociations menées avant Azincourt et leur prouver l'injustice de la cause adverse de la guerre » (Grevy-Pons 1980, 577).

Il mettra environ deux ans à écrire son texte en français : on connaît une version latine de son traité, qui en constitue une traduction, datant de 1415. L'écriture bilingue[11] des deux ouvrages de Montreuil s'avère, pour Florence Bouchet, particulièrement intéressante car susceptible de « constituer un pont avec la veine vernaculaire des "traictiés"» (2009, 203) qui commençait à se manifester à la fin du Moyen Âge. Reliée à la même période, la contribution de Jean Chartier (cca. 1385/1390–1464) à l'historiographie française est mise en une lumière nouvelle par les investigations de Charles Samaran, qui lui attribue non seulement les chroniques de Charles VII, mais aussi une chronique latine. L'érudit français, juxtaposant les deux versions, prouve par une fine analyse que le texte en latin aurait servi de canevas à celui en français. Il apporte plusieurs arguments dont nous retenons : la richesse informationnelle de la chronique française expliquée par la tendance des analystes de se compléter plutôt que de se résumer, la présence de deux titres différents « religieux », puis « religieux et chantre » (fonctions remplies par Jean Chartier à deux moments distincts de son activité au service de la couronne : en 1437, date de sa nomination comme historiographe, et après 1445, date où il fut pourvu de l'office de chantre), l'absence de la dédicace au dauphin Louis et à la reine Marie d'Anjou qui se retrouve à la tête des vingt chapitres publiés par Vallet de Viriville (en 1858), représentant « le premier jet du chroniqueur » (Samaran 1978, 292). Plus encore, dans sa tentative d'identifier dans quelle langue Jean Chartier avait écrit sa chronique, il compare des phrases[12] qui témoignent d'une traduction littérale et prouvent qu'il avait sous les yeux le texte latin alors qu'il rédigeait celui en français. Mais, comme il s'agit d'une traduction auctoriale et implicitement d'une rédaction au second degré, il y a également des dissemblances car l'auteur « a élagué de ci, ajouté de là, ou retiré d'un endroit pour les mettre ailleurs certains renseignements » (*Ibid.* 289). C'était aussi pour lui une bonne opportunité pour apporter à son premier travail des modifications importantes, soit qu'il supprime des chapitres devenus inutiles [...],

[10] C'est sur la formulation « *De terra vero Salica nulla portio hereditatis mulieri veniat, sed ad virilem sexum tota terre herditats perveniat.* » que Jean de Montreuil s'appuie dans son argumentation, mais il lui donne une nouvelle forme «Laquelle loy, entre plusieurs autres choses qui font tres grandement a nostre propos, dit ainsy et conclut en ceste propre forme : *Mulier vero nullam in regno habeat protionem* » (cité par Grevy-Pons Nicole et Ezio Ornato 1976, 87).

[11] Selon André Vernet cette double écriture se retrouve aussi dans les lettres de Jean de Montreuil : « Notons enfin qu'une même lettre de Jean de Montreuil est conservée en latin et en français » (1989, 228).

[12] Selon Charles Samaran « la phrase "Et l'eau redondoit dedans la ville " paraît bien être la traduction de la tournure latine : "quedam amnis usque castelletum ville redundans" » (1978, 294).

soit qu'il en écourte ou en développe d'autres, soit enfin qu'il introduise ça et là des incidentes (Samaran 1978, 296).

Ce sont des indices qui soulignent qu'il a choisi dans un premier temps le latin, langue traditionnellement utilisée pour narrer les hauts faits du roi, pour adopter par la suite le français et continuer la narration seulement en français.

Michel de Boteauville (cca. 1435–1500), précédant par son traité de métrique *Art de metrifier françois* les travaux des poètes de la Pléiade, en particulier Jean-Antoine de Baïf, a dépeint dans une perspective propagandiste[13] d'une part les malheurs (famine, maladies, ruine des paysans, insécurité à cause des bandes de brigands, villes assiégées, villages pillés) découlant des conflits entre la France et l'Angleterre et d'autre part le bonheur des gens ayant goûté à la paix. Il prend le parti des paysans et s'insurge contre les atrocités qu'ils ont dû subir à cause des gestes des guerriers et des princes indignes. Son poème *Les Misères de la guerre* qui se greffe sur un texte antérieur en latin *De miseriis guerre Anglorum et utilitatibus pacis eorum* illustre sa tentative d'appliquer au français les règles de la poésie antique. Le texte en français daté de 1500 environ suit de vingt ans celui en latin achevé vers 1477, de sorte que le récit événementiel est enrichi de références historiques nouvelles et de noms propres absents de la version source. Michel de Boteauville a le mérite d'avoir annoncé par sa réflexion théorique et sa création littéraire les vues en matière d'art poétique qui ont pris de l'essor aux siècles suivants grâce à Jacques de la Taille, Etienne Jodelle, Etienne Pasquier, Agrippa d'Aubigné, etc.

Conclusion

De nombreux écrivains médiévaux, voulant transmettre des connaissances scientifiques, des messages religieux ou de propagande à un public différencié (maîtrisant ou ignorant le latin) ont dû opter pour une double rédaction : en latin et en français. Face aux défis d'une langue encore pauvre par rapport au latin, une langue littéraire pleinement constituée, ils ont dû faire preuve de créativité et suppléer aux lacunes du nouvel idiome en train de se former. Pour eux il s'agissait « non seulement de traduire, mais de *créer* jusqu'à un certain point la langue cible dans laquelle ils devaient incruster l'œuvre latine (Lusignan cité par Delisle 1993, 218). Si en latin, par exemple, ils disposaient de concepts pour exprimer leurs idées, en français ils se retrouvaient démunis de telles ressources lexicales. Alors ils ont forgé des mots nouveaux et on doit à Nicole Oresme les termes : *traité*, *communication*, *langage commun maternel*, etc. Pareil pour la syntaxe et la versification : ce qui était simple en latin et s'exprimait par des mètres bien rythmés faisait défaut en français. Le traité *Art de metrifier françois* de Michel de Boteauville annonce, par ses remarques théoriques, les contributions à l'art poétique française de Jacques de la Taille, Etienne Jodelle, Etienne Pasquier, Agrippa d'Aubigné.

C'est ainsi que les auteurs-traducteurs ont apporté leur pierre à la formation du français qui ultérieurement s'est développée davantage sous l'influence de la Renaissance italienne. L'enrichissement du vocabulaire atteindra son apogée dans les livres de Rabelais alors que l'orthographe et la grammaire seront normalisées par des publications remarquables : le *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne (1539) et la *Grammere françoeze* de Louis Meigret (1550).

[13] Dans une optique un peu plus large « il y a propagande chaque fois qu'il y a message fort à destination sinon d'un individu du moins d'un public » (Contamine 1994, 12).

Bibliographie critique

Balibar, Renée, « La communication en langue française », *Langage et société*, « Colinguisme et lexicographie », 1998, N° 83–84, p. 15–37.

Ballard, Michel, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, Traductions, Réflexions*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

Bériou, Nicole, « La prédication synodale au XIII[e] siècle d'après l'exemple cambrésien », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 22[e] congrès, Amiens, 1991, p. 229–247.

Bouchet, Florence, « Un petit *traictié* bien à tout faire, réflexions sur la mouvance génétique à la fin du Moyen Age », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 2009, N° 18, p. 201–215.

Contamine, Philippe, « Aperçus sur la propagande de guerre, de a fin du XIIe au début du XV[e] siècle : les croisades, la guerre de cent ans », in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 5–27.

Delisle, Jean, « Traducteurs médiévaux, traductrices féministes : une même éthique de la traduction ? », *TTR*, 1993, Vol. 6, N° 1, p. 203–230.

Duval, Frédéric, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge, Petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Librairie Droz, 2007.

Grevy-Pons, Nicole, Ornato, Ezio, « Qui est l'auteur de la chronique latine de Charles VI dite du Religieux de Saint-Denis? », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1976, tome 134, p. 85–102.

Grevy-Pons, Nicole, « Jean de Montreuil et Guillebert de Mets », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1980, Tome 58, fasc. 3, p. 565–587.

Lecoy de la Marche, Albert, *La chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIII[e] siècle, d'après les manuscrits contemporains*, Paris, Librairie Académique Didier et C[ie] Libraires-Éditeurs, 1868.

McGuire, Brian Patrick, «Jean Gerson and Bilingualism in the late Medieval University», In: Peter Andersen (éd.) *Pratiques de traduction au Moyen Âge/Medieval Translation Practices*, Copenhagen, Museum Tusculanum, 2004, p. 121–129.

Monfrin, Jacques, « Les traducteurs et leur public au Moyen Âge », *Journal des savants*, 1964, N° 1, p. 5–20.

Samaran, Charles, « La chronique latine de Jean Chartier (1422–1450) », in *Une longue vie d'érudit. Recueil d'Études de Charles Samaran*, Genève, Librairie Droz, 1978, p. 285–296.

Santoyo, Julio César, « La autotraducción en la Edad Media », In : Marcial Rubio Arquez et Nicola D'Antuono (éds.), *Autotraduzione, Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, p. 63–76.

Van Hoof, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Éditions Duculot, coll. « Bibliothèque de linguistique », 1991.

Vernet, André, « Les traductions latines d'œuvres en langues vernaculaires au Moyen Âge », in Geneviève Contamine (dir.) *Traduction et traducteurs au Moyen Âge*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 225–241.

Wickersheimer, Ernest, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Âge*, Genève, Librairie Droz, 1979.

Les éléments lexicaux français dans *Pnin* de V. Nabokov et leur voyage de l'anglais au français[1]

Selena STANKOVIĆ
Université de Niš, Serbie

Résumé. Dans le présent article, nous analysons le lexique français dans la version originale (anglaise) de *Pnin* et les procédés utilisés en vue d'introduire et de transmettre des unités lexicales françaises et des éléments de la culture française en anglais. L'application de ces techniques, dans les cas où l'identification d'une langue devient importante, révèle les intentions expressives du texte et ses caractéristiques stylistiques qui témoignent des influences vécues par l'auteur. Dans la traduction de ce roman en français *(Pnine),* nous examinons le statut des éléments linguistiques mentionnés ; nous étudions le voyage de ces éléments de l'original à la traduction — nous prenons en considération les méthodes à l'aide desquelles ils sont transmis en vue de garder et de transférer les intentions expressives et les traits stylistiques et culturels du texte original.

Abstract. This paper presents an analysis of French lexical units in the original, English version of the novel *Pnin* by V. Nabokov, as well as an examination of the procedures applied in introducing and transferring the French linguistic features and the elements of French culture into English. The application of these techniques, which are used in the cases when it is relevant to identify a certain language, reveals expressive intentions and stylistic characteristics of the text, which attest to the various influences experienced by the author. We analyze the status of the aforementioned linguistic units in the French translation of this novel *(Pnine);* that is, we examine the journey of these elements from the original text into the translation – we investigate the methods of this transmission in order to present the linguistic and cultural style of the original.

Mots-clés: langue française, langue anglaise, unités lexicales étrangères, éléments de la culture étrangère, transmission des éléments linguistiques et culturels
Keywords: French Language, English Language, foreign lexical units, foreign cultural elements, transmission of linguistic and cultural elements

Introduction

La langue, en tant qu'une des caractéristiques fondamentales d'une nation, est l'outil d'expression mais aussi le témoin de la culture du peuple qui s'en sert ; tous les éléments et les particularités d'une culture et des systèmes culturels s'y trouvent enregistrés ; elle accumule l'histoire, la civilisation, le passé et l'avenir d'un peuple (Čović 1994, 55 ; Bugarski 1986, 111). Néanmoins, chaque culture nationale contient autant d'éléments nationaux que d'éléments internationaux car, quelles que soient la distance et la dissemblance entre deux nations, il est impossible qu'elles ne possèdent pas quelque chose en commun (Čović 1994, 55).

Le roman *Pnin* de Vladimir Nabokov, écrit en anglais, abonde de mots, constructions, parties de texte et vers en langues étrangères : des unités lexicales en russe et en allemand, ainsi que, dans une quantité considérablement plus petite, en italien,

[1] Cet article est fait dans le cadre du projet *La traduction 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, de la Science et du Développement technologique de Serbie.

en espagnol et en latin, enfin et surtout un grand nombre de termes, de syntagmes et d'expressions et même des phrases entières en français. Selon la présence dans ce roman, le français occupe la seconde place parmi les langues citées, juste derrière le russe. Employé de cette manière, le français représente une sorte de lien entre deux communautés linguistiques, entre deux cultures : la culture des locuteurs de l'anglais et celle des locuteurs du français.

Dans la traduction de *Pnin* en français *(Pnine),* les unités linguistiques françaises se trouvent le plus souvent complètement incorporées dans le texte sans être différenciées ni soulignées. Quelquefois, tout de même, elles sont mises en valeur par l'italique, parfois elles sont remplacées par d'autres mots ou constructions ou bien elles sont simplement omises, etc.

Partant de prémisses de la linguistique des contacts de langues et de la théorie de la traduction, le présent article se propose donc d'analyser le lexique français en version originale de *Pnin* et d'examiner les techniques utilisées en vue d'introduire et de transmettre des unités lexicales françaises et des éléments de la culture française en anglais. Notre objectif est également de faire une analyse sur le statut des éléments linguistiques mentionnés dans la traduction de ce roman en français : étudier le voyage de ces éléments de l'original à la traduction — prendre en considération les méthodes à l'aide desquelles ils sont transmis en vue de garder et de transférer les intentions expressives et les traits stylistiques et culturels du texte original.

Matériel et méthodes

Notre recherche est basée sur un inventaire lexical composé de constructions et mots français figurant dans la version originale du roman *Pnin* ainsi que de leur réalisation dans la traduction française de ce roman *(Pnine)*. Nous prenons en considération uniquement les mots qui ont gardé leur forme sur le plan graphique et qui n'ont pas été adaptés sur le plan phonétique au système de l'anglais[1] ; dans le texte, ils sont régulièrement mis en italique. Les lexèmes d'origine française qui sont morphologiquement complètement intégrés dans la langue anglaise ne font pas partie de notre recherche. Le matériel se compose donc de plus de trente termes inventoriés parmi lesquels se trouvent des noms et des syntagmes nominaux, qui sont les plus fréquents, mais aussi d'autres espèces de mots ainsi que des phrases complètes. Le statut de chacun des lexèmes français en langue anglaise (une unité lexicale est incluse/non incluse dans les dictionnaires anglais ; la date d'entrée en anglais, l'appartenance à la catégorie de mots, la signification du mot en français, la forme au pluriel s'il s'agit d'un substantif ou d'un adjectif, l'emploi en anglais) est constaté avec l'aide des dictionnaires d'anglais en version électronique: *Dictionary and Thesaurus — Merriam-Webster Online*, *Collins English Dictionary* et *Longman English Dictionary Online*. Pour ce qui est de la méthode que nous avons utilisée dans notre étude, c'est l'analyse contrastive allant de l'anglais vers le français vu le fait que l'approche contrastive et la théorie de la traduction paraissent inséparables l'une de l'autre.

[1] En effet, il s'agit du « cas de la *non-intégration* (ni phonétique ni graphique) [qui] se présente lorsqu'un sujet bilingue cite le mot étranger avec la prononciation étrangère appropriée » (Charaudeau 1992, 82).

Sur les éléments lexicaux étrangers dans une langue cible

Cet article traite d'abord de la version originale du roman *Pnin* (1957) appartenant à la série des romans de V. Nabokov écrits en anglais. On peut dire que c'est un auteur russe mais aussi américain puisqu'il est parti de la Russie pour étudier les littératures russe et française à Cambridge, il a ensuite été résident berlinois et parisien, a vécu en Amérique et s'est enfin installé en Suisse. Il a donc eu une éducation trilingue — russe, anglaise, française. « Ce trilinguisme de l'enfance sera déterminant pour son œuvre d'écrivain », constate M. Chrestien dans la préface de sa traduction de *Pnin* en français (Nabokov 1962, 7). Ainsi, grâce à son excellente connaissance de la langue et de la littérature françaises, Nabokov se sert habilement du lexique français pour faire entrer le lecteur anglais dans la culture française et pour lui présenter la beauté et la richesse du français aussi bien que l'esprit de la France. Il utilise magistralement des éléments lexicaux qui transmettent clairement un coloris local de la culture dont ils proviennent.

Cette façon d'écrire pourrait être expliquée dans le cadre de la linguistique des contacts de langues et de la théorie de la traduction puisque nous y rencontrons deux langues en contact : l'anglais en tant que langue cible (Dubois et al. 1994, 85) ou langue d'accueil (Charaudeau 1992, 82–84) et le français comme langue source ou langue de départ (Dubois et al. 1994, 85, 438).

Le bilinguisme représente la position centrale et en même temps le point de départ dans les recherches des contacts de langues, explique R. Filipović ; il souligne que les initiateurs et les fondateurs les plus importants de la théorie des langues en contact, U. Weinreich et E. Haugen, considèrent qu'un locuteur individuel, un bilingue lui-même, désigne le lieu de contact de langues, le lieu où se réalisent des interactions linguistiques et des interférences entre deux langues ; au lieu du terme *le mélange de langues*, les deux linguistes mentionnés utilisent *l'emprunt*, *le contact de langues* (ou *les langues en contact*) et *l'interférence* (Filipović 1986, 33–35, 47).

La question de langues en contact — le français étant la langue source et l'anglais étant la langue cible — est élaborée dans l'ouvrage de B. Čubrović (2005) ; plus précisément, le sujet traité est la structure phonologique d'emprunts plus récents du français en anglais ainsi que le mécanisme de leur adaptation phonétique.

La traduction, qui pour G. Mounin représente un contact de langues et un fait de bilinguisme (Mounin 1963, 4–7), nous offre diverses techniques pour la transmission, dans une langue cible, d'éléments culturels qui sont caractéristiques d'une langue source : l'insertion des termes étrangers, la transcription, la translittération, l'adaptation des mots étrangers, la substitution d'une appellation inconnue par une appellation étrangère connue, la traduction littérale ou le calque, la description, la neutralisation des éléments de la culture étrangère, l'omission, la création d'une nouvelle appellation ou le néologisme, l'emploi de termes analogues (Hlebec 1989, 129–135 ; Ivir 1985, 62–65 ; Sibinović 1990, 107–110 ; Levi 1982, 108–119).

Selena STANKOVIĆ
Université de Niš, Serbie

Le lexique français en version originale de *Pnin* : du français dans la langue anglaise d'un Américain russe

Dans son roman *Pnin*, V. Nabokov se sert de l'insertion de termes et expressions français[1], donc du procédé qui, selon Hlebec (1989, 130–131), aboutit au rapprochement le plus intense entre deux cultures. Des unités lexicales françaises, étrangères à la langue cible (l'anglais), écrites constamment en lettres italiques, sont employées en tant que parties du texte. L'auteur du roman n'a pas combiné cette technique avec une traduction ou une description des mots français ou bien avec une explication à l'intérieur du texte ; la signification des lexèmes français peut être parfois comprise grâce au contexte. C'est de cette manière-là que la langue française devient l'objet dont on parle et que l'énoncé entier est focalisé sur elle :

> [...] when decayed Mme Roux, [...] come up for the rent while he was without his *faux col,* prim Pnin would cover his front [...]. (PA 7)

> [...] when he welcomed them with a speech at a formal dinner given them by the Association of Russian *Émigré* Scholars at the Barbizon-Plaza [...]. (PA 100)

> [...] was made by the ugly, but adored by him, singer Pauline Viardot to play the idiot in charades and *tableaux vivants* [...]. (PA 36)

> 'Perfect. Perfect!' cried Pnin. 'Let us finish my *cruchon*.' (PA 140)

> The great work on Old Russia, a wonderful dream mixture of folklore, poetry, social history, and *petite histoire*, which for the last ten years or so he had been fondly planning [...]. (PA 32–33)

> [...] and that if Degas could immortalize a *calèche*, why could not Victor Wind do the same to a motor car? (PA 80)

L'aspect extrême de la méthode d'insertion des mots de la langue source et de la présence des unités lexicales étrangères dans la langue cible est désigné comme *transfert imitatif* (Hlebec 1989, 180) — dans le texte, apparaissent des phrases complètes ou de courts extraits de roman en langue source. Comme l'évoquent M. Sibinović (1979, 97) et B. Hlebec (1989, 141), pour J. Catford, cette technique représente, en fait, une traduction partielle sous-entendant la transmission de certains éléments linguistiques soit parce que ceux-ci sont intraduisibles, soit parce qu'ils introduisent la couleur de la culture de laquelle ils viennent. Dans le roman *Pnin*, nous notons des exemples du transfert imitatif par lequel l'écrivain souligne la valeur et le rôle de la langue française en anglais:

> 'I speak in French with much more facility than in English,' said Pnin, 'but you — *vous comprenez le français? Bien? Assez bien? Un peu?*'
> *'Très un peu*, ' said Victor. (PA 87)

> Well, *c'est la vie*, as Eric so originally says. (PA 48)

[1] D'après L. Venuti (1995, 24), la méthode d'insertion des termes étrangers dans la langue cible est connue sous le nom de *foreignization*. Cet emploi de plusieurs codes linguistiques (des langues ou des dialectes) dans un même discours représente le phénomène qui est également appelé *alternance de codes linguistiques* (Filipović 1998).

L'application du procédé d'insertion des termes étrangers révèle les intentions expressives d'un texte et ses caractéristiques stylistiques qui témoignent des influences vécues par l'auteur (Hlebec 1989, 39–41, 51, 57–58 ; Dubois 1994, 299–300 ; Giro 1975, 9–13). Chez Nabokov dans *Pnin*, c'est l'influence de la langue, de la littérature et de la culture françaises qui est ainsi en jeu. En choisissant des lexèmes français pour son texte, l'énonciateur Nabokov envoie un message à son public/au destinataire. Son message remplit certaines fonctions de communication ou des fonctions textuelles : a) fonction expressive (émotive) — l'auteur exprime son attitude subjective et affective à l'égard de la langue et de la civilisation françaises ; b) fonction conative (injonctive) — l'auteur détermine son attitude à l'égard de l'intelligence ou de la sensibilité du public : par son message, lui, l'énonciateur veut provoquer chez son destinataire une impression liée à la culture française ; c) fonction métalinguistique — le message transmet l'information sur la langue française dont l'identification devient importante.

Le corpus de notre recherche ne comprend que des éléments lexicaux français graphiquement non intégrés dans le système de l'anglais ; leur adaptation phonétique à la langue d'accueil n'est pas réalisée. Nous avons enregistré une trentaine de termes parmi lesquels des noms (des noms simples, des noms composés) et des syntagmes nominaux sont les plus fréquents ; de même, nous avons noté un syntagme verbal, un syntagme adjectival et une locution adjectivale, ainsi que des phrases complètes. Tous les termes donnés apparaissent une seule fois dans le texte, excepté deux termes utilisés deux fois *(petite histoire* et *feuilleton)* et le mot *émigré* qui y apparaît plusieurs fois. La raison d'un emploi fréquent du mot *émigré* réside dans le sujet même du récit : le héros du roman est un étrange émigré russe, Timofeï Pnine, professeur de russe dans une université provinciale aux États-Unis. Il est important de dire également que tout le corpus pourrait être séparé en deux parties. L'une d'elles serait composée des lexèmes figurant dans les dictionnaires d'anglais en tant que mots français entrés en anglais à des siècles différents (pour la plupart, aux 19^{e} et 18^{e} siècles, mais aussi aux 20^{e}, 17^{e} et 13^{e} siècles). L'autre partie serait formée des unités lexicales non incluses dans les dictionnaires anglais. Ce fait, lui aussi, prouve que l'écrivain de *Pnin* dispose d'une bonne connaissance de la langue française et des éléments de la culture française.

Quant aux domaines de l'activité humaine auxquels appartiennent les mots français employés dans le roman, notre analyse démontre qu'il s'agit des sphères suivantes :

a) la culture en rapport avec le matériel :
— la maison et le mobilier :

> [...] up and down a room which at the moment existed for them only as an *espace meublé*, to use a Pninian term. (PA 34–35)

> '[...] And here is the bathroom — small, but all yours.' 'No *douche*?' inquired Pnin, looking up. (PA 29)

> [...] all kinds of bulky and miserable articles, broken chairs, dusty marble-topped tables, morose *étagères* with bits of dark-looking glass in the back [...]. (PA 104)

— différents objets ménagers et produits manufacturés :

> I think we will now transport ourselves to the other room where a supper *à la fourchette* is, I think, awaiting us. (PA 132)

> [...] and that if Degas could immortalize a *calèche*, why could not Victor Wind do the same to a motor car? (PA 80)

> It was, he said, an obvious case of the survival of the fittest among words, *verre* being more evocative [...]. (PA 132)

> 'Perfect. Perfect!' cried Pnin. 'Let us finish my *cruchon*.' (PA 140)

— la cuisine :

> [...] and something about the smooth silkiness of those *dragées* remained in his mind [...]. (PA 40)

> [...] would throw Russki parties every now and then, with Russki *hors d'œuvres*[1] and guitar music [...]. (PA 59)

— les vêtements :

> [...] that Cendrillon's shoes were not made of glass but of Russian squirrel fur — *vair*, in French. (PA 132)

> [...] when decayed Mme Roux [...] come up for the rent while he was without his *faux col*, prim Pnin would cover his front [...]. (PA 7)

b) la culture sans rapport avec le matériel :

> [...] was made by the ugly, but adored by him, singer Pauline Viardot to play the idiot in charades and *tableaux vivants* [...]. (PA 36)

> He contemplated writing a *Petite Histoire* of Russian culture, in which a choice of Russian Curiosities, Customs, Literary Anecdotes, and so forth would be presented in such a way as to reflect in miniature *la Grande Histoire* — Major Concatenations of Events. (PA 63)

> Note also the erotic undercurrents and *cour d'amour* implications. (PA 151)

c) la communication (orale) durant les situations de la vie quotidienne :

> Well, *c'est la vie*, as Eric so originally says. (PA 48)

> [...] as the President of Waindell College, renowned for his use of the *mot juste*, had so elegantly phrased it [...]. (PA 113)

[1] Le nom *hors-d'œuvre* (NPR, 1103), invariable au pluriel dans la langue française, a subi certaines modifications morphologiques en anglais. Ce mot français possède trois formes du pluriel en anglais : *hors d'œuvres*, *hors d'œuvre* et *hors dœuvres* (CED, MWD, LED).

> [...] same word, "valley" we would now say — "accept my refrigerated ashes", *poussière*, "cold dust" perhaps more correct. (PA 56–57)

> [...] but none save my old friend, not even his best imitator, could rhyme so emphatically 'at' with the German 'hat', 'home' with the French '*homme*' [...]. (PA 158)

d) la vie sociale, économique et politique, les publications :

> *Émigré* Russians — liberals and intellectuals who had left Russia around 1920 — could be found swarming all over the place. You would find them in every patch of speckled shade, sitting on rustic benches and discussing *émigré* writers [...]. (PA 98)

> A somewhat Gogolian mortician praised his hearses *de luxe*[1] [...]. (PA 63)

> [...] and for a champagne dinner at the Ougolok had the old boy devote his next *feuilleton* in one of the Russian-language newspapers [...]. (PA38)

> [...] an anonymous Kafkaesque story in a *ci-devant avant-garde*[1] magazine read aloud in class by Mr Pennant [...]. (PA 71–72)

e) des caractères physiques et moraux des êtres humains :

> [...] and his attitude accentuated his striking resemblance, somewhat *en jeune*, to Jan van Eyck's ample-jowled [...]. (PA 129)

> [...] I have been called an *enfant terrible* for expounding this theory [...]. (PA 135)

f) la faune :

> [...] and in a pretty edition of Mallarmé's poems an especially able scholiast had already underlined in violet ink the difficult word *oiseaux* and scrawled above it 'birds'. (PA 115)

> I know all about those zhavoronki, those *alouettes*, those — we must consult a dictionary for the English name. (PA 126)

Le voyage des éléments lexicaux français de l'anglais au français

La bonne maîtrise d'une langue implique également une connaissance solide de la culture de ses locuteurs natifs. C'est pourquoi la traduction ne peut se résumer à une opération entre deux langues, c'est aussi une opération entre deux cultures, une forme de communication entre ces cultures (Bugarski 1986, 111).

L'objectif du métier de traducteur est de comprendre l'information de l'original et de la garder tout en la transmettant, dit J. Levi. Selon lui, le but de l'action de tra-

[1] Dans la langue anglaise, le syntagme d'origine française *de luxe* s'emploie comme adjectif et adverbe en deux variantes: *deluxe* et *de luxe* (CED, MWD, LED).

[1] En français, l'emploi de la locution adjectivale *ci-devant* est archaïque (NPR, TLFi).

duire est, donc, la reproduction de la valeur sémantique et esthétique d'une forme originale. Lors de ce processus, le matériel d'une langue est remplacé par le matériel d'une autre langue ; cela veut dire que, du point de vue linguistique, la traduction représente une vraie création originale (Levi 1982, 68, 110). D'après B. Hlebec (1989, 6–8), la traduction désigne un codage qui permet de reproduire les intentions exprimées dans un code linguistique (langue source) par de nouvelles réalisations dans un message énoncé en un autre code (langue cible).

Dans *Pnin*, le lexique français sert de moyen linguistique informant le lecteur de l'attitude de l'écrivain/destinateur à l'égard de la culture française. Les mots français insérés dans le contexte anglais laissent voir nettement les intentions expressives et les traits stylistiques du texte. Selon l'analyse de notre corpus, dans la traduction de ce roman en français *(Pnine),* le traducteur utilise certaines techniques en vue de la transposition des fonctions communicationnelles et de la transmission des caractéristiques stylistiques et culturelles de l'original.

D'abord, les unités linguistiques françaises du texte source se rencontrent le plus souvent entièrement incorporées dans le texte cible, elles n'y sont ni isolées ni accentuées d'une façon quelconque. Ainsi, le français apparaît comme langue source et langue cible à la fois. Le fait que le traducteur se soit décidé à laisser ces termes s'intégrer dans le reste du texte dénote qu'il estime qu'en ce qui concerne un lecteur français, ces termes-là ne portent pas de signification typique pour le milieu national, culturel et historique. Le traducteur est néanmoins conscient que, dans la traduction du roman, ces éléments ont perdu de leur coloris par rapport à la version originale. Comme l'explique J. Levi (1982, 108–109), cette partie de la spécificité du texte s'est inévitablement dissipée :

> '[...] And here is the bathroom — small, but all yours.' 'No *douche*?' inquired Pnin, looking up. (PA 29)
> – Et voici la salle de bains par ici. Petite, mais toute à vous.
> – Pas de douche? demanda Pnine, en regardant en l'air. (PF 48)
>
> [...] his striking resemblance, somewhat *en jeune*, to Jan van Eyck's ample-jowled, fluff-haloed Canon van der Paele [...]. (PA 129)
> [...] sa ressemblance frappante, en plus jeune, avec le chanoine Van der Paele, de Jan Van Eyck [...]. (PF 217–218)
>
> [...] to the other room where a supper *à la fourchette* is, I think, awaiting us. (PA132)
> [...] dans l'autre pièce où un repas à la fourchette nous attend, je crois. (PF222)
>
> [...] an anonymous Kafkaesque story in a *ci-devant avant-garde* magazine [...]. (PA 71–72)
> [...] l'histoire kafkaïenne anonyme publiée dans un ci-devant magazine d'avant-garde [...]. (PF 122)
>
> [...] a sybaritic smoking jacket of blue silk [...] won at an *émigré* charity bazaar in Paris [...]! (PA 126)
> [...] un veston d'intérieur, de sybarite [...] gagné à une vente de charité d'émigrés russes, à Paris [...]! (PF 213)

Pourtant, quand le traducteur pense que certaines unités linguistiques représentent certaines spécificités, certains témoignages, de la culture française, elles demeurent mises en valeur par l'italique :

> An unknown French woman with red hair called for Liza's things and said, well, you cellar rat, there is no more any poor lass to *taper dessus* [...]. (PA 38–39)
> Alors, espèce de scélérat, il n'y a plus de pauvre petite sur qui *taper dessus* maintenant ? (PF 65)

> [...] that Cendrillon's shoes were not made of glass but of Russian squirrel fur — *vair*, in French. It was, he said, an obvious case of the survival of the fittest among words, *verre* being more evocative than *vair* [...]. (PA 132)
> [...] que les souliers de Cendrillon étaient faits non pas de verre, mais de fourrure d'écureuil russe, *vair*, en français. C'était, dit-il, un cas caractéristique de survivance du plus apte parmi les mots, *verre* étant plus évocateur que *vair* [...]. (PF 223)

> However, I have been called an *enfant terrible* for expounding this theory [...]. (PA 135)
> Il n'en reste pas moins que j'ai été appelé un *enfant terrible* parce que j'exposais cette même théorie [...]. (PF 227)

> [...] and something about the smooth silkiness of those *dragées* remained in his mind [...]. (PA 40)
> [...] et quelque chose de la blancheur soyeuse de ces *dragées* devait rester à jamais associé, dans son esprit [...]. (PF 67)

Quelquefois, un lexème qui identifie explicitement le milieu langagier et culturel apparaît marqué par des guillemets :

> [...] an especially able scholiast had already underlined in violet ink the difficult word *oiseaux* and scrawled above it 'birds'. (PA 115)
> [...] un scoliaste particulièrement doué avait souligné déjà, à l'encre violette, ce mot difficile: « oiseaux » pour gribouiller au-dessus: « birds ». (PF 193)

La méthode suivante, employée pour la transposition des éléments lexicaux français de l'original à la traduction, est la substitution du terme par un mot, une désignation ou une expression analogue. Dans ce cas-là, comme le souligne Hlebec (1989, 130, 134) et comme le confirme notre analyse, le message de l'original se modifie — l'attitude de l'énonciateur Nabokov à l'égard de la langue et de la culture françaises est neutralisée :

> To the latest issue of the school magazine Victor had contributed a poem about painters, over the *nom de guerre* Moinet [...]. (PA 81)
> Dans le dernier numéro de la revue du collège, Victor avait publié, sous le pseudonyme de Moinet [...]. (PF 138)

> It was the custom among *émigré* writers and artists to gather at the Three Fountains [...]. (PA 150)
> C'était la coutume, parmi les écrivains et les artistes de l'émigration, de se réunir aux Trois-Fontaines [...]. (PF 251)

Par ailleurs, quand le traducteur suppose que les caractéristiques du milieu culturel n'apparaissent pas suffisamment claires pour le lecteur français, il utilise le procédé de description/paraphrase du terme. Les intentions expressives du texte original ne se trouvent pas changées :

> [...] "in fight, in travel, or in waves? Or will the neighbouring dale" — *dolina*, same word, "valley" we would now say — "accept my refrigerated ashes", *poussière*, "cold dust" perhaps more correct. "And though it is indifferent to the insensible body..." (PA 56–57)
> « Dans le combat, les voyages, ou dans les flots, ou bien la vallée voisine recevra-t-elle mes cendres refroidies ? Et quoiqu'il n'importe guère au corps insensible...» (PF 96–97)

> Pnin informed Dr Wind of his plans and sent Liza the last issue of an *émigré* magazine where she was mentioned on page 202. [...] for holders of that miserable thing, the Nansen Passport (a kind of parolee's card issued to Russian *émigrés*) [...]. (PA39)
> Pnine avait mis le Dr Wind au courant de ses projets et envoyé à Liza le dernier numéro d'une revue russe de Paris où il était fait mention d'elle, page 202. [...] à l'attention des détenteurs de cette misérable chose, un passeport Nansen (cette sorte de laissez-passer pour prisonnier sur parole) [...]. (PF66)

J. Levi (1982, 116) insiste sur le fait qu'il faut quand même éviter des équivalents arbitraires.

Dans la traduction de *Pnin* en français, nous rencontrons aussi la technique de l'omission d'un mot ou d'un syntagme. Cette technique est fortement marquée par la modification du message de l'original (Hlebec 1989, 134), ce que prouvent les exemples de notre corpus :

> Note also the erotic undercurrents and *cour d'amour* implications. (PA 151)
> Remarquez également les significations érotiques sous-jacentes. (PF 254)

> [...] the kind of stuff that é*migré* rhymsterettes wrote after Akhmatova [...]. (PA151)
> [...] le genre de poésie qu'écrivaient les rimesterettes d'après Akhmatova [...]. (PF253)

Enfin, pour la transposition des éléments français de l'original à la traduction française ayant en vue la préservation des traits stylistiques et des intentions expressives du texte original, le traducteur se sert de l'emprunt créatif, c'est-à-dire de la méthode de création d'une nouvelle appellation. En ce cas, nous notons un éloignement par rapport à la culture présentée par les lexèmes donnés :

> [...] but none save my old friend [...] could rhyme so emphatically 'at' with the German 'hat', 'home' with the French '*homme*' [...]. (PA 158)
> [...] mais nul, sauf mon vieil ami [...] ne pouvait faire rimer aussi catégoriquement: « *not at home* » avec « atome ». (PF 265)

Conclusion

Dans son roman *Pnin*, écrit en anglais, V. Nabokov se sert de l'insertion des termes français sans combiner ce procédé avec une traduction, une description ou avec une explication des mots français à l'intérieur du texte. Ainsi, l'auteur exprime son attitude personnelle à l'égard de la langue et de la culture françaises, il détermine sa position à l'égard de l'intelligence ou de la sensibilité des lecteurs tandis que son message transmet des informations à l'aide de ce français dont l'identification devient importante. Les lexèmes français incorporés appartiennent à des sphères diverses de l'activité humaine, le fait qui fait voir également que l'écrivain de *Pnin* dispose d'une bonne connaissance de la langue et de la culture françaises.

Dans la traduction du roman en français *(Pnine),* le traducteur utilise certaines techniques en vue de la transmission des intentions expressives et des traits stylistiques de l'original. Les éléments linguistiques français du texte source sont le plus souvent complètement incorporés dans le texte cible, sans être ni isolés ni accentués, ils ont perdu leur coloris exprimé en version originale ; pourtant, si les lexèmes cités témoignent de la culture française, ils sont mis en évidence par l'italique. Le traducteur utilise également : la méthode de substitution d'un terme par un mot ou une expression analogue (l'attitude du destinateur à l'égard des langue et culture françaises est neutralisée), le procédé de description/paraphrase du terme (les fonctions de communications de l'original ne se modifient pas), la technique de l'omission de mot (le message du texte original est changé), ainsi que la méthode de l'emprunt créatif (le message de l'original est modifié — nous notons un éloignement par rapport à la culture française).

Textes de références

PA : Nabokov, Vladimir, *Pnin*, Middlesex, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1983 [1957].

PF : Nabokov, Vladimir, *Pnine*, Trad. de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Éditions Gallimard, 1962.

Bibliographie critique

Bugarski, Ranko, *Lingvistika u primeni [La linguistique en pratique],* Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986.

Charaudeau, Patrick, *Grammaire du Sens et de l'Expression*, Paris, Hachette, 1992.

Čović, Branimir, *Poetika književnog prevođenja [La poétique de la traduction littéraire],* Beograd, Nauèna knjiga, 1994.

Čubrović, Biljana, *Fonološka struktura novijih francuskih pozajmljenica u savremenom engleskom jeziku* [*La structure phonologique d'emprunts plus récents du français en anglais contemporain*], Beograd, Philologia, Filološki fakultet, 2005.

Filipović, Rudolf, *Teorija jezika u kontaktu: uvod u lingvistiku jeziènih dodira [La théorie des langues en contact : l'introduction à la linguistique des contacts de langues],* Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetosti – Školska knjiga, 1986.

Filipović-Savić, Jelena, « Novi pristup analizi prekljuèivanja kodova » [« Une nouvelle approche de l'analyse de l'alternance de langues »], Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku, 1998, XLI–2, p.153–163.

Giro, Pjer, *Semiologija [La sémiologie],* Trad. du français par Mira Vuković, Beograd, Beogradski izdavaèko-grafièki zavod, 1975.

Hlebec, Boris, *Opšta naèela prevođenja [Les principes généraux de la traduction],* Beograd, Nauèna knjiga, 1989.
Ivir, Vladimir, *Teorija i tehnika prevođenja [La théorie et la technique de la traduction],* 2e éd., Novi Sad, Centar „Karlovaèka gimnazija“ Sremski Karlovci, Zavod za izdavanje udžbenika u Novom Sadu, 1985 [1978].
Levi, Jirži, *Umjetnost prevođenja [L'art de la traduction],* Traduction et préface par dr Bogdan L. Dabić, Sarajevo, Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1982.
Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction,* Paris, Éditions Gallimard, 1963.
Sibinović, Miodrag, *Original i prevod: uvod u istoriju i teoriju prevođenja [L'original et la traduction : l'introduction à l'histoire et à la théorie de la traduction],* Beograd, Privredna štampa, 1979.
Sibinović, Miodrag, *Novi original: uvod u prevođenje [Le nouvel original : l'introduction à la traduction],* Beograd, Nauèna knjiga, 1990.
Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*. *A History of Translation*, Coll. « Translation Studies », London–New York, Routledge, 1995.

Dictionnaires

CED : Collins English Dictionary. [En ligne]. URL : http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english. (Consulté le 25 février 2013).
Dubois, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Sous la direction de Jean Dubois, Paris, Larousse, 1994.
LED : Longman English Dictionary Online. [En ligne]. URL : http://www.ldoceonline.com. (Consulté le 25 février 2013).
MWD : Dictionary and Thesaurus — Merriam-Webster Online. [En ligne]. URL : http://www.merriam-webster.com. (Consulté le 25 février 2013).
NPR : *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996 [1967].
TLFi : Le Trésor de la langue française informatisé. [En ligne]. URL : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm. (Consulté le 8 mars 2013).

Voyages et communication interculturelle : la traduction des guides touristiques

Maria ȚENCHEA
Université de l'Ouest Timişoara, Roumanie

Résumé. Les guides touristiques constituent une catégorie de textes pragmatiques qui visent un objectif précis : attirer les touristes et leur faciliter le contact avec une culture étrangère, dont ils vont faire la découverte. Nous nous rapporterons ici aux guides touristiques sur la Roumanie – publiés en Roumanie – s'adressant à des voyageurs français ou simplement francophones. La traduction de ce type d'écrits comporte des difficultés et des risques, et engage pleinement la responsabilité du traducteur et de l'éditeur. La qualité ou la non-qualité de la traduction peut avoir une influence positive ou négative sur les décisions d'un voyageur potentiel. À partir de l'analyse d'un corpus constitué de documents qui présentent divers aspects de la Roumanie touristique à l'intention des voyageurs français, nous essaierons de montrer dans quelle mesure ces textes constituent une véritable invitation au voyage, ou, tout au contraire, une « contre-invitation ».

Abstract. The tourist guides represent a category of pragmatic texts having a precise objective: to attract the tourists and to facilitate their contact with a culture that is different from theirs, a culture that they are about to discover. We shall refer here to the tourist guides on Romania, published in Romania, addressing to French or generally to French-speaking travellers. Translating this kind of writings is an enterprise submitted to great difficulties and risks, so that it fully engages the translator's and editor's responsibility. The good or the poor quality of the translation might have either a positive or a negative influence on the potential traveller's decisions. The analysis of a corpus made up of documents which present various aspects of tourist Romania for the French travellers will allow us to show up to what point these texts constitute a true invitation to travel, or, quite on the contrary, a "counter invitation".

Mots-clés : traduction des guides touristiques, stratégie cibliste, qualité de la traduction
Key-words: translation of tourist guides, target strategy, translation quality

1. Introduction

Les guides touristiques constituent une catégorie de textes à caractère pragmatique qui visent un objectif précis : attirer les touristes et leur faciliter le contact avec une culture étrangère, en leur faisant comprendre les particularités culturelles d'un espace géographique dont ils vont faire la découverte. Nous nous rapporterons ici à plusieurs documents touristiques ayant pour macro-référent la Roumanie, destinés aux touristes français ou simplement francophones.

En parlant de l'espace « guidé » – représentation de l'espace de référence par un locuteur-guide –, Annabelle Seoane (2013) souligne le fait que le mode de donation de cet espace dans le discours se situe à trois niveaux : a) informations pratiques (les informations à caractère touristique), b) informations objectives (les informations factuelles d'ordre géographique ou historique) et c) informations subjectivantes, « connotatives ». Comme on le sait bien, dans les documents destinés aux touristes

Maria ŢENCHEA
Université de l'Ouest, Timişoara, Roumanie

on a généralement recours à un discours de la séduction[1], dans une perspective valorisante, conforme à la loi de positivité[2].

Dans la perspective de la typologie textuelle, on peut constater que les guides touristiques comportent des séquences purement informatives (adresses, horaires, moyens de transport, etc.), descriptives (description d'un monument, d'une rue, etc.), explicatives (on explique, par exemple, des culturèmes, termes spécifiques porteurs d'une charge culturelle), narratives (histoire d'un site touristique) et prescriptives-injonctives (on guide les pas du touriste sur un itinéraire précis ; on formule des conseils ou des mises en garde).

Les guides touristiques représentent un genre discursif qui – comme le rappelle Dufiet (2009) –, privilégie, d'une part, les connaissances culturelles, et d'autre part, la relation émetteur – destinataire, ce dernier étant souvent mis en scène sur le plan énonciatif. Ces caractéristiques auront, de toute évidence, des conséquences sur la traduction-rédaction de ce type d'écrits. Dufiet souligne l'idée que la traduction des guides touristiques n'est pas « une simple translation de code », mais qu'elle implique une « stratégie de discours culturel ». Il s'agit d'une traduction *cibliste*, qui doit adapter la stratégie discursive de l'original en vue de conserver son *efficacité pragmatique* (Dufiet 2009). En tant que médiateur entre deux langues-cultures, le traducteur doit avoir une très bonne compétence linguistique aussi bien en roumain qu'en français et une parfaite compétence interculturelle. La traduction, c'est le transfert du sens d'une langue à l'autre, et ce passage signifie, en fait, une ré-écriture du texte de départ selon la logique et les contraintes de la langue-culture d'arrivée.

L'analyse des guides touristiques montre que, très souvent, la traduction ne répond pas aux exigences de qualité, ce qui peut brouiller la compréhension des réalités culturelles roumaines et influencer de manière négative les décisions d'un voyageur potentiel. À partir de l'analyse d'un corpus constitué de documents sur support papier (livres, brochures, plaquettes, dépliants) qui présentent divers aspects de la Roumanie touristique à l'intention des voyageurs français, nous essaierons donc de montrer dans quelle mesure ces textes constituent une véritable invitation au voyage, ou, tout au contraire, une « contre-invitation ».

2. Destinataire et énonciateur

Les guides touristiques sur la Roumanie ont donc pour fonction de rendre familier, objectivement et subjectivement, l'univers culturel roumain, et, pourquoi pas, de faire rêver ; ils ont aussi une fonction pragmatique, qui consiste à « guider » de façon pratique le voyageur, en lui donnant les informations nécessaires et indispensables pour son voyage.

Quels sont les destinataires de ces guides ? Il s'agit, principalement, de voyageurs étrangers, français ou francophones, dont on suppose qu'ils ne connaissent pas la Roumanie, avec ses us et coutumes. On envisage, le plus souvent, un touriste « généraliste », auquel on propose de découvrir le pays. Il peut s'agir aussi de touristes ayant un intérêt tout particulier pour un certain domaine, tel que le domaine religieux, médical, culturel (par ex. participer à des festivals musicaux – doc. n° 17, apprendre le roumain – doc. n° 2, faire un pèlerinage dans un monastère – doc. n° 7).

[1] V. aussi Canton Rodriguez 2006.
[2] Énoncée par Mortara-Garavelli, 2003 (apud Dufiet 2009).

Dans les documents analysés, on trouve parfois des mentions expresses dans ce sens (ainsi, dans le document n° 7, le mot *dévot* évoque le tourisme religieux). Les guides en plusieurs langues étrangères s'adressent en principe à des touristes internationaux, mais on constate parfois que les Roumains sont également visés : *Călător în ţara mea* (Voyageur dans mon pays) (c'est le nom d'une collection à laquelle appartient le document n° 11) ; le document n° 4 précise qu'il s'adresse à un touriste ou à un « habitant » qui cherche des informations sur sa ville.

Le destinataire est impliqué dans une sorte de dialogue, ou, parfois, il semble entraîné dans une véritable aventure, comme s'il se trouvait déjà dans la situation décrite. Le verbe est mis soit à l'impératif (à valeur exhortative), soit à l'indicatif, à la II^e^ personne du pluriel : *Explorez le Jardin des Carpates* (doc. n° 10), Vous *êtes invités à découvrir la zone de Dealu Mare* (doc. n° 13), vous *pouvez prendre un café* (doc. n° 4) ; *laissez-vous surprendre par la cuisine aux couleurs locales* (doc. n° 3) ; *Ensuite, une des nombreuses soupes* vous *sera servie, à moins que* vous *ne préfériez un bulz* (doc. n° 3). Comme on peut le voir, dans tous ces cas, c'est le pronom *vous* (sujet ou complément) qui est de mise. On rencontre cependant des textes touristiques qui ne respectent pas cette règle pragmatique ; l'injonction-invitation *Découvre la Roumanie* (doc. n° 12) est formulée, contrairement à l'usage français, à la II^e^ personne du singulier.

Quant à l'énonciateur (le locuteur-guide), on peut avoir affaire à plusieurs types de situations : soit il s'efface, et l'on a alors un discours neutre, objectif (c'est le type de discours que l'on rencontre le plus fréquemment), soit il est évoqué par le pronom de sens indéterminé *on*, qui englobe aussi bien l'énonciateur que le destinataire (qui agissent en quelque sorte ensemble) – ex. *On revient dans Place Libertăţii* (sic!) (doc. n° 4) ; on utilise également le pronom *nous*, en s'adressant aux touristes au nom d'une communauté identifiée en tant que telle ; ex. : *Le monastère de Sucevița, qui veille depuis quatre siècles déjà au pied de la montagne, témoignant de la foi de* nos *ancêtres et de l'histoire de* notre *nation* (doc. n° 7) ; dans ce dernier cas, l'emploi du pronom *nous* trahit une attitude impliquée, subjective, et il semble mettre une certaine distance entre énonciateur et destinataire.

3. Qualité des traductions

La traduction de ce type d'écrits comporte des difficultés et des risques, et engage pleinement la responsabilité du traducteur et de l'éditeur.

En ce qui concerne l'identité du traducteur, on a affaire, le plus souvent, à des traductions anonymes ; parfois, on indique le(s) nom(s) du (des) traducteur(s) ; dans certains cas, on a l'impression de se trouver en présence de plusieurs traducteurs anonymes et même, dans le pire des cas, on arrive à identifier une traduction du type Google Translator (Google Traduction).

Les textes étudiés sont de qualité très inégale. En essayant de faire une évaluation globale des documents pris en considération, on pourrait établir une échelle qualitative. Parmi les textes réunis dans notre corpus, les meilleurs sont, de loin, les dépliants bilingues publiés par la mairie de Cluj (dont nous citons ici un seul exemple, le document n° 1), réalisés par de vrais professionnels, qui offrent l'exemple d'un discours clair et cohérent, en excellent français ; on peut mentionner aussi les documents n° 3 *(Destination Sibiu)* et n° 6 *(Le Monastère de Sucevița)*. La plupart des documents réunis dans le corpus sont écrits dans un français relativement correct,

qui trahit néanmoins une influence plus ou moins marquée du roumain, mais il y en a qui sont rédigés dans un français discutable, franchement incorrect ou très approximatif. On pourrait citer ainsi le livre *La Roumanie touristique* (doc. n° 5), dont nous avons déjà parlé ailleurs[3], texte émaillé de fautes de langue et de « roumanismes ».

Dans les documents figurant dans notre corpus, on peut identifier non seulement des problèmes de traduction du roumain vers le français, mais aussi des problèmes de rédaction et de construction textuelle. Dans ce qui suit, nous allons signaler et illustrer deux catégories de fautes que l'on retrouve dans ces textes et qui mettent en jeu aussi bien la compétence linguistique que la compétence interculturelle du traducteur.

a) Fautes concernant les noms propres, les référents culturels et la terminologie spécialisée

La traduction des noms propres désignant des sites touristiques ou tout simplement des lieux géographiques s'avère être un gros problème. En principe, il faudrait conserver le nom d'origine (tout en indiquant entre parenthèses son équivalent usuel, si c'est le cas), pour permettre l'identification exacte et rapide des sites. On rencontre pourtant des combinaisons bizarres, des hésitations, des traductions inappropriées, etc. Par exemple, pour désigner l'endroit qui s'appelle *Peştera Urşilor* (la Grotte des Ours), on emploie des formules hésitantes telles que : *la Grotte de l'Ours / des Ours / à l'Ours* (doc. n° 8). Le toponyme *Cheile Galbenei* (= *les Gorges Galbenei* « les gorges de Galbena ») est traduit – de façon incorrecte – par **les Quais Jaunes* (en roumain, *chei* signifie soit *quais*, soit *gorges*). L'oronyme *(Munţii) Apuseni* ne doit pas être traduit (comme on le fait dans le document n° 8 : *les Montagnes de l'Ouest*) : il s'agit d'une chaîne de montagnes désignée en français par la formule *les monts / les montagnes Apuseni* (= les montagnes qui s'appellent Apuseni). Certains référents culturels conservent la forme d'origine, qui est d'usage en roumain, au lieu de la forme consacrée en français : **en marbre de Carrara* (doc. n°5), au lieu de *Carrare*.

Les fautes sont fréquentes également dans le cas de ce que nous appellerons la géographie urbaine. Voici quelques exemples illustrant la désignation des rues et des places : *Place Traian* (doc. n° 4) (il faudrait ajouter entre parenthèses la forme française du nom de l'empereur Trajan) ; si l'on a un nom au génitif, on traduira ce nom entre parenthèses : on devrait donc avoir, dans le document n° 4, la *place Romanilor* (la Place des Romains) ; *la place Victoriei* (= place de la Victoire) est désignée (dans le doc. 15) par la formule *place Victoria* (qui est une dénomination incorrecte). **Boulevardul Revoluţiei* (doc. n° 4) est une formule hybride, roumano-française, pour parler de *Bulevardul Revoluţiei (Boulevard de la Révolution)*. On note parfois l'absence de l'article défini : ex **Place Maria est dominée par …* (doc. n° 4) (au lieu de : *la place* Maria) ; **place Opéra* est une sorte de construction asyndétique, tout à fait incorrecte, pour *la place de l'Opéra* (doc. n° 4). Quant aux noms de quartiers, ils n'échappent pas non plus au « massacre » : **en Fabrique* (roum. *în Fabric* « dans le quartier Fabric », doc. n° 4).

[3] Nous avons déjà commenté (v. Ţenchea 2002) plusieurs aspects très discutables du livre *La Roumanie touristique*, dont la traductrice se présente, de manière très étonnante, comme « chef de travaux » (sic!) (= maître-assistante).

L'édifice connu en roumain comme *mănăstirea Ursulinelor* (Oradea) ne peut pas être désigné par la formule hybride **le couvent Ursulinelor* (doc. n° 8) ; il faut recourir à la traduction : *le couvent des Ursulines*. *Şirul Canonicilor* (= la Galerie des Chanoines), à Oradea, devient (doc. n° 8) quelque chose d'absurde : **la file des Canons* (en roumain cela donnerait quelque chose comme « şirul / şiragul tunurilor » !!!). *Biserica Adormirii Maicii Domnului* (*l'Église de l'Assomption* ou *l'Église de la Dormition*, selon la formule consacrée en français) devient * l'*Église de l'Assoupissement* (sic!) *de la Vierge* (doc. n°4).

Dans les guides touristiques, les informations objectives se rapportent souvent à certains domaines spécialisés (architecture, histoire, religion, etc.), ce qui implique l'emploi de termes spécialisés ou de noms propres spécifiques, dont il faut connaître la forme consacrée dans la langue cible. Pour le domaine religieux, nous avons relevé des formes incorrectes telles que : **l'Evêché grec-catholique* – au lieu de *gréco-catholique* (doc. n° 8). Le nom des saints peut également poser problème. Ainsi, *Sfântul Ioan Nepomuk* (saint vénéré de façon toute particulière dans le Banat) est appelé, dans le texte traduit (doc. n° 15), **Saint Jean Nepomuk*, bien qu'il existe une forme francisée consacrée, *Saint Jean Népomucène*. Dans le domaine de l'histoire, on peut citer **l'Empire Habsbourg* (doc. n° 4), au lieu de *l'Empire des Habsbourg*. Les noms des personnages historiques doivent également être rendus correctement. Ainsi, dans le document n° 15, le roi de Hongrie *Charles Robert d'Anjou* est désigné correctement (c'est précisément ce syntagme qui est d'usage en français), tandis que dans le document n° 11 on enregistre une forme hybride, roumano-française : **Carol I^er^ Robert d'Anjou*. L'empereur *Joseph II de Habsbourg* est dénommé **Joseph le Second de Habsbourg* (doc. n° 15). Quant aux noms désignant certaines réalités historiques, nous avons constaté un report bizarre, à savoir l'emploi dans le texte français (doc. n° 15) de la forme roumaine *paşalâc*, au lieu de la forme francisée *pachalik* (« district ayant pour gouverneur un pacha »). Même les noms de peuples sont parfois déformés ; ainsi, les Turcs semblent être représentés uniquement par des femmes : *la guerre avec les Turques* (doc. n° 15).

b) Fautes d'expression : fautes de vocabulaire ; fautes de construction, fautes d'accords grammaticaux ; fautes d'orthographe.

Nous nous arrêterons ici, essentiellement, aux principaux problèmes concernant le lexique : confusion des paronymes, mauvais choix dans le cas des termes polysémiques, interférences avec le roumain, emplois de mots inexistants en français.

Dans les guides examinés, les interférences avec le roumain, les faux amis et les calques sont foison. On rencontre ainsi **réservation ornithologique* (doc. n° 16) au lieu de *réserve ornithologique* ; **le district Bihor a une surface de 7544 km²* (doc. n° 8), au lieu de : *le département de Bihor a une superficie de…* (confusion entre les deux correspondants possibles du mot roumain polysémique *suprafață*) ; le mot *cabane* (doc. n° 8) apparaît à la place de *chalet*, d'après le roumain *cabană*. Au lieu du terme *évêché* (siège d'un évêque, en roum. *episcopie*), on trouve le mot *épiscopat* (qui signifie en fait « fonction d'un évêque ») (doc. n° 15). La liste des choix lexicaux erronés peut continuer : ainsi, le mot *lampe* est utilisé à la place de *réverbère* (doc. n° 15). On note l'emploi fautif de plusieurs verbes ; par exemple : *il* [=le château] *héberge* (pour : *abrite*) *le Musée du Banat* (doc. n° 15) ; [le monument] *a été fait* (sic !) *à Vienne entre 1739–1740. Il a été *apporté* (= transporté) *à Timişoara sur le Canal Bega* (doc. n° 15) ; dans la phrase *La place de l'Université a été *coupée en 1830*

(doc. n° 5), le verbe *couper* est employé à la place de *tracer*, *dessiner*. Dans la phrase : *Au milieu de la Place *s'érigent 4 statues* (doc. n° 5), le verbe *s'ériger*, qui signifie « se donner le rôle, la dignité de ; se poser en, se présenter comme » (son sens n'a rien à voir avec la signification spatiale), est employé dans ce contexte à la place de *se dresser*. La confusion des paronymes *paraître* et *apparaître* est également présente dans le document n° 15, où l'on parle de **la parution* d'un quartier, transformé ainsi en une sorte de publication (!) : *Il* [= le quartier Josefin] *a reçu l'approbation de parution en 1744*, ou encore de **la parution d'une industrie forte et variée*.

Nous avons glané, dans plusieurs documents, des mots inexistants en français, forgés d'après des mots roumains ; rien que dans le document n° 8, on relève : **échange valutaire*, roum. *schimb valutar*, au lieu de : *change* (ou plutôt : *bureau de change*) ; **banquomate*, roum. *bancomat*, au lieu de *distributeur automatique de billets* ou *guichet automatique bancaire* ; **essencerie (= poste d'essence),* forme dérivée du mot *essence*, par analogie avec le mot roumain *benzinărie*, formé sur le nom *benzină*.

Les fautes de construction peuvent être illustrées par l'emploi fautif des prépositions : **piscine de vagues* (doc. n° 8), au lieu de *piscine à vagues* ; **en Oradea* (doc. n° 8), **en Sibiu* (doc. n° 14), au lieu de *à Oradea*, *à /dans Sibiu* ; un *lac de pêche* devient **lac à pêcher* (doc. n° 8). Etc. etc.

C'est une chose connue que la formule de salut du roumain *Bună dimineaţa!* n'a pas d'équivalent distinct en français : on utilise toujours la formule *Bonjour! (=Bună ziua!)* et non pas **Bon matin*!, comme on prend bien soin de l'indiquer, de manière erronée, dans le document n° 8.

Pour finir cette énumération (la liste des bévues linguistiques figurant dans les documents analysés serait bien trop longue), nous aimerions citer quelques phrases plus ou moins « mémorables » dans la perspective de la non-qualité :

– phrases maladroites, dont quelques-unes semblent avoir été écrites par des écoliers :
  La Cathédrale a 83 m d'hauteur (sic !), 11 tours et plus de 5000 personnes peuvent être dedans à la fois. (doc. n° 15)
  Les légendes liées au nom du pont disent qu'il va s'écrouler si on ment quand on est sur celui-ci. (doc. n° 14)
  Le Guide de Timis et de Timisoara peut être un instrument d'aide concrète pour un touriste ou un habitant *(??) qui désire apprendre des adresses ou des informations d'utilité maxime (sic !) concernant le département.* (doc. n° 4)

Les maladresses d'expression créent parfois des effets assez bizarres ou même amusants :

  La jeune communauté [monastique] se donne pour tâche l'accomplissement harmonieux des prières avec les soins du ménage, le travail dans les champs, l'activité dans l'atelier de peiture (sic) et les visites expliquées destinées aux visiteurs. (doc. n° 7, *Le Saint monastère de Voroneţ*)
  La rivière Bega avait beaucoup de ramifications navigables qui s'étendraient (sic !) dans le Fabric et qui étaient pleines de moulins et de ponts. (doc. n° 15)

– phrases dont la cohérence et la logique sont en souffrance :

Soit que le touriste se décide de visiter les régions environnant la ville, soit qu'il se dirige vers les villages montagneux, les habitants sont toujours hospitaliers. (doc. n° 8)

– phrases dans lesquelles la grammaire semble complètement absente :
Le pont fait la liaison entre la Ville Bas (sic !) et la Ville Haut (sic !) et il rendre (sic !) possible l'accès dans la forteresse. (doc. n° 14)
– phrases incompréhensibles :
La première mention documentaire de Densuş est auparavant 1300 et dans 1360 le prêtre Dalk a participé à un essai[4] *à Haţeg.* (doc. n° 9)
– transposition en français de phrases mal conçues dans le texte de départ en roumain ; le traducteur n'a pas cru bon d'intervenir dans le texte. La phrase que voici offre des explications inutiles à propos du guide lui-même :
La première chose que vous devrez faire est d'utiliser le guide que vous tenez à la main. (sic !) On y retrouve tous les renseignements nécessaires pour une première impression sur la ville / le département. Les cartes, les numéros de téléphone et les adresses utiles sont destinées à vous aider d'épargner du temps et de l'argent. (doc. n° 4)

Cette autre phrase offre un véritable échantillon de la langue de bois :

Bénéficiant de conditions naturelles et d'un très grand nombre de monuments historiques, de constructions monumentales, de trésors de culture et d'art, la Roumanie s'est imposée avec fermeté et définitivement sur le marché international du tourisme par des (sic !) diverses destinations touristiques. (doc. n° 5)

Conclusion

Comme on a pu le voir, les documents mis à la disposition des touristes français ou francophones sont, très souvent, assez mal traduits, ce qui risque de produire l'effet contraire à celui escompté. Au lieu de constituer une invitation au voyage, certains de ces textes deviennent plutôt une contre-invitation[5] et risquent de fausser l'image de la Roumanie (y compris l'image qu'ils offrent du traducteur et du concepteur du guide).

Quelles seraient les solutions permettant d'améliorer la qualité de ces textes « français » traduits du roumain ? En tout premier lieu, il faudrait des traducteurs qui aient une véritable compétence linguistique et traductionnelle[6]. On ne peut pas s'improviser traducteur, quand on possède une connaissance très approximative du français et que l'on produit des textes émaillés de fautes de langue et d'interférences linguistiques. Il faudrait, ensuite, éviter à tout prix le travail bâclé ; un travail sérieux de documentation (par le recours aux dictionnaires, aux encyclopédies, à l'Internet, etc.) s'avère nécessaire, sinon indispensable, surtout lorsqu'il s'agit de référents culturels. Les documents touristiques français – sur support papier ou ceux que l'on trouve sur la Toile – devraient servir de modèle aux traducteurs-rédacteurs, en ce qui concerne, d'une part, le choix et la structuration de l'information ou encore la

[4] Dans le texte de départ – en roumain – il s'agit bel et bien d'un procès.

[5] On constatera cependant que cela peut arriver aussi ailleurs qu'en Roumanie, dans le cas d'autres langues-cultures.

[6] Nous continuons à plaider pour la professionnalisation de l'activité de traduction en Roumanie (voir à ce propos Ţenchea 2002a et 2002 b).

construction textuelle spécifique, et d'autre part, la terminologie et la phraséologie propres aux domaines visés ainsi que les structures linguistiques en usage dans la langue cible.

La dernière étape de tout travail de traduction est celle de la révision, que, malheureusement, on oublie trop souvent dans la pratique, malgré l'existence de documents tels que les normes ISO européennes concernant les services de traduction[7]. Ces normes formulent, de manière explicite, l'exigence de la vérification de la traduction par le traducteur lui-même (auto-révision) et de la relecture (révision) par une tierce personne, en vue de l'assurance qualité.

Enfin, on ajoutera à tout cela la nécessité de sensibiliser et de responsabiliser aussi, dans ce sens, les éditeurs et les donneurs d'ouvrage (municipalités, offices de tourisme ou autres). Et comme mesure de prévention, il faudrait prévoir une place à part pour la traduction des guides touristiques dans l'enseignement du français spécialisé au niveau universitaire.

Ce n'est qu'en suivant ces voies que les guides touristiques publiés en Roumanie en langue française pourront fonctionner comme de véritables invitations au voyage. La formule « Venez en touriste, vous repartirez en ami » (doc. n° 13) prendra alors tout son sens.

Documents utilisés

Centrul istoric al municipiului Cluj-Napoca. Napoca Romană – La ville romaine de Napoca, Primăria municipiului Cluj-Napoca, 2011 (plaquette)
Cursuri de limbă, cultură şi civilizaţie românească, Braşov, ediţia a XVI-a, 7–31 iulie 2010, Institutul Cultural Român (brochure en 4 langues : roumain, anglais, français, espagnol)
Destination Sibiu, Association Départementale du Tourisme de Sibiu (brochure, 12 p.)
Ghid Timiş - Timişoara, Consiliul Judeţean Timiş, coord. Anca Florentina Cristea (252 p.)
La Roumanie touristique, Editura economică, Bucureşti, 1999. Auteurs : Florina Bran, Dinu Maria, Tamara Simon, Ioan Istrate; traduction : Liliana Blajovici (148 p.)
Le monastère de Suceviţa, Tipodec'95, 2008 (brochure, 12 p.)
Le saint monastère de Voroneţ. Terra design, Gura Humorului (brochure, 8 p.)
Oradea – Bihor. Ghid turistic, Transilvania Tour, Editura Duran's, Oradea (en 6 langues : roumain, anglais, hongrois, allemand, italien, français, 128 p.)
Paroisse Orthodoxe Roumaine Densuş, Evêché Orthodoxe d'Arad et de Hunedoara, 2007 (plaquette)
România. Explorez le Jardin des Carpates, Ministère du Développement Régional et du tourisme, mars 2012 (brochure-revue, 52 p.)
România. Oraşe vechi, oraşe noi. Villes anciennes, villes modernes. Towns Old and New, coll. « Călător prin ţara mea », Ad Libri, Bucureşti, 2008, Foto Florin Andreescu. Trad. Diane Chesnais (livre-album, 48 p.)
RoMania, Autorité Nationale du Tourisme, Bucarest (brochure-revue, 36 p.)
Romania, Barry Maybury Conseil Paris, pour le Ministère du Tourisme de Roumanie. (brochure-revue, 22 p.)
Sibiu. Hermannstadt. Jeune depuis 1191. Guide touristique. Imprimé par le Bureau du Développement et de la Promotion du Tourisme en (sic !) Sibiu, l'Hôtel de Ville de Sibiu (sic !) et le Centre Municipal de la Culture, Sibiu, 2009 (brochure, 68 p.)

[7] Voir la norme européenne de qualité NF EN–15038 :2006. Nous précisons aussi qu'un nouveau projet de norme de qualité des services de traduction est à l'étude, depuis quelques mois (v. http://filogis.me/2013/09/10/ projet-de-nouvelle-norme-de-qualite-des-services-de-traduction/).

Timişoara. Municipalité de Timişoara. Centre d'information touristique de Timişoara (brochure, 28 p.)
Timişoara. Banat. Attractions touristiques. Mairie de Timişoara, Centre d'information Touristique Timişoara (dépliant)
Timorgelfest 2012, Ediţia a XII-a. (brochure)

Bibliographie critique

Arsenie, Dan, « România în ghidurile turistice. Cum văd străinii ţara noastră ». http://ro.stiri.yahoo.com, 31.10.2012 (consulté le 03.02.2013).
Baider, F., M. Burger, M., Goutsos, D. (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Ballard, Michel, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001.
Borowczyk, Paulina, « Les noms propres à travers deux pays et deux langues », http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Roumanie6/borowczyk.pdf (consulté le 19.08.2013)
Cantón Rodriguez, María Loreto, « Les écrits touristiques en cours universitaire de tourisme : typologie textuelle et discursive » in *CAUCE. Revista Internacional de Filologia y su Didáctica*, nº 29, 2006, 111–136. http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29_06.pdf (consulté le 02.03.2013)
Dufiet, Jean-Paul, « Problèmes interculturels de la traduction des guides touristiques (français–italien) », in *Les enjeux de la communication culturelle*, Montpellier: MSH, 2009, p. 1–10. http://www.msh-m.fr/editions/edition-en-ligne/actes-en-ligne/les-enjeux-de-la communication/ (consulté le 02.03.2013).
Gile, Daniel, *La traduction : la comprendre, l'apprendre*, Paris, PUF, 2005.
Gouadec, Daniel, *Profession traducteur*, Paris, La Maison du Dictionnaire, 2002.
Seoane, Annabelle, « Mode de donation de l'espace "guidé" dans le discours des guides touristiques : spatialité et construction d'un savoir partagé », *Arborescences : revue d'études françaises*, nº 3, 2013. http://id.erudit.org/iderudit/1017372ar (consulté le 25.08.2013).
Ţenchea, Maria, « L'intégration européenne et les exigences du professionnalisme dans l'activité traductionnelle (domaine du tourisme) ». In : *Teritorii actuale ale traducerii. Territoires actuels de la traduction* (Actes du Colloque international "Traduire l'Europe", Cluj-Napoca, 9–10.03.2001), Cluj-Napoca, Echinox, 2002, 170–181. (2002 a)
Ţenchea, Maria, « Traduction et communication : le problème de la qualité des traductions ». In : *Actele conferinţei internaţionale « Comunicare profesională şi traductologie »* (26–27.09.2002), Timişoara, Ed. Orizonturi universitare, 2002, 325–330. (2002 b)

DIDACTIQUE

Voyage à travers le texte littéraire en classe de FLE : l'exemple du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo

Mina KIM
Université de Lorraine (CREM – EA 3476), France

Résumé. Les apprenants de Français Langue Étrangère (surtout ceux du département de français à l'université de Corée) peuvent faire l'expérience de l'altérité et de la diversité culturelle dans leurs rapports à la littérature francophone car elle permet de rencontrer des images virtuelles de Soi et des Autres. Dans un premier temps, il s'agit de définir de manière brève la place de la littérature dans les universités sud-coréennes. Afin d'en faire la mise en pratique dans la classe, nous avons ensuite choisi le roman de Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, qui est moins connu en Corée que *Les Misérables* ou *Notre-Dame de Paris*. Ce faisant, nous prouverons, en outre, que les messages et les codes que la littérature véhicule peuvent susciter un important travail sur la langue et ses variations.

Abstract. Learners of French as a foreign language (especially those of the Department of French at the Korean University) can experience the otherness and the cultural diversity in their relation to Francophone literature, because it allows them to meet virtual images of the Self and the Other. At first, we will try to briefly define the role of literature in South Korean universities. Then, for its implementation in the classroom, we chose the novel *The Last Day of a Condemned* by Hugo, which, compared to *Les Misérables* and *Notre-Dame de Paris* is rather unknown in Korea. In doing so, it will prove that the messages and codes conveyed by literature can further generate important work on language and its variations.

Mots-clés : Soi et Autre, étudiant coréen en FLE, texte littéraire, *Le Dernier jour d'un condamné,* ville de Paris
Keywords: Self and Other, Korean student in French foreign language, literary text, *The Last Day of a Condemned,* city of Paris

Pour commencer, nous nous référons aux œuvres littéraires traduites du français au coréen et aux études effectuées par les chercheurs coréens et publiés en Corée, et à Mi-hae Lee (1992) dont la thèse a été consacréé à *l'Histoire de la réception de la littérature française en Corée du Sud de 1896 à 1990*. Jusqu'en 1990, les œuvres de 575 écrivains français ont été traduites en coréen et il y a eu des recherches sur 275 écrivains français, parmi lesquels 192 ont été à la fois traduits et étudiés (Lee, 1992, 12–13). Néanmoins, ce qui est remarquable, c'est qu'il n'y a pas beaucoup d'études sur V. Hugo en millieu universitaire (articles, mémoires, thèses). Même dans la revue coréenne *Enseignement de Langue et Littérature Françaises* fondée en 1991, on ne peut voir qu'un seul article sur V. Hugo[1]. On observe également, dans l'une des revues les plus représentatives en Corée, *Langue et Littérature Françaises* – dont le premier numéro est paru en 1966 et le dernier numéro 87 jusqu'à maintenant – qu'il y a 12 articles sur V. Hugo : 7 études sur sa poésie (1974, 1995, 1996, 1998, 1998, 1999, 2003), 3 études sur son roman (1999, 2003, 2003), une étude sur son théâtre (2010) et une étude sur son univers littéraire (1995). Il semble qu'il soit un écrivain peu étudié en Corée par rapport à sa renommée en France, tandis que son roman, *Les Misérables* a été traduit pour la première fois en 1910. Cependant, les études sur lui ont été relativement tardives, si l'on considère ces deux revues.

[1] Voir A. Petitjean et M. Kim (2012).

Mina KIM
Université de Lorraine (CREM – EA 3476), France

Quel enjeu pour la littérature francophone en classe universitaire de FLE en Corée du Sud ?

Notons d'abord qu'en Corée du sud, la situation éducative est en train d'évoluer avec la Réforme du système universitaire mise en vigueur depuis 1997, appelée « décloisonnement ». Les mots-clés de ce changement sont « le système de section » pour l'enseignement interdisciplinaire et « le minimum de crédit à obtenir pour la spécialité des étudiants » pour qu'ils puissent découvrir et obtenir plus d'une spécialité. C'est la raison pour laquelle les cours de littérature seront amenés à devenir beaucoup plus généraux qu'avant et seront liés au domaine des sciences humaines ou même sociale, en associant la littérature à différents thèmes préférés chez les étudiants comme l'amour, le cinéma, la femme, etc. Au niveau des apprenants, la plupart d'entre eux se voit demander à la fois de lire des textes littéraires et d'apprendre la langue française (niveau débutant) dès le début de leur apprentissage puisqu'ils commencent généralement à apprendre le français dans un cadre institutionnel, c'est-à-dire après leur entrée à l'université. Or, leurs compétences langagières s'améliorent au fur et à mesure de leurs besoins, autant pour la communication que pour la lecture de textes littéraires.

En ce qui concerne le département de français, il est rattaché à la section « Langues et littératures étrangères ou européennes ou occidentales » ou « Langues et littératures françaises et allemandes », etc. Pour les universités qui sont indépendantes des autres départements, il est possible d'enseigner la littérature de la même manière qu'avant et de garder le même nom pour les cours de littérature : il s'agit plus exactement des programmes des six départements de français les plus vieux en Corée du Sud. Les étudiants du département de français dans les universités sud-coréennes sont invités à s'initier à la littérature française par des cours qui peuvent se regrouper en deux catégories. L'une comprend des cours qui ont pour but de leur faire connaître l'histoire de la littérature en France. C'est le cas, notamment, du « Courant littéraire et artistique français » ou de « l'Histoire de la littérature française ». Ces cours sont destinés, le plus souvent, aux étudiants de première ou deuxième année, débutants en français. Ils n'ont donc pas encore les compétences linguistiques nécessaires à la bonne compréhension des textes littéraires en français. Chaque professeur doit avoir sa façon d'assurer ce genre de cours. Mais il est peu probable que les œuvres littéraires de référence en français soient étudiées en classe. Quand aux cours qui s'inscrivent dans l'autre catégorie, chacun d'entre eux est encadré par un genre littéraire, principalement le roman, la poésie et le théâtre. Les départements de français de certaines universités le circonscrivent, de surcroît, par rapport à une époque – le cas du « Roman du 19^{e} siècle » – ou à un courant littéraire – le cas de « la Poésie symboliste française ». Comme il s'agit de cours relativement approfondis et destinés aux étudiants de troisième ou de quatrième année, les élèves étudient un texte ou une œuvre littéraire en français avec le professeur. Pour le reste des universités, la littérature a disparu de quelques *curricula* universitaires et, dans certains cas, quand elle y apparaît c'est pour figurer comme discipline optionnelle. On constate que les implications de la méthode lansonnienne sont beaucoup plus visibles, il faut bien l'avouer, du côté de l'enseignement du FLE en milieu universitaire en Corée du Sud. Là, mue par les études de Sainte-Beuve ou de G. Lanson, une place de choix était faite à l'histoire littéraire.

Sous ce système, les professeurs en français peuvent recevoir deux types d'étudiants (des étudints n'ayant pas encore étudié le français et des étudiants en français) et doivent préparer les cours qui conviennent à chaque public. La première catégorie de cours est constituée, par les cours de culture générale pour les étudiants en 1ère année de licence qui sont dans la section contenant le département de français. Ce cours peut concerner les deux types de public : certains étudiants qui veulent choisir le français en tant que spécialité et les autres qui veulent choisir d'autres spécialités dans la section. Comme ils ne commencent pas encore à apprendre le français, le professeur ne peut pas se permettre de leur donner son cours avec le texte en français. C'est la raison pour laquelle certains professeurs utilisent le texte (en général le roman) français traduit en coréen pour ce genre de cours. Nous prenons comme exemple un article qui est écrit à partir de l'expérience de l'auteur[2]. Cet article porte sur l'enseignement de la littérature française en tant que cours d'enseignement général destiné aux étudiants en 1ère année de licence. Ce cours est lié à l'écriture sur soi et inscrit dans l'enseignement du caractère humain. L'ouvrage de lecture a été *L'Amant* de Marguerite Duras. Ce cours s'est déroulé sur 3 semaines à raison de 3 heures par séance (9h pour un semestre de 15 ou 16 semaines). Les professeurs des 5 départements différents des langues (coréen, anglais, allemand, etc.) le prennent en charge collectivement. Comme le public est hétérogène, ils enseignent aux étudiants en langue maternelle avec la traduction coréenne de l'œuvre littéraire étrangère. La seconde catégorie de cours est représentée par ceux qui sont à destination des étudiants en français, après le choix de leur spécialité. Si le professeur prépare ce genre de cours, il paraît que l'enseignement de la littérature française pose des problèmes de contenu et d'adaptation au public des étudiants (expliciter cela). Il y a un exemple à donner concernant ce genre du cours. Prenons un exemple[3]. Ce cours est destiné aux étudiants en 3ème année de français (niveau A2 selon l'auto-évaluation des étudiants). Ils le suivent, en général, pour deux objectifs : en lisant un roman français, ils veulent à la fois améliorer leur niveau de français et acquérir la culture littéraire. Mais il est d'autant plus difficile de mettre en rapport ces deux objectifs que les lycéens apprennent de moins en moins le français et lisent de moins en moins les classiques. Étant donné leur niveau de langue, l'enseignant a choisi un texte adapté, *Le Horla* de Maupassant, publié par CLE international avec un CD pour une meilleure prononciation ou écoute. Il s'agit, sur le CD, uniquement de l'enregistrement du texte et il n'y a pas d'exercices ou d'explications supplémentaires.

Littérature comme médiateur de la rencontre avec l'Autre et avec Soi

Les questions que nous nous sommes posées au départ sont les suivantes : en quoi les textes littéraires peuvent-ils devenir un « médiateur » privilégié dans la rencontre de l'apprenant avec l'Autre ? En quoi la littérature nous offre-t-elle un espace privilégié de lectures de l'altérité et des identités ? Au niveau de la perspective didac-

[2] LEE, Eun-Sook (2006) « Recherche sur un exemple d'enseignement de la littérature française dans le cadre pédagogique universitaire d'une « matière culturelle » – focalisé sur la relation entre ouvrage littéraire et écriture sur soi-même – », Séoul : *Enseignement de Langue et Littérature Françaises*, n° 23, p. 129–149.

[3] CHUNG, Ji-Yong (2011) « L'utilisation du texte adapté du *Horla* dans le cours de roman français : pour mettre en rapport l'enseignement linguistique et l'enseignement littéraire », Séoul : *Enseignement de Langue et Littérature Françaises*, n° 36, 103–128.

Mina KIM
Université de Lorraine (CREM – EA 3476), France

tique de FLE, l'intérêt de l'altérité et de l'identité peuvent-elle être une « autre façon de mettre fin à la rupture entre l'école/université et la vie (quotidienne), de continuer l'une par l'autre » (Séoud 1997, 137) ?

Ainsi, pour commencer, je vous renvoie à la définition proposée par M. Adballah-Pretceille et L. Porcher (2001) concernant le texte littéraire :

> Le texte littéraire, production de l'imaginaire, représente un genre inépuisable pour l'exercice de la rencontre AVEC l'Autre ; rencontre par production, certes, mais rencontre tout de même. Produits de la culture, dans les deux sens du terme («culture cultivée » et « culture anthropologique »), le texte littéraire retrouve progressivement ses titres de noblesse. Réduit dans un premier temps à n'être qu'un support d'apprentissage linguistique ou qu'une représentation factuelle des faits de civilisation, il est actuellement redécouvert comme médiateur dans la rencontre et la découverte de l'Autre. La littérature permet d'étudier l'homme dans sa complexité et sa variabilité.

Ainsi, la littérature peut offrir différents manières de partir à la découverte d'une culture étrangère et de sa diversité, à un moment donné dans un contexte donné. Le texte littéraire serait donc la réconciliation entre l'universel et le singulier par le truchement d'un individu, écrivain. Dans un article intitulé *La question de l'interculturalité dans la littérature et les sciences sociales*, J.-P. Rogues et S. Corbin (2007, 35) rapprochent littérature et altérité pour montrer la permanence de ce thème :

> La littérature est non seulement culture, mais elle pense en outre la culture et la question de l'altérité, qui peut être considérée comme l'un de ses ferments. Ce dont est riche la littérature, c'est tout d'abord cette capacité à penser de façon problématique la question de l'identité du sujet et de sa culture, de la différence culturelle et de l'expérience de l'altérité.

En effet, l'étude des représentations de l'altérité et de la (re)construction des identités se situe au cœur de cette rencontre avec l'étranger, proche ou lointain, à travers la diversité de sa mise en récit. Le texte littéraire fait office, en quelque sorte, d'une fenêtre sur un autre monde.

L'immersion dans l'altérité peut être dans la confrontation avec la différence, le lieu de la prise de conscience de la complexité de la communication avec l'autre. Or, la composition d'une classe de langue est de fait pluriculturelle, plurisociale et plurilingue. En d'autres termes, l'apprenant, quel qu'il soit, où qu'il soit, côtoie quotidiennement cette diversité. Dans cette perspective, le texte littéraire offre un lieu interactif, entre le texte et le lecteur, entre l'enseignant et les élèves et entre les apprenants eux-mêmes, en privilégiant la réflexion sur cette diversité. Notre objectif pédagogique est donc de faire découvrir la culture de la langue cible. Or, pour cela, il est nécessaire de faire construire aux apprenants une connaissance de soi et de leur société, à travers la lecture de textes littéraires en classe. Car, si une connaissance objectivée, une attitude distanciée, peuvent favoriser la reconnaissance de l'autre, l'inverse ne va pas de soi : la re-connaissance de l'autre sans la connaissance de soi, de sa société, de son histoire, nous paraît une entreprise à risques, celle de renforcer les préjugés, les malentendus et les incompréhensions. Enfin, cette lecture en langue étrangère se révèle d'abord à soi avant de révéler l'autre et propose à l'apprenant-lecteur un voyage dans sa propre altérité. Car le voyage est avant tout la rencontre de cet autre qui perturbe nos habitudes, nos convictions ; ce choc visuel face

à un univers qui bouleverse notre vision du monde ; cette autodécouverte qui révèle une autre identité jusqu'alors enfouie en nous, tel un étranger intérieur inconscient. Dans les approches actuelles et les directives du *Cadre Européen Commun de Références pour les Langues* (CECRL), il semblerait qu'une des conditions essentielles à la mise en place de l'étude des textes littéraires soit effectivement l'acceptation d'un traitement transversal de l'objet littéraire qui puisse contribuer au développement de la dimension interculturelle et du contact avec l'Autre :

> Dans une approche interculturelle, un objectif essentiel de l'enseignement des langues est de favoriser le développement harmonieux de la personnalité de l'apprenant et de son identité en réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité en matière de langue et de culture. (Conseil de l'Europe 2001, 9)

Nous pensons que le fait de devoir privilégier, dorénavant, les rapports intrinsèques entre langue, culture et littérature peut nous conduire à la prise de conscience de la spécificité des objets pédagogiques en classe de langue et de ses dispositifs actionnels. Par contre, dans la société globale actuelle, les partisans de l'enseignement de la littérature étrangère doivent résister et revenir sur la leçon du passé. Car la finalité d'un tel enseignement au sein de l'établissement scolaire et universitaire, hier comme aujourd'hui, n'a pas beaucoup changé : son caractère illustratif reste fondamental à la formation de la conscience civique et intellectuelle du citoyen du monde. Là-dessus, les conclusions auxquelles arrivait H. Besse (1982, 34), sur l'usage des documents littéraires en classe de FLE nous semblent toujours pertinentes :

> Le document littéraire dans la classe de langue ne devrait pas être conçu, à notre avis, comme un lieu d'enseignement de la langue, de la civilisation ou des théories critiques, mais comme un lieu d'apprentissage dans lequel les étudiants peuvent explorer tous les possibles (acoustiques, graphiques, morphosyntaxiques, sémantiques) de la langue étrangère et toutes les virtualités connotatives, pragmatiques et culturelles qui s'inscrivent en elle. Comme un lieu d'exploitation pédagogique de ce qui est en voie d'acquisition, plutôt que comme prétexte à enseigner de nouvelles connaissances.

Nous rappelons également un critère fondamental dans le choix de documents didactiques : celui que G. Zarate (1993) appelle la « qualité informative » des documents. Celle-ci n'est pas constituée par l'actualité des informations, par la présence de données quantitatives ou par la nature du support. Elle est garantie par la présence d'éléments permettant la mobilisation de plusieurs représentations de la même réalité. Le professeur de langue et/ou de littérature étrangères devrait donc devenir un médiateur et un passeur entre cultures, capable de créer chez ses étudiants la démultiplication d'angles du fait littéraire en contact avec les autres genres (théâtre, chanson, cinéma, bande dessinée, etc.) et la conscience d'une identité culturelle et interculturelle susceptible de leur permettre de communiquer leurs autres motivations et leurs idées, en somme, leurs façons d'être et de voir le monde.

Présentation du roman et la prise de position de V. Hugo contre la peine de mort

Le Dernier jour d'un condamné est un roman publié en 1829 qui constitue en un réquisitoire politique pour l'abolition de la peine de mort. L'œuvre est bien un cri. Il est d'abord le cri de souffrance, de panique, de haine, de détresse, quand on a tant

de désir de vivre et que cette vie va nous être bientôt ôtée. Mais il est aussi le cri de l'auteur qui, toute sa vie, combattit la peine de mort. Dans ce court récit dense et vif, le condamné nous fait partager, heure par heure, les ultimes moments de sa vie. Ce livre est découpé en 49 chapitres de longueurs très variables et on y distingue trois lieux de rédaction de son journal : tout d'abord, *Bicêtre* qui est une prison parisienne située sur un ancien domaine français qui s'appelle actuellement *Le Kremlin-Bicètre* en Île-de-France. Là-bas, le condamné évoque son procès (II), son transfert cinq semaines auparavant et la vie quotidienne à Bicêtre (IV et V), le ferrage des forçats (XIII et XIV) et une chanson en argot d'une jeune fille lorsque le condamné séjourne à l'infirmerie (XVI). L'homme compte même les jours qu'il lui reste à vivre (XIII). C'est là qu'il apprend qu'il vit sa dernière journée (XXI) :

> [...] j'ai repris d'une voix ferme : - Lisez, monsieur !
> Il s'est mis à ma lire un long texte, en chantant à la fin de chaque ligne et en hésitant au milieu de chaque mot. C'était le rejet de mon pourvoi.
> – L'arrêt sera exécuté aujourd'hui en place de Grève, a-t-il ajouté quand il a eu terminé, sans lever les yeux de dessus son papier timbré. Nous partons à sept heures et demie précises pour la Conciergerie. [...] .

Il se fait ainsi transférer à la Conciergerie qui constitue plus de la moitié de son journal. Ce prisonnier y décrit son transfert vers Paris (XXII), ses rencontres avec le friauche (XXIII), l'architecture (XXXI), un vieux gendarme qui lui demande les numéros de loterie (XXXII), le prêtre (XLII) et sa fille pour la dernière fois qui ne le reconnaît plus (XLIII). On partage ses souffrances, son angoisse devant la mort, sa repentance, sa rage et son amertume. La place de l'Hôtel de Ville ensuite, ancienne place de Grève jusqu'en 1803, est une place de Paris. De nos jours, cette place est un lieu d'animation et on y place une patinoire géante en hiver. Dans une chambre de l'Hôtel de Ville, sont écrits les deux derniers chapitres, l'un très long relatant sa préparation et le voyage dans Paris jusqu'à la guillotine (XLVIII), l'autre très court concernent les quelques minutes qui lui sont accordées avant l'exécution (XLIX).

Si jamais nos pas nous conduisent place de l'Hôtel de Ville à Paris, nous ne pourrons plus jamais y passer sans songer qu'elle fut autrefois la sinistre place de Grève où les condamnés à mort étaient guillotinés. Comme le combat de Victor Hugo contre la peine de mort est toujours d'actualité, son œuvre est en dialogue total et permanent avec notr[e] siècle. Par exemple, la Corée du Sud maintient la peine de mort dans sa législation, même si Amnistie internationale la considère comme un pays où l'exécution ne se pratique plus réellement. Car il n'y a eu aucune exécution depuis 1997 dans ce pays. Ainsi, ce texte permet à la fois de découvrir un peu d'histoire française et des lieux français mais il permet également aux étudiants une réflexion sur la société et l'histoire coréennes. Il remplit donc les conditions que nous avons énoncées précédemment concernant l'appréhension de l'altérité.

Propositions didactiques : un exemple de mise en pratique

Si on feuillette les manuels de FLE parus depuis 2001, c'est-à-dire l'année de parution du *CECRL*, il y en a déjà beaucoup dans lesquelles est traité le thème du « voyage ». De plus, il en va de même pour la ville de Paris. Car Paris étant la capitale française, elle est souvent la plus évocatrice pour les apprenants. Dans les œuvres littéraires, la ville est un lieu d'espaces où les personnages se rencontrent à différents moments, à différents siècles. Le roman donnera aux apprenants un instrument des

plus utiles pour comprendre le cœur et l'esprit de cette ville qui, depuis des siècles, fascine, au point d'être aujourd'hui encore une des destinations préférées des voyageurs du monde entier. En effet, notre travail est de proposer une découverte de Paris, en intégrant dans la classe une dimension à la fois culturelle, historique et situationnelle de Paris, en plus de la dimension linguistique. Nous confirmerons également que ce voyage constitue une fenêtre ouverte sur la culture de l'Autre ainsi qu'un support pédagogique et un moyen d'expression.

En ce qui concerne l'exploitation linguistique, l'enseignant amène aux étudiants une partie linguistique qui convient bien aux apprenants intéressés, afin que ceux-ci disposent des moyens linguistiques nécessaires à la réalisation de la production qui leur sera ensuite demandée. Ici, nous envisageons de proposer les activités aux étudiants de niveaux A2/B1.

Extrait 1 :

Chapitre VII

« Que ce que j'écris ici puisse être un jour utile à d'autres, que cela arrête le juge prêt à juger, que cela sauve des malheureux, innocents ou coupables, de l'agonie à laquelle je suis condamné, pour quoi ? à quoi bon ? qu'importe ? Quand ma tête aura été coupée, qu'est-ce que vraiment j'ai pu penser ces (vér. original) folies ? Jeter bas l'échafaud après que j'y aurai monté ! je vous demande un peu ce qui m'en reviendra.
Quoi ! le soleil, le printemps, les champs pleins de fleurs, les oiseaux qui s'éveillent le matin, les nuages, les arbres, la nature, la liberté, la vie, tout cela n'est plus à moi !
Ah ! c'est moi qu'il faudrait sauver ! Est-il bien vrai que cela ne se peut, qu'il faudra mourir demain, aujourd'hui peut-être que cela est ainsi ? Ô Dieu ! l'horrible idée à se briser la tête au mur de son cachot ! »

Objectifs :
Réfléchir sur la notion d'identité
Apprendre à relativiser son point de vue

1. Après la lecture de cet extrait, échanger vos idées : que ressentez-vous face à cet homme ? Est-il très différent de nous ? Qu'est-ce que vous en pensez ?
2. À deux, réaliser un entretien de la personne condamnée à mort. Que répondez-vous aux questions posées dans l'extrait ?
3. Imaginer que vous êtes à sa place puis essayer de tenir votre journal comme lui.
4. Comment trouvez-vous son état d'esprit ? Êtes-vous pour ou contre la peine de mort ? Échanger votre opinion.

Mina KIM
Université de Lorraine (CREM – EA 3476), France

Extrait 2 :

Chapitre XXXVII et XLIX

« L'hôtel de ville est un édifice sinistre.
Avec son toit aigu et roide, son clocheton bizarre, son grand cadran blanc, ses étages à petites colonnes, ses mille croisées, ses escaliers usés par les pas, ses deux arches à droite et à gauche, il est là, de plain-pied avec la Grève sombre, lugubre, la face toute rongée de vieillesse, et si noir, qu'il est noir au soleil.
Les jours d'exécution, il vomit des gendarmes de toutes ses portes, et regarde le condamné avec toutes ses fenêtres.
Et le soir, son cadran, qui a marqué l'heure, reste lumineux sur sa façade ténébreuse. »

« [...] C'est exécrable bourreau ! il s'est approché du juge pour lui dire que l'exécution devait être faite à une certaine heure, que cette heure approchait, qu'il était responsable, que d'ailleurs il pleut, et que cela risque de se rouiller.
– Eh, par pitié ! une minute pour attendre ma grâce ! ou je me défends ! je mords !
Le juge et le bourreau sont sortis. Je suis seul. – Seul avec deux gendarmes.
Oh ! l'horrible peuple avec ses cris d'hyène !
– Qui sait si je ne lui échapperai pas ? si je ne serai pas sauvé ? si ma grâce ?... Il est impossible qu'on ne me fasse pas grâce !
Ah ! les misérables ! il me semble qu'on monte l'escalier...

QUATRE HEURES »

Objectifs :
Identifier des stéréotypes associés à la ville de Paris
Prendre conscience du caractère réducteur et simplificateur des stéréotypes
Identifier des représentations associées à sa ville

1. Écrire ou dessiner sur une fiche ce à quoi vous fait penser le mot « Paris ». L'enseignant collecte les fiches et les redistribue au hasard. Chaque participant présente au groupe ou à la classe ce qu'il voit sur sa feuille.
2. Après la lecture de cet extrait, répondre aux questions : que ressentez-vous par rapport à cette lecture, quel sentiment, impression ? Avez-vous déjà visité ce lieu ? Ou avez-vous déjà vu des photos sur internet ou dans des magazines ? Quelles différences, ressemblances ? Dans l'avenir, avec-vous plus envie de visiter ce lieu ?
3. Essayer en groupe ou individuellement de dessiner l'Hôtel de Ville à Paris d'après la description qu'en fait Hugo
4. En cherchant sur internet, comparer avec un dessin de l'Hôtel de Ville à l'époque puis avec une photo de l'hôtel de ville maintenant. C'est à l'enseignant d'apporter et de trouver ce document. Éventuellement, prendre en complément un document sur la patinoire installé en hiver.

En conclusion

La classe de FLE ne peut pas être le lieu de l'application des théories linguistiques pas plus que celui des théories littéraires. Cette étude a essayé de s'orienter donc vers une logique de l'implication de ces théories, fondée sur la spécificité du discours littéraire, tant dans sa nature linguistique que dans son usage social. Cette logique sous-tend la présentation de démarches didactiques à même de favoriser des activités de lecture-écriture littéraire, ainsi qu'une nouvelle approche de l'histoire sociale de la littérature. Pour terminer, le choix du texte littéraire n'est jamais réellement neutre. Il dénote fréquemment en filigrane la personnalité de celui qui les a sélectionnés, qu'il s'agisse de l'enseignant ou des concepteurs du manuel utilisé en classe. Multiplier les représentations et les points de vue pourra enrichir la réflexion engagée et réduire quelque peu ce fait, qui concerne d'ailleurs le choix des documents en général. Que l'on considère la communication particulière qui s'instaure entre le texte et le lecteur, l'authenticité du document et de sa situation de réception ou l'expérience de l'altérité, les critères des choix, le cadre institutionnel ou l'ancrage culturel de celui-ci, des inconvénients qui peuvent en découler pour mettre en place des séquences pédagogiques exploitant les différents aspects de la littérature en tant que support pédagogique.

Bibliographie

Abdallah-Pretceille, Martine ; Porcher, Louis, *Éducation et communication interculturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

Besse, Henri, « Des convenances du discours littéraire à la classe de langue » in « Le Français dans le monde », n° 166, p. 55–63, 1982.

Carlo, Maddalena de, *L'interculturalité*, Paris, CLE international, 1998.

Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Paris, Didier, 2001.

Fiévet, Martine, *Littérature en classe de FLE*, Paris, CLE international, 2013.

Lee, Mi-Hae, « Histoire de la réception de la littérature française en Corée de 1896 à 1990 », Thèse de doctorat, Séoul, Université nationale de Séoul, 1992.

Séoud, Amor, *Pour une didactique de la littérature*, Paris, Hatier/Didier, 1997.

Zarate, Geneviève, *Représentation de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier, 1993.

Sitographie

Petitjean, André ; Kim, Mina, « Représentations de la littérature française élaborées par la revue Enseignement de langue et Littérature Françaises », in Les 13es Rencontres des chercheurs en didactiques des littératures, « École et patrimoines littéraires : quelles tensions, quelles usages aujourd'hui ? », 29 au 31 mars 2012, Université de Cergy-Pontoise – IUFM. [En ligne]. URL : http://www.versailles.iufm.fr/colloques/13e_rencontres/pdf_13eRencontres/Textecom_PETIJEAN-KIM.pdf. (Consulté le 1er juillet 2013).

La littérature de voyages et le dialogue interculturel à travers un atelier d'écriture en FLE

Angeliki KORDONI
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, France

Résumé. Les chercheurs s'accordent aujourd'hui sur l'utilité de la littérature en classe de langue. Elle retrouve ainsi sa place parmi les unités didactiques et elle est utilisée pas seulement pour des raisons linguistiques mais aussi culturelles, créatives, affectives. Dans un premier temps, l'objectif de cet article sera d'expliquer que la littérature de voyages offre un moyen de développement d'une conscience interculturelle et plurilingue. Riche en éléments culturels, elle est capable de mener progressivement les apprenants vers une ouverture au monde et vers la culture de l'Autre, afin d'accéder à la définition de leur propre identité. Par la suite, nous tenterons de montrer que le récit de voyage peut devenir un pôle de créativité qui peut les conduire vers un terrain d'expériences scripturales passionnantes. Nous expliquerons ainsi que la lecture et l'exploitation de la littérature de voyages constituent des véritables sources d'inspiration et de création en FLE.

Abstract. As a modern Ulysses, Nikos Kazantzakis undertakes a long and endless journey. He lives and travels in France, Switzerland, Spain, England, China, and Japan. Kazantzakis is one of the first Greek writers who writes in French. By combining his personal experiences and his emotions with historical elements, he becomes a novelist and a historian. Initially, this article aims to present his work *Travels,* where he describes a cultural world without borders and where he confronts a plurality of languages and cultures. Subsequently, we will try to explain that travel literature offers FLE learners a means to develop an intercultural and multilingual consciousness, while, at the same time, improving their writing. The objective will be to gradually lead the learners towards an opening to the world and the culture of the Other, in order to access the definition of their own identity.

Mots-clés : littérature de voyages, FLE, didactique de la littérature, interculturalité, écriture créative
Keywords: literature of travel, french as a foreign language, teaching literature, interculturality, creative writing

La problématique qui est à l'origine de cet article reflète l'ambition de dresser un nouveau bilan des possibilités qu'offre la littérature de voyages dans l'enseignement des langues. Dans les deux dernières décennies on voit apparaître plusieurs titres qui concernent l'enseignement de la littérature dans les classes de langue. Avec l'apparition du *Cadre Européen Commun de référence pour les langues (CECR)* en 2000, on découvre le texte littéraire dans l'usage esthétique et poétique de la langue, qui vise au rêve et au plaisir de l'apprenant. Selon les auteurs, « les études littéraires ont de nombreuses finalités éducatives, intellectuelles, morales et affectives, linguistiques et culturelles et pas seulement esthétiques » (2000, 47). Cet intérêt pour la littérature en classe de langue s'est d'ailleurs illustré par les deux rencontres de l'Association de didactique du Français Langue étrangère (ASDIFLE) en Mars et en Octobre 2010, ayant comme sujet « Littérature et FLE, tissages et apprentissages » et par la tenue du colloque organisé par l'Université Capodistrienne d'Athènes intitulé « La place de la littérature dans l'enseignement du FLE », en juin 2009.

Angeliki KORDONI
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, France

La littérature de voyages est considérée comme un objet nouveau dans le domaine de la didactique des langues et des cultures. Nous nous focaliserons sur son introduction dans la classe de FLE pour deux raisons principales. Tout d'abord, parce qu'elle insère l'apprenant dans un environnement interculturel et polymorphe, capable d'entraîner une déstabilisation de normes et de stéréotypes ainsi qu'une réaffirmation de l'identité personnelle. Puis, parce qu'à travers tous ces éléments interculturels, elle peut développer l'imagination de l'apprenant en lui offrant un moyen de se familiariser avec l'écriture d'invention. Il paraît d'abord nécessaire de commencer avec quelques éléments d'histoire concernant la place de la littérature dans les différentes méthodes pédagogiques. Par la suite, à travers une approche interdisciplinaire, je tenterai de montrer que cette littérature ouvre plusieurs voies d'exploitation et peut ainsi devenir le support de développement de plusieurs compétences.

1. La place de la littérature en FLE : quelques éléments d'histoire

La place et les fonctions de la littérature dans l'enseignement du FLE n'étaient guère stables dans les différentes méthodes d'enseignement. Selon M. Naturel (1995, 17), le statut du texte littéraire peut se résumer en trois mots: grandeur, décadence et renouveau. Jusqu'aux années 1960, la littérature avait une place prépondérante dans l'apprentissage de la langue. La méthode traditionnelle privilégie l'apprentissage linguistique, essentiellement grammatical, en considérant la littérature comme la représentante de la norme. La langue enseignée représentait le « bon usage » de style soutenu inspiré par les grands auteurs et le texte littéraire conduisait à une formation culturelle et morale. Dans la préface de la méthode *Cours de Langue et de Civilisation Françaises,* Marc Blancpain, explique l'objectif du manuel :

> Ce n'est pas pour rendre plus commodes leurs voyages ou leurs plaisirs de touristes. C'est d'abord pour entrer en contact avec une des civilisations les plus riches du monde moderne, cultiver et orner leur esprit par l'étude d'une littérature splendide, et devenir, véritablement, des personnes distinguées (1953, 6).

La gloire du texte littéraire est justifiée par des raisons institutionnelles, idéologiques et sociales. La littérature transmettait des valeurs, des normes et elle répondait à l'éducation de l'honnête homme (Cuq, Gruca, 2008, 416). Au début des années 1960, les enseignants abandonnent la littérature au profit des textes fabriqués et proches de la civilisation du quotidien. La méthodologie structuro-globale audiovisuelle met en marge la littérature et accorde une grande importance à l'utilisation combinée de l'image et du son. Les manuels de langue bannissent les textes littéraires pour représenter la parole en situation. Cette « ère du soupçon » à l'égard du littéraire dominera en France et en Europe jusqu'aux années 1990. L'approche communicative ne traite pas la littérature et l'exclut de son discours. Pourtant, le texte littéraire réapparaît parmi les supports des unités didactiques. Pendant les dernières décennies, il est considéré comme un document authentique, puisqu'il n'a pas été conçu à des fins didactiques.

Or, l'approche actionnelle nous ouvre la voie vers une autre dimension de l'utilisation du texte littéraire. Désormais, son exploitation prend la forme d'une tâche que l'apprenant est invité à accomplir en tant qu'acteur social. Comme Puren l'explique, « les élèves deviennent à la fin de la séquence didactique non plus seulement des acteurs de leur contact avec les textes (en lecture ou interprétation) ou des auteurs littéraires (en écriture, donc), mais des agents dans le champ social de la littérature. » (2012, 8).

2. La littérature de voyages et le développement de la compétence interculturelle

Plusieurs écrivains français et francophones ont signé des récits de voyage. Chacun a son style personnel et écrit pour des raisons différentes. La liste est longue, signalons quelques noms comme Jules Verne, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Pierre Loti, Nikos Kazantzakis, J-M-G Le Clézio, Olga Buzu, lauréate du Prix francophone de littérature de voyages en 2011.

Tous ces voyageurs ont des motivations différentes. Gérard de Nerval traverse l'Italie, la Belgique, l'Allemagne, puis il décide de visiter l'Orient. Conduit par sa folie, déçu par bien-aimée Jenny Colon, il désire « rompre avec la culture occidentale » (Aubade 1997, 11) afin de renouveler ses sources d'inspiration. Comme l'explique Richer (1993, 141), « Nerval, avant Proust, sait que tous les paradis sont des paradis perdus ». Ainsi, il se lance à la découverte d'un nouvel espace géographique caractérisé par l'exotisme et la rêverie.

Pierre Loti décide de parcourir les territoires de l'Empire Ottoman, Tahiti, Chine, où il acquiert une multitude de souvenirs, de costumes et de photos. Ses voyages deviennent le point de départ de son inspiration. Ses récits de voyage entretiennent des rapports étroits avec le journal intime qui les précèdent (Weigel, 2006). Son œuvre est le mélange des lettres réelles, des documents divers et de son journal intime écrit en notes fragmentaires. On y retrouve des civilisations lointaines, des mœurs locales et toute une ambiguïté exotique.

Nikos Kazantzakis, en mêlant ses expériences personnelles et ses émotions ressenties à des éléments historiques, il devient romancier et historien. Pour atteindre la liberté il avait besoin de se connaître à travers la connaissance de l'autre. Ses récits expriment sa volonté d'explorer le mystère de son existence, le but de la vie humaine ainsi que les questions de l'âme et de l'esprit. Le désir de découvrir des lieux inconnus exprime sa volonté de voyager à l'intérieur de lui-même. Il s'agit d'un voyage ontologique qui lui permet de s'explorer et de vivre son aventure personnelle. Il se tourne vers l'introspection et à travers cette quête personnelle il construit son identité. Il tente de découvrir et déchiffrer son monde intérieur afin d'arriver à la vérité de l'existence humaine. Les voyages n'étaient pas pour lui synonymes de tourisme (Stassinakis 2009, 3) mais besoin intérieur, source de renouvellement, d'inspiration et de créativité.

À l'heure où prône l'intérêt pour l'approche interculturelle en didactique de langues, le récit de voyage semble offrir les meilleurs moyens d'accès à la culture de l'Autre. Les auteurs du *CECR* expliquent qu'« un objectif essentiel de l'enseignement des langues c'est de favoriser le développement harmonieux de la personnalité de l'apprenant et de son identité en réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité en matière de langue et de culture. Il revient aux enseignants et aux apprenants eux-mêmes de construire une personnalité saine et équilibrée à partir des éléments variés qui la composeront » (2001, 9).

La littérature de voyages, porteuse des valeurs et des images semble être le lieu par excellence du dialogue des cultures. Car, d'une part, le récit de voyage représente en général une histoire étrange et d'autre part il offre au lecteur des informations sur l'ailleurs et l'amène dans des lieux inconnus et inexplorés. Il lui permet de faire l'expérience de l'étrangeté, il lui ouvre la voie vers la diversité du quotidien, vers des valeurs nouvelles, des pensées et des modes de vie différentes. Le texte littéraire, riche

Angeliki KORDONI
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, France

en éléments culturels, met en place un monde semblable au nôtre et en même temps radicalement différent.

Il représente un système social complexe qui est capable de développer dans les meilleures conditions une conscience interculturelle. Il offre un moyen de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans le temps mais aussi dans l'espace. Il «déconcentre, déroute, dépayse» (Compagnon 2007, 67) et oblige le lecteur à sortir du milieu rassurant qui est le sien en le jetant à l'aventure dans un univers nouveau. L'expérience littéraire invite au questionnement des autres êtres humains dans leurs différences et leurs ressemblances. Elle permet l'entrée dans l'altérité et dans des nouveaux contextes sociaux et culturels.

Le récit de voyage nous fait penser soit à des images stéréotypées que nous possédons déjà soit à des nouvelles visions d'un monde que nous ne connaissons pas. L'enseignement de la littérature de voyages suppose l'affranchissement des frontières et le dépassement de toute perception stéréotypée. Les stéréotypes habitent chacun d'entre nous et font partie de notre héritage culturel, de notre mentalité et de notre langue. Or, à travers l'approche du texte littéraire, les apprenants peuvent être incités à aller vers une remise en question de leurs représentations, en essayant de mieux pénétrer dans la culture de l'Autre. La rencontre de nouvelles cultures et leur comparaison avec la culture de l'apprenant contribuera à un effort de dépassement des ces images stéréotypées. L'enseignant de langue doit prendre conscience de l'influence des représentations et les mettre au profit de la classe. Il doit aussi expliquer que reconnaître la culture de l'Autre revient à connaître et à reconnaître sa propre culture.

L'approche interculturelle permettra d'explorer des lieux d'interrogation des stéréotypes de l'Autre, mais aussi des processus identitaires, dans lesquels se déconstruisent et se construisent les représentations de l'Autre et de soi. La dénonciation des préjugés et des enfermements identitaires et la lutte contre les identités prescrites seront atteintes à travers l'étude de la littérature de voyages. Luc Collès (1997) cite Grandidier qui souligne que « le voyage fait mieux apprécier la patrie, rectifie et agrandit les idées, dissipe les préjugés et donne de l'expérience. »

Le texte littéraire permettra à l'apprenant de mieux comprendre l'homme et le monde et découvrir un charme qui complète son existence ; ce faisant, il se comprend mieux lui-même (Todorov 2007, 25). C'est un lieu où chaque lecteur peut élaborer son intériorité et sa subjectivité. En outre, il peut être une véritable révélation ; une bonne occasion de modifier et de métamorphoser les représentations qu'il a de son propre monde intérieur et de sa relation au monde extérieur.

L'objectif sera de lire pour se comprendre, pour mieux se connaître et pour accepter la différence. En conservant sa culture personnelle, l'apprenant se confronte à une autre réalité et il « fabrique » de nouveau son identité. Pour arriver à la construction d'une identité plurielle, il dépasse la rupture entre moi et l'Autre, entre ici et ailleurs. Ainsi, la quête des nouvelles appartenances établira un nouveau rapport de complémentarité. Loin d'être repli sur soi, l'apprenant de langue construira une identité multiple et multilingue.

Paul Ricœur souligne que « être homme, c'est être capable de ce transfert dans un autre sens de perspective » (1964, 336). Pouvoir regarder d'une fenêtre ouverte qui donne sur un autre monde possible et sur une autre réalité des choses. Sortir de soi- même, s'épanouir, se reconstruire et imaginer. Remettre en question ce qu'on considère comme des donnés stables et s'évader dans un monde inconnu.

3. L'introduction de la littérature de voyages en classe de FLE et l'écriture créative

La lecture et l'exploitation des récits de voyages élargiront les horizons culturels des apprenants mais en même temps elles constitueront leur source d'inspiration et d'imitation. Antoine Compagnon affirme que « le travail de l'écriture est une réecriture, [...]citation et commentaire » (1979, 32). En ce sens, l'apprenant sera envisagé comme un lecteur qui puise ses sources à partir de ses lectures. Sa vie est un espace où s'inscrivent ses lectures qui vont nourrir sa créativité. À partir de la lecture, il trouve des images ou des sujets qui l'inspirent et auxquels il ajoute un caractère personnel.

Dorénavant, l'acte de lecture est perçu comme un acte de créativité et de création. Lecture et écriture se trouvent étroitement liées et un texte peut être l'occasion de s'abandonner à la rêverie et à la fantaisie. Jean Ricardou s'adresse directement au lecteur en affirmant: « Deviens, lecteur, le scripteur que tu es en puissance, si tu veux davantage comprendre, et, du coup, mieux réussir, l'acte même auquel tu prétends » (1990, 105). Il l'incite à devenir scripteur afin de mieux pénétrer la lecture des autres textes.

L'une des caractéristiques des nouvelles perspectives méthodologiques de l'enseignement de la littérature est l'importance accordée à l'acte de l'écriture. L'écriture est définie comme une activité plurielle, qui met en jeu « des savoirs, des représentations, des investissements, des valeurs ainsi que des opérations physiques, psychologiques et cognitives complexes » (Reuter 1996, 4). Elle est capable de mobiliser la mémoire de l'apprenant en le mettant dans une position de scripteur. Son inspiration sera un hybride de tout ce qu'il a lu, vu, vécu et rêvé.

En effet, l'apprenant devient un bricoleur – comme dirait Lévi-Strauss – qui s'arrange et utilise tous les moyens qu'il dispose afin d'atteindre son objectif. L'apprenant – bricoleur- procède à un réinvestissement, à un filtrage, à une transformation, tout en affirmant son identité créatrice. Il y met toujours quelque chose de soi, quelque chose de personnel qui le distinguera des autres. Sa perception du monde et son imaginaire s'installent en parallèle avec un réseau de souvenirs du passé et des liens intertextuels qui créeront son texte.

Il est nécessaire d'expliquer que le voyage est un sujet que les enseignants de langue proposent souvent. Ils demandent aux apprenants de raconter leurs vacances soit par écrit soit par oral. Ces activités leur permettent de témoigner ce qu'ils ont vu et ce qui leur a surpris. Plusieurs apprenants ont déjà leur propre carnet de voyage, journal intime, carnet de route, où ils retracent leurs aventures uniques. Ceux qui n'ont pas l'envie de rédiger un carnet ont pu certainement parler des événements particuliers ayant attiré leur attention lors d'un voyage. Ils ont raconté des anecdotes et ils ont décrit des personnes atypiques qu'ils ont rencontrés et les paysages oniriques qu'ils ont vus. Les apprenants se sont alors assez familiarisés avec la narration d'une expérience vécue dans un nouveau lieu.

La première étape de cet atelier d'écriture sera la stimulation de la mémoire et l'observation du texte déjà lu. Cette étape vise à donner des idées de départ et à constituer une banque d'images et de mots qui serviront par la suite. Les apprenants commencent à repérer les étapes de visites et de voyages et à réfléchir sur ce qui a changé pendant et après le voyage. Ils observent le style et le ton de l'écrivain. Ils s'appuieront sur des formes déjà existantes et ils en découvriront d'autres. Ils rencontreront des nouveaux éléments culturels et ils y ajouteront leurs propres représentations.

Angeliki KORDONI
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, France

Vladimir Propp a étudié la morphologie des contes, il a trouvé quelques motifs récurrents et il a analysé leurs fonctions (1970, 146–154). Sa théorie est devenue une technique pédagogique qui sert à initier les apprenants à la structure d'un récit et à les aider à construire des schémas formels. Pour préparer la confection d'un carnet de voyage nous pouvons les inviter à distinguer les composants du texte déjà lu (le(s) héros, le lieu, les rencontres, le but, les ennemis, etc.).

Le premier processus de *planification* leur permettra de concevoir les messages ou les idées qu'ils veulent transmettre[1]. Avant de commencer, les apprenants choisissent le personnage qui est le moteur principal de l'histoire. Ses actions, ses réactions et ses caractéristiques permettent le développement de l'intrigue. Ce personnage est entouré par d'autres personnages et il vit dans une ou plusieurs cultures. Puis, les apprenants créent mentalement un univers, un décor, un lieu, qu'il soit imaginaire ou réel. Ils peuvent ensuite concevoir les péripéties de l'action et le déroulement de l'intrigue : quel est l'objectif du héros ? Qu'elles sont ses passions ? Pourquoi voyage-t-il ? Qu'est-ce qui l'empêche d'atteindre son objectif ? Comment échappe-t-il les obstacles ? Ils peuvent lister toutes ces informations sur une page, qui sera leur brouillon pré-rédactionnel.

Enfin, l'enseignant leur proposera d'organiser leurs pensées et de se lancer dans l'aventure de l'écriture. Il s'agit de la deuxième étape qui est *la mise en texte*. Le processus de mise en texte leur permettra d'élaborer ce message pré-verbal et de procéder à l'encodage graphique et syntaxique. Notre objectif est de les entraîner de façon dynamique à l'écriture et de leur proposer de rédiger leur propre carnet de voyage. Il s'agira à la fois d'un recueil de souvenirs, d'un journal intime et d'un assemblage des photos et des dessins. Le voyage peut être décrit dans un style clair, imagé, biographique, simple, plaisant, agréable et original. En effet, la particularité de cet atelier d'écriture est de laisser aux apprenants la liberté à la diversité des formes narratives. L'énoncé de Moreau est un exemple significatif de ce processus :

> Ce voyage, vous pouvez le narrer en prose, en vers, voire en prose et en vers comme le fit en son temps notre bon La Fontaine [...] sous forme de dialogue ou en bande dessinée, au passé simple, au passé composé ou au conditionnel ludique [...] vous vous contentez de jeter sur le papier de simples notes dans un style télégraphique ou au contraire, vous travaillez votre style, vous déployez vos ailes, vous pouvez voyager en zigzag dans votre mémoire, naviguer de souvenir en souvenir au gré de votre fantaisie, juxtaposer anecdotes et descriptions, et même vous passer de toute narration (1994, 39).

Un carnet de voyage peut être une façon de garder les émotions mais aussi de raconter des événements imaginaires. C'est un espace personnel qui permet de conserver une trace des lieux visités. Le récit apportera des éléments d'information sur la culture, le paysage, l'architecture, les rencontres insolites, les dialogues avec les habitants. La tâche proposée permettra aux apprenants de devenir transmetteurs des cultures en se lançant vers un terrain d'expériences scripturales passionnantes. Elle sera une des méthodes de désacralisation du texte littéraire et de familiarisation avec la littérature qui facilitera son entrée et son exploitation.

[1] Flower et Hayes ont établi un modèle dans une perspective psychopédagogique qui a été longtemps vu en trois étapes distinctes : la *planification*, la *mise en texte* et la *révision*. Ils présentent l'écriture comme une série de choix et de décisions à prendre tout au long du processus rédactionnel. Voir le modèle Hayes et Flower sur le processus rédactionnel, 1980.

Conclusion

Les propositions des différentes approches ne visent pas à l'exhaustivité et ne correspondent qu'à une initiation d'accès à la littérature de voyages. L'ensemble des finalités décrites pendant cet article n'épuise certainement pas la question de son exploitation. L'étude qui s'achève avait pour objectif de jeter un pont entre la littérature de voyages et la didactique du français langue étrangère et de créer des dynamiques entre la lecture et l'écriture. En effet, lire peut donner l'envie d'écrire. J'ai été guidée par le désir de désacraliser le texte littéraire et d'expliquer que son introduction dans la classe de FLE est capable de développer des nouvelles compétences littéraires et interculturelles.

En guise de conclusion, nous dirons que l'intérêt de la littérature de voyages constitue un résultat précieux pour la société car elle enrichit notre compréhension du monde en nous éclairant sur ce que nous sommes et sur notre réalité (Jouve 2010, 176). Le dépaysement et la découverte des lieux rêvés et des territoires étrangers inciteront les apprenants à redécouvrir leur identité à travers la connaissance de l'autre.

Bibliographie critique

Blancpain, Marc, *Cours de Langue et de Civilisation françaises 1,* Paris, Hachette, 1953.
Aubaude, Camille, *Le voyage en Égypte de Gérard de Nerval,* Paris, Éditions Kimé, 1997.
Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Seuil, 1979.
Compagnon, Antoine, *La littérature, pour quoi faire ?,* Paris, Collège de France, Fayard, 2007.
Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour l'apprentissage et l'enseignement des langues,* Comité de l'éducation, Strasbourg 1996, Didier 2000.
Cuq, Jean-Pierre et Gruca, Isabelle, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde,* Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2008.
Hayes J. R., & Flower L. S., « Identifying the organization of writing processes », In: *Cognitive processes in writing*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum, 1980.
Jouve, Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?,* Paris, Armand Colin, 2010.
Moreau, Jean-Luc, « Odysées », in György Tverdota (textes réunis par), *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
Naturel, Mireille, *Pour la littérature, de l'extrait à l'œuvre,* Paris, Nathan, Clé International, coll. « Didactique des langues », 1995.
Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
Reuter, Yves, *Enseigner à apprendre à écrire,* Paris, ESF, 1996.
Ricardou, Jean, « Deviens, lecteur, le scripteur que tu es », in *Pratique des textes littéraires, Pratiques,* n°67, 1990.
Richer, Jean, « Orphisme et sabéisme dans le voyage en Orient », in Loukia Droulia et Vasso Mentzou (textes recueillis par), *Vers l'Orient par la Grèce avec Nerval et d'autres voyageurs*, Paris, Éditions Klincksieck, 1993.
Ricœur, Paul, « Civilisations universelles et cultures nationales », in Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, Paris, Le Seuil, 1964.
Stassinakis, Georges, « Nikos Kazantzakis : son œuvre, ses relations avec la France et sa pensée », Conférence donnée au Lycée Toulouse-Lautrec, 26 janvier 2009.
Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril,* Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.

Angeliki KORDONI
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, France

Sitographie

Collès, Luc, « Récit de voyage et pédagogie interculturelle », in Iva Cintrat, Luc Collès et al., *Le récit de voyage (*textes pour la classe et *vademecum du prof de français),* Bruxelles, Didier Hatier, 1997, [En ligne]. URL :http://alainindependant.canalblog.com/archives/2008/08/20/10284939.html. (Page consultée le 13 octobre 2013).

Puren, Christian, « Perspectives Actionnelles sur la littérature dans l'enseignement scolaire et universitaires des langues-cultures : des taches scolaires sur les textes aux actions scolaires par les textes », [En ligne]. URL : http://www.christianpuren.com/mes-travaux-liste-et-liens/2012d/. (Page consultée le 13 octobre 2013).

Weigel, Philippe, « Les arts du spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti : insertion de différents niveaux de fiction dans le texte référentiel », colloques en ligne, Fabula, [En ligne]. URL : http://www.fabula.org/forum/colloque99/226.php. (Page consultée le 13 octobre 2013).

Émoticône – petit voyage didactique dans le virtuel

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Résumé. L'espace virtuel est devenu de plus en plus une ressource didactique dans tous ses aspects : matériel didactique pour tous les types de leçon, sources authentiques, exercices multimédias, ressources théoriques et pratiques pour la perfection des professeurs dans la didactique des langues etc. Notre démarche vise un côté un peu moins étudié, à savoir l'entraînement des élèves dans l'expression écrite, plus précisément dans la correspondance par mail. Ce nouveau type de communication interpersonnel, tout comme les blogues, entraîne une série de modifications par rapport à la lettre traditionnelle enseignée dans le cadre du vocabulaire. La correspondance reflète un niveau type de relation entre les élèves, une relation abrégée, essentialisée, dans laquelle un rôle important joue les symboles. En tant que signes sémiotiques, les émoticônes reprennent une partie de l'expression des sentiments et des émotions des élèves. En grand nombre, offrant toute une palette d'expression visuelles, mais aussi de mots correspondants qui figurent comme une légende explicative, les *émoticones* peuvent constituer une vraie « grammaire des sentiments » et offre au professeur plusieurs pistes d'exploitation didactique. Le passage entre langue et image, leur interchangeabilité peut constituer un moyen idéal d'entraînement à l'expression orale et écrite et un moyen d'enrichissement du vocabulaire.

Abstract. The virtual space, in all its aspects, has become a very rich didactic source. It might be a teaching aid for all types of lessons, a pool of authentic theoretical and practical resources and of multimedia exercises. Our endeavor focuses on an aspect that has been studied less extensively, namely making students write via email. This new type of interpersonal communication, just like blogs, triggers a number of changes as compared to traditional letter writing that is taught as part of vocabulary lessons. Email writing reflects a new type of relationship between students – one that is simplified, shortened and in which symbols play an important role. As semiotic signs, emoticons take on part of the students' feelings and emotions. Being numerous in emails, offering a wide range of visual expressions as well as a matching vocabulary, emoticons may embody a «grammar of feelings» and thus offer the teacher various possibilities of using them in class. The link between language and image, the possibility of one replacing the other represents an ideal way of getting involved into oral and written communication and of enriching vocabulary.

Mots-clés : émoticônes, compétences didactiques, multimédia, espace virtuel, correspondance
Keywords: emoticon, didactic competence, multimedia, virtual space, correspondence

Introduction

L'espace virtuel est devenu de plus en plus une ressource didactique dans tous ses aspects : matériel didactique pour tous les types de leçons, sources authentiques, exercices multimédias, ressources théoriques et pratiques pour le perfectionnement des professeurs dans la didactique des langues etc.

Il est aussi un espace d'expression personnelle et interpersonnel pour les enfants et les adolescents : les blogues personnels ou collectifs, les réseaux de socialisation de type Facebook, les SMS, les courriels individuels ou de groupe etc. Toujours en arrière par rapport aux élèves, du point de vue de la navigation dans cet espace, les

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

enseignants commencent à prendre la revanche. Les écoles ont des pages « officielles » sur Facebook, les professeurs construisent leurs propres blogues à visée didactique, les laboratoires d'informatiques permettent l'emploi du multimédia de plus en plus souvent dans la classe. L'Internet aide à communiquer au delà de la classe et permet à l'enseignant de suivre l'évolution des élèves à travers les devoirs à la maison affichés dans l'espace virtuel collectif, de transmettre des tâches et de les corriger dans un espace visible pour tout le groupe envisagé.

Notre démarche vise l'entrainement des élèves à l'expression orale et écrite dans cet espace virtuel. Nous nous sommes arrêtés surtout sur la correspondance par mail et l'exploitation des éléments iconiques qui l'accompagne.

Ce nouveau type de communication interpersonnelle - sous forme de courriels, blogues, forums ou dialogues en lignes - entraine une série de modifications par rapport à la lettre traditionnelle employée autrefois comme support didactique dans le cadre du vocabulaire, qu'il dépasse d'ailleurs par des types de dialogues en ligne mentionnés. La correspondance reflète un nouveau type de relation entre les élèves, une relation abrégée, essentialisée, dans laquelle un rôle important joue les symboles.

Les symboles les plus fréquents employés dans la correspondance sont les *émoticônes* ou les *smiley*[1]. À l'origine on avait affaire à une combinaison de touches dont le résultat ressemblait à un visage souriant le plus souvent. Ces combinaisons se sont diversifiées, mais le résultat n'était pas toujours satisfaisant car leur compréhension par le destinataire n'était pas assurée. Peu à peu ces symboles commencent à être doublés par des images, plus expressives, accompagnées par des explications qui constituent une vraie légende, de sorte qu'on a affaire à un ensemble sémiotico-textuel original.

Sur le Wikipedia, la définition des émoticônes est la suivante :

> Une émoticône est une courte figuration symbolique d'une émotion, d'un état d'esprit, d'un ressenti, d'une ambiance ou d'une intensité, utilisée dans un discourt écrit. Elle permet de communiquer brièvement à l'écrit une information comparable à une expression faciale, au ton de la voix ou à une gestuelle à l'oral.

Ces symboles semblent remplir un espace vide dans la communication à distance en exprimant les gestes, l'expression faciale du locuteur, mais aussi – et surtout – les sentiments et les attitudes de celui-ci envers le message envoyé ou reçu.

Comme on le voit dans cette définition, les émoticônes attachés à ce type de correspondance offrent aux élèves la possibilité d'ajouter des informations supplémentaires ou de remplacer certaines informations par des symboles.

En tant que signes sémiotiques, les émoticônes reprennent une partie de l'expression des sentiments et des émotions des élèves, aussi que de leur attitude vis-à-vis du message transmis. En grand nombre, offrant toute une palette d'expressions visuelles, mais aussi de mots correspondants qui figurent comme une légende expli-

[1] Plusieurs termes ont été véhiculés pour ces symboles, parmi lesquels *binette, frimousse, émoticône* (avec la variante graphique *emoticon), trombine, smiley*. *L'office québecois de la langue française* retient le terme *binette*, tandis que *La Commission générale de terminologie et de néologie* adopte le terme *frimousse* (Cf. les sites de ces organismes). Dans la langue courrente *émoticône* se trouve en concurrence avec le terme anglais *smiley*. Comme le premier nous a parru plus fréquent dans nos recherches et moins «anglais » nous l'avons préféré dans notre article.

cative, les *émoticônes* peuvent constituer une vraie « grammaire des sentiments » et offrent au professeur plusieurs pistes d'exploitation didactique.

Avant d'aborder ce problème nous allons procéder à une description et classification des émoticônes qui se trouvent couramment sur le mail, car des sites divers en offrent maintenant des centaines qui enrichissent la palette déjà existante.

1. Description et classification des émoticônes

Le mail usuel contient attaché une liste de 76 émoticônes, c'est-à-dire des symboles (images – dessins) amusants qui, une fois insérés dans le texte, deviennent animés et de cette manière plus expressifs. Ils sont accompagnés par l'explication du sens qui facilite le choix de l'émoticône appropriée. Il s'agit, en fait, d'une sorte d'étiquettes explicatives qui constituent la correspondance sur le plan lexical du sens des figures, mais d'une manière tout à fait non-conventionnelle et non-homogène. La lecture de ces explications peut constituer une tâche en soi, car très amusante et très diverse du point de vue de l'expression, des catégories grammaticales et du vocabulaire.

Nous avons essayé d'abord de faire une classification de ces symboles du point de vue sémantique et pragmatique, mais aussi du point de vue des catégories grammaticales et du point de vue lexical.

Dans le premier tableau présenté en Annexe, les sentiments, les états d'esprit et les attitudes forment une catégorie assez importante. On peut voir ici des sentiments des plus divers : *joie, tristesse, étonnement,* mais aussi *surprise, honte, dégout, culpabilité* etc. Nous avons inventorié 18 catégories.

Dans le deuxième tableau, assez hétérogène, nous avons groupé tous les autres émoticônes.

Nous avons essayé aussi de grouper les émoticônes selon leur sens pragmatique qui se rapporte à la relation avec l'interlocuteur. N'oublions pas que ces symboles sont partie intégrante d'un message échangé entre deux interlocuteurs. En tant que moyen d'échange d'informations ou de communication, nous pensons qu'un rapprochement au schéma de la théorie des fonctions du langage de Jakobson[2] sera utile dans l'explication du sens pragmatique de ces symboles. Son schéma nous présente le message au centre entre les deux participants à l'acte de communication : l'émetteur (locuteur, destinateur) et le destinataire (interlocuteur)[3].

Le deuxième tableau présente les messages, les gestes ou les attitudes du locuteur par rapport au message du destinataire : *admiration*, *encouragement, connivence* etc. Toujours dans cette catégorie il y a les émoticônes avec le rôle de stratégies de communication au niveau de l'interaction verbale : interrompre les dialogues *(signe de la main, envie de dormir, laisser tomber),* mettre l'interlocuteur en attente *(en attente).*

Les symboles de la catégorie des *caractères* s'adressent surtout à une troisième personne qui forme le sujet du message, mais ils peuvent caractériser aussi bien le locuteur ou le destinataire. D'autre part, il y a ici les émoticônes qui sont les plus éloignées de leur sens originaire, celui de transmettre un sentiment.

---

[2] R. Jakobson, 1963.

[3] Nous avons laissé de côté les autres paramèters de ce schéma, tells que le *code* et le *contexte* qui nous intéressent moins dans le cadre de cette discussion.

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

La catégorie des o*ccupations*, bien que très transparente en tant que sens, peut être employée dans des buts communicationnels qui visent les deux locuteurs et peut impliquer des messages sous entendus du genre : *je suis occupé, j'interromps la communication parce que je dois faire quelques chose, je te propose de faire ensemble cette activité etc.*

Il y a donc la possibilité d'exprimer, du point de vue sémantique et aussi pragmatique, comme acte de langage : un sentiment, une attitude, une opinion par rapport à l'interlocuteur, à une troisième personne ou à une situation, des événements, des occupations.

Du point de vue grammatical et lexical il y a une grande richesse au niveau des modalités d'expression des mêmes catégories sémantiques. Il y a des verbes *(jouer, chanter, laisser tomber),* des noms simple ou composés *(tristesse, cadeau, surprise, clin d'œil, coup de foudre),* des adjectives *(rêveur, menteur, pensif),* des interjections *(beurk !, ça alors !)* et des onomatopées *(blbl).* Il y a aussi un nombre asses important de syntagmes *(chut, c'est un secret, ch'sais pu quoi faire, c'est pas moi, au téléphone),* d'expressions idiomatiques *(baba d'admiration, tape cinq)* et même des proverbes *(muet comme une carpe, sérieux comme un pape).*

Une même catégorie sémantique est exprimée par des moyens lexicaux divers, comme par exemple pour les *caractères* : des noms de personnages – symboles *(ange, démon, cowboy, clown),* des noms exprimant des traits de caractère *(menteur, farceur),* des adjectifs *(crétin, pensif),* des interjections-onomatopées *(bilbil),* des expressions idiomatiques *(sérieux comme un pape).*

Certaines expressions peuvent figurer dans plusieurs catégories : *sérieux comme un pape* – peut être un état d'esprit ou un caractère, *ange* peut signifier une personne pure, généreuse ou la non- culpabilité, l'innocence. L'expression de l'ironie peut figurer dans le premier tableau, mai aussi dans le deuxième, comme réaction au message de l'interlocuteur.

C'est un mélange très intéressant de mots et d'expressions transparents, univoques, avec des mots au sens plurivoques ou ambigus – *tu parles, piquage de fard, fouilles-moi*; il y a des sens explicites, mais aussi implicites (*c'est pas moi !* – culpabilité, *envie de dormir* – peut avoir le sens propre ou le sens figuré, *ma tête est malade* peut exprimer l'état de santé ou peut avoir un sens figuré : *j'en ai assez, fiche moi- la paix*.) Certains de ces sens ambigus peuvent être désambigüiser par l'image, par l'expression du visage et surtout par l'animation. C'est le cas de « ma tête *est malade* » qui représente une figure qui rejette par un geste de la main tout contact.

2. Modalités d'exploitation

La richesse linguistique (grammaticale, lexicale, sémantique) aussi que les deux modalités d'expression sémiotiques incorporées (verbale et non - verbale) constituent une source riche d'exploitation didactique à tous les niveaux. Cela peut être intégré dans un scénario pédagogique déroulé en série, s'étendant sur plusieurs leçons. Tout doit être conçu d'une manière unitaire, dans un déroulement logique et chronologique.

Nous proposons une exploitation qui s'appuie sur les points suivants :

a) connaissance des émoticônes associées à des exercices sur les expressions linguistiques et non-linguistiques, avec le passage entre les deux codes et
b) exploitation discursive avec l'intégration des symboles dans des contextes plus ou moins larges dans le but d'acquisition des compétences d'expression écrite.

2.1. Connaissance des émoticônes et exploitation semiotico-linguistique
Ce groupe d' activités vise une exploitation sémiotique des émoticônes en tant que signes ou images et une exploitation linguistique du vocabulaire associé.

❖ *Analyse sémiotique des émoticônes*
Les images constituent une source pour le développement de l'expression orale et cognitive de l'élève. Les expressions des visages font penser à des expressions très riches des sentiments et des états. En même temps elles mobilisent un vocabulaire qui se rapporte à plusieurs thèmes : les parties du corps, les gestes, les expressions du visage, les sentiments et les réactions affectives, les actions mises en valeurs par l'animation des figures, les objets etc.

Voici quelques exemples. Dans la figure de l'émoticône intitulée *c'est pas moi* on peut « lire » sur le visage du personnage la peur et l'angoisse exprimées aussi par les poings serrés qui couvrent la bouche et les gouttes de sueur ; *le menteur* nous présente un personnage dont le nez s'allonge et on peut ainsi faire référence au Pinocchio ; *mort de rire* est représenté par un personnage qui roule par terre en riant etc.

Les actions sont présentes là ou il y a plusieurs personnages *(bagarre, cadeau, jouer, exercices physique, cuisine,* la catégorie des *occupations),* mais aussi pour exprimer un sentiment : dans l'émoticône *je sais plus quoi* faire il y a un personnage qui s'arrache les cheveux ; dans *pas de chance* un personnage qui tire un lot etc. Certaines figures présentent de vrais tableaux dans lesquels l'action des personnages est illustrée à l'aide des objets qui l'entourent : l'ordinateur, les livres, la poêle etc.

Les émoticônes peuvent être groupées en fonction de ce qu'elles expriment en faisant ainsi le passage entre l'expression non-linguistique et l'expression linguistique des catégories sémantiques envisagées.

❖ *Apprentissage du vocabulaire associé*
Ce volet est très intéressant car il dévoile des aspects moins « conventionnels » du vocabulaire. Il s'agit du mélange farfelu des niveaux de langue, des catégories grammaticales, des expressions plus ou moins figées, des mots ou des syntagmes. Il ne s'agit pas forcément des mots-termes qui jouent le rôle de descripteurs de l'image, mais plutôt d'un jeu libre avec le langage. À la variété des figures correspond une variété linguistique sur mesure. Les images, aussi que leurs étiquettes linguistiques, sont des plus hétérogènes et ce qui les unit est un sentiment d'humour, d'ironie et d'auto-ironie, de moquerie. Il y a ici un certain embrouillage entre les deux codes. L'image, aussi que les mots, jouent le rôle de signifiants d'un signifié qui relève de l'interprétation croisée des deux codes de communication.

Il y a plusieurs pistes d'exploitation possibles pour la compréhension du vocabulaire associé. L'activité la plus simple est de demander aux élèves de regrouper les émoticônes (en tenant compte de leurs étiquettes) selon les critères suivants :

- la catégorie grammaticale (noms, verbes, adjectifs, interjections, syntagmes, expressions idiomatiques) ;
- le niveau de langue (standard, neutre, mais aussi souvent non-soutenu) ;
- le sens connotatif ou dénotatif.

Un accent particulier doit être mis sur les expressions idiomatiques assez fréquentes ou même sur certains mots dont l'équivalent dans la langue maternelle peut être aussi inconnu, tel que *défaitiste, angoissant, perplexe*. Certaines expressions ambigües sont désambigüisées par l'image : *c'est pas moi* par la peur du personnage ; *battements des cils* par l'innocence de la figure etc.

Il y a parfois une non-identité entre la complexité de l'image et celle de l'aspect linguistique de sorte que la relation image-texte se voit parfois embrouillée par la forme ou le sens du message linguistique. Les images animées qui impliquent plusieurs actions sont plus complexes que les images qui expriment un certain sentiment. En même temps les images complexes supportent une décodification linguistique simple telles que *bagarre*, pendant que les simples expressions du visage peuvent être expliquées par des expressions linguistiques parfois ambigües *(les yeux sur roulement à billes)*.

Il y a, à notre avis, plusieurs catégories en ce qui concerne la concordance entre l'image et son nom :

– images univoques, transparentes – dénomination univoque *(applaudissement) ;*
– images complexes avec plusieurs personnages ou actions – dénomination simple *(bagarre) ;*
– images simples – dénomination complexe *(muet comme une carpe) ;*
– images complexes – dénomination complexe *(ch'sais pas quoi faire).*

La signification de certaines gestes ou expressions pourrait donner naissance à une exploitation du point de vue culturel : les gestes spécifiques différents d'un peuple à l'autre. Il s'agit des expressions telles que *: tape cinq, tirer la langue* ou des gestes comme *baillement*, *clin d'œil, signe de main* etc.

2.2. Exploitation discursive des émoticônes

À la différence des exercices antérieurs dont le but était de comprendre le sens de mots ou des images, l'étape suivante vise l'emploi de ces émoticônes dans des contextes.

Les exercices les plus simples supposent d'imaginer des contextes – situations et personnages – pour formuler de petits messages dans lesquels les émoticônes peuvent être insérées. Elles peuvent être groupées par leur sens, afin d'apprendre à saisir les nuances et faire une échelle d'intensité ou au hasard. C'est intéressant de jouer sur la richesse d'expression des sentiments et le vocabulaire permet de caractériser des personnes non seulement du point de vue physique, mais surtout des aspects qui sont en lien avec la personnalité.

Une autre catégorie d'exercices peut jouer sur le passage entre les deux codes, les élèves essayant de remplacer, dans un texte écrit, les émoticônes par des mots et les mots par des émoticônes ou d'employer les émoticônes comme symboles renforçant le sens du message.

La rédaction des mails remplace l'ancienne lettre. L'enseignant peut mettre en discussion ici la question délicate de l'opportunité de l'emploi des émoticônes dans certains types de message et introduire des notions sur les registres de langues – officiel, familier, informatif etc. – en fonction du destinataire et du contenu du message. De cette façon il peut intervenir à des niveaux qui tiennent du comportement des élèves en société et des relations avec les diverses catégories sociales.

L'application la plus appropriée qui permet l'emploi massif des émoticônes est la simulation des conversations en ligne de type Messenger. Une des caractéristiques de ces messages est leur brièveté et le registre de langue très relâché. C'est le domaine qui permet aux élèves de se situer dans un contexte déjà familier et de travailler un peu plus sur le style et le niveau de langue. De cette façon on entre dans une zone moins explorée de la didactique, à voir la conversation en ligne et les échanges verbales.

Conclusion

Cette batterie de symboles et d'expressions est une source riche d'exploitation didactique pour l'apprentissage de la langue, mais elle a aussi un rôle sur le plan formatif des élèves.

Outil complexe de l'interaction verbale, les émoticônes peuvent être intégrées dans un scénario pédagogique déroulé en série, s'étendant sur plusieurs leçons. Du point du vue des acquisitions de la langue on peut intervenir au niveau du lexique, de la conversation, de la rédaction ou plusieurs compétences sont mises en jeu : compétence de compréhension écrite, compétence d'expression orale et écrite. La grande variété linguistique qui accompagne les images enrichit leur vocabulaire dans la langue étrangère mais aussi dans leur langue maternelle. Ils seront capable d'exprimer plus facilement des sentiments et des attitudes envers une personne, une situation, un événement, de caractériser une personne.

À ceux-ci s'ajoutent des compétences culturelles par la connaissance de la signification de certains gestes ou expressions faciales d'un peuple à autre, mais aussi par l'emploi de certaines expressions idiomatiques.

Les images - qui sont au centre de ces activités- contribuent au développement de la compétence dans l'interprétation de l'image.

Pour les élèves le travail sur ces sujets constitue une occasion de communication et d'échange interpersonnel et de l'auto - connaissance. Le choix d'un geste, d'une certaine expression relève du comportement en société et des relations entre les collègues ou avec les adultes. Le vocabulaire centré surtout sur l'expression des sentiments les aident à prendre conscience de la richesse des sentiments et des états, des nuances possibles dans l'expression de leurs sentiments et attitudes envers une personne, une situation, un événement. Les émoticônes constituent un corpus de fait linguistiques, mais aussi des attitudes. Enfin, ces activités aident l'enseignant à connaître ses élèves et à se les rapprocher.

Les exercices que nous avons proposés sont présentés surtout en tant que catégories ciblées sur certaines tâches. C'est à l'enseignant de mettre en jeu son expérience et son talent pédagogique en ce qui concerne l'exploitation de ces symboles et des outils que l'internet offre.

Enfin, nous voulons rappeler l'aspect ludique de ces images et des exercices qui les accompagnent ce qui n'exclue pas leur exploitation à tous les niveaux d'âge et la réalisation de tâches pédagogiques importantes par leur intermédiaire.

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Annexes

1. Liste des émoticônes. Exprimer un sentiment, un état, une attitude

connivence	tristesse	irritation, provocation	amour/joie	inocence	amiration
clin d'oeil	tristesse	ça alors !	coup de foudre	un ange	baba d'admiration ou d'envie
chut, c'est un secret	gros soupir	tirer la langue	étreinte	les yeux sur roulement à billes	applaudissement
muet comme une carpe	en pleurs	froncement de sourcils	heureux		
tape cinq					

étonnement	indécision	culpabilité défense	ennui	encouragement	amusement
perplexe	ch'sais pu quoi faire	c'est pas moi	bâillement	encourager	marrant

peur	colère	surprise	dégout	honte
effrayant	en colère	surprise	puke! beurk!	piquage de fard

2. Autres

caractères	caracteres	occupations	message direct	action +/– positif
arrogant	cowboy	cuisiner	appelle-moi	cadeau
farceur	angoissant	étudier	en attente	bagarre
défaitiste	blblbl	télévision	envie de dormir	attraper
rêveur	sérieux comme un pape	manger	signe de la main	
menteur	crétin	jouer	laisser tomber	
demon	pensif	exercice physique		
un ange		au téléphone		
		musique		

état de santé	température	constat	événements
malade	chaud	malchanceux	fête, soirée
ma tête est malade	froid	pas de chance	

Source des annexes: http://mail.yahoo.com

Sitographie

Comission générale de terminologie et néologie.[en ligne].
URL: http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=66811 (Consulté le 3.09.2013).
Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris: Editions de Minuit, 1963
Emoticone.Techno-science.net [en ligne].
URL: http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=3937 (Consulté le 3.09.2013).
Office québecois de la langue française, 2013[en ligne]. URL :
http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/officialisation/terminologique/fiches/1299153.html(Consulté le 3.09.2013).
Emoticones.Wikipedia [en ligne].
URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89motic%C3%B4ne (Consulté le 3.09.2013).

À la rencontre de l'eutre en classe de langue

Vesna SIMOVIĆ
Université de Niš, Serbie

Résumé. Depuis un certain temps déjà, l'apprentissage d'une langue étrangère depasse largement une simple maîtrise des éléments linguistiques. Il peut se concevoir, d'une manière plus large, comme un voyage vers un univers plus ou moins lointain qui est le plus souvent non-familier. Ce voyage qui se réalise en classe de langue, au moyen d'un manuel, peut se révéler passionnant grâce au choix réfléchi de documents-support. Le présent article a pour but de montrer comment les différents supports pédagogiques proposés par les manuels de FLE peuvent aider les apprenants à découvrir des cultures étrangères et leurs représentations variées, à percevoir l'ailleurs, à les sensibiliser à une réflexion interculturelle et encourager l'acquisition d'un savoir-être interculturel.

Abstract. Foreign language learning involves mastering a great number of abilities, not only linguistic ones. To a broader extent, it can be considered as a travel towards a more or less faraway area which is most often unknown. This travel, performed in the classroom by using the textbooks, can become exciting thanks to a specific choice of teaching material. This paper aims to show how the different teaching materials in the French language learning textbooks can help students reveal foreign cultures and their diversity, to notice the existence of others who are different, to get acquainted with intercultural thinking and make progress in intercultural behavior.

Mots-clés: apprentissage/enseignement des langues étrangères, manuels, supports didactiques, culture étrangère, compétence interculturelle
Keywords: foreign language teaching/learning, text-books, teaching material, foreign culture, intercultural competence

Il est bien connu que l'apprentissage d'une langue étrangère comprend la maîtrise de différentes compétences, celle communicative étant considérée comme primordiale. Il arrive pourtant que la compétence communicative soit réduite à la compétence linguistique vue par les apprenants, d'ailleurs par les enseignants aussi, comme une compétence opérationnelle qui donne des moyens immédiats de communication, étant donc la plus importante. La connaissance des éléments linguistiques est sans aucun doute indispensable pour la communication mais elle est loin d'être suffisante. Le fait est que le haut niveau de la compétence linguistique ne garantit pas le haut niveau de la compétence communicative. Pour communiquer avec succès dans une langue étrangère la connaissance des éléments culturels est aussi importante que la connaissance de ceux langagiers. Les malentendus ou les interruptions dans la communication sont plus souvent dus à la méconnaissance des faits culturels transmis par la langue cible ou à l'inadaptation de comportements et attitudes langagières qu'à l'emploi incorrect de déterminatifs ou de modes verbaux. Une langue étrangère est surtout le vecteur de communication de la culture dont elle est issue. Les faits culturels, qu'il s'agisse de la culture cultivée ou de celle anthropologique aussi bien que les systèmes de valeurs, de croyance, la vision du monde qui imprégnent une langue étrangère et que celle-ci transmet sont nécessaires tant pour comprendre la culture que pour permettre aux apprenants d'utiliser cette langue proprement. La maîtrise d'une langue étrangère n'est d'ailleurs pas une fin en soi,

Vesna SIMOVIĆ
Université de Niš, Serbie

elle est toujours un moyen d'accès privilégié à une culture cible. Et c'est ce qu'on ressent vivement, dès l'entrée dans une classe de langue, même avec les débutants. Ils sont tous curieux et avides de détails sur la société dont ils apprennent la langue, que ce soient les comportements quotidiens qui servent de cadre de communication verbale (se présenter, faire connaissance avec quelqu'un) ou bien les habitudes ou le mode de vie des jeunes de leur âge qu'ils découvrent. C'est toujours au moment où ils révèlent un monde réel qui vit et qu'ils reconnaissent derrière les mots inconnus d'une autre langue que ces mots deviennent une réalité pour eux.

Bien que les besoins et les attentes culturelles des apprenants d'une langue étrangère soient évidents et que les spécialistes y aient longuement réfléchi, il semble que certaines questions restent toujours sans réponse précise: comment apprendre ou enseigner une culture étrangère? Comment définir une compétence culturelle, comment l'évaluer? Quelles informations et connaissances culturelles donner à l'apprenant pour qu'il puisse communiquer efficacement? De quels supports se servir et quelles activités envisager pour concilier la compétence linguistique et la compétence de communication interculturelle? Le problème est d'autant plus grand que l'apprentissage de la culture étrangère semblait reposer sur le modèle de l'apprentissage de la culture maternelle sans tenir compte des différentes natures de ces deux apprentissages. Trop complexe pour pouvoir se réduire à un simple mimétisme, l'approche d'une culture étrangère passe inévitablement par diverses étapes spécifiques.

L'apprenant, imprégné de sa culture maternelle qui a influencé sa vision du monde, doit se situer socialement dans la culture cible et adapter son «bagage culturel» aux modèles de la culture étrangère. D'après H. Besse, celui-ci, confronté à la culture étrangère, la conçoit à travers le prisme de sa propre culture. Besse emploie le terme «le crible culturel» analogue au «crible phonologique» de Troubetskoy. Il l'a élargi à tous les éléments de la communication interculturelle, verbale et non verbale. L'idée principale de Besse est que la culture de l'Autre ne peut être vue qu'à travers soi (Séoud 1997, 139). Sa propre culture par contre est vue comme naturelle et universelle: chaque culture a tendance à se naturaliser, c'est-à-dire on perçoit les éléments qui la composent comme naturels. La naturalisation de la culture dominante est un processus profond et étendu comprenant tous les aspects de la vie sociale et individuelle. Vu que l'individu n'est pas capable à appréhender les spécificités de sa propre culture, il a besoin de la présence de l'Autre. De même qu'on perçoit l'Autre à travers soi, de même on a besoin du regard de l'Autre pour la perception de soi. Bakhtine a considéré comme indispensable la présence de l'Autre, plus précisément sa position extérieure (exotopie) pour la connaissance de nous-mêmes:

> Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (et elle ne se livre pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore). (Séoud 1997, 140)

Grâce à sa vision du monde acquise dans sa propre culture, l'Autre peut mieux percevoir les pratiques qu'un natif ne reconnaît pas et les observer d'un regard multidimensionnel. Pour s'élucider donc, les cultures étrangère et maternelle ont besoin l'une de l'autre. Pour connaître l'Autre et par conséquent nous-mêmes, il est indispensable de percevoir toutes les spécificités qui nous différencient des autres et nous font uniques. La confrontation aux éléments de la culture étrangère qui nous pa-

raissent étranges ou choquants entraîne la distance par rapport à la culture cible mais en même temps par rapport à la nôtre aussi. L'apprenant est incité à réfléchir, à en discuter avec les autres dans la classe. Il essaie de se mettre à la place de l'Autre et de comprendre ce qui est normal et habituel pour l'Autre mais pas pour lui. Cette démarche peut aider les apprenants à appréhender la façon de penser et le comportement de l'Autre mais aussi à devenir conscients de leur propre diversité. Autrement dit, en comprenant l'Autre, nous nous comprenons nous-mêmes, nous comprenons ce qui nous définit du point de vue culturel et que nous avons considéré comme inhérent à la nature humaine. En découvrant l'Autre par le biais de la confrontation et de la comparaison, en l'acceptant dans sa diversité, nous prenons consience de nos spécificités et des valeurs de notre propre culture.

Pourtant, la simple comparaison dans la classe de langue entre la culture de l'apprenant et la culture cible sans prise de conscience des raisons de comportements culturels différents n'est pas un but en soi. La comparaison devrait permettre la création d'un espace intermédiaire entre les deux cultures où les apprenants reconnaîtraient l'Autre en eux-mêmes, où ils développeraient la tolérence et apprendraient à éviter d'éventuels conflits. Les différences entre les langues et cultures devraient être le lieu de rencontre et d'enrichissement des apprenants. C'est la raison pour laquelle la classe de langue où la culture de l'apprenant et la culture cible entrent en contact, est un lieu privilégié. Ainsi, *Le Cadre européen commun de référence* (CECR) promeut le plurilinguisme et la compétence interculturelle dont le but principal est le développement harmonieux de l'apprenant et de son identité en tant que réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité dans la langue et la culture (2003, 11).

La compétence interculturelle permet la communication et la compréhension mutuelle qui ne se limitent pas à la maîtrise de la langue. Elle permet justement le développement des connaissances et des stratégies d'apprentissage et de communication aidant à reconnaître, à comprendre et à tolérer les différences; la prise de consience des préjugés qu'on a envers ceux qui sont différents de nous faciliterait le rejet des stéréotypes ainsi que le développement de nos identités individuelles et collectives (Filipović 2008).

Développer et appliquer l'approche interculturelle dans la classe de langue c'est aider les apprenants à essayer de comprendre et d'accepter l'Autre tel qu'il est, plutôt que d'apprendre des informations sur sa culture et la société dans laquelle il vit. Découvrir l'Autre et son mode de vie c'est découvrir les différences entre deux visions du monde (celle de l'apprenant et celle de l'Autre) pour les relativiser et les intégrer dans une perception réciproque, dans un contexte social, historique et politique. Le but de cette approche complexe qui devrait s'appliquer à bien des domaines tout au long de la scolarisation c'est, d'un côté, accepter la culture étrangère telle qu'elle est, la considérer égale à la culture maternelle et de l'autre, considérer la culture maternelle comme aussi riche et importante que la culture cible (Emaish 2009).

Le choix de documents-supports pour développer la compétence interculturelle dans la classe de langue

L'apprentissage d'une langue étrangère ne devrait pas s'identifier à la simple maîtrise d'éléments linguistiques, ce qui reste, malgré tout, une opinion répandue. Les éléments culturels, différents de ceux de la culture maternelle, font de cet apprentissage un voyage imprévisible, voire une aventure. Ce voyage passionnant comprend

la rencontre et la découverte d'un monde plus ou moins lointain, le plus souvent non familier. Dans la plupart des cas, ce voyage se réalise au sein de l'établissement scolaire, en classe de langue, au moyen d'un manuel, le voyage étant géré par l'enseignant. Le premier contact de l'apprenant avec la culture étrangère dans la classe de langue se fait souvent par le biais d'un manuel. Les apprenants font leurs impressions sur la langue cible, la culture et les locuteurs natifs d'après ce qu'ils voient dans leur manuel. Les documents-supports présents dans le manuel transmettent l'image d'une culture et de valeurs plus ou moins différentes de celles de l'apprenant. C'est la raison pour laquelle le choix des supports dans un manuel s'avère très important. Vu la diversité de documents authentiques, M. de Carlo propose certains critères pour guider le choix du matériel pédagogique: la pertinence, la performativité et l'exploitabilité des documents. Ces critères permettraient de constater si un document contient des éléments culturels connus par l'apprenant qu'il pourrait reconnaître par contiguïté; ils permettraient d'établir le degré de participation et de réception ainsi que de déterminer la possibilité de proposer les différents types d'exercices et d'activités (1998, 56).

Les documents authentiques peuvent être de grande utilité pour la connaissance du quotidien, des habitudes, des coutumes, des institutions d'une culture étrangère. Les manuels abondent en différents types de documents authentiques tels que: menus de restaurants, horaires de trains, tickets de métro, programmes de cinéma ou de théâtre, articles de presse, programmes TV, publicités, slogans…Pour que ces documents soient utilisables pour la découverte de la culture de l'Autre, il faudrait éviter l'approche descriptive et étnographique simpliste qui voit la culture comme quelque chose de statique. Dès le début de l'apprentissage d'une langue étrangère, il serait utile d'amener l'apprenant à réfléchir sur la culture cible. La confrontation des apprenants aux documents authentiques et aux données sur la langue et la culture cible éveille leur intérêt, incite les apprenants à formuler des hypothèses. Ils montrent leur niveau de compréhension qui peut être influencé par des stéréotypes. À l'aide de l'enseignant-guide, les apprenants corrigent, précisent, reformulent leurs premières hypothèses. Ce faisant, ils sont obligés de relativiser leur propre système référentiel. De cette manière, ils s'habituent à réfléchir à des raisons qui influencent les comportements dans la culture étrangère. Ils découvrent aussi que la façon dont ils envisagent le monde peut être différente ou similaire à celle des locuteurs natifs, mais que pas une n'est la seule possible.

Les divers documents authentiques dans un manuel témoignent de la richesse, de la diversité et du fonctionnement d'une société étrangère. Regroupés dans une partie intitulée „Civilisation" ou éparpillés au fil des unités, ces contenus culturels décrivent la société sous différents aspects. F. Windmüller les classifie en aspects microsociologique, macrosociologique, anthropologique, même touristique (2006, 40). L'avantage de ces documents est qu'ils motivent les apprenants en leur offrant une image de l'actualité et de l'authenticité de la société étrangère. L'inconvéniant, d'ailleurs bien connu et largement débattu, est que les documents authentiques sont très souvent adaptés, tirés des conditions dans lesquelles ils ont été créés, dépourvus de ses objectifs et de son public cible, celui des locuteurs natifs à qui ces documents ont été destinés. L'actualité de ces documents est aussi remise en cause vu la durée de l'utilisation d'un manuel (il n'est pas du tout rare, dans le contexte d'enseignement en Serbie, qu'on utilise le même manuel pendant des années. Il arrive donc que des événements ou des personnes évoqués dans le manuel soient plus familiers

aux parents des apprenants qu'aux apprenants mêmes). Finalement, les contenus culturels transmis par les documents authentiques servent souvent de moyens d'acquisition d'une compétence linguistique ou communicative ou de source d'informations et de connaissances factuelles à apprendre. Dans ce cas-là, même s'ils offrent aux apprenants une image riche et variée de la culture étrangère, ils ne leur fournissent pas de moyens pour la comprendre et pour y agir.

Pour s'approcher véritablement d'une culture étrangère et de l'Autre, l'apprenant a besoin de beaucoup plus que de la description ou de la connaissance d' informations hétéroclites présentées dans un manuel sous la forme de questionnaires, enquêtes, interview, témoignages, descriptions des fêtes, de la vie quotidienne, des sites touristiques. D'autant plus que ces faits sont souvent accompagnés d'exercices dont le but est surtout l'acquisition de la compétence linguistique. Les connaissances factuelles que les apprenants acquièrent ne peuvent pas leur donner des moyens pour comprendre la culture étrangère. Elles ne peuvent pas non plus éveiller leur intérêt pour l'Autre, un intérêt qui solliciterait une remise en question de ses représentations et qui favoriserait son adaptation à la culture cible. À partir du moment où l'apprenant change de perspective, la culture devient «un objet d'observation, de découverte, de réflexion, d'interprétation» (Windmüller 2008, 40). C'est ainsi que l'apprenant peut agir, peut se construire des repères grâce au va-et-vient entre les références culturelles de la culture cible et la culture maternelle. Selon F. Windmüller, tout apprenant devrait être amené à découvrir des activités et des stratégies visant l'acquisition des savoir-interpréter, savoir-analyser, savoir-comparer ou savoir-identifier. Ces apptitudes «aideront l'apprenant à appréhender le contexte culturel étranger et à comprendre en quoi celui-ci est représentatif de la culture étrangère» (40).

Le texte littéraire comme outil didactique interculturel

En renvoyant à G. Zarate, M. de Carlo rappelle la qualité informative des documents comme l'un des critères fondamentaux pour le choix de documents didactiques. La qualité informative d'un document n'est pas reliée à l'actualité des informations, à la présence de données quantitatives ou à la nature du support (vidéo, audio, papier). L'informativité est constituée par la présence d'éléments permettant la mobilisation de plusieurs représentations de la même réalité. Un texte informatif représente des situations conflictuelles, contradictoires, inattendues qui incitent aux lectures multiples; plusieurs points de vue (celui de l'auteur, du lecteur, des personnages dans le texte) qui se croisent sur les mêmes réalités sociales; des indices linguistiques valorisant ou dévalorisant le comportement d'un groupe éthnique ou social (1998, 63).

Parmi les documents didactiques, le texte littéraire, se distinguant par ses qualités intrinsèques, répond parfaitement à ces critères. Complexe et riche des points de vue qu'il mobilise, il représente «le lieu emblématique de l'interculturel» selon L. Porcher et M. Abdallah-Pretceille (1996, 142). La diversité des points de vue contenus dans le texte littéraire, le croisement des regards des apprenants avec ceux de l'écrivain et des personnages crée une image complexe de la culture cible. Par conséquent, la possibilité pour les apprenants de créer des stéréotypes sur la culture cible diminue considérablement. Le texte littéraire est, comme toute autre oeuvre d'art, l'expression d'une identité individuelle et locale, marquée par le moment et le

lieu de la création. Ancrée dans une culture dont elle porte les traits spécifiques, cette oeuvre appartient en même temps à l'humanité entière, c'est-à-dire a un caractère universel. Le texte littéraire s'adresse à tout le monde et aborde des sujets immortels et universels. Pourtant chacun le comprend à sa manière. Sa polysémie et le fait qu'il s'adresse à chacun individuellement et à tous ensemble rend le texte littéraire autonome, dépassant les limites de temps et d'espace. Les apprenants peuvent le lire en fonction de leur expérience ou de leur culture. Un texte littéraire ne perd jamais son actualité ni son authenticité ce qui n'est pas le cas avec d'autres documents authentiques. Ceux-ci privés de leurs objectifs et de leur public cible, utilisés dans la classe de langue pour des fins pédagogiques, donc autres que ceux pour lesquels ils ont été créés, perdent inévitablement leur authenticité et, avec le temps, leur actualité (Séoud 1997, Abdallah-Pretceille, Porcher 1996).

L'intérêt pédagogique de l'approche interculturelle et de l'emploi du texte littéraire comme support dans la classe de langue est double: la prise de conscience de l'Autre, mais aussi la prise de conscience de soi-même. Le travail sur un texte littéraire peut favoriser chez les apprenants le développement de la conscience d'une identité culturelle qui coïncide avec leur identité propre (Séoud 1997, 144). S'approcher de l'Autre ce n'est pas seulement apprendre des informations de lui, c'est surtout diminuer les différences entre deux façons d'envisager le monde en les relativisant. Le texte littéraire facilite une confrontation à l'altérité en incitant les apprenants à une réflexion pour éviter tout jugement trop rapide. Face à un texte littéraire, l'apprenant éprouve un plaisir esthétique, l'une des qualités majeures du texte qui facilite l'investissement personnel à l'apprenant. Inspiré ou provoqué par le texte lu, il s'ouvre, raconte ses souvenirs, exprime ses sentiments, partage ses expériences. Il parle de ses pensées, ses émotions pour les universaliser et les faire partager par les autres. En exprimant les images suscitées dans l'esprit par le texte littéraire, les apprenants construisent une image de l'Autre. La verbalisation de leur compréhension ou de leur incompréhension, de ce qui les choque ou de ce qu'ils trouvent étrange facilite le travail de l'enseignant sur la relativisation des points de vue et évite le rejet de ce qui est trop différent de la culture maternelle (Riquois 2008, 148). Polysémique, le texte littéraire permet à l'apprenant de se distancier, de réfléchir, de se mettre à la place de l'Autre pour essayer de comprendre en quoi il trouve normal quelque chose qui lui paraît étrange. Il ne s'agit pas de s'identifier à l'Autre au point de se confondre avec lui, mais de développer un savoir-faire lui permettant de comprendre des façons de penser et d'agir de l'Autre. Cela permettra à l'apprenant de comprendre l'Autre et se retournant sur soi, de se comprendre soi-même à travers lui dans un mouvement en spirale décrit par M. de Carlo (8).

Conclusion

L'approche interculturelle souligne l'égalité et les valeurs des deux cultures, maternelle et étrangère. L'objectif de la connaissance de l'Autre est de comprendre ses différences pour pouvoir les accepter, les tolérer et les respecter. L'apprentissage d'une langue étrangère vu comme un voyage vers l'ailleurs et le contact avec l'Autre représente l'enrichissement de soi-même. M. de Carlo représente ce trajet, cette construction du savoir culturel sous la forme d'un mouvement en spirale qui part de soi, se projette vers l'Autre et revient à un soi modifié. Pour réussir ce voyage il est nécessaire de réexaminer la vision et les certitudes que nous avons sur nous-mêmes et

sur les autres. La classe de langue en tant que lieu de rencontre de différentes langues et cultures est propice à l'éveil de la conscience des apprenants sur l'Autre et l'altérité. La prise de conscience des différences et des ressemblances entre la culture maternelle et la culture cible aidera l'apprenant à relativiser son système de valeurs et à dépasser des stéréotypes, les grands obstacles pour le rapprochement de l'Autre. L'apprenant devrait être amené à une réflexion sur la culture étrangère. En faisant des hypothèses, il essaierait de comprendre les raisons pour lesquelles il y a des faits culturels qui diffèrent de ceux appartenant à la culture maternelle. Pour ce faire, il serait obligé de mettre en question et modifier son système de références. Pour lui faciliter ce travail, le manuel devrait être une source de documents sur les phénomènes culturels pris dans une optique dynamique et changeante et pas une somme d'informations factuelles à apprendre. Des documents authentiques accompagnés de textes sociologiques, historiques ou géographiques pourraient lui être utiles pour la découverte des raisons qui conditionnent des habitudes ou des comportements spécifiques dans la culture cible. Parmi ces documents, le texte littéraire se distingue par ses qualités multiples. Traditionnellement considéré comme l'expression du meilleur usage d'une langue et la manifestation du sommet de la culture cultivée étrangère, le texte littéraire a toujours eu une place privilégiée dans la classe de langue. Il n'est plus utilisé aujourd'hui comme il l'était autrefois et sa place dans l'apprentissage des langues étrangères a changé. Pourtant, ce document complexe et polyvalent s'adapte bien à un enseignement interculturel grâce à ses qualités intrinsèques qui permettent à l'apprenant de réfléchir, «de se distancier et de se méfier des évidences» : sa polysémie et ses qualités esthétiques.

Bibliographie critique

Abdallah-Pretceille, Mireille, Luis Porcher, *Éducation et communication interculturelle*, Paris, PUF, 1996.

Bensekat, Malika, «Manuel de langue et représentations culturelles: Comment enseigner une compétence interculturelle?», Cahiers de langue et de littérature, 2008, n° 5, p. 41–56.

Conseil de l'Europe, *Le Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, 2001.

De Carlo, Maddalena, *L'interculturel*, Paris, CLE International, 1998.

Emaish, Nahed, «Observer, comparer, comprendre: L'interculturel en cours de français», Le Français dans le monde, n° 361, p. 23–25.

Filipović, Jelena, «Interkulturna komunikativna kompetencija u nastavi i uèenju stranih jezika», [La compétence de communication interculturelle dans l'enseignement et l'apprentissage des langues étrangères], Multidisciplinarnost u nastavi jezika i književnosti [Multidisciplinarité dans l'enseignement de langues et de littératures], 2008, p. 87–98.

Fredet, Florentina, «Culture, civilisation et enseignement/apprentissage des langues étrangères», Primenjena lingvistika [Linguistique appliquée], 2005, n° 6, p.12–29.

Kara Atika, Yasmina, «La compétence de communication interculturelle en didactique des langues», Cahiers de langue et de littérature, 2008, n° 5, p. 151–160.

Riquois, Estelle, «Les implicites du texte littéraire dans les manuels», Cahiers de langue et de littérature, 2008, n° 5, p. 133–150.

Séoud, Amor, *Pour une didactique de la littérature*, Paris, Les éditions Didier, 1997.

Windmüller, Florence, «Pour une réelle compétence culturelle», Le Français dans le monde, n° 348, p. 40–41.

Zarate, Geneviève, *Représentations de l'étranger et didactique des langues*, Paris, Didier, 1993.

NOTES DE LECTURE

Sorin BARBUL,
Histoire, Culture et Civilisation Françaises I et II

Tome I : Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009, 340 p.
ISBN : 978–973–133–471–4.
Tome II : Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012, 580 p.
ISBN : 978–606–17–0182–7.

Sorin Barbul publie le livre *Histoire, culture et civilisation françaises*, en deux volumes, le premier paru en 2009, le second en 2012, aux éditions de Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca. À un premier regard, la couverture du livre, invite à la découverte du grand espace culturel français, en nous offrant des fresques de ce que la France a de plus représentatif. Chaque couverture est ornée d'images miniatures – des jardins du palais de Versailles, de François I^{er}, des toiles de Paul Gauguin ou de l'ange souriant de la Cathédrale de Reims – accompagnées d'icônes vides, que le lecteur est censé découvrir et remplir au fur et à mesure que la lecture du livre avance.

Le premier volume de 340 pages, structuré en quatre chapitres assez vastes, débouchant sur une introduction, finit par d'autres tableaux en annexe, renforçant l'image de l'univers culturel gigantesque que la France étale dans le monde. Dans l'*Introduction* sur la culture et la civilisation, l'auteur explique l'étymologie de ces mots, ainsi que leur évolution à travers le temps, en passant en revue des définitions données par des historiens, philosophes, ethnologues ou anthropologues. Si la culture est l' « ensemble de relations symboliques, inhérentes à toutes les sociétés humaines, les primitifs y compris » pour les ethnologues, pour les anthropologues, elle représente « tout ce que l'éducation, quelle qu'elle soit, transmet aux individus ». De la même manière, nous pouvons entrevoir deux notions de civilisations, « l'une pragmatique qui est discriminatoire et l'autre scientifique, selon laquelle tout groupe humain a sa civilisation » (p. 7).

Le premier chapitre, *Formation de l'état et du peuple français*, est divisé en trois sous-chapitres : *Diversité et unité de la France*, *La préhistoire*, et *La Gaule*. Le premier d'entre eux parle de la coexistence d'une France atlantique, une France continentale et une France méditerranéenne, issues du relief riche et varié que le pays possède. Cependant, toutes ces différences n'empêchent que la France soit un territoire unitaire, doué de ce qu'on appelle l'« harmonie française » (p. 19). Dans *La préhistoire*, Sorin Barbul explique que la France est habitée depuis l'antiquité éloignée et que la multitude des sites préhistoriques qui ont été découverts sur le territoire français dépasse le nombre de tels sites trouvés n'importe où ailleurs ; tandis que dans le dernier sous-chapitre, nous apprenons des détails sur la Gaule indépendante et sur ce qu'elle est devenue après la conquête romaine. Les chapitres suivants comportent tous des sous-chapitres ou sous-points sur L'*Economie et* la *société*, *La vie religieuse*, *La vie intellectuelle* et *La vie artistique* ; l'auteur prend pour critères d'analyse les mêmes aspects culturels et civilisationnels pour chacune des périodes. *Le Moyen Âge* est le deuxième chapitre, divisé en trois sous-chapitres : *Le haut Moyen Âge*, *L'apogée du Moyen Âge*, et *Le déclin du Moyen Âge*. Le premier se concentre sur l'invasion des peuples barbares venus de l'Est et la migration des peuples venus de l'Asie ; sur la dynastie mérovingienne – en mettant au centre la figure de Clovis qui réussit à unifier l'héritage gallo-romain et la civilisation germanique –,

ainsi que sur la dynastie carolingienne qui situe au centre une autre figure représentative, celle de Charlemagne. Le sous-chapitre suivant vise des sujets tels que la dynastie capétienne où l'auteur passe en revue tous les rois appartenant à cette dynastie, d'Hugues Capet (987–996) à Philippe le Bel (1285–1314), sans négliger la vie religieuse, intellectuelle ou bien artistique de l'époque. Le dernier sous-chapitre s'ouvre sur la guerre de Cent Ans et présente le déclin de la culture et de la civilisation médiévale ressenti sur tous les plans.

Les deux derniers chapitres, à structure identique, traitent aussi des problématiques déjà mentionnées. Si le chapitre trois, *Le XVI^e siècle – La Renaissance* approche, entre autres, des thèmes tels que l'absolutisme royal, les guerres d'Italie, les guerres de religion, la réforme religieuse, ou le rapport Renaissance – Humanisme, le dernier, dédié au *XVII^e siècle*, parle des personnages historiques comme Louis XIII et Richelieu, Anne d'Autriche et Mazarin, de la révolte des nobles, ou bien de la politique intérieure de Louis XIV, tout en suivant les changements soufferts dans chaque segment de la vie.

Le deuxième volume de 580 pages est structuré en deux grandes parties : *Le XVIII^e siècle*, et *Le XIX^e siècle*, et comporte aussi des tableaux en annexe, représentant, en grande partie, les toiles des plus grands peintres français. Ces deux parties sont aussi subordonnées aux thèmes tels que les évènements les plus importants de l'époque, l'économie et la société, la vie religieuse, intellectuelle ou artistique. La partie dédiée au XVIII^e siècle commence par *La fin de la monarchie absolue* où l'auteur explique comment ceci est advenue : « Il est de même difficile de fixer une limite historique entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, si ce n'est cet évènement majeur qui marque la fin de l'absolutisme royal : la mort de Louis XIV » (p. 5). Pendant l^e siècle des Lumières la France connaît un tel essor économique qu'elle devient, vers la fin du siècle, un des plus riches pays européens. Les découvertes dans le domaine des sciences fait que l'industrie florissent, et ce progrès économique entraîne le grand commerce. Même si l'économie est freinée par une crise pendant le règne de Louis XVI, « Cette crise ne prend pas les formes catastrophiques des années de famine » (p. 30). En ce qui concerne la société, elle se divise en ordres (clergé, noblesse et tiers état) et classes. Ce premier chapitre continue par *La Révolution française*, qui « brise avec l'Ancien Régime, exprime la volonté de rupture la plus totale qui soit ; et pourtant ses sources profondes se trouvent dans l'Ancien Régime même » (p. 117), commente l'auteur.

Le XIX^e siècle, ce dernier chapitre, est divisé en *Le Consulat et l'Empire* et *La France post-napoléonienne*. *Le Consulat et l'Empire* débute par le Coup d'Etat du 18 Brumaire, évènement qui n'aurait pas été possible sans l'aide du général Napoléon Bonaparte, qui, le 18 mai 1804 est proclamé « L'empereur des Français ». Pendant cette période, un rôle important a été joué par la promulgation du Code Civile qui « prenait acte de la disparition de la féodalité, garantissant les libertés personnelles, l'égalité des citoyens devant la loi et la laïcité de l'Eglise » (p. 270). Dans le chapitre intitulé *La France post-napoléonienne* la lumière tombe tout d'abord sur la Restauration marquée par la réinstallation de Louis XVIII sur le trône, réinstallation qui a lieu en juillet 1815. La Monarchie de juillet occupe aussi une place notable dans l'histoire du XIX^e siècle, fait souligné par Sorin Barbul dans son ouvrage. La II^e (1848–1852) et la III^e République (1870–1940), aussi bien que le Second Empire (1852–1870) y sont présentés au détail, sans oublier les modifications que

ses évènements décisifs impliquent pour le domaine économique, social, religieux, intellectuel ou artistique.

En guise de conclusion, il faudrait dire que l'apprentissage d'une langue étrangère est inséparable de l'étude de la culture et de la civilisation de la langue en question, tout en se rapportant à l'évolution que le peuple et sa langue a souffert en diachronie; en d'autres mots, sans oublier l'histoire. Le livre de Sorin Barbul pourrait servir de manuel d'histoire, culture et civilisation françaises pour les apprenants de FLE, tout aussi bien que pour ceux qui étudient le Français comme langue maternelle. Un livre riche, bien documenté, qui pourrait faire l'objet d'étude universitaire, cet ouvrage suscite un ample questionnement sur ce que la France signifie pour les Français et pour les francophones, ainsi que sur le rôle qu'elle joue et qu'elle a joué en Europe ou bien dans le monde.

Alexandra Iuliana ŞTEFAN

Liliana FOŞALĂU (dir.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*

Iaşi, Junimea, 2011, 428 pages, ISBN 978–973–37–1568–9.

L'ouvrage *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne* est un recueil d'articles signés par plusieurs auteurs, sous la direction de Liliana Foşalău.

Le thème principal de l'ouvrage est la problématique identitaire, analysée dans les trois types de discours : narratif (roman, nouvelle, journal) ; dramatique et poétique (essai), comme le montre, d'ailleurs, la structure de l'ouvrage, divisé en cinq parties : *L'identité et sa problématique : routes, déroutes et débats. Sources et aboutissements* ; *Voies de la quête identitaire dans la francophonie roumaine : perspectives littéraires, religieuses et philosophiques* ; *Lire le théâtre, dire l'identité* ; *L'entre-deux identitaire dans la nouvelle fantastique romande* ; *Poésie et poétique de l'identité : persistance thématique,* chacune de ces parties incluant plusieurs articles, qui appartiennent à de différents auteurs : Liliana Foşalău, Brînduşa Ionescu, Simona Modreanu, Dana Monah, Marina Mureşanu Ionescu. Le but de cet ouvrage collectif est d'attirer l'attention sur la littérature francophone d'Europe, négligée tant par les critiques que par le public large, en analysant le thème de l'identité et ses thèmes complémentaires : l'exil, les racines, l'espace identitaire, la mémoire, la liberté, l'histoire, dans l'œuvre des écrivains francophones, célèbres ou moins connus, appartenant à trois zones littéraires : la Roumanie, la Suisse romande et la Belgique. Donc, il est juste d'exposer, en ce qui suit, les différentes formes sous lesquelles la thématique identitaire est abordée dans les trois littératures francophones européennes, à savoir la littérature roumaine, suisse romande et belge de langue française.

Le thème identitaire dans la littérature roumaine d'expression française

Vu le grand nombre d'articles consacrés aux écrivains roumains d'expression française, on peut dire qu'au centre de cet ouvrage se trouve la littérature francophone dont les ressorts se trouvent en Roumanie. Ainsi, dans la littérature roumaine d'expression française le thème identitaire est associé au thème de l'exil, cela parce que les auteurs d'origine roumaine qui choisissent d'écrire en français, vivent en exil en France ou en Suisse, un exil voulu ou forcé par le régime communiste de la Roumanie. Cette réalité se reflète dans leur œuvre romanesque (ex : *La symphonie du loup* de Marius Daniel Popescu) et même dramatique (ex : *Puck en Roumanie* d'Anca Vişdei), où le sujet dominant est la difficulté de s'adapter à un autre espace et à une autre langue. Autrement dit, les écrivains roumains d'expression française vivent dans un double exil : du pays natal et de la langue maternelle. Pour quelques-uns, il s'agit d'un exil fortuné, où ils connaissent la gloire et le succès de librairie, (ex : Emil Cioran, Mircea Eliade, etc.), tandis que d'autres éprouvent « la tristesse de l'exil » (ex : Marthe Bibesco, Paul Goma, etc.). Un cas à part est celui d'Eugène Ionesco, l'exilé par définition, qui, depuis son enfance, a vécu dans l'*entre-deux* : entre deux langues – français et roumain, entre deux cultures – française et roumaine, entre deux patries – la France et la Roumanie. Pourtant, tous ces écrivains roumains ont en commun la contrainte d'écrire dans la langue de l'Autre afin de faire entendre leur voix et se faire une renommée dans la littérature contemporaine. En somme, la littérature francophone roumaine peut être caractérisée comme une « littérature de l'exil », où l'identité est constamment opposée à l'altérité.

Le thème identitaire dans les littératures suisse et belge

Même si dans cet ouvrage collectif c'est la littérature francophone roumaine qui occupe une place centrale, les littératures suisse et belge ne sont pas non plus négligées. Ainsi, Liliana Foşalău se penche sur l'œuvre d'Henry Bauchau, un réputé écrivain belge, lu dans tout le monde francophone et traduit dans plusieurs langues, qui aborde le thème identitaire autant dans ses romans que dans ses poèmes. La problématique de l'identité est liée, chez lui, à l'histoire et à la mémoire, à travers lesquelles il aboutit à une meilleure connaissance de soi. En outre, le même chercheur illustre, dans un autre article, le questionnement identitaire chez trois poètes belges contemporains : Guy Goffette, Gaspard Hons et Gaston Compère. Aussi, Liliana Foşalău et Brînduşa Ionescu se penchent-elles sur la littérature suisse de langue française, qui a une condition à part dans la littérature francophone, à savoir elle est précairement étudiée en Suisse et, par conséquent, les écrivains romands sont souvent rattachés à la littérature française. Cette situation détermine les auteurs suisses à aborder dans leur œuvre le thème de l'identité. Par conséquent, le problème identitaire des Suisses se reflète dans les nouvelles fantastiques de Corinna Bille, surtout au niveau des personnages qui appartiennent à un monde intermédiaire. Puis, chez Maurice Chappaz le thème identitaire est lié au thème de la patrie, de la terre natale, qui est un espace auquel on s'identifie, car elle représente une source d'inspiration pour l'écrivain. Donc, on a pu remarquer que le thème de l'identité est associé dans les deux littératures francophones : suisse et belge, à l'histoire, à la mémoire et à l'espace identitaire.

Conclusions critiques

Pour conclure, nous considérons que l'ouvrage collectif *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne* réussit à attirer l'attention du lecteur sur le domaine peu exploré de la littérature francophone d'Europe. En plus, c'est une démarche louable de vouloir amener au premier plan l'œuvre des écrivains ignorés dans le monde francophone, tels Marius Daniel Popescu, Adrien Pasquali, ou oubliés en Roumanie, tels Marthe Bibesco. En outre, les auteurs des articles présentent sous une autre lumière l'œuvre des écrivains consacrés, tels Eugène Ionesco, Emil Cioran, Mircea Eliade, etc. Pourtant, nous considérons que cet ouvrage attirerait surtout l'attention des chercheurs intéressés à la francophonie et au thème identitaire dans la littérature roumaine de langue française. Dans ce sens, les articles de l'ouvrage apportent des informations nouvelles, peut-être ignorées par des chercheurs débutants, sur les écrivains roumains et étrangers (Suisses et Belges), et en plus, les bibliographies attachées à la fin des articles représentent une source importante d'approfondir l'étude sur la littérature francophone européenne.

Ramona DAVID

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Ont contribué à ce numéro :

Mourad Abdelkebir, assistant à l'Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanité de Médenine, Université de Gabes, Tunisie. Enseigne la littérature francophone, la morphologie, l'histoire politique et sociale, la phonétique, l'orthographe, l'expression orale. Doctorant à l'Université de Limoges, France. Titre de la thèse : « L'identité littéraire dans l'espace méditerranéen de l'Occident et l'Orient arabes, post coloniaux ». Domaines d'intérêt : les littératures francophones dans un contexte pluraliste ; l'espace identitaire migrant. *(abdelkebir_mourad@yahoo.fr)*

Eugenia Arjoca-Ieremia, Professeur des universités, a enseigné plus de 40 ans la phonétique, la grammaire et la sémantique du français à l'Université de l'Ouest de Timişoara. Entre 2004–20012, a été responsable de la Chaire des Langues romanes. Elle s'intéresse à la linguistique contrastive (domaine roumain-français), à la linguistique romane et à l'analyse pragmatique du discours. Préoccupée par le domaine de la traduction scientifique, elle a traduit pour la revue *Journal français d'ophtalmologie,* quinze articles du roumain vers le français. En tant que membre de la Société internationale de Linguistique et Philologie romanes, de l'ACLIF et de l'ARDUF, elle a participé à beaucoup de sessions de communications nationales et internationales et a publié plus de 50 articles dans des revues et des volumes de spécialité. Co-organisatrice de plusieurs colloques internationaux de linguistique française et roumaine, elle a publié trois livres en tant qu'unique auteur : *Limba franceză. Curs practic de gramatică,* Ed. Augusta, 1998 ; *Structura semantică a verbelor de gândire în limbile română şi franceză,* Ed. Orizonturi universitare, 1999 ; *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques,* Mirton, 2009. *(eugenia-arjoca@yahoo.fr)*

Claudia Bianco, professeur de FLE en Italie, lectrice d'italien à l'Université de Lorraine. Doctorat à l'Université de Catane (titre de la thèse : « Grotesque dans le Théâtre belge francophone aux Années Vingt »). Elle a perfectionné et approfondi ses recherches en Italie et en Belgique, en particulier à Bruxelles, sous l'égide de Monsieur Marc Quaghebeur. Grâce à plusieurs bourses d'études offertes par la Communauté française de Belgique et par les Universités de Catane et de Messine, elle a publié une quinzaine d'articles scientifiques concernant la didactique (revue italienne *Plaisance*) et le théâtre belge francophone, et les rapports entre littérature et peinture. Elle vient de publier l'édition critique de la première pièce inédite d'Henry Soumagne, *Les Épaves*. Un volume concernant l'œuvre dramatique de Fernand Crommelynck est en préparation. *(claudiabianco@tiscali.it)*

Virginie Brinker est Docteur en littérature et littérature comparée spécialisée sur la littérature africaine subsaharienne francophone contemporaine. Maître de Conférences à l'Université de Bourgogne en littératures francophones, ses trois dernières publications sont : « Plumes de mots : fables de l'origine et naissances poétiques », *Isthmes francophones, du texte aux chants du monde*, Anne Douaire-Banny (dir.), Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, octobre 2012 ; « Scholastique Mukasonga, rescapée rwandaise : du témoignage à la fiction », *Interculturel* 16, Andréa Cali (dir.), 2012 ; « 'Mots-Machette', 'Mots-béquilles', 'Quenouilles de mots' : comment écrire le génocide des Tutsi au Rwanda ? », *Interculturel Francophonies* 18 (Liana Nissim dir.), nov.-dec. 2010. *(virginie.brinker@u-bourgogne.fr)*

Anca Clitan, doctorante à l'Université *Babeş-Bolyai* de Cluj-Napoca, Roumanie. Ses recherches portent sur les procédés de l'effet fantastique et notamment sur la métamorphose, ainsi que sur les méthodes de représenter l'élémentaire dans l'œuvre d'Anne Richter et de Corinna Bille. Elle prépare une thèse en littératures francophones intitulée *Mutation et transgression des règnes dans les récits fantastiques*, sous la direction scientifique de Mme Rodica Pop, Professeur émérite de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca. Elle a publié un article sur le fantastique comme réintégration dans l'unité primordiale dans les récits de Corinna Bille, des communications sur la spécificité du fantastique métamorphique chez Anne Richter et Corinna Bille et une interview avec Anne Richter (« Anne Richter : métamorphose et aventure intérieure », dans *Dialogues francophones*, No 17 / 2011, "Écritures francophones contemporaines", Andreea Gheorghiu (éd.), Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2011, pp. 195–198). *(clitan.anca@yahoo.fr)*

Editha-Néfertiti D'Almeida, Doctorante en littératures française et francophone à l'Université de Limoges, France. Laboratoire Francophonie Education et Diversité (FRED) de l'Ecole doctorale n°525 ; Intitulé de thèse : « Influence du discours féministe dans la littérature contemporaine entre le milieu du 20e et le début du 21e siècle » ; Domaines d'intérêt : étude de genre et littérature ; Communication prévue au Colloque ALEC (7 au 8 mars 2013) : « Construction de genre et redéfinition de rôle au travers de l'écriture ». *(edithanefertitidalmeida@gmail.com)*

Andreea-Maria Diaconescu est Docteur en philologie à partir du 16 septembre 2011. Elle a suivi les cours de l'École doctorale « Études littéraires et culturelles » (Faculté des Langues et des Littératures Étrangères de l'Université de Bucarest) entre 2008 et 2011. Le titre de sa thèse est « Image et mémoire dans l'œuvre romanesque de Pascal Quignard ». Actuellement, elle enseigne le roumain au lycée « Dimitrie Gusti » de Bucarest et elle a été collaborateur/assistant docteur au Département de Français de la Faculté des Langues et des Littératures Étrangères de l'Université de Bucarest entre le mois de février et juin 2012.
(andreeamaria_diaconescu@yahoo.fr)

José Domingues De Almeida est Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, docteur en Littérature Française contemporaine (2005) à la suite de la soutenance de sa thèse intitulée : *Auteurs inavoués ; Belges inavouables. Fiction, autofiction et fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté*. Il intègre, par ailleurs, l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa depuis 2007. Ses domaines de recherche et de publication sont la littérature française et francophone contemporaine, les études francophones, et la culture et pensée françaises contemporaines. Il a également (co)organisé de nombreux colloques autour de ces thématiques. Il est directeur de la revue électronique d'études françaises de l'Université de Porto, *Intercâmbio (http://ler.letras.up.pt/site/)*. Secrétaire de l'Association Portugaise d'Études Françaises – APEF *(http://www.apef.org);* responsable scientifique et pédagogique de l'enseignement du FLE à l'Université de Porto et réviseur de manuels et grammaires de FLE au Portugal. *(jalmeida@letras.up.pt)*

Roxana-Ema DREVE a suivi les cours de l'Université Babeş-Bolyai où elle enseigne, à présent, le suédois et le norvégien au Département de Langues et Littératures Scandinaves. Membre de l'équipe du Centre d'Etudes des Lettres Belges de Langue Française, Dreve Roxana-Ema prépare une thèse de doctorat intitulée : *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, sous la direction de Rodica Lascu-Pop. *(dreveroxana@yahoo.com)*

Ileana Neli EIBEN est assistant à l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du département des langues romanes de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : l'autotraduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle réalise son doctorat à l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie, sous la direction de Mme. Georgiana Lungu-Badea, Professeur des Universités. Elle est membre fondateur des associations : Asociaţia de studii francofone DF et Isttrarom – Translationes et membre de plusieurs organisations: le Conseil International d'Études Francophones, l'Association Internationale des Études Québécoises et l'Association d'études canadiennes en Europe Centrale. Elle est secrétaire de rédaction de la revue *Dialogues francophones* et a publié plusieurs articles dans des revues de spécialité. *(farimita@yahoo.fr)*

Liliana FOŞALĂU est Maître de Conférences à l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iaşi, Faculté des Lettres, écrivaine et traductrice. Elle consacre son activité d'enseignante-chercheur à la littérature française du XIX^{e} siècle et aux littératures francophones, à la poésie et au discours poétique de la modernité. Auteure de l'ouvrage *Le Mal dans la poésie française. De Baudelaire à Mallarmé* (Timpul, Iaşi, 2007), de deux recueils de poèmes parus aux mêmes éditions Timpul en 2006 *(Timpul cîndva)* et en 2008 *(Plînsul din inima lunii),* d'une anthologie de poésie en édition bilingue dont elle est aussi la traductrice (*Vinul lumii / Le Vin du monde*, Timpul, 2009), coordinatrice et coauteure de l'ouvrage *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne* (Junimea, 2011). Elle publie des études consacrées à la poésie moderne et contemporaine, aux poétiques de la modernité, à la traduction, aux littératures francophones - notamment d'Europe et des Antilles.
(lilifosalau@yahoo.com)

Katarzyna GADOMSKA est Maître de Conférences à l'Université de Silésie (Institut de Langues Romanes et de Traduction). En 2001, elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à la science-fiction de langue française et anglaise. Elle est l'auteur de deux monographies : *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2002) et *La prose néofantastique d'expression française aux XX^{e} et XXI^{e} siècles* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2012). Elle a publié plusieurs articles sur le fantastique classique, le néofantastique, le roman d'horreur, la fantasy et la science-fiction. Katarzyna Gadomska s'intéresse avant tout aux paralittératures d'expression française et anglaise. *(kagadomska@gmail.com)*

Elena GHIŢĂ Docteur ès Lettres, Maître de Conférences. Professeur associé au Département des langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara, où elle a enseigné des cours de littérature française (du 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)*

Serenela GHIŢEANU, Maître-assistant à l'Université de Ploieşti, docteur ès Lettres de l'Université de Bretagne-Sud (en 2009), titre de la thèse « La Grâce et la Chute dans l'oeuvre romanesque de Sylvie Germain. Une lecture mythocritique, thématique et narratologique », sous la direction d'Anne-Marie Macé. Enseigne la littérature française du XX^{e} siècle et le cours de culture et de civilisation françaises. Livres parus : *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute*, Iaşi, 2010 et *Ora de lectură*, Iaşi, 2011 ; plus de trente articles publiés dans des revues scientifiques.
(serenela.ghiteanu@gmail.com)

Dima HAMDAN est professeur assistant à l'Université Libanaise à Beyrouth. Boursière du gouvernement français pour poursuivre ses études supérieures à l'Université Paris IV-Sorbonne. Titulaire d'un DEA et d'un Doctorat en Littérature française de L'Université Libanaise et de Paris IV-Sorbonne. Auteure d'une thèse publiée (Schena Editore, 2002) : *Victor Segalen et Henri Michaux, deux visages de l'exotisme dans la poésie française de la première moitié du XX^{e} siècle*. Participation aux colloques au Liban et à l'étranger. Auteure d'articles sur la poésie moderne et contemporaine, les voyages et le rapport littérature-philosophie. Intéressée aux questions de civilisation moderne et aux nouvelles approches de l'espace physique. Invitée à l'Université d'Aix-Marseille pour une conférence sur la Rencontre des Cultures.
(dimahamdan@ul.edu.lb)

Dominque JOUVE, Professeur des Universités en langue et littérature françaises (9^{e} section du CNU). Agrégée des Lettres Classiques, ancienne élève de l'Ecole normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses, membre du Conseil scientifique de l'AUF, est Docteur d'état en lettres et sciences humaines. (Université de Paris X-Nanterre). Directrice de l'équipe d'accueil EA 3327 à l'université de la Nouvelle-Calédonie de 1993 à 2007, elle a été la responsable scientifique (avec François Bogliolo) de l'édition des œuvres complètes de l'auteur calédonien Jean Mariotti (13 volumes).

Membre de l'équipe CNEP EA 4242 depuis 2008. Elle coordonne la section Pacifique de l'Année Francophone internationale depuis 1994 et rédige l'article sur la Nouvelle-Calédonie chaque année. Ses centres d'intérêt sont la littérature de la Nouvelle-Calédonie, en particulier les auteurs principaux et ceux qui ont été ignorés ou minorés, les relations entre les textes écrits et la culture kanak, ainsi que la littérature de jeunesse. Publications récentes : chapitres dans *Littératures du Pacifique insulaire en langues européennes*, Sylvie André et Jean Bessière (dir.), Éditions Honoré Champion ; articles : « La poésie francophone du Pacifique : les chants de la colère, de l'exil et de l'espoir » ; « La littérature de jeunesse en Nouvelle-Calédonie » ; « Le sujet poétique féminin dans tous ses états ? », in *Femmes et création*, dir. Mounira Chatti, Éditions de l'Amandier, 2012, pp. 51–76 ; « Corps meurtris, femmes blessées » in *Masculin/Féminin : sexe, genre, identité*, Mounira Chatti (éd.), Éditions l'Harmattan, 2012, coll. Portes océanes, pp. 103–120.
(dominique.jouve@univ-nc.nc)

Ivan Jovanović est maître assistant à la Faculté de philosophie à Niš. A l'Université de Novi Sad il soutiendra bientôt sa thèse doctorale s'intitulant « Les phraséologismes et les proverbes français avec noms d'animaux domestiques et leurs équivalents serbes ». Il s'intéresse à la recherche contrastive des proverbes et des phrasèmes franco-serbes et à la traductologie littéraire. Il est membre de l'Association de linguistique appliquée de Serbie ainsi qu'examinateur pour le DELF/DALF. Il a publié cinq articles, deux traductions littéraires et deux comptes rendus.
(francuskiivan@hotmail.com)

Mina Kim, doctorante à l'Université de Lorraine (CREM – EA 3476), titre de la thèse : *Étude de l'utilisation du dialogue dans le corpus littéraire pour les apprenants coréens universitaires. Aspects sémio-linguistiques et propositions didactiques,* directeur de recherche André Petitjean. Domaine d'intérêt : didactique du FLE. Participations aux colloques internationaux organisés en France. Publication récente : Petitjean, A. & Kim, M. (2012) « Représentations de la littérature française élaborées par la revue Enseignement de langue et Littérature Françaises ». In *Les 13es rencontres des chercheurs en didactiques des littératures*, « École et patrimoines littéraires : quelles tensions, quels usages aujourd'hui? », 29–31 mars 2012, Université de Cergy-Pontoise – IUFM. *(marge1130@hotmail.com)*

Angeliki Kordoni a obtenu un premier Master en Littérature Française à l'Université Aristote de Thessalonique et un second Master, en Littérature et Culture Européennes dans le département d'anglais. Elle est aussi titulaire d'un Master de Didactique du FLE et des langues étrangères, délivré par l'Université Paris 3. Depuis 2007 elle travaille comme professeur de FLE dans des écoles primaires et dans des Instituts de Formation Professionnelle en Grèce. Actuellement, elle bénéficie d'une bourse de l'Organisme boursier grec IKY et elle est doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle, dans le cadre de l'équipe « Didactique des langues, des textes et des cultures ». Sa thèse porte sur les méthodes et les objectifs de l'enseignement de la littérature française dans les départements FLE en Grèce. Elle a participé à plusieurs colloques internationaux, dont celui organisé à Puerto Rico en mars 2012 sur l'enseignement du FLE et celui du CIEF organisé à Thessalonique en juin 2012. Elle a aussi participé au colloque organisé par l'Université de Tours en mai 2012 où elle a

présenté sa communication intitulée « Globalisation culturelle et littérature migrante : le cas grec de Margarita Lymperaki et de Vassilis Alexakis ».
(kordoni_a@hotmail.com)

Ramona Malița, Maître de Conférences, Département de langues romanes, Faculté des Lettres, 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. Intérêts de recherche : littérature du XIX^e^ siècle, littérature médiévale, histoire des traductions. Membre de la Société des études staëliennes, Genève, membre SEPTET, Société de traductologie, Strasbourg, membre de l'AUF. Publications : livres, études, volumes coordonnés, cours parus à l'étranger ou en Roumanie dans des revues/actes de colloque/volumes collectifs ; 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 ; plus de 35 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé six volumes des *Actes du CIEFT (Colloque International d'Études Francophones de Timişoara)* : 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 ; co-organisatrice du colloque mentionné ; plus de 40 participations aux colloques/congrès/tables rondes, dont 25 à l'étranger (France, Allemagne, Suisse, Pologne, Chypre, Serbie, Bulgarie, Algérie, Maroc, Moldavie). *(malita_ramona@yahoo.fr)*

Veronica Ntoumos a dispensé des cours de Littératures francophones, de Culture et civilisation françaises des XIX^e^ et XX^e^ siècles en 2012–2013 à l'Université « Saints Cyrille et Méthode » de Skopje en République de Macédoine. Ses intérêts de recherche incluent les littératures francophones asiatiques ainsi que les rapports entre fiction et histoire. Elle est actuellement aspirante du fonds national de la recherche scientifique (FNRS) belge. Sa thèse de doctorat en cotutelle à l'Université Paris-Sorbonne et à l'Université libre de Bruxelles interroge l'entrecroisement entre littérature et histoire dans l'écriture francophone d'Asie du Sud-Est. Sujet qui a fait l'objet de plusieurs publications dont entre autres : « Comment revisiter l'histoire par la littérature : analyse de La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes de K. Madavane », dans les actes du cinquième colloque des études françaises aujourd'hui de l'Université de Novi Sad, Serbie, « Histoire subjective ou subjectivité de l'histoire dans les œuvres de Tran Thi Hao et d'Anna Moï», dans les actes du deuxième colloque francophone international de l'Université de Zagreb, Croatie. 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 ». *(veronica.ntoumos@gmail.com)*

Maria de Fátima Outeirinho, avec un doctorat d'État en Littérature Comparée, est maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto où elle enseigne la culture française contemporaine, les relations culturelles luso-françaises, la littérature de voyage et les écritures féminines ainsi que la traduction et la culture. Elle est membre du Centre de Recherche de l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, unité de recherche I&D, où elle intègre la ligne de recherche "Interculturalités", notamment sur la littérature de voyage. Quelques publications : "Orient(s) et récit de voyage au XIX^e^ siècle (au Portugal)*", Cadernos de Literatura Com-*

parada nº 14/2006, Porto, Instituto de Literatura Comparada, pp.173–184; "Poétique du genre et représentation de l'Autre dans les récits de femmes voyageuses" (http://www.apef.org.pt/actas2006/actas2006.html); « Quelle identité humaine ? L'humain chez Léonora Miano », in *La Condition Humaine dans la littérature française et francophone*, Opole, Uniwersitet Oposki, 2011, pp. 95–101 ; « Traversées narratives et (in)visibilités dans la fiction du détroit », in *Passages et Naufrages Migrants. Les fictions du détroit*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.123–133.
(outeirinho@letras.up.pt)

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 (Lilles,1998) et de la traduction des documents audio-visuels (Barcelone, 2005, Toulouse 2006). Plusieurs articles dans les domaines de la traduction spécialisée, des nouvelles technologies dans l'enseignement du FLE et de la terminologie. Publie aussi le livre *Manual de terminologie şi terminografie* (2009) *(Manuel de terminologie et terminographie)*.
(pitarmariana@yahoo.fr)

Mathilde Poizat-Amar, doctorante à l'Université de Kent (Angleterre), en cotutelle avec l'Université Paris-X. Titre de la thèse : *L'écriture du voyage : Blaise Cendrars, Victor Segalen et Albert Londres*. Dernières communications présentées aux colloques internationaux : « Albert Londres à la rencontre des exilés : de la mélancolie à l'humour noir », Journée d'étude *Mélancolie et poétiques de l'exil,* INALCO, Paris, France, novembre 2012 ; « De l'autre vers soi, étude de la différence. Voyages de Gauguin et de Segalen en Polynésie Française », Journée d'étude *Du moi au monde et retour : identité, altérité et ailleurs dans les années 1920 et 1930*, University of Malta, Faculty of Arts, Msida, Malta, mars 2012 ; « Explosions anarchistes et éclatement de la langue : Modernité de *Moravagine*, Blaise Cendrars », Colloque *Les éclats du discours*, Université York, Toronto, Canada, mars 2012.
(mathilde.poizatamar@gmail.com)

Fatos Rama. Diplômé de l'Université de Tirana en traduction et interprétation, et titulaire d'un Master Lettres, Arts et Culture, à l'Université de Lorraine/ Nancy 2, il prépare actuellement une thèse sur la représentation de l'Albanie dans la littérature française à l'Université Nancy 2 – Centre d'Études littéraires Jean Mourot (EA 3962), École doctorale « Langage, Temps et Société ». Publications : plusieurs articles parus dans la revue italo-albanaise *Porta e Ballkanit* (Porte des Balkans) ; « La complexité albanaise à l'épreuve de l'imaginaire français, du XVI^{e} au XIX^{e} siècle », dans *Agapes francophones 2012*, études de lettres francophones. Actes du colloque "Passeurs de mots" (Timişoara, 16–17 mars 2012), Editura Universităţii de Vest, 2013 ; « La littérature de science-fiction et la dictature albanaise», à paraître dans les actes du colloque "Littérature pour la jeunesse et dictature au XX^{e} siècle : entre Histoire et fiction" (Louvain-la-Neuve, 17–19 octobre 2012). *(tosirama@gmail.com)*

Trond Kruke SALBERG a été boursier à l'Université de Trondheim, écrivant une thèse d'histoire littéraire concernant la relation entre les traditions narratives irlandaises, galloises et francophones pendant le haut Moyen Âge (*la Mabinogionfrage Yvain-Owein et l'origine de la matière de Bretagne,* 1989). Il a été maître des conférences à l'Université de Tromsø en 1994 ; de 1994 à 1999 il a eu la même position à l'Université d'Oslo ; depuis 1999 il est professeur des universités. Ses travaux portent sur des sujets très divers ; les dernières années il s'est surtout occupé de l'édition des textes du Moyen Âge. Il a quasiment terminé *l'Istoire d'Ogier le redouté* (voir : http://www.hf.uio.no/ilos/english/people/ aca/trondks/index.html). Il prépare actuellement *la Rime d'Ogier* (rimée, en alexandrins). *(t.k.salberg@ilos.uio.no)*

Vesna SIMOVIĆ enseigne le français à la Faculté de Philosophie de l'Université de Niš (Serbie). Elle a publié une monographie intitulée *La littérature française dans le « Messager littéraire serbe »* ainsi que des articles relatifs à ses domaines d'intérêt. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat portant sur la littérature en FLE sous la direction de Snežana Gudurić et Dragana Drobnjak, professeurs de l'Université de Novi Sad. Ses domaines de recherches sont la didactique du FLE, la littérature, le jeu, les stratégies d'enseignement et d'apprentissage des langues étrangères. *(vesna.simovic@filfak.ni.ac.rs)*

Nathalie SOLOMON est Maître de Conférences habilité à diriger des recherches en littérature française du XIX[e] siècle à l'Université de Perpignan-Via Domitia. Son intérêt la porte vers le récit de l'époque romantique (articles sur Balzac, Mérimée, Stendhal, Chateaubriand). Elle a publié en 2007 *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*. Elle travaille actuellement sur la question du voyage dans les récits et dans la fiction. À paraître : *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. *(solomon@univ-perp.fr)*

Selena STANKOVIĆ est titulaire d'un doctorat d'État en linguistique de l'Université de Novi Sad (Serbie). De 1996 à 2012, elle a travaillé 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); depuis 2012, elle travaille à la Faculté de philosophie de l'Université de Niš (Serbie). Maître de conférences, elle enseigne des cours de morphosyntaxe et de phonétique et phonologie de la langue française. Ses principales lignes de recherche sont la morphosyntaxe et la syntaxe 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 à des projets scientifiques. Elle est également membre de l'Association de linguistique appliquée de Serbie.
(selena972@ptt.rs)

Erica TACCHINO. Docteur ès Lettres, avec une thèse en cotutelle soutenue à l'Université de Nice Sophia Antipolis en 2010 (« Auteures de langue française et anglaise nées après 1940 : Bénin et Nigéria, perspectives socio-littéraires »), publiée aux Éditions Universitaires Européennes en 2011. Publication d'articles et de comptes-rendus dans le domaine francophone et participation à des colloques internationaux

(France, Espagne, Portugal). Enseignant-chercheur pour l'Équipe de Recherche *Argec* (Atelier de recherche génois sur l'écriture contemporaine) du département de français de Gênes (Faculté de Langues et Littératures Étrangères). Professeur de langue et littérature italiennes à l'institut culturel "La Dante" de Nice et de Monaco - Monte-Carlo. *(eritak78 @ yahoo.it)*

Adina Tihu est maître-assistant au Département de Langues modernes de la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timişoara, où elle enseigne la syntaxe du français et la traduction économique. Elle y dirige aussi des travaux pratiques de grammaire française et de traduction. Docteur ès Lettres. Membre SILFR, ACLIF, ISTTRAROM. Coorganisatrice de plusieurs colloques internationaux de linguistique française et roumaine. Auteurs d'un volume de travaux pratiques de syntaxe du français (2009) et d'un cours pratique de grammaire française (1999), de plusieurs articles de grammaire contrastive publiés dans des ouvrages parus à Timişoara, Arras, Berlin et Berne, dont : « Le complément de l'adjectif en à Infinitif et ses correspondants roumains" (1999), « Constructions détachées en comme : conformité et argumentation » (2007), « Adjectifs roumains utilisés adverbialement dans l'expression du haut degré et leurs correspondants français. Regard sur le langage publicitaire » (2010), « Vert de peur/ galben (« jaune ») de frică. Une classe de complément de l'adjectif en de et ses correspondants roumains » (2011). Ouvrages coordonnés (en collaboration) : E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J.Goes, E. Moline et A. Tihu (éds), Temps, aspects et classes de mots : études théoriques et didactiques, Artois Presses Université, 2011 ; M. Ţenchea et A. Tihu (éds.) Prépositions et conjonctions de subordination. Syntaxe et sémantique, Timişoara, 2005. Traductions dans les domaines : linguistique, philosophie, stylistique : C. Mircea, « Le divin. Résumé », in C. Mircea, *Divinul* (2006), *Mit şi metafizică* (1996, en collaboration). *(aditihu@yahoo.fr)*

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 coorganisés 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 dirigés de communication en français et de traduction à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timisoara. Elle prépare actuellement une thèse sur Henri Thomas à l'Université Paris Ouest Nanterre sous la direction de Mme Myriam Boucharenc. Ses principales lignes de recherche sont la narratologie, le théâtre et le roman contemporain. Elle

a publié plusieurs articles sur Maurice Blanchot, Pascal Quignard, Marie NDiaye, Henri Thomas dans différentes revues. Co-organise le Colloque International d'Études Francophones de Timisoara et co-édite le volume *Agapes Francophones*. *(danamariaungureanu@yahoo.com)*

Tamara VALĆIĆ BULIĆ. Maître de Conférences en littérature française à la Faculté de philosophie de l'Université de Novi Sad. A publié plusieurs articles dans des revues littéraires en France, (dont les prestigieuses *Revue de littérature comparée* et *Réforme Humanisme Renaissance*), en Italie et en Serbie. Domaines de recherche: littérature narrative de la Renaissance, le poème en prose, les récits de voyage, le roman français sur la 2e Guerre mondiale. *(tvalcic2003@yahoo.fr)*

Estelle VARIOT. Docteur ès Lettres (thèse en lexicologie, 1996). Titulaire d'une Maîtrise L. E. A., mention Affaires Internationales (Anglais, Espagnol). Maître de Conférences de langue, littérature et civilisation roumaines. Responsable du "Bureau (plurilingue) de Traductions administratives, techniques et littéraires" de l'Université d'Aix-Marseille (AMU). Ouvrages publiés sous la direction de V. Rusu à partir de 1997, dont : « Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor Stamati [Iassy, 1851] », (Thèse, directeur V. Rusu, 1996 publiée en 1997 ; prix de la Municipalité d'Aix en 1998) et d'autres ouvrages en linguistique (lexicologie et dialectologie), traduction et littérature publiés en Roumanie et en Moldavie. Articles publiés ou à paraître dans des revues françaises et étrangères (Italie, Roumanie, Moldavie), à comité de lecture en "linguistique, traduction, diversité culturelle (francophonie)", à partir de 2002. Interventions lors de colloques internationaux, en France et à l'étranger (Cluj-Napoca, Bucarest, Timişoara, Bălţi, Chişinău). Membre du Comité d'organisation de colloques internationaux à Aix-en-Provence, depuis 1993 et du Comité scientifique et/ou d'organisation de colloques internationaux, en Roumanie et en Moldavie.
(estelle_variot@hotmail.com)

Raïa ZAÏMOVA, Professeur des Universités, HDR, Institut d'Études balkaniques et Centre de Thracologie (Académie Bulgare des Sciences). Domaines de recherche : Évolution des mentalités en Europe moderne ; Francophonie balkanique ; Relations culturelles Occident – Balkans. Membre coopté du Conseil executif de la Société Internationale d'Étude du 18e siècle (SIEDS), de l'Association d'Etudes comparatistes, du Comité national bulgare des études balkaniques, de la Société française d'Etude du XVIIIe siècle, de l'Union des Scientifiques en Bulgarie. Prix accordés : Diplôme de l'Union des Savants en Bulgarie pour le livre «Voyager vers l' « autre» Europe (relations culturelles franco-ottomanes, XVIe–XVIIIe s.) en 2005 ; Diplôme de l'Union des Savants en Bulgarie pour la traduction de l' « Histoire de Constantinople sous les empereurs français » par le byzantiniste Charles Dufresne Ducange, en 1994. *(rzaimova@gmail.com)*

SOMMAIRES
DES VOLUMES PRÉCÉDENTS

Agapes francophones 2012

Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2013, 590 pages,
ISBN 978–973–125–386–2.
Études réunies par Andreea GHEORGHIU, Ramona MALIȚA, Ioana MARCU,
Mariana PITAR, Dana UNGUREANU.
Actes du IX[e] Colloque International d'études francophones « Passeurs de mots »,
tenu à l'Université de l'Ouest de Timişoara, les 16–17 mars 2012

Tables des matières

Argument
Thierry SÈTE, Allocution d'ouverture du CIEFT 2012

Littérature
Sanda BADESCU, "Je suis presque infirme" : Catherine Pozzi ou comment passer la maladie dans l'écriture.
Anna BÁLINT, À travers le désert : le nomadisme d'Edmond Jabès.
Adina BALINT-BABOS, Dans le laboratoire de la création littéraire : l'héritage du pastiche de Marcel Proust.
Claudia BIANCO, Pour "surfer" dans le virtuel d'une pièce de théâtre : voies et ... voix du silence dans *Le Mirage* de Georges Rodenbach.
Nicoleta COJOCARIU, La dynamique de la transmission culturelle dans quelques poèmes d'Anna de Noailles.
Cecilia CONDEI, Les écrivains roumains d'expression française – "passeurs culturels" et gardiens de la mémoire
Mahomed DAOUD, Littérature et communication interculturelle en Algérie.
Andreea GHEORGHIU, Passeurs de mots : faussaires ou forgeurs de sens ? Sur quelques lectures critiques de Diderot au XIX[e] siècle.
Elena GHIȚĂ, Cinéma et art d'écrire dans une métafiction postmoderne : *Timisoara mon amour* de Tudor
Eliad.
Peter KLAUS, Le Montréal transculturel : ville postcoloniale, polyethnique et plurilingue.
Carlo LAVOIE, Maurice Richard : du hockey au roman des origines.
Cosmina Simona LUNGOCI, Francophonie et francophilie dans les récits de voyage de la littérature roumaine du XIX[e] siècle.
Ioana MARCU, La problématique de "l'entre-deux" chez les "intrangères".
Floarea MATEOC, L'ailleurs chez Le Clézio : les Mascareignes.
Veronica NTOUMOS, "Les yeux déchirés devant ton âme en miettes..." : Dewé Gorodé, de la déconstruction des codes littéraires à l'écriture.
Mihaela PASAT, Au-delà du discours, en deçà de la parole. La force du mot, le pouvoir du symbole chez Vintilă Horia
Fatos RAMA, La complexité albanaise à l'épreuve de l'imaginaire français, du XVI[e] au XIX[e] siècle.
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*.
Isabelle SIMÕES MARQUES, À la découverte de l'autre: Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux écrivains en exil.
Mariana-Simona TOMESCU, L'anomie mortuaire : une lecture du théâtre de Matéi Visniec.
Dana UNGUREANU, Témoignage et récit chez Henri Thomas.
Bogdan VECHE, Rencontres et mots de passage dans les romans de Sylvie Germain.

Linguistique
Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Au carrefour de la syntaxe et de la sémantique : le cas de certains dérivés verbaux à base adjectivale en français et en roumain.
Dragana DROBNJAK et Snežana GUDURIĆ, Termes culinaires d'origine française en serbe.
Dragana DROBNJAK et Ksenija ŠULOVIĆ, La mer dans les phraséologies française et espagnole.
Snežana GUDURIĆ, Les mots à travers les langues. Quelques dilemmes sur leur forme et leur contenu en français, en anglais et en serbe.
Mariana PITAR, Niveaux et codes communicationnels dans les modes d'emploi.
Selena STANKOVIĆ et Ivan JOVANOVIĆ, L'emploi des pronoms dans les proverbes français avec les noms d'animaux domestiques et dans leurs équivalents/correspondants en serbe.
Ana TOPOLJSKI, Est-ce qu'on "rêve" de la même façon en français, en serbe et en slovaque ?
Maria ȚENCHEA, *De-* préposition « autonome » vs « intégrée ». La traduction en roumain des structures N1 + *de / des* + N2 pl.
Estelle VARIOT, Remarques sur quelques outils et médiateurs de la circulation des mots en contexte plurilingue et francophone.
Ivana VILIĆ, Les situations verbales d'état en français et en serbe, ressemblances et différences.

Traduction
Eva Franziska PEMMERL, Le problème de la traduction dans l'opéra à travers la « Habanera » de *Carmen*.
Anda-Irina RĂDULESCU, Le traducteur face à l'hybridité du texte traduit.
Valentina RĂDULESCU, La trace de l'autre : aspects de la traduction de la bilangue dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun.
Deliana VASILIU, Traduire l'Autre. Réflexions en marge de la traduction en roumain de l'acquis communautaire.

Communication
Ruxandra CONSTANTINESCU-STEFANEL, Le discours de la publicité dans les magazines français de la première décennie du XXI[e] siècle. L'exemple de *Elle*.
Nina IVANCIU, L'empathie comme élément clé de la médiation (inter)culturelle.

Didactique du FLE
Vanja MANIĆ-MATIĆ, Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE.
Lila MEDJAHED, Humour et enseignement des langues en contact : le cas de la littérature "beur", Maria Ana OPRESCU et Rodica STANCIU-CAPOTA, Création et analyse du texte publicitaire en classe de FLE.

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).
Mohamed Daoud, Faouzia Bendjellid, Christine Detrez (dir.), Écriture féminine : réception, discours et représentations, Oran, Éditions du CRASC, 2010. (Ioana Marcu).
Notices bio-bibliographiques.

Publications du centre d'études francophones.

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 MARCU
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 œdipien 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* No 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).
Liste des auteurs.
Sommaire des numéros précédents.

Agapes francophones 2010

Timişoara, Mirton, 2010, 274 p. ISBN 978–973–520–984–1.
Études de lettres francophones réunies par
Andreea GHEORGHIU, Ramona MALIŢA et Ioana PUŢAN
Actes du Colloque International d'Études Francophones, mars 2010, organisé par le Centre d'Études francophones et la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

Table des matières

Préambule

Littérature
Le narrateur dans le roman *L'Appareil photo* et dans le film *La Sévillane* de Jean-Philippe Toussaint, Ilona BALÁZS.
Traductions roumaines de Ionesco : une histoire d'acclimatation culturelle à final ouvert, Andreea GHEORGHIU.
Un poète québécois : Renaud Longchamps, Elena GHIŢĂ.
Le français chez des écrivains roumains de l'exil, Floarea MATEOC.
Le sentiment de l'aliénation dans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini, Ioana PUŢAN.
Magie du langage et langage magique. Analyse herméneutique, Iuliana-Alexandra ŞTEFAN.
Pascal Quignard – La quête d'un langage artistique, Dana ŞTIUBEA.
Identité ethnique dans les Balkans – une perspective dramatique de Matei Vişniec, Mariana-Simona TOMESCU.
S'attendre ou l'identité déclinée au féminin. Le cas de *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain, Bogdan VECHE.
Desde *El Molino Afortunado* hasta *Le Moulin a Călifar* : sobre la oralidad fingida y su traducción, Luminiţa VLEJA.

Linguistique et didactique du FLE/FOS
Une vie entre la France et l'Égypte : Auguste Mariette / Mariette Pacha (1821–1881), Jan GOES.
Université francophone à 95 %? , Luminita PANAIT.
Perspective sur la création d'un produit pédagogique sur objectifs spécifiques, Daniela POPA.
Francophonie et promotion du plurilinguisme, Liana ŞTEFAN.
Les formes partitives contractées *du*, *de la*, *de l'*, « ingrédients » inauthentiques dans les recettes de cuisine des méthodes FLE, Aurelia TURCU.
Bun « bon », *r u* « mauvais / méchant », *frumos* « beau » et *urât* « laid » en emploi adverbial et leurs équivalents en français, Maria ŢENCHEA.

Comptes rendus
Ramona Maliţa, *Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires* (Ioana Puţan).
Georgiana Lungu-Badea, *Tsepeneag et le régime des mots* (Ramona Maliţa).
Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea, Mirela Pop (éds.), *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles* (présentation des éditeurs).
Muguraş Constantinescu, Elena-Brânduşa Steiciuc, *Atelier de traduction* n° 11/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone (I) » (Dana Ştiubea).
Muguraş Constantinescu, Elena-Brânduşa Steiciuc, *Atelier de Traduction* n° 12/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone (II) » (Ioana Puţan).
Présentation des auteurs.

Agapes francophones 2009

Timişoara, Mirton, 2009, 202 p. ISBN 978–973–520–745–8.
Études de lettres francophones réunies par
Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIŢA
Actes du Colloque International d'Études Francophones, mars 2009, organisé par la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

Table des matières

Préambule

Études littéraires
L'excès décliné au féminin dans *Les liaisons dangereuses* et *Madame Bovary,* Alina-Nicoleta BUTNARI.
Les Liaisons dangereuses : apprentissage de l'érotisme, érotisme de l'apprentissage, Adriana CÂNDEA.
Le personnage-monstre chez Victor Hugo, Ramona DAVID.
Dix années d'exil ou de l'exil enrichissant : les mémoires staëliens, Ramona MALIŢA.
La question linguistique dans le théâtre algérien, Brahim OUARDI.
Pascal Quignard – À la recherche du mot juste, Dana ŞTIUBEA.
Attente et répétition chez Sylvie Germain, Bogdan VECHE.

Linguistique et Didactique
La concordance des temps : une question de linguistique textuelle, Eugenia ARJOCA-IEREMIA.
Considérations sur quelques aspects culturels et linguistiques du proverbe. La relation entre les proverbes et leurs usagers, Loredana LUCA.
Mondialisation et politiques linguistiques dans trois universités québécoises de langue française, Luminita PANAIT.
Équivalents roumains des phrases négatives du français comportant des SP [+Temps], Maria ŢENCHEA.
L'exploitation d'un document authentique en classe de FLE métiers de la mode, Daniela POPA.
Présentation des auteurs.

Agapes francophones 2008

Timişoara, Mirton, 2009, 266 p. ISBN 978–973–520–642–0.
Études de lettres francophones réunies par
Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIŢA
Actes du Colloque International d'Études Francophones, mars 2008, organisé par la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

Table des matières

Préambule

Études littéraires
La représentation du temps dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, Ilona BALÁZS.
Mémona Hintermann : Tête haute ou la France entre rêve et réalité, Dorina CHIŞ-TOIA.
Images et symboles du déplacement dans l'œuvre fantastique de Mircea Eliade, Ileana Neli EIBEN.
Chronotopies des mémoires : Dix années d'exil de Madame de Staël, Ramona MALIŢA.
Noureddine Aba, poète francophone, Brahim OUARDI.
Une des images de la MORT dans Adrienne Mésurat de Julien Green : Les cadavres vivants, Ioana PUŢAN.
La Folie du jour – Un récit?, Dana ŞTIUBEA.
Francis Ponge : L'Huître. Proposition pour une lecture herméneutique à quatre niveaux, Ştefania VLAD.

Linguistique
Le futur simple en français et en roumain. Question de linguistique contrastive, Eugenia ARJOCA- IEREMIA.
Pour une typologie des emplois qualifiants de comme, Estelle MOLINE.
L'article « zéro » en français et en roumain, Cristina SICOE.
Emprunts de niveaux de langue, Cristina-Manuela TĂNASE.
Les noms collectifs. Esquisse pour une typologie, Eugenia-Mira TĂNASE.

Didactique et traductologie
Le certificat de qualité en traduction pour le traducteur freelance : DIN CERTCO ou EN 15038 ?, Adina POPA .
Produit pédagogique sur objectifs spécifiques et curriculum scolaire, Daniela POPA.
La problématique de la thématisation dans l'élaboration, des manuels alternatifs de FLE des collèges roumains, Aurelia TURCU.

Journées de la francophonie 2006–2007

Timişoara, Mirton, 2008, 184 p. ISBN 978–973–520–312–2.
Études de langue et de littérature françaises et francophones
réunies par Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIŢA
Actes du Colloque National « Contributions roumaines à la francophonie »,
mars 2006 et mars 2007, organisé par la Chaire de Langues romanes de
l'Université de l'Ouest de Timişoara.

Table des matières

Avant – propos

Études littéraires
De la discontinuité temporelle dans les romans de Philippe Blasband, Ilona BALÁZS.
Les écoles littéraires romantiques : Le Groupe de Coppet, Ramona MALIŢA.
L'œuvre d'essayiste de Benjamin Fundoianu / Fondane : la préface du volume *Images et livres de France* – fronde juvénile ou « preuve d'amour » ?, Speranţa Sofia MILAN-COVICI.
L'écriture féminine en Afrique noire : Calixthe Beyala, Ioana – Maria PUŢAN.
Sylvie Germain et les Odyssées impossibles, Bogdan VECHE.
Pascal Quignard et les dettes temporelles, Bogdan VECHE.
La détermination spatiale de l'être chez Camus. Le désespoir du cachot, Ştefania VLAD.

Linguistique
Les relations entre les concepts en terminologie, Mariana PITAR.
Les valeurs stylistiques du sujet vague exprimé par, les pronoms *il, ce* et *on,* Cristina SICOE.
Le franglais - phénomène d'actualité de la langue française, Alexandra STANCA.
Des variantes roumaines de quelques emprunts d'origine française, Cristina TĂNASE.
Petite grammaire de la menace, Eugenia-Mira TĂNASE.
Didactique
La linguistique et la didactique, une histoire de dominants et de dominés, Aurelia TURCU.
L'acquisition du français chez des apprenants hispanophones. Tendances, Luminiţa VLEJA.

Conférence
Napoli e i suoi stereotipi tra storia e attualità, Gennaro MONTANARO.

Kiadja a JATE Press

6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
www.press.u-szeged.hu

Felelős kiadó: Ramona Maliţa
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 100, munkaszám: 61/2013.