

Université de l'Ouest de Timișoara
Département de langues et littératures modernes
Chaire de français

AGAPES FRANCOPHONES

2014

Études de lettres francophones



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

AGAPES FRANCOPHONES
2014

Études de lettres francophones

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

AGAPES FRANCOPHONES 2014

Actes du XI^e Colloque International d'Études Francophones
CIEFT 2014

« *Le texte en contexte(s)* »

tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 13 et 14 mars 2014

Études réunies par

MARIANA PITAR
(responsable du volume)

ANDREEA GHEORGHIU

RAMONA MALIȚA



Comité scientifique international

Eugenia ARJOCA- IEREMIA, Professeur des Universités,
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Sorin BARBUL, Maître de Conférences,
Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Mohamed DAOUD, Professeur des Universités,
Université *Es-Senia* Oran et CRASC Oran, Algérie

Liliana FOȘALĂU, Maître de Conférences,
Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie

Floarea MATEOC, Maître de Conférences,
Université d'Oradea, Roumanie

Liana POP, Professeur des Universités,
Université Babes-Bolyai, Cluj- Napoca, Roumanie

Trond Kruke SALBERG, Professeur des Universités,
Université d'Oslo, Norvège

Nathalie SOLOMON, Professeur des Universités,
Université *Via Domitia*, Perpignan, France

Carmen STOEAN, Professeur des Universités,
ASE, București, Roumanie

Estelle VARIOT, Maître de Conférences,
Université Aix-Marseille, France

Comité de rédaction

Mariana PITAR, responsable du volume et présidente CIEFT 2014

Andreea GHEORGHIU

Ramona MALIȚA

Éditeur scientifique : Chaire de français
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Université de l'Ouest de Timișoara

Adresse : Bd. Vasile Pârvan nr. 4 ; 300322 - Timișoara, Roumanie

Website : <http://www.litere.uvt.ro/publicatii/CIEFT/index.htm>

Disciplines : Études littéraires françaises et francophones. Linguistique.
Didactique FLE/FOS.

Tous les articles publiés dans le présent volume sont sélectionnés et évalués en double aveugle par les membres du comité scientifique.

Éditeur : Université de Szeged, Hongrie – JATEPress

Maquette et mise en page : Andreea Gheorghiu

ISBN 978-963-315-227 -0

Table des matières

Mariana PITAR, Avant propos / 7

LITTÉRATURE

Mathilde BATAILLÉ (Université d'Angers, France), Mélanger « l'inépuisable richesse du réel et la grandeur de la légende humaine » : l'esthétique de Michel Tournier face à l'actualité de son temps/ 13

Claudia BIANCO (Université de Strasbourg, France), La guerre à la une. Irruptions politiques dans *Hygiène de l'assassin* et *Une forme de vie* d'Amélie Nothomb/ 25

Fatma BOUATTOUR (Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, France), Les répercussions de La Seconde Guerre mondiale sur la poésie de Paul Eluard/ 43

Andreea GHEORGHIU (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie), Sur quelques avatars textuels des romans diderotiens / 55

Ramona MALIȚA (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie), Des irradiations textuelles du chronotope théâtral. Regard spécial sur le théâtre classique de Racine/ 73

Ioana MARCU (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie), L'écriture dans le (con-)texte « intranger »/ 85

Efstratia OKTAPODA (Université de Paris IV-Sorbonne, France), Ezza Agha Malak, *La Dernière des Croisés* et l'engagement féminin. Texte et contexte dans le Liban francophone contemporain/ 97

Elisaveta POPOVSKA (Université Sts. Cyrille et Méthode de Skopje, République de Macédoine), Les premiers textes dans le dernier texte : *Le Premier Homme* d'Albert Camus/ 109

Trond Kruke SALBERG (Université d'Oslo, Norvège), L'action dans la soi-disant « Chanson de Roland » et la morale politique de Tuoldus/ 119

Amadou SOW, (Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal), Transmission orale et fiction dans *Le jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall/ 129

Elena-Brandusa STEICIUC (Université « Ștefan cel Mare » Suceava, Roumanie), La culture kabyle dans la prose des premiers auteurs algériens d'expression française : Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri/ 139

Wiem TRIKI (Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, France ; Université de Sfax, Tunisie), L'impact du contexte socioculturel sur la réécriture de la Genèse dans *le Jeu d'Adam*/ 147

Roxana Anca TROFIN (Université Politehnica de Bucarest, Roumanie), Du texte vers l'hypertexte à travers le jeu parodique/ 159

Dana UNGUREANU (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie), La réticence comme figure macrotextuelle chez Henri Thomas/ 169

LINGUISTIQUE

Daniela DINCĂ (Université de Craiova, Roumanie), Les gallicismes du roumain: entre la définition lexicographique et l'emploi contextuel/ 185

Veronica-Ramona DOLEA-BOBOIU (Université de Craiova, Roumanie), Discours du peuple chez les écrivaines maghrébines sous le poids de « l'inter » : interculturel, intertextuel, interdiscours/ 193

Monika DRÁŽĎANSKÁ (Université Palacký d'Olomouc, République tchèque), La place du texte en créole dans le contexte langagier des Seychelles/ 203

Mariana PITAR (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie), Les guides de conversation : stéréotypie linguistique, variation socio-culturelle/ 217

Martin PLEŠKO (Université Palacký d'Olomouc, République tchèque), Féminisation linguistique en français : le cas des offres d'emploi/ 227

Liana POP (Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca, Roumanie), Niveaux de textualisation et expressions procédurales/ 239

Mireille RUPPLI (Université de Reims Champagne Ardenne, France ; Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée, France), Le « faire vrai » de Maupassant dans « Adieu » et « Souvenir »/ 257

Carmen-Ștefania STOEAN (Académie d'Études Économiques de Bucarest, Roumanie), Les « discours-en-interaction » de la communication professionnelle : rituels interactionnels et système de politesse/ 267

Maria-Mădălina URZICĂ POIANĂ (Université de Craiova, Roumanie), Formules stéréotypées: quelques lieux communs conversationnels dans les dialogues romanesques/ 277

Estelle VARIOT (Université d'Aix-Marseille, France), Le texte, reflet d'une langue dans ses nuances et ses évolutions/ 289

DIDACTIQUE

Stefania DEI (Université de Florence, Italie ; Laboratoire ELLIADD, Université de Franche-Comté, France), Genres de textes et stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, eBook et sur support papier. Types de lecteurs/ 301

Mohsen TOUNSI (Institut Supérieur des Langues de Tunis, Tunisie), Le contenu culturel dans les textes destinés à l'enseignement des langues étrangères/ 313

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES/ 323

SOMMAIRES DES VOLUMES PRÉCÉDENTS/ 331

Avant propos

Arrivé à son onzième édition, Le Colloque International d'Études Francophones de Timișoara (CIEFT), organisé annuellement par la Chaire de français de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timișoara, est une manifestation scientifique avec une longue tradition. Le colloque réunit déjà depuis un bon nombre d'années des spécialistes, des enseignants, des jeunes chercheurs non seulement de la Roumanie, mais des coins les plus éloignés du monde francophone, animés par la même passion pour la recherche et pour la découverte des valeurs spécifiques à l'espace français et francophone.

Les thèmes proposés au fil du temps ont été des plus variés, tous traités par le biais d'une triple perspective : linguistique, littéraire et didactique.

L'édition de cette année s'est proposé de remettre en discussion la problématique si vaste du texte dans une perspective linguistique, didactique, littéraire.

Malgré le nombre toujours croissant d'études qui lui ont été consacrées, le texte continue à susciter des réflexions et, les dernières décennies, de nouveaux acquis théoriques et méthodologiques ont enrichi le domaine. C'est pourquoi nous avons considéré qu'une reprise du sujet dans le cadre des études francophones ne manquera pas d'intérêt.

Ce colloque a essayé de circonscrire ce sujet aux liens que le texte entretient avec son environnement linguistique ou extralinguistique:

- les unités textuelles entre elles et leurs liens hiérarchiques jusqu'au niveau du texte (phrases, séquences, énoncés, périodes, paragraphes, séquences, plans de texte) ;
- le texte et l'environnement socioculturel et historique ;
- le texte entre producteur et utilisateur ;
- le texte français vs. texte francophone ;
- le texte et l'intertexte ;
- le texte en synchronie et le texte en diachronie ;
- le texte comme structure d'intervention et d'échange.

Le thème a connu des variations en fonctions des trois axes de recherche proposés, ainsi :

- en linguistique
 - l'influence du co/contexte sur le sens du texte ;
 - le texte en discours : les interactions verbales;
 - les données sémantiques et pragmatiques du sens ;
 - le texte sous l'empreinte du socioculturel ;
 - le texte oral vs. le texte écrit ;
 - la cohésion, la connexité et la cohérence textuelles.

- en littérature
 - le texte littéraire et ses réverbérations socioculturelles françaises et francophones;
 - le rapport texte - intertexte – architexte – paratexte – supratexte ;
 - les métamorphoses du texte littéraire : formes, types, structures, architecture, variations, etc.
 - le texte littéraire et paralittéraire durant les grandes époques des littératures française et francophone.
- en didactique
 - les types de textes et l'enseignement des FLE, FOS, FOU ;
 - la relation texte authentique / texte construit ;
 - les perspectives socioculturelles dans l'enseignement des FLE, FOS, FOU ;
 - le rôle de l'environnement multimédia dans l'enseignement des FLE, FOS, FOU.

Ce nouveau volume des Agapes francophones 2014 réunit les communications des participants au colloque, communications qui reflètent des manières différentes de traitement du sujet si riche et vaste qu'est le texte.

Sur le plan littéraire, il y a des communications qui se penchent sur l'influence du contexte socioculturel ou historique dans l'œuvre des écrivains, soit français (Michel Tournier, Paul Eluard, Albert Camus, Diderot) soit des autres pays de l'espace francophone (Amélie Nothomb, Ezza Agha Malak, Aminata Sow Fall, les écrivains magrébins ou kabyles), parfois en relation avec la morale du temps (dans *La chanson de Roland*).

D'autres traitent les problèmes du texte comme trajet vers l'hypertexte (dans les romans de Mario Vargas Llosa ou à travers le jeu parodique), comme unité de temps, lieu et action (le chronotope chez Racine) ou comme statut de l'écriture dans le contexte « intranger ». Les concepts *d'interculturel*, *intertextuel* et *interdiscours* sont appliqués aux textes littéraires des auteurs maghrébins.

Les communications de linguistique portent sur l'analyse de certains faits linguistiques tels que le va-et-vient linguistique entre énonciation subjective et stéréotypée dans le texte littéraire ou les routines de la conversation et de l'échange verbal, soit dans les romans (Panait Istrati) soit dans le cadre de la communication professionnelle (la *réunion de travail*). La connexion entre *langue* et *discours* est analysée par l'intermédiaire des marques linguistiques procédurales qui donnent des instructions discursives-textuelles à différents niveaux de textualisation (*micro*, *méso* et *macro*).

D'autres sujets se rapportent aux genres textuels moins étudiés (le *guide de conversation*), à la féminisation des textes, à l'emploi contextuel des gallicismes en tant que marqueurs socioculturels. Ne sont pas oubliés les textes

anciens et leur influence sur la langue contemporaine ou les langues moins connues, tel le créole.

Le texte est traité en didactique par le biais des stratégies de lecture sur l'écran ou comme support pour l'acquisition des compétences culturelles des apprenants.

Nous tenons à remercier tous les auteurs qui ont contribué, par leurs communications, à la réalisation de ce volume. Les points de vue divers sur le texte, les manières nouvelles d'aborder les problèmes de la construction des textes, des liens entre ses parties constitutifs, des relations avec le contexte linguistique, social, culturel, historique, que ce soit dans le texte littéraire ou spécialisé, dans un but théorique ou didactique, nous ont démontré que le texte continue à inciter les esprits et qu'il peut encore fournir des analyses des plus intéressantes.

Mariana Pitar
Université de l'Ouest de Timișoara
Responsable du volume et présidente du CIEFT 2014

LITTÉRATURE

Mélanger « l'inépuisable richesse du réel et la grandeur de la légende humaine » : l'esthétique de Michel Tournier face à l'actualité de son temps

Mathilde BATAILLÉ
Université d'Angers, France

Résumé : Interrogé sur la place qu'il attribue à l'actualité dans son quotidien, Michel Tournier aime à dire que l'actualité l'intéresse peu. Il affirme par ailleurs que les visées du journaliste et de l'écrivain sont opposées, l'un travaillant au jour le jour, l'autre nourrissant un idéal d'éternité. Nous verrons cependant que l'auteur procède moins à une condamnation de l'actualité qu'à un refus de voir la littérature se limiter à celle-ci au nom d'un idéal d'éternité. Après une étude du lien privilégié qu'entretient Tournier avec l'actualité, par ses activités de chroniqueur dans la presse écrite, nous montrerons que son œuvre, par-delà sa diversité, présente des constantes esthétiques : elle répond à une volonté de prise en compte des préoccupations socio-culturelles et historiques de son époque, tout en procédant à une déréalisation d'un cadre diégétique trop circonstancié pour atteindre une forme d'intemporalité du dit.

Abstract : When asked about how important the news are in his daily life, Tournier likes to say he has little interest in it. He also states that journalists and writers pursue different aims. The former works in the present while the latter pursues the ideal of eternity. Following this ideal, Tournier refuses to restrict literature to the news. After studying Tournier's special relationship with the news, during his period as a columnist, we will show that –beyond its diversity –his aesthetics show some constant characteristics : it seeks to take into consideration socio-cultural and historical concerns of his time, while trying not to use a too specific spatio-temporal framework in order to achieve a timeless message.

Mots-clés : Michel Tournier, actualité, intemporalité, journalisme, littérature
Keywords : Michel Tournier, current events, timelessness, journalism, literature

Interrogé en juin 1990 sur la place qu'il accorde à l'actualité dans son quotidien, Michel Tournier soutient que « de nos jours, l'actualité n'a plus d'intérêt parce qu'il ne se passe plus rien » (Tournier 1991). Il précise, dans un discours toutefois contestable : « J'ai vécu la prise du pouvoir par les nazis en 1933, la guerre, la débâcle, l'Occupation, la Libération, la guerre d'Indochine avec Diên Biên Phu et la guerre d'Algérie. Depuis cette époque, j'ai le sentiment que l'actualité s'est ralentie. » (Tournier 1991). Par ailleurs, en l'absence de « vrais événements » (Tournier 1999, 378), l'écrivain associe, non sans provocation, l'actualité aux faits divers, qui tendent, selon lui, à occuper une place croissante dans les journaux. Or, l'auteur trouve peu d'intérêt aux faits divers en raison de leur caractère anecdotique. Cet intérêt mineur qu'il leur attribue explique son discours sans concession sur le genre littéraire de la nouvelle, ce dernier terme désignant tout à la fois un genre littéraire et une information d'actualité. Enfin, Tournier, écrivain, paraît tenir à distance l'actualité en déclarant l'opposition des finalités de l'actualité journalistique et de la littérature :

Il y a un malentendu permanent et constitutif entre l'écrivain et le journaliste. L'écrivain le plus modeste, le plus minable même, ne peut pas ne pas aspirer à l'éternité. C'est l'horizon de toute poésie, de toute prose. Or le journalisme est soumis impitoyablement à l'actualité. Et à l'actualité sous tous ses aspects, c'est-à-dire non seulement les faits divers et les crises politiques, mais l'idéologie du moment. (Tournier 1990, 30)

Cette déclaration semble sceller le divorce tournierien entre l'actualité du journalisme et les visées de la littérature. En réalité, nous voudrions montrer que l'auteur procède moins à une condamnation sans appel de l'actualité qu'à un refus de voir la littérature s'y résumer au nom d'un idéal d'éternité. Après avoir évoqué le lien privilégié qu'entretient Tournier avec l'actualité – notamment en raison d'une activité de chroniqueur dans la presse écrite –, nous montrerons que son œuvre, par-delà sa diversité, présente des constantes esthétiques : elle témoigne en effet d'une volonté de prise en compte des préoccupations socio-culturelles et historiques de son époque, tout en procédant à une déréalisation d'un cadre diégétique trop circonstancié pour atteindre une forme d'intemporalité du dit.

I. Tournier journaliste et chroniqueur : « une actualité présente mais transcendée »¹

Les propos de Tournier sont souvent sans concession à l'égard d'une certaine pratique journalistique, à laquelle il reproche d'entériner le « triomphe de l'accessoire sur l'essentiel » (Tournier 1990, 30) en étant trop enfermée dans l'actualité. Le lecteur est en droit d'être surpris en découvrant ce discours désapprobateur sous la plume d'un écrivain qui fut un temps journaliste et qui continue de rédiger ponctuellement des chroniques pour des journaux ou des magazines. En effet, après un échec à l'agrégation de philosophie en 1949, Tournier intègre, en 1950, la Radiodiffusion Nationale, comme journaliste et producteur, avant d'être engagé, en 1954, comme attaché de presse à Europe n°1, station de radio privée et commerciale où il restera jusqu'en 1958. Il sera également chroniqueur pour *Le Monde* et *Le Figaro*, *Le Nouvel Observateur* ou *Le Point*.

Certaines prises de position de Tournier sur l'actualité, en tant que journaliste ou au cours d'entretiens, sont d'ailleurs connues et firent parfois débat. Tel est le cas de son discours sur l'avortement, publié dans le *Newsweek* du 6 novembre 1989 sous le titre « A Writer's Rages ». Face à Benjamin Ivry qui l'interroge sur sa position à l'égard de l'avortement, Tournier expose ses convictions avec virulence et sans compromis : « Les avorteurs sont les fils et les petits-fils des monstres d'Auschwitz. Plus nombreux sont les maris ou les amants qui obligent les femmes à se faire avorter parce qu'ils ne veulent pas d'enfants. Je rétablirais la peine de mort pour de telles personnes. Quand les démographes se plaignent que la France a trop de personnes âgées et pas assez de naissances, je leur dis que c'est parce que les avorteurs n'ont pas fait leur travail. Au lieu de tuer 200 000 bébés l'an dernier, ils auraient dû tuer 200 000 vieillards. »

1 Marie Miguet-Ollagnier, « Michel Tournier journaliste », in *Relire Tournier* (sous la direction de J.-B. Vray), Actes du Colloque International Michel Tournier, Saint-Étienne, les 19-20-21 novembre 1998, publication de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 216.

(Tournier Ivry 1989, 60). Connu pour certains excès de langage et pour ce qu'il appelle ses « coups de gueule », Tournier a dû faire face à de nombreux détracteurs, que ses propos sur l'avortement ont scandalisés. Dans un article du *Monde* intitulé « Les Fureurs de Michel Tournier », Josyane Savigneau reproche à l'écrivain de « fai[re] part, dans un discours où le péremptoire le dispute au schématique, voire à l'indécent, de ses pensées sur la société » (Savigneau 1989, 9). Jérôme Garcin est plus critique encore dans sa chronique au titre évocateur parue dans *L'Événement du jeudi* : « Quand le "grand écrivain" de Tonton disjoncte à son tour ». Il s'insurge contre le rapprochement fait par Tournier, qu'il juge « proprement crapuleu[x] », et qui consiste à « invoquer Auschwitz pour fustiger les avorteurs » (Garcin 1989, 31). Il poursuit : « Que sait-il, Tournier, du calvaire de la femme qui, pour des raisons affectives, physiologiques, sociales, voire morales, doit refuser de mettre au monde son enfant ? » (Garcin 1989, 31). Or, ces « propos suffisamment provocant[s] pour appeler la répartie » (Garcin 1989, 31) ne sont pas rares sous la plume de Tournier et rappellent que l'auteur admire profondément Léon Bloy, cet « incomparable pamphlétaire » (Vray 1997, 288) dont « il est étonnamment proche dans le propos d'une mégalomanie absolue » (Vray 1997, 287). Comme Léon Bloy, dont l'influence sur Tournier se lit aussi bien dans les romans que dans le ton de certaines déclarations sur l'actualité, l'écrivain « peut proférer, en situation polémique, des outrances verbales » (Vray 1997, 285).

Dans son article « Michel Tournier journaliste », Marie Miguet-Ollagnier a cependant montré que « Tournier pratiquant le journalisme s'efforc[e] de ne pas être prisonnier du fait divers, de l'accessoire, du courant de pensée dominant » (Miguet-Ollagnier 2000, 214). Tournier, comme elle l'explique en effet, « n'est pas tributaire de l'actualité » et « recourt, pour prendre du recul vis-à-vis d'elle, à plusieurs moyens » (Miguet-Ollagnier 2000, 214). Le premier d'entre eux consiste à opter pour « l'éloignement temporel » (Miguet-Ollagnier 2000, 215) : l'auteur consacre fréquemment ses chroniques à un événement d'une actualité vieille d'il y a vingt ou trente ans, comme dans l'article du *Monde* du 1^{er} octobre 1971 sur le vingt-cinquième anniversaire du procès de Nuremberg, auquel il est particulièrement sensible en raison de sa propre actualité littéraire, puisqu'il s'est plongé dans les archives de ce procès pour la rédaction du *Roi des Aulnes*. Une autre pratique courante dans les articles de Tournier est de partir de l'actualité puis de la dépasser en l'intégrant à « une méditation philosophique générale » (Miguet-Ollagnier 2000, 216). Tel est le cas d'un article du *Figaro* daté du 19 août 1994 et intitulé « Les déesses du stade ». Cet article prend pour point de départ l'actualité sportive de l'été 1994 qui accueille les championnats d'Europe d'athlétisme. Or, si Tournier salue les performances de Marie-José Percec, sa chronique est surtout l'occasion d'interroger « l'évolution des canons de la beauté féminine depuis l'époque du naturalisme » où « la femme se devait d'être douillette et fardée » (Miguet-Ollagnier 2000, 216). Le XX^e siècle, au contraire, est marqué par la naissance d'une « nouvelle Ève », d'un modèle féminin aux « muscles souples et pulpeux » (Miguet-Ollagnier 2000, 216), dont les seins s'apparentent plus à des muscles pectoraux, conjuguant ainsi élégance et virilité. Or, si ce propos sur la « nouvelle Ève » met ainsi en évidence un des fonctionnements des chroniques de Tournier qui, partant de l'actualité, la transcendent au profit d'un discours philosophique, il montre aussi comment ce dépassement peut donner lieu à une

plongée dans l'imaginaire de l'auteur. Celui-ci, en effet, s'est souvent penché sur cet idéal féminin de la femme sportive, auquel il envisageait de consacrer un roman sous le titre *Eva ou la République des corps*. Par ailleurs, l'actualité sportive de cet été 1994 ne rejoint-elle pas, dans cet article du *Figaro*, la mythologie personnelle de l'auteur ? En effet, l'idéal de la jeune femme athlétique, conciliant grâce et puissance, imberbe et à la musculature parfaite, n'est pas sans rappeler le mythe tournierien de l'androgynie, comme l'affirme Pierre Charreton : « Quand Michel Tournier attire notre attention sur la réalité d'une évolution positive et bénéfique, ce qu'il nous propose en fait, c'est un idéal féminin, et plus généralement encore, l'idéal d'une "société unisexe", où s'ébattrait l'androgynie [...] » (Charreton 2000, 74). Or, cette particularité du rapport de Tournier à l'actualité dans ses chroniques ou lors d'entretiens n'est pas sans liens avec sa propre esthétique littéraire. Ses romans, mythologiques ou plus réalistes, comme certaines de ses nouvelles, sont effectivement fondés sur « une actualité présente mais transcendée » (Miguet-Ollagnier 2000, 216).

II. Transcender l'actualité par la littérature : l'exemple des romans mythologique et réaliste

« Grand maître du roman philosophique et mythologique » (Sylvie Ducas 2013, 15), Michel Tournier est surtout connu du grand public pour ses trois premiers romans : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1968), *Le Roi des Aulnes* (1970) et *Les Météores* (1975). Ces textes, explique Arlette Bouloumié, ont en commun de « se déroul[er] à deux niveaux : le contenu manifeste se situe dans le monde d'aujourd'hui ou un monde historiquement daté, le contenu latent renvoie aux mythes d'origine » (Bouloumié 1988, 17). *Le Roi des Aulnes* et *Les Météores*, particulièrement, prennent pour cadre l'Histoire récente. *Le Roi des Aulnes* retrace les péripéties d'un prisonnier français en Allemagne nazie. Le récit, qui s'ouvre en janvier 1938 et se termine en mars 1945, est jalonné par des références historiques : déclaration de guerre en 1939, déroute de l'armée française en juin 40, puis celle de l'armée allemande en janvier 45. L'histoire des *Météores* se déroule sur une période allant des années trente aux années soixante. Elle s'inscrit dans le temps historique. Elle commence le 25 septembre 1937, fait état de la mobilisation générale du 2 septembre 1939, retrace l'engagement d'Édouard dans les conflits de 1939-1945 et l'arrestation de Maria-Barbara, déportée dans un camp de concentration. Elle évoque les arrestations, les attentats, le marché noir qui ponctuent cette période de guerre. Enfin, c'est dans un Berlin divisé que s'ancre la fin du roman, Paul assistant à l'érection du « mur de la honte » (Tournier 1975, 582) en août 1961. Pourtant, la particularité de ces romans mythologiques réside dans le passage qu'ils opèrent « de l'Histoire à la transcendance » (Gascoigne 2005, 65). Car ces romans ne sont pas de simples chroniques historiques ; ils dépassent l'Histoire par divers procédés : par le choix d'un sujet intemporel, par le recours au mythe et par le brouillage temporel de la diégèse. Dans *Le Roi des Aulnes*, « l'Histoire s'avère la réactualisation, dans l'Allemagne nazie, du mythe de l'ogre venu du fond des âges » (Bouloumié 1988, 19). Dans *Les Météores*, le temps historique est constamment concurrencé par le temps mythique, les personnages principaux, des jumeaux, faisant l'objet de nombreuses références mythologiques aux grands couples gémellaires. Dans ces deux romans, les références mythologiques et le brouillage permanent des repères chronologiques témoignent de la volonté de

Tournier de souligner la portée universelle et intemporelle de certains questionnements. C'est pourquoi, soutient David Gascoigne, « la transcendance – le mouvement de l'esprit qui va vers l'au-delà, le geste narratif qui dépasse le cadre de l'histoire – se présente chez Tournier comme un véritable moteur de sa création romanesque » (Gascoigne 2005, 65).

Or, Tournier tend à généraliser ce procédé d'indétermination de la diégèse à des genres qui lui sont moins souvent associés, comme dans *La Goutte d'or* (1986) qui s'apparente, par bien des aspects, à un roman réaliste. Ce récit s'impose de prime abord comme un tableau réaliste de l'époque contemporaine : il retrace les aventures et les conditions de vie d'un jeune Algérien, Idriss, immigré en France, à une période qu'Arlette Bouloumié situe entre les années 1967 et 1980 (Bouloumié 1988, 26). Le roman rappelle le sujet de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* – « d'une actualité potentiellement des plus tragiques » (Bevan 1986, 30) – puisqu'il traite du regard de l'Européen d'aujourd'hui sur les travailleurs immigrés, notamment maghrébins. Cependant, par rapport à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, « *La Goutte d'or* met en scène, à travers le personnage d'Idriss, une problématique précisément située, *hic et nunc*, et non plus dans une fictive et hypothétique Esperanza » (Bouguerra 2013, 218). D'ailleurs, la contemporanéité des événements racontés et l'actualité des questions soulevées – celles de l'étranger et du racisme – ont donné lieu à un déferlement médiatique, en 1986, à la sortie du roman. Certains critiques ont effectivement réduit *La Goutte d'Or* à la transposition littéraire d'un thème d'actualité, y voyant un « récit documentaire exploitant un sujet à la mode – l'immigration » (Rinaldi, 1986, 87). D'autres se sont interrogés sur l'opportunisme de Tournier qui publie son roman en pleine période électorale, à trois mois des législatives, dont « l'un des enjeux est [alors] le problème de l'immigration » (Garcin 1986, 74).

Pourtant, Tournier s'est défendu d'avoir voulu « donn[er] à [s]on roman aucune signification qui ait un rapport direct avec la situation des travailleurs immigrés que [la France] connaiss[ait] [alors] » (Garcin 1986, 74). Il affirme « ne pas [avoir] cherché à faire un livre sur le racisme – sans rien en éluder cependant », même s'il dit concevoir que « les implications politiques d'un tel sujet, comme de [s]es déclarations en cette période, étaient inévitables » (Liberman 1986, 33). Ces déclarations malicieuses et non sans contradictions de Tournier en disent long sur ses intentions. À travers *La Goutte d'or*, l'auteur n'a pas voulu limiter son roman à un texte engagé qui serait l'exact miroir de la société de son époque. Il a cherché à « dépasser le réalisme sordide de l'enquête » (Tournier Liberman 1986, 31) au profit d'une réflexion plus large, d'ordre philosophique. Pour ce faire, il a insufflé au récit une dimension mythologique et symbolique, et a procédé à un brouillage des repères temporels. Le titre du roman annonce d'emblée ce parti pris de Tournier. *La Goutte d'or*, c'est le nom de ce quartier de la capitale où vivent de nombreux travailleurs immigrés, généralement maghrébins, mais c'est aussi « la "bullae aurea", ce bijou que les Romains de l'Antiquité mettaient au cou des enfants nés libres », et, dans le récit, « le bijou de la femme noire et voilée de l'oasis, en opposition avec la femme blanche touriste qui photographie, celle de l'image » (Tournier Liberman 1986, 32). Cette portée symbolique du titre est à l'image du roman qui comporte, en contrepoint du réalisme du récit-cadre, deux contes enchâssés dans la veine des *Mille et Une Nuits* : « Barberousse ou le Portrait du roi » et « La Reine

blonde ». Ces deux contes, qui plongent le lecteur dans le temps lointain et indéterminé du « Il était une fois », entretiennent un rapport étroit avec le thème du racisme abordé dans le roman. Dans « Barberousse », en effet, Kheir ed Dîn refuse de se faire portraiturer sans son turban et sa housse à barbe en raison de sa rousseur, inhabituelle en pays maghrébin, et qui, associée à une origine infamante, fait l'objet de quolibets. Le conte « La Reine blonde » interroge également les réactions face à la différence physique : une reine maghrébine souffre des réactions que suscite sa chevelure blonde. Ces deux paraboles, qui illustrent le propos du livre, confèrent donc de la hauteur au débat en refusant de le limiter aux préoccupations politiques d'une époque donnée.

Un autre procédé, déjà présent dans les grands romans mythologiques, contribue au dépassement du *Hic et nunc*, celui du brouillage temporel de la diégèse. *La Goutte d'or*² se caractérise, en effet, par une imprécision de la datation des événements. Les dates sont à envisager avec circonspection car Tournier se plaît à brouiller les pistes en multipliant notamment les incohérences chronologiques volontaires. Dans la section IX (GO, 60-79), le récit fait référence à l'hôtel Rym (GO, 73). Cet hôtel existe bel et bien à Béni Abbès, et fut construit par l'architecte Fernand Pouillon (1912-1986) en 1969, comme le précise le roman. Un peu plus loin, une référence à l'Office national algérien de la main-d'œuvre (GO, 94) semble resserrer, par croisement d'informations, le temps de l'histoire entre 1957 (GO, 93) et 1973 (GO, 94). Dans la même section, des images des événements de mai 68, diffusées au flash d'informations télévisé (GO, 104), coïncident avec cette chronologie provisoire. Le récit de l'installation d'Achour à Paris et de ses expériences professionnelles (GO, 117-124) comporte de nombreux indices temporels. Il est question de la grève, à Paris, des nettoyeurs de métro, qu'Arlette Bouloumié situe en 1980 (Bouloumié 1988, 26). L'évocation du rôle joué par les immigrés dans différentes constructions modernes n'est pas sans troubler un peu plus les repères chronologiques du lecteur : « Tous ces Français, clame Achour, faudrait quand même qu'ils le reconnaissent. La France moderne, c'est nous, les bougnoules, qui l'ont faite. Trois mille kilomètres d'autoroute, la tour Montparnasse, le C.N.I.T., le métro de Marseille, et bientôt l'aéroport de Roissy, et plus tard le R.E.R., c'est nous, c'est nous, c'est toujours nous ! » (GO, 123). Achour fait état des travaux, achevés ou commencés, le texte ne le précise pas, de la tour Montparnasse, du C.N.I.T., du métro de Marseille. Le projet de la tour Montparnasse fut soutenu par André Malraux, alors qu'il était ministre de la Culture, sous Georges Pompidou. Les travaux de construction commencèrent en 1968 et se terminèrent en 1972. Le C.N.I.T. (Centre des Nouvelles Industries et Technologies) est le premier bâtiment construit à La Défense, dans l'ouest parisien. Les travaux de construction durèrent deux ans, de 1956 à 1958. Quant à la construction du métro de Marseille, elle commença en 1973, et sa première ligne fut inaugurée en 1977. Sur les travaux de l'aéroport de Roissy, inauguré le 8 mars 1974 après un chantier commencé en 1965, et sur ceux du R.E.R., dont la construction de la première ligne est-ouest fut entamée en 1961, le discours d'Achour est équivoque, et ne permet pas de savoir s'ils sont à venir ou déjà entamés. Ces nombreuses imprécisions contribuent ainsi à dessiner une période couvrant une quinzaine

² Tournier 1986 ; le roman *La Goutte d'or* sera désormais désigné à l'aide du sigle suivant : GO.

d'années (1965-1980), sans permettre toutefois de situer l'histoire du roman à une époque circonstanciée. Pourtant, la naïveté d'Idriss et l'absence de référence à son évolution physique – alors même que ce thème est central dans le roman – rendent peu crédible l'hypothèse qu'il soit en France depuis de nombreuses années quand se termine le récit. Par ce brouillage de la chronologie, l'écrivain semble vouloir dépeindre une période plus qu'ancrer entre des dates fixes l'histoire d'Idriss. En bouleversant la chronologie et en transformant ces deux contes en miroirs du récit, il donne de l'envergure à son roman et insuffle au sort d'Idriss une perspective plus large. Car, comme l'analyse Mohamed Ridha Bouguerra, si Tournier est « contemporain de l'ère de la décolonisation », son objectif n'est pas seulement de faire la chronique de la vie d'un immigré en France dans les années 70-80 ; il cherche à « plac[er] l'Autre au centre du débat, [à] fai[re] de l'Étranger le personnage principal du récit et, en disciple de Lévi-Strauss, [à] met[tre] l'Occidental à l'école du "Sauvage" » (Bouguerra 2013, 218). Or, aussi éloignés que puissent paraître le roman mythologique et le genre de la nouvelle, ce dernier – comme d'ailleurs le roman réaliste – procède chez Tournier à une même logique d'intégration et de dépassement de l'actualité.

III. L'exemple de la nouvelle

Tournier s'est souvent exprimé sur le genre de la nouvelle auquel il reproche de « se réclam[er] d'un strict et gris réalisme » et de « s'accord[er] avec la connotation journalistique du mot » (Tournier 1981, 36). Au moment de la publication du *Coq de bruyère* (1978), l'auteur, interrogé sur sa définition du conte et de la nouvelle, propose, comme principale divergence entre les deux genres narratifs brefs, l'opposition entre l'horizontalité du sujet réel de la nouvelle, qui, souvent inspiré de faits divers, se livre, selon l'écrivain, à un constat dépourvu de toute transcendance, et le conte, qui possède un enseignement profond et caché. Le conte, soutient-il, est « un mélange d'idées cachées et d'images qui sont concrètes, qui doivent sentir le feu de bois » (Tournier 2007). Le conte procède d'un « enrichissement par déductions d'une idée abstraite », alors que la nouvelle « sent l'empirique » (Tournier Brochier 1978, 13). La forte dimension symbolique et mythologique du conte contribue selon Tournier à en faire un genre ouvert à la spéculation, quand l'absence de cette dimension réduit la nouvelle à une histoire plate et fermée.

Or, malgré les nombreuses critiques qu'il lui attribue, Tournier pratique régulièrement le genre de la nouvelle. Cependant, la plupart de ses nouvelles – particulièrement dans *Le Coq de bruyère* – présentent la particularité de déroger aux critères traditionnels du genre pour se rapprocher du conte, au nom d'un idéal d'intemporalité et d'universalité. L'intrusion d'éléments caractéristiques du conte – références mythologiques, brouillage temporel, etc. – dans des récits qui, par leur réalisme et leur sujet, s'apparentent davantage à des nouvelles, explique la difficulté à différencier les deux genres dans le recueil de quatorze textes du *Coq de bruyère*. À l'exception de certains récits, sur lesquels semblent s'accorder la plupart des critiques, la réception du recueil du *Coq de bruyère* témoigne d'un certain flottement dans l'identification du genre des textes qui le composent. Tel est le cas du récit « Les Suaires de Véronique »³. En 1978, lors d'un entretien avec Jean-Jacques Brochier, l'écrivain présente le recueil du *Coq de bruyère*

³ Tournier 1978 ; la nouvelle sera désormais désignée à l'aide du sigle suivant : SV.

comme « un recueil de quatorze contes de trois à quarante-cinq pages » (Tournier Brochier 1978, 11). Pourtant, malgré ses déclarations sur la composition de l'ouvrage, il décrit par ailleurs à plusieurs reprises « Les Suaires de Véronique » comme une « nouvelle sur la photographie » (Tournier 1989, 153). En réalité, si le récit s'inscrit surtout dans l'esthétique de la nouvelle, il emprunte certains traits au conte et au mythe, au profit d'une forme de transcendance de l'ici et maintenant. Comme plusieurs textes du *Coq de bruyère*, le récit « f[ait] référence à la réalité géographique et biographique de l'auteur et nous transpos[e] dans le monde actuel » (Bouloumié 2003, 19). L'intrigue, sans être précisément datée, se passe à Arles lors des Rencontres Internationales de Photographie, festival renommé qui fut créé en 1970 par Michel Tournier, par son ami le photographe Lucien Clergue et par l'historien Jean-Maurice Rouquette. Au milieu de personnalités artistiques comme Jacques Lartigue, Fulvio Roitier, Robert Doisneau, Arthur Tress ou Gisèle Freund, évoluent des personnages fictifs, parmi lesquels Hector et Véronique. Photographe professionnelle spécialisée dans les portraits, Véronique rencontre Hector, un jeune modèle, lors du festival, et le transformera physiquement durant les mois qui suivront – jusqu'à le conduire à la mort – pour le plier à ses exigences esthétiques. Il s'agirait là d'un simple fait divers si Tournier ne donnait de la hauteur à son texte en proposant une réflexion sur la nature de la photographie et sur le rapport de l'artiste à son modèle.

L'écrivain y met en scène les dangers d'une photographie qui relève de la prédation à l'égard du modèle et non pas du don. Véronique se réclame de l'école de la nature morte et de « l'image délibérée, calculée, immobile, celle qui vise non l'instant, mais l'éternité » (SV, 161), par opposition à l'école du « pris-sur-le-vif ». C'est pourtant un art du « pris-sur-le-mort », pour reprendre le jeu de mots du narrateur, qu'elle pratique, car, sur les photographies qu'elle réalise de lui, Hector, son modèle, « paraît figé, fouillé jusqu'à l'os, disséqué comme un simulacre d'autopsie ou de démonstration anatomique » (SV, 160). La jeune femme immortalise des visages sans expression et rappelant davantage la rigueur du cadavre que l'ébullition de la vie. Jouant sur les mots, la nouvelle dénonce ici avec ironie les prétentions de la « nature morte » qui « vise non l'instant mais l'éternité » (SV, 161), mais qui au final fixe une image sans vie du modèle. Véronique finira littéralement par « avoir la peau » de son modèle, en réalisant des empreintes directes de son corps sur le tissu grâce à un liquide corrosif. Tournier exploite ici un fantasme associé à la photographie, accusée, notamment à ses débuts, de prélever, à chaque prise, un peu de la substance de son modèle. Comme le résume Fui-Lee Luk, « cette nouvelle illustre le pouvoir destructeur de l'acte photographique qui fait du modèle un simple objet, condamné à une immobilité synonyme de *rigor mortis* » (Luk 2003, 47), car, si Hector est certes immortalisé grâce à l'art, cette éternité n'est pas sans contrepartie puisqu'elle dévore le corps du modèle pour mieux diffuser son reflet. Loin du fait divers, cette nouvelle devient donc l'espace d'un « déba[t] sur la photographie, le portrait, le nu, l'art pictural, la statuaire » (Lapeyre 2011). Les thèmes développés ici se retrouvent d'ailleurs dans certains des essais de Tournier, ce qui a fait dire à Paule Lapeyre que « cette petite tragédie traite en dix-sept pages les sujets favoris du journaliste de l'esthétique photographique » (Lapeyre 2011). Certains propos prêtés, dans la nouvelle, à Véronique ou au narrateur homodiégétique font écho à ceux formulés par l'écrivain dans *Des*

Clefs et des Serrures ou dans des articles de presse, comme celui du *Figaro* intitulé « La photographie est-elle un art ? ». Enfin, comme le souligne Arlette Bouloumié, c'est par le recours à la transtextualité que Tournier réussit à « élever à la dimension symbolique ou mythique » (Bouloumié 2003, 19) un récit proche du fait divers. L'allusion au Saint Suaire de Turin et à la légende de Véronique est effectivement évidente dans la nouvelle et repose notamment sur l'association de la technique photographique à l'empreinte de l'image du Christ sur le Suaire. Tournier reprend ici un rapprochement assez classique entre le linge imprimé et le fonctionnement de l'image photographique. Cette référence mythique, dont le sens est inversé dans le récit puisque Véronique est diabolique, est au service d'une condamnation de la photographie-prédation. En ce sens, par le recours à des réflexions générales sur l'art et par des références à la légende chrétienne, Tournier réussit à faire « décoller du réel » cette intrigue en en « dégageant la dimension symbolique ou mythique » (Bouloumié 2003, 31).

Par delà sa variété, l'œuvre de Michel Tournier témoigne donc d'une grande cohérence dans le rapport que l'auteur y entretient à l'actualité. Qu'il soit chroniqueur ou homme de lettres, auteur de romans mythologiques ou de nouvelles, Tournier, qui affirme choisir pour ses récits les plus grands sujets d'actualité, cherche néanmoins à la dépasser pour atteindre une forme d'intemporalité du dit. Son esthétique littéraire, comme celle de Marguerite Yourcenar, « témoigne d'une certaine conception de la littérature, exhibe sa mission d'aller à la recherche d'une vérité qui transcende l'éphémère écoulement des sabliers tout en encastrant dans son projet les intermittences de l'existence » (Houppermans 2007, 231). En effet, par le choix de sujets ambitieux, souvent nourris de philosophie, par le mélange de « l'inépuisable richesse du réel et [de] la grandeur de la légende humaine » (Tournier 1988, 116), par le recours fréquent au brouillage temporel de la diégèse, l'écrivain donne de la hauteur à son propos et procède à une « transfiguration de la réalité » (Bouloumié, 2013, 77). Cette esthétique de « l'instant gonflé d'éternité » (Tournier 1988, 118), chez un auteur qui se plaît à rappeler, empruntant la formule à André Gide, que « ce qui est à la mode, c'est ce qui se démode » (Tournier 1988, 195), ne répondrait-elle pas au désir de Tournier de voir son œuvre survivre à l'actualité littéraire pour entrer dans les anthologies ? Enfin, cette esthétique qui, dans son aspiration à l'intemporalité, investit le mythe et les brouillages temporels, n'est toutefois pas sans rencontrer des échos littéraires depuis plusieurs décennies. Car, comme le remarque Petr Kylousek, « la tendance est plus générale » qui « mêle le mythe au romanesque » (Kylousek 1993, 43). En ce sens, Tournier apparaît comme un « passeur » qui, « à l'envers d'une modernité militante » incarne « une modernité résistante » (Blanckeman 2008, 432).

Textes de références écrits par Michel Tournier

- Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1996 [1970].
- Les Météores*, Paris, Gallimard, 1970 [1975].
- Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1980 [1978].
- Le Vol du Vampire*, Paris, Mercure de France, 1981.
- La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1987 [1986].
- Célébrations*, Paris, Mercure de France, 1999.

Bibliographie critique

- Bevan, David Gordon, *Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1986.
- Blanckeman, Bruno, chapitre « La littérature française au début du XXI^e siècle: profils culturels », in *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II-après 1940*, sous la direction de Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 423-442.
- Bouguerra, Mohamed Ridha, « Orient et Occident dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier », in *Michel Tournier. La réception d'une œuvre en France et à l'étranger*, sous la direction d'Arlette Bouloumié, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 217-229.
- Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier. Le Roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988.
- Bouloumié, Arlette, « Transfiguration de la réalité par le mythe dans quelques contes de Michel Tournier », in *Tangence*, n°101, 2013, p. 77-92.
- Bouloumié, Arlette, « L'art du conteur dans *Le Coq de bruyère* de Michel Tournier », in *Contes et conteurs dans Le Coq de bruyère de Michel Tournier*, sous la direction de M. Machta, Tunis, Ministère de l'Enseignement Supérieur, 2003, p. 17-32.
- Charreton, Pierre, « Une nouvelle Ève dans *Le Crépuscule des Masques* », *Relire Tournier*, sous la direction de Jean-Bernard Vray, publication de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 65-74.
- Ducas, Sylvie, « Michel Tournier: sociogenèse d'un auteur classique », in *Michel Tournier. La réception d'une œuvre en France et à l'étranger*, sous la direction d'Arlette Bouloumié, Actes du Colloque International, Angers, les 20-21 mai 2011 ; Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 15-27.
- Gascoigne, David, « Michel Tournier : de l'Histoire à la transcendance », in *Tournier*, sous la direction de Jacques Poirier, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2005, p. 65-74.
- Garcin, Jérôme, « Quand le "grand écrivain" de Tonton disjoncte à son tour », *L'Événement du jeudi*, 9-15 novembre 1989, p. 30-31.
- Houppermans, Sjef, « Le temps et ses intermittences chez Yourcenar », in *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 231-241.
- Kylousek, Petr, « Histoire et mythe : en marge de Michel Tournier et d'Umberto Eco », *Studia Minora Facultatis philosophicae, Universitas Brunensis*, 14, 1993, p. 41-50.
- Lapeyre, Paule, « Michel Tournier, journaliste radiophonique et romancier de la voix à l'image », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 18, Grasset, 2011. Liberman, Jean, « *Germinal* à la chapelle », *L'Unité*, n° 635, 1986, p. 31-33.
- Luk, Fui-Lee, *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie. Suivi d'un entretien avec Michel Tournier*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2003.
- Miguët-Ollagnier, Marie, « Michel Tournier journaliste », *Relire Tournier*, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Actes du Colloque International Michel Tournier, Saint-Étienne, les 19-20-21 novembre 1998, publication de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 213-222.
- Rinaldi, Angelo, « Connaissez-vous Pompignan ? » *L'Express*, 3-9 janvier 1986, p. 87.
- Savigneau, Josyane, « Les fureurs de Michel Tournier », *Le Monde*, 1^{er} novembre 1989.
- Tournier, Michel, « Dix-huit questions à Michel Tournier », entretien réalisé par Jean-Jacques Brochier, *Le Magazine littéraire*, juin 1978, n° 138, p. 10-13.
- Tournier, Michel, « À trois mois des législatives, Tournier tombe-t-il à pic ? », entretien avec Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi*, 9-15 janvier 1986, p. 72-74.
- Tournier, Michel, « Dires et débats. Rencontre avec Michel Tournier », entretien avec Arlette Bouloumié, *Europe*, juin-juillet 1989, p. 147-157.
- Tournier, Michel, « A Writer's Rages » [Les colères d'un auteur], entretien avec Benjamin Ivry, *Newsweek*, 6 novembre 1989, p. 60.
- Tournier, Michel, « Michel Tournier ou la provocation bien tempérée », entretien avec Bruno de Cessole, *Le Figaro*, 24 juillet 1990, p. 30.

Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

Sitographie

Tournier, Michel, Entretien avec Jean-Luc Delbat, 10 juin 1991. [En ligne] URL : <http://delblat.free.fr/texte/essais/tournier.htm>. (Page consultée le 18 avril 2014).

Tournier, Michel, « Raconte-moi une histoire... par Michel Tournier », entretien avec Gilles Anquetil et François Armanet *Le Nouvel Observateur*, n° 2250, 20 décembre 2007. [En ligne].URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20071219.BIB0506/raconte-moi-une-histoire.html>. (Page consultée le 18 avril 2014).

La guerre à la une. Irruptions politiques dans *Hygiène de l'assassin* et *Une Forme de vie* d'Amélie Nothomb

Claudia BIANCO
Université de Strasbourg, France

Résumé. Dans mon intervention je tacherai de démontrer quelles sont les idées politiques d'Amélie Nothomb par rapport à la guerre et à la violence. En effet, je me suis aperçue que les critiques ne se sont pas suffisamment arrêtés sur son engagement et son attention aux problèmes sociaux. Ceci dit, il m'a semblé intéressant de faire découvrir de quelle manière l'actualité constitue la toile de fond de deux romans en particulier, à savoir *Hygiène de l'assassin*, premier 'accouchement' narratif de l'écrivaine belge, publié en 1992 et *Une forme de vie* édité en 2010. À mon avis il y a plusieurs similitudes entre les deux œuvres. Nothomb, de manière discrète, manifeste ses opinions envers les nombreux conflits qui ont ensanglanté l'Iraq à partir du début des années '90, par la bouche de ses personnages, deux obèses monstrueux qui, ironie du sort, vivent isolés de la réalité qui les entoure. Outre à parcourir des pages d'Histoire parfois oubliées, nous sommes invités à réfléchir sur la méchanceté et sur la cruauté des hommes qui s'entretuent et, par conséquent, sur des événements actuels qui, dans la trame du texte, surprennent et choquent comme un fait divers. Dans ce sens la narration romanesque, prenant l'allure d'un article de journal, brasse plusieurs domaines et dévoile ses précieux et agréables avatars.

Abstract. During my intervention I will try to reveal what are Amélie Nothomb's political ideas about war and violence. In fact, I have noticed that critics have not focused enough on her political commitment and her attention to social problems. So, I thought it was interesting to show how contemporary events constitute the backgrounds of two of her novels, particularly *Hygiène de l'assassin*, the Belgian writer's first narrative "birth" ever, published in 1992 and *Une forme de vie*, published in 2010. In my opinion there are several similarities intercurring between the two novels. Nothomb, in a quite discreet manner, shows her opinions about the harsh conflicts taking place in Iraq since 1992. She does that by letting her protagonists talk: two monstrous obese characters living, in a twist of fate, in constant isolation from the reality around them. Not only we come across some historical facts sometimes forgotten, but we are invited to think about the evilness and the cruelty of men killing each other and, as a consequence, we are invited to consider the presence of contemporary facts inside the plot of the novel which astonish and shock the reader as well as a news item. Following this path, the fictional writing comes closer to the diary style, handling various fields and unveiling his precious and pleasant avatars.

Mots-clés: guerre, engagement politique, conflit, obésité, écriture
Keywords: war, political commitment, conflict, obesity, writing

Je pense que l'essentiel de la vie, c'est l'autre. Le sens de la vie, c'est l'autre. [...] Sans l'autre on est rien. Mais il peut prendre toute la place, devenir un tyran et un destructeur.

Amélie Nothomb¹

La Dame en noir

Née à Kobe, au Japon, en 1967, Amélie Nothomb, fille du diplomate Patrick Nothomb, est issue d'une des familles les plus aristocratiques de la Belgique². Tout en côtoyant l'ambiance familiale et les fréquentations parentales, particulièrement cultivées, elle a eu accès, depuis son enfance, à la bibliothèque de sa progéniture où, à côté des livres fondateurs tels que la Bible et les Classiques grecs et latins, 'campaient' tous les *best sellers* des littératures internationales³. Boulémique de lecture, dans la solitude de ses tristes journées d'adolescente⁴, Amélie, de son vrai prénom Fabienne, s'est tellement imprégnée de lettres et des Lettres, au point d'être devenue, aujourd'hui, « l'écrivaine la plus adulée de son temps » (Cormary 2010). Lorsque les obligations professionnelles de son père l'arrachent, brutalement, de sa ville natale à l'âge de cinq ans, Amélie subit le premier choc de sa vie.

À dix-sept ans, débarquant en Europe, elle commence à écrire. Outre à être imprégnée de culture japonaise, culture qui marquera à jamais son imaginaire artistique et stylistique, elle a connu les mœurs chinoises et celles de l'Asie du Sud-est ; en même temps elle s'est aussi occidentalisée en fréquentant la vie new-yorkaise⁵. Une fois obtenu, à Bruxelles, un diplôme en philologie romane à l'ULB et, après un nouveau séjour au Japon où elle travaille comme interprète dans une entreprise⁶, elle revient en Belgique et publie son premier roman à Paris, chez Albin Michel, en 1992.

¹ In Chauday, 2013, 19-20.

² « Les Nothomb ont copieusement fourni la Belgique en gloires littéraires et politiques. À commencer par ce lointain ancêtre, Jean Baptiste Nothomb, considéré comme l'un des pères de l'indépendance du pays, en 1830, et qui fut l'un de ses premiers Premiers ministres » (Garcia, 2006, 35). Garcia continue en citant d'autres représentants illustres de la famille, notamment Pierre Nothomb, baron et docteur en droit, poète romancier et académicien, et Paul Nothomb, converti au communisme (ce qui signifiait rompre avec son milieu), romancier lui aussi et professeur à la Sorbonne.

³ « L'écriture était tellement révéree à la maison, que j'ai longtemps pensé que ce Temple n'était pas pour moi. » *Ibid.*, 35.

⁴ « Sono stata a lungo sola, soprattutto durante la mia adolescenza. Era una solitudine imposta, come un sortilegio. A 17 anni, quando sono tornata in Belgio, non riuscivo ad avere amici. Rimane sempre questo spettro nella mia vita » (Ginori 2011).

⁵ Selon Jacques de Decker le fait qu'Amélie Nothomb se soit imprégnée très tôt de multiples cultures a eu comme résultat l'inscription de l'écrivaine elle-même « dans une sorte de littérature globale, mondialisée, nourrie d'une culture multifaces dont elle a su faire son propre cocktail. » (in Garcia 2006, 36).

⁶ J'invite à suivre toutes les péripéties et les aventures asiatiques de Nothomb dans ses romans autobiographiques, à savoir *Le Sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000), *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007) et, tout récemment, dans son « dernier né », *La Nostalgie heureuse*, 2013, qui fête ses nouvelles retrouvailles avec le Pays nippon de son enfance. Tous ces ouvrages sont publiés à Paris chez Albin Michel.

Hygiène de l'assassin fut tout de suite un succès inattendu ; Amélie Nothomb elle-même en fut surprise. Elle s'en explique dans un entretien avec Josyane Savigneau, journaliste du *Monde* : « J'imaginai que ce livre était extrêmement élitiste ; je me trompais puisqu'il s'est avéré qu'il ne l'était pas et j'étais heureuse d'être un écrivain grand public » (2010, 3 sur 15)⁷. Amélie est devenue dès lors un personnage public très réputée tous les ans à la rentrée littéraire elle tombe enceinte et accouche d'un nouveau roman. Elle en a déjà à son actif 22 mais 76 restent dans ses tiroirs ; s'ils n'ont pas vu la lumière ils restent quand même ses 'enfants légitimes'. Comme le dit Laureline Amanieux, chef de file des exégètes nothombiens et très bonne amie d'Amélie, « le livre est comme un enfant pour la romancière, un enfant non sexué. En effet elle emploie une métaphore unique pour parler du processus de son écriture : "Je dis toujours mes grossesses". Elle déclare tomber enceinte de ses romans : "Ce sont mes enfants de papier"⁸ » (2005, 263-264).

Ceux qui n'ont pas été publiés ne sont pas considérés comme des 'enfants abandonnés' car ce sont, eux aussi, des 'enfants menés à terme' : « Je ne suis pas sûre que ce serait un acte de 'bonne mère' de considérer que tous ces enfants sont destinés à la lumière, à la publication ; certains sont faits pour l'ombre. Je les aime tous autant » (Savigneau 2010, 10 sur 15).

Ses 'créations', qu'elle compose rigoureusement à la main, en écrivant quatre heures tous les matins⁹, sont désormais traduites en plus de 40 langues¹⁰. Tous les nouveaux médias ont fait d'Amélie une sorte d'enfant prodige de la littérature¹¹. Elle aussi, peut-être de manière inconsciente,¹² a

⁷ Je signale que le premier 'enfantement' d'Amélie a été plusieurs fois mis en scène, notamment et avec grand succès par Pierre Santini en 2008. Daniel Shell en a réalisé un opéra en 1995 qui a eu aussi un accueil positif. En 1999 François Ruggeri a proposé une adaptation cinématographique en réalisant une pellicule qui portait en sous-titre « librement trahi d'*Hygiène de l'Assassin* d'Amélie Nothomb ». Le DVD n'est pas en commerce. Amélie Nothomb qui a beaucoup apprécié les représentations et qui a même collaboré avec Shell pour la réalisation de son projet, n'a jamais caché son désapprobation pour la facture et la conception du travail sur grand écran.

⁸ En 1999 elle avait avoué à Stéphane Lambert : « L'immense majorité de ce que j'écris restera secret » (1999, 19).

⁹ « Tous sont écrits suivant le même rituel : le matin très tôt, entre 4 heures et 8 heures [...], à la main. L'ordinateur ? Connais pas. Internet, Connais pas. Le téléphone portable ? Connais pas » (Garcia, 2006, 36). On sait que l'écrivaine répond tous les jours à des milliers de lettres qui lui sont postées chez son éditeur. Elle écrit rigoureusement à la main. Interrogée sur le pourquoi elle n'est pas encore passée à la correspondance électronique, elle dit qu'elle ne le fera jamais car, à son avis, dans le courriel il y a peu de pudeur et aucune élégance ainsi qu'une manière très inopinée et approximative de dialoguer qui résulte être vide de sens (Cf. Ginori 2011).

¹⁰ Tous les romans d'Amélie Nothomb sont publiés en Italie chez les éditions Volland de Rome. *Hygiène de l'assassin* a été édité en 1997. Depuis, tous les romans ont été traduits après six mois de leur parution en langue originale. Amélie se rend tous les ans dans le *Bel Paese* pour présenter et dédicacer ses 'bébés'. D'ailleurs elle s'en explique avec enthousiasme : « Fra me e l'Italia c'è un grande storia d'amore ». (Quattrini 2010).

¹¹ Comme l'a bien relevé Théodora-Cristina Popa dans sa *Thèse de Doctorat*, l'écrivaine, qui ne sait même pas allumer un ordinateur, est devenue, une sorte de *status symbol* de la manière moderne de consommer l'art et la littérature : « Notre époque hypermoderne a produit un changement de paradigme en ce qui concerne la perception de la littérature, le

contribué à construire son image de femme bizarre et extravagante, avec ses énormes chapeaux Pompilio, ses robes et ses mitaines noires qui la font ressembler à une sorcière ou à une sorte de « gothic-geisha » (Caine 2003, 71), qui associe les postures hiératiques d'une vestale à celles, plus loufoques, d'une « Mely Poppins » (Dantinne 2004, 8) ¹³.

Comme l'a reconnu, depuis quelques temps, Laureline Amanieux, : « Sa personnalité est le prolongement de ses textes, ou le contraire » (Garcia 2006, 38). C'est par les effets de sa tasse de thé très noir, sorte de potion magique bue tous les jours avant d'écrire ¹⁴, que naissent de la plume acérée d'Amélie des personnages les plus souvent monstrueux, cruels, cyniques grotesques et obèses, des criminels et des assassins ; mais de ses cahiers prennent vie aussi des corps d'une beauté extrême, d'une pureté virginale, d'une perfection féérique.

Le beau et le laid se confrontent et s'affrontent de manière vertigineuse, tout en s'alliant et se fondant l'un dans l'autre ¹⁵. Il en résulte des personnalités à l'identité complexe et torturée ; un même personnage présente, de la sorte, deux penchants et deux attitudes qui se font face. Tout en reproduisant des caractères dionysiaques, les actants sont sublimes et monstrueux en même temps. Leur dualité désoriente et déstabilise le lecteur qui à grand peine arrive à faire une distinction « between god and evil, because, their actions and saying seem both fine and cruel » (Amanieux 2003, 138).

La soif d'une pureté virginale est étanchée à travers les mots. L'écriture de l'agression et du débat tranchant – car les personnages s'affrontent dans de véritables fleurets verbaux, dans des corps à corps qui sont littérales et métaphoriques – devient cathartique et sauve l'auteur ainsi que ses personnages de l'inexistence et de la peur ¹⁶.

Par conséquent, le lecteur, pris dans le vertige d'un combat dialogique troublant et cinglant, éprouve, lui aussi, une fascination envoûtante et un plaisir cruel. On lui offre une sorte de 'pomme empoisonnée' capable de faire ressentir,

statut de l'écrivain, la lecture et le rôle du lecteur ; cela à cause de nouveaux canaux de diffusion des livres, la numérisation des textes et les moyens de promotion comme *facebook* et *twitter*. Nous avons constaté que l'un des auteurs capables de prouver ce changement de paradigme est Amélie Nothomb » (2013, 2).

¹² Son éditeur a constaté qu'« à une époque, le personnage médiatique a trop pris le pas sur l'auteur. Amélie en a souffert, car on s'intéressait davantage au phénomène Nothomb qu'à ses livres ». (Garcia 2006, 38)

¹³ Dans le *Pastiche* loufoque d'Alain Dantinne, qui porte comme titre *Hygiène de l'intestin*, la narratrice s'attarde à une description physique de la protagoniste en disant que « ses prunelles étaient largement noires d'un noir d'île volcanique, qu'elle avait un visage laiteux et des postures de vestale ; [elle] l'appelai[t] secrètement Mély Poppins » (2004, 8).

¹⁴ « Je le bois à 4 heures du matin, après quatre heures de sommeil. Je le laisse infuser à un tel degré de force qu'il est infect, mais il me fait exploser la tête. Grâce à ce vrai shoot, j'arrive à saisir au saut du lit un pur moment de virginité » (Médioni 2008).

¹⁵ « La beauté n'a aucun sens sans la laideur ; Mais c'est même plus fort que ça : pour parler de la beauté, il faut passer par la laideur [...]. Si l'on veut parvenir au sommet de la beauté, il faut passer par l'extrême laideur » (Lambert 1999, 29)

¹⁶ À ce propos, Michel David parle « d'une pratique vitale de la lettre et du texte face au malaise intime et au désordre du monde » (2013, 28).

dès la première bouchée, des sentiments et des émotions agréablement dérangeants qui constituent le palimpseste de partitions scripturales forcément oxymoriques, car c'est sous le signe de l'oxymore, « présent depuis toujours au sein du projet nothombien » (David 2013, 120) qui se façonnent et prennent forme l'éthique et l'esthétique de notre écrivaine.¹⁷ Comme Amanieux l'a justement souligné,

On se casserait la tête à essayer de reconstituer ce mélange de légèreté et de gravité, d'ironie et de lyrisme, d'humour et de cruauté qui fait la tonalité si particulière de ses livres [...] On peut la lire pour le rythme dense et la surprise de ses intrigues, mais c'est aussi un auteur qui passe par la légèreté pour aborder des thèmes très violents. Elle possède une vision originale, marquée par un jeu permanent des contradictions (In Garcia 2006, 37-38)¹⁸.

De la destruction de soi à la reconstruction : La guerre intérieure et 'l'histoire'

La considération de Laureline Amanieux va me permettre d'entrer dans le vif du discours que je souhaite affronter. En effet les contradictions dont parle l'amie d'Amélie, se transforment, dans les partitions romanesques, en des véritables conflits, en des luttes physiques et psychologiques, en des combats avec soi-même et autrui, avec un ennemi intérieur et extérieur qui ne donne jamais de trêve et que seul le pouvoir des mots peut en mitiger la violence sans, toutefois, l'anéantir à jamais¹⁹

Cette confrontation avec l'autre peut devenir dynamique et vivifiante car, comme c'est les cas de Pretextat Tach et de Melvin Mapple – les deux protagonistes des deux romans que je vais analyser –, de la destruction de leurs corps et de leur âme va naître une reconstruction physique et spirituelle qui les rendra plus forts et plus humains : « Je pense que lorsqu'on se fait du mal à soi-même, on a le sentiment de vivre quelque chose d'intense, de supérieur, de se dépasser [...]. La démolition de soi permet de grandir, de s'enrichir et de s'humaniser » (Amanieux 2001)

¹⁷ En ce sens Amélie Nothomb se confirme être étroitement liée à son identité belge, à celle d'un pays bancal, d'entre-deux et moins 'ordonné' que la France, un pays d'irréguliers qui font du dépaysement et du 'non-lieu' leur force et leur spécificité. Elle-même se dit, en partie héritière du surréalisme belge à cause de « l'incursion du bizarre mythifié dans le quotidien » souvent présent dans ses romans ». « Franchement, moi, si je compare la littérature française, aujourd'hui en France et en Belgique, je trouve que nous avons plus d'originalité en Belgique, tout simplement parce que la vie littéraire en Belgique est moins organisée (Nothomb, 2003, 182. « Le fait que cette identité belge soit si problématique me permet de mieux m'identifier à mon pays » (Savigneau 2010, 8 sur 15).

¹⁸ Amélie elle-même avoue : « J'écris en tension entre deux pôles, un pôle romantique qui est plein d'archétypes classiques (l'éternel féminin, la pure jeune fille), et l'autre pôle étant le pôle grinçant, le pôle ironique, qui coexiste simultanément, au pôle romantique » (2003, 188).

¹⁹ Selon Daniel Garcia (2006, 34), la chute serait le « talon d'Achille de nombre de romans de Nothomb », car elle « laisse sur sa faim ». Or, selon Pierre Cormary (2010), avec lequel je suis tout à fait d'accord, ces « fins déceptives » sont voulues car « la faim devient une recherche de sens. La frustration incite à créer son propre sens, sa propre forme ».

Avant d'observer la manière de laquelle tout ce que je viens de dire se réalise, je rappelle brièvement, le *plot* des deux romans.

Dans *Hygiène de l'assassin* le célèbre romancier Prétextat Tach²⁰, vieillard obèse et dégoûtant, est atteint d'un rarissime cancer des cartilages et n'a plus que deux mois à vivre. Aussitôt, des journalistes, dans le roman en nombre de quatre, s'empresnent de recueillir auprès de Tach le témoignage qui tiendra lieu de scoop. Mais après les premières interviews, le lecteur s'aperçoit que Tach est un obèse, misanthrope, vulgaire et cynique même si génial, un intolérant, provocateur et misogyne, qui ne supporte en rien les questions qui lui sont posées sur sa vie privée. Tel un nouveau Minotaure, il finit de faire de ses hôtes, visiblement mal à l'aise, un « repas boulimique, à la suite duquel ils sont tous rejetés, dès que une logomachie implacable à bien mâché ses bouchés »²¹ et pousse l'audace jusqu'à diriger lui-même les débats et enfoncer ses victimes de la presse dans une mare d'écoeurement. Ainsi, tous les entretiens tournent court, laissant sur leur faim les candidats au scoop, jusqu'à ce qu'une personne inconnue des précédents s'impose à son tour comme l'hôte d'infortune du romancier. Mais là, il s'agit d'une femme. Avant elle, les journalistes n'étaient que des hommes. Dès lors, l'entretien prend la forme d'un affrontement entre la journaliste et le lauréat du prix Nobel de littérature, où celle-ci va défier, dans un huis clos imprégné de mystères, (il s'agit d'un véritable antre d'ogre) la misogynie ordurière de Tach et parvenir à se faire accepter. Peu à peu, au fil des questions et des réponses, Tach se voit confronté aux démons de sa vie d'autrefois et avoue un crime qui s'est passé pendant son enfance : il a tué sa cousine Léopoldine pour qu'elle reste une éternelle et pure enfant. Il avouera son crime et ... chute du roman, Nina va étrangler, à son tour, le meurtrier.

Une forme de vie relate une correspondance fictive entre Amélie Nothomb, l'auteur, et Melvin Mapple, un soldat de 2^e classe de l'armée américaine posté à Bagdad en Irak. Cette relation épistolaire mène à une certaine amitié entre l'écrivaine et ce soldat devenu obèse, en tout cas une relation particulière qui ramène l'auteur à ses propres conceptions de la communication écrite et des échanges avec ses lecteurs. Elle va aider son interlocuteur à renouer avec la réalité tout en faisant référence à sa propre

²⁰ Le choix du nom n'est jamais innocent chez Nothomb, qui a toujours eu une véritable 'obsession onomastique'. « Amélie a une conception très cratylienne du nom : par le son, comme par le sens, il doit répondre à la nature de l'être. Mais il est souvent complexe : les personnages portent des noms à tiroirs, par les jeux phonétiques, le recours à l'étymologie, ou les résonances littéraires qu'ils impliquent. Le nom souligne, ainsi, le caractère ou l'identité des héros. Pour seul exemple Prétextat Tach peut s'entendre comme le prétexte à tache, le monstre qui rend impur tout ce qu'il touche, ou encore le prétexte attaque, par ses qualités sophistes, se servant d'argument erronés pour défendre ses idées dangereuses » (Amanieux 2005, 254). Amanieux m'autorise à faire, à mon tour, 'un jeu' sur le nom du protagoniste d'*Une forme de vie*. Vu que Melvin n'a pas en réalité combattu au front mais qu'il habite dans l'entrepôt à pneus de ses parents ayant pour seul ami un ordinateur, il écrit des *méls* en buvant du *vin* et en surfant sur son portable *Apple* !

²¹ J'ai trouvé cette belle métaphore chez Domenico Treccozi, *Amélie* (2011, 103). Elle m'a paru intéressante car dans le roman il y a toujours question de métaphores dont, selon Prétextat on ne devrait jamais abuser.

réalité. Elle a l'impression qu'il est honnête avec elle. En réalité, comme on l'apprendra par la suite, Melvin est un obèse désœuvré qui vit à Baltimore. À 30 ans, sans emploi et sans revenus pour se nourrir, il est retourné chez ses parents. Sa mère lui a acheté un ordinateur et il a commencé à concevoir des sites Internet. Toujours assis devant son ordinateur et en train de grignoter, il s'est mis à grossir rapidement. Mais il ne s'en est rendu compte que trop tard. Ses parents l'ont alors rejeté et il s'est installé dans un entrepôt. Depuis, il ne sort plus et ne voit plus personne. Ayant lu tous les romans d'Amélie Nothomb, il désire lui écrire et, pour attirer son attention, il falsifie son histoire. Il a lu un article évoquant un problème d'obésité chez les soldats américains ce qui lui donne l'idée de la supercherie. L'auteure-narratrice, étonnée, souhaite également faire sa connaissance et vole pour le rejoindre à Baltimore mais agressive par les doutes et la panique, décidera de ... se faire arrêter à l'aéroport pour ne pas le rencontrer.²²

La reconstruction individuelle dont je m'intéresse ici passe par une guerre qui, comme je le disais, se déroule à l'intérieur de corps obèses, lesquels, déjà mal dans leur peau, souffrent, au niveau historique, à cause d'un autre conflit. Pretextat Tach, écrivain octogénaire et cancéreux, prix Nobel, dans *Hygiène de l'assassin*, va mourir tandis que la guerre du Golfe va éclater et Melvin Mapple, soldat malgré lui dans *Une forme de vie*, vit avec grand malaise pendant la guerre d'Irak.²³

Il y a donc deux guerres et deux histoires qui s'emboîtent et se superposent²⁴ et qui nous font assister à un double combat, intérieur – entre les

²² Il est intéressant de rappeler que son roman naît d'un fait divers tout à fait tragique. Encore une fois je laisse la parole à l'écrivaine : « Pour ce roman, j'étais à Philadelphie, dans ma chambre d'hôtel, partie faire de la promotion, et, comme dans toutes les chambres d'hôtel américaines, je reçois le matin le journal *USA TODAY*. Dans l'édition en date du 9 février 2009, et il y avait un petit article dans le coin intérieur droit : "Épidémie d'obésité dans l'armée américaine basée en Irak". Je n'en ai pas su davantage, je n'ai pas eu l'explication du phénomène, mais ça m'a intriguée. N'étant pas journaliste, je n'ai pas enquêté sur la question, ce n'est pas mon métier. Étant romancière, le 2 mars 2009, j'ai commencé, dans ma chambre d'hôtel à Barcelone, à écrire ce roman. » (Bousnet 2010).

²³ Je rappelle qu'*Hygiène de l'assassin*, deux fois primé (Prix René Fallet et Prix Alain Fournier), a été publié 1992. Je l'ai lu dans l'édition de poche parue en 2004. Mes références au texte visent cette édition. En revanche les citations qui concernent *Une forme de vie*, renvoient à la première édition, celle de 2010 parue chez Albin Michel. Je vais les abréger respectivement par les sigles HA et FV. La guerre du Golfe de 1990-1991 ou guerre du Koweït, est le conflit qui opposa l'Irak de Saddam Hussein à une coalition de 34 États, soutenue par l'Organisation des Nations Unies entre 1990 et 1991. La victoire prévisible de la coalition entraîna la libération du Koweït dont l'invasion en 1990, par l'armée irakienne, avait provoqué le déclenchement du conflit. La Guerre d'Irak, est la troisième guerre du Golfe. Elle a débuté le 20 mars 2003 par la coalition américaine contre l'Irak de Saddam Hussein. Si George Bush déclara la mission accomplie le 23 mai 2009, les enjeux de la guerre, les conséquences sur la population irakienne, les prétextes déclarés de son déclenchement ainsi que plus généralement la politique militaire et géostratégique du président des États-Unis provoquèrent une contestation mondiale aussi bien dans la rue que dans la production artistique et littéraire mondiale.

²⁴ Dans l'article paru dans *La Repubblica* en février 2011, Nothomb, qui parle d'*Une forme de vie*, affirme qu'elle a eu grand plaisir d'associer « la Grande Storia e la piccola storia », à savoir celle de Mapple. Je pense qu'elle a ressenti un bonheur pareil lors de

personnages et leurs corps déformés et extérieur – entre eux- mêmes et la Guerre historique.

Or si dans le cas de Pretextat, ce combat se joue plutôt sur un espace plus neutre qui est celui du tête à tête violent avec les journalistes qui l'interviewent dans son antre d'ogre, et les événements concernant la guerre restent en dehors de ce même espace, – ce qui ne veut pas dire que le protagoniste ne s'y intéresse pas – Melvin, lui, lutte tous les jours et sa vie au front est un carnage continu et insupportable et inhumain auquel il n'aurait jamais souhaité participer. « J'ai participé à cette horreur, j'ai tué des soldats, j'ai tué des civils. J'ai explosé des habitations dans lesquelles il y avait des femmes et des enfants, morts par ma faute » (FV, 38-39).

Toutefois, si leur champ de bataille n'est pas le même, leur physique et leur manière de penser et de juger les humains les apparentent et les rapprochent en les transformant en des rebelles qui se battent contre l'hypocrisie et la mauvaise foi ambiante.

Plus vulgaire et cynique le premier, plus attachant et fin l'autre, tous les deux sont capables d'amour et d'altruisme et, pour cela, dignes de respect et d'estime nonobstant leur aspect monstrueux et répugnant.

Il s'agit, comme on l'a vu, de deux obèses. Le personnage du gros est souvent présent dans les écrits de Nothomb. Si, comme le dit Amanieux, cet intérêt « viendra de sa fascination devant les combats de sumo qu'elle regardait avec son père à la télévision japonaise » (Amanieux 2005, 46), il est vrai aussi que l'auteure les considère comme des individus « très imposants, terrifiants, énigmatiques, comme des divinités inquiétantes, mais des divinités »²⁵.

En tant que divins, les deux personnages dont il est ici question possèdent en eux quelque chose d'énorme et de mystérieux qui constitue leur grandeur et leur courage.

Il sont bien conscients d'être des émarginés de la société (d'ailleurs ils vivent dans un monde à part, que ce soit une habitation sombre et silencieuse ou un entrepôt de pneus) et tous les deux perçoivent douloureusement leur statut de refusés et d'impuissants « Je me sens peu » (HA, 11), « Je me sens anéanti » (HA, 17), « J'avais la paix » (HA, 78), « Je suis torturé » (HA, 171).

Ce que Prétextat dit en des phrases brèves et lapidaires, est mieux expliqué, avec grand désarroi, par le soldat Melvin qui 'bouffe' pour... ne pas oublier les crimes de guerre :

L'armée des U.S.A. peut tout accepter, sauf d'être grotesques. "Vous avez souffert ? Ça ne se voit pas !", ou "Qu'est-ce que vous avez fait en Irak à part manger ?" sont les réflexions que nous récoltons. Nous aurons de vrais problèmes avec l'opinion publique. Il est indispensable que l'armée américaine véhicule une image virile de force dure et courageuse. Or, l'obésité qui nous encombre de seins et de fesse énormes donne une image féminine de mollesse et de pleurerie (FV, 37-38).

Cette sacrée opinion publique, est clairement blâmée par Amélie

l'écriture d'*Hygiène de l'assassin*.

²⁵ Je cite encore Amanieux qui fait référence à un entretien de Laure Cynthia, paru dans *Le Figaro* en mars 2002 (cf. 2005, 46.)

Nothomb. Dans ce sens elle, qui a été anorexique pendant son adolescence, invite à garder une dignité et une identité même dans la 'déformation corporelle'. Sans aucun doute elle aura lu l'*Essai sur l'obésité* de Georges Vigarello qui juge « ancienne la critique qui considère le gros un malade sans volonté » (2010, 292) :

De nos jours, les allures, les silhouettes, les termes, désignent toujours moins les appartenances et les origines sociales, traduisant, toujours davantage, en revanche, personnalité et particularité. Le "sujet", censé dépendre exclusivement de lui-même, s'identifie de part en part à ce qu'expriment sa présence physique, ses limites, ses traits [...]. Son corps devient sa force et donc l'identifie dans la société. Il est son propre corps [...]. Il trouve au cœur même de sa propre densité organique, avec son histoire singulière, ses traumas, ses durées, le cœur de son identité (291-295)

L'énormité du corps devient donc une force, le sujet peut dès lors reprendre la place qui lui est due à l'intérieur de la société ; il ne doit plus lutter contre le *diktat* d'un groupe social qui décide de son corps et de sa vie.

C'est leur impuissance et leur fragilité de fond – moins visible chez Prétextat que chez son descendant Melvin –, qui fait naître et justifie toute leur force et toute leur bonté naturelles :

La fragilité, c'est un refus de se défendre contre la violence. En disant cela, je présente d'emblée la fragilité comme une force, puisque j'en fais un acte volontaire. Mais je suis convaincue qu'elle l'est, même inconsciemment. La fragilité est un refus d'en découdre, qui peut aller jusqu'à l'acceptation de la destruction de soi. Avec cette conscience que la destruction de soi acceptée sera toujours moins violente que celle qui résulterait d'un combat [...]. La fragilité hypertrophie le sens de l'autre. Elle rend sensible aux blessures d'autrui et permet d'entrer plus facilement en contact avec lui [...]. La fragilité suppose une souplesse qui facilite la création, j'en suis sûre. (In Chauday 2013, 19-20)

Puisqu'il connaît mieux que d'autres la souffrance et la douleur, puisqu'il a expérimenté sa fragilité, le héros nothombien peut tout oser, il peut avoir une vie meilleure que celle d'autrui car il l'a méritée cette vie, cette nouvelle et plus riche existence ! Soit Prétextat soit Melvin, souffrent de leur aspect et ils sont tous les deux gentils, généreux et très sensibles. Si le premier le déclare de manière complaisante et présomptueuse « Je suis monstrueusement gentil, je suis incroyablement bon et incapable de mentir » (HA, 54), « Je ne connais personne d'aussi gentil que moi (HA, 24) »²⁶, le deuxième, qui a décidé de faire de son obésité une œuvre (cf. FV, 63) et donc de saboter l'armée en 'bouffant' de manière démesurée, il ne se sent coupable d'aucune manière : « Peut-être la graisse est-elle le moyen que j'ai trouvé pour inscrire dans mon corps ce mal que j'ai fait et que je ne sens pas » (FV, 63).

²⁶ Le lecteur sait que Tach « donne chaque année à un organisme de charité » et qu'il « cache une sensibilité à fleur de peau » (HA, 10).

« Cette âme fine où il ne réside rien de bas ²⁷ », en se révoltant par sa boulimie, est, tout comme son frère aîné, « capable d'amour » (HA, 213). Dans la chair de Prétextat est incorporée Léopoldine qu'il a aimée d'un amour pur et virginal au point de la protéger – de manière insensée et cruelle peut-être – des laideurs de l'adolescence. « À travers votre corps hypertrophié je vois se découper une fine silhouette » (HA, 202), dit la journaliste Nina à l'effreux écrivain ; pour Melvin cette silhouette s'appelle Schéhérazade.

100 kilos c'est une personne énorme. Je me suis enrichi d'une personne énorme, depuis que je suis à Bagdad. Puisqu'elle m'est venue ici, je l'appelle Schéhérazade [...]. Elle me parle des nuits entières. Elle sait que je n'ai plus faire l'amour, alors elle remplace cet acte par des belles histoires qui me charment ; je vous confie mon secret : c'est grâce à la fiction de Schéhérazade que je supporte mon obésité. (FV, 30)

Le romancier et le soldat acceptent donc leur aspect déformé ; ils y inscrivent, paradoxalement, leur identité qui impose le respect de la part d'autrui. Prétextat affirme, en effet, que l'une des raisons pour lesquels il est gros est qu'il n'aime pas « qu'on voie à travers [lui] » (HA, 36) ; cette affirmation justifie 'sa mère de papier' lorsqu'elle affirme : « L'obésité est une forme de transgression que je trouve très admirable à une époque où nous sommes tous tenus d'être transparents. Je vois les obèses comme des résistants ». (Bousnet, 2010).

Dès lors Melvin et Prétextat, en tant que super hommes (Nietzsche y est pour quelque chose! ²⁸), censés de se rebeller et de se racheter, peuvent et doivent gérer leur vie et la société de manière à s'imposer, à créer et à laisser une œuvre, leur œuvre. Celle de Prétextat c'est son écriture caustique ; Melvin, lui, pour rendre sa vie intéressante, propose une vision artistique de son propre corps qui va devenir une sculpture du *body art*. En tout cas ce que nous, les lecteurs, n'oublierons jamais c'est leur sens de civilité, de justice et d'honnêteté démesuré qui nous le rendra éternels et, finalement, Historiques.

De la reconstruction de soi au combat: La guerre extérieure et 'l'Histoire'

Comment donc les deux hommes, devenus des héros, réagissent-ils devant la laideur du quotidien, de l'Histoire ? Une fois réconciliés avec leur difformité, quelle sera leur manière d'affronter la Guerre qui les agresse ? Comment pourront-ils exister autrement ? Ce sera leur 'génitrice' par l'arme du langage ²⁹ qui leur offrira *une possibilité de vie* (c'est moi qui souligne) et de vie...

²⁷ J'invite à visionner l'entretien qui a eu lieu au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice le 20 octobre 2010. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=W79UG9O8QsQ>

²⁸ « J'appartiens à une famille où la littérature est vénérée, les écrivains considérés comme des dieux. À 17 ans j'ai lu Nietzsche [...] C'est un auteur qui a terriblement compté pour moi, qui m'a donné mon identité. J'ai commencé par le crépuscule des idoles et je suis tombée sur cette phrase : A l'école de la guerre qu'est la vie, ce qui ne nous tue pas rend plus fort ». cette phrase a été un tel choc pour moi que j'ai lue toute l'œuvre. » (Lecière 2008)

²⁹ « Je ne connais rien d'aussi créateur et d'aussi destructeur que le langage. D'où le besoin de dire la chose ; Voir un mot écrit peut avoir un beaucoup plus grand impact

exceptionnelle !

Si, dans son entretien de 2002, Nothomb affirmait que Prétextat « de tous les personnages qu'[elle] avai[t] créés c'était[t] celui qui lui ressemblai[t] le plus » (2003, 190), en 2010, de manière très nette, elle reproche à son personnage fétiche d'être « jusqu'au-boutiste » et « qu'il ne faut pas aller aussi loin que lui » (Sauvignau, 13 sur 15).

Cette déclaration m'a amenée à conclure que 'l'accouchement' de Melvin a pu 'réconcilier' la romancière avec elle-même et la société, car, lors de la présentation de son livre à Nice en octobre 2010, non seulement elle décrit son personnage comme homme « touchant, attachant et courageux, mais aussi elle avoue qu'il fait vraiment partie de sa vie : « J'imagine que c'est une forme de schizophrénie d'avoir une correspondance avec quelqu'un à qui on a donné naissance... Mais il existait vraiment pour moi » (Bousnet, 2010). Cette affection pour Mapple, implique, à mon avis, un changement de la part de l'écrivaine à savoir un plus précis engagement social et une ultérieure et encore inédite ouverture à l'égard d'autrui

L'évolution idéologique et relationnelle de Nothomb transparait aussi au niveau narratologique et scriptural car sa première publication assume les allures d'une pièce de théâtre dont le pivot énonciatif est forcément un dialogue³⁰ qui s'avère cinglant et haletant, tandis que l'ouvrage de 2010, prenant la forme d'un roman épistolaire, se sert d'une interlocution plus confidentielle et détendue.

Alors que dans *Hygiène de l'assassin* les feux de la rampe sont tous centrés sur Prétextat, dans *Une forme de vie* on assiste à une inversion de plans car Melvin est une victime des ravages dus à la violence du conflit du Moyen-Orient. Comment donc, va se mettre en place cette évolution langagière, scripturale, personnelle et sociale ?

D'abord il ne semble pas inutile de rappeler ce que l'écrivaine a confié à Josiane Savigneau :

J'ai des rapports très forts et évolutifs avec tous mes livres, y compris ceux que je ne publie pas. Je n'ai jamais de rapports stables vis-à-vis de mes livres. [...] Je pense que mon écriture évolue. Ce serait dommage de tant écrire sans évoluer (2010, 12-13 sur 15).

L'évolution dont parle Nothomb est patente si l'on compare les identités de Prétextat et de Melvin ; en particulier je vais sonder leurs idées politiques et sociales qui sont moins explicitées par le premier mais clairement avouées par le deuxième. Leurs conceptions idéologiques reflètent celles de la romancière car son engagement, défini « discret » en 2002, - « Je ne suis pas quelqu'un de très engagé ; mais je crois qu'à ma manière, dans mes livres, j'en parle quand même un petit peu [des problèmes sociaux] ! J'essaie de le faire discrètement » (2003, 204) -, devient, en 2010, contestation ouverte contre l'Amérique du Président

émotionnel que de voir la chose. Entendre la chose prononcée peut avoir un beaucoup plus fort impact émotionnel que de vivre la chose [...] c'est un pouvoir encore supplémentaire quand la chose est écrite : elle atteint un sommet de sacré, et son sommet d'existence. » (Nothomb 2002, 192-194).

³⁰ « Sans dialogues, je ne peux pas penser. » (Lambert 1999, 19)

Bush. Toutefois elle semblerait très sensible aux problèmes sociaux et à la politique dès le début de sa carrière car, avec un étonnement faussement naïf à mon avis, toujours en 2003, elle commente : « J'ai découvert aussi que les gens me traitent de provocatrice ; mais je ne suis pas provocatrice ; les gens sont tout le temps provoqués ; j'y vais vraiment sur la pointe des pieds » (2003, 204).

Or il n'en est rien car si, en 2010, elle parle encore d'un engagement moins visible par rapport aux écrivains qui signent des pétitions ou manifestent ouvertement contre la politique internationale, elle souligne aussi que dans tous ses livres « c'è una dimensione politica » (Ginori, 2011) et, tout de suite après, elle cite son 'premier né' où l'on parle de la Guerre du golfe. Quelques mois auparavant, dans un autre entretien publié dans un journal italien, elle avait avoué : « Una guerra, dovunque sia, ci riguarda tutti. Il conflitto irakeno è stato una tragedia e non è ancora finita ; accade quando la politica fallisce » (Quattrini 2010).

Cette déclaration, dissipe tout doute sur les idées politiques de Nothomb. Dans *Hygiène de l'assassin*, ainsi que dans *Une forme de vie*, elle s'oppose aux tyrans tels que Saddam Hussein et, dans un autre sens, George Bush qui a voulu le conflit en Irak : « La guerre est l'un des problèmes les plus cruciaux d'aujourd'hui ; la politique de Bush conditionne encore » (Bousnet 2010). Melvin, d'ailleurs le dit ouvertement : « Nous [les soldats] sommes obèses à cause de George W. Bush. [...] Je préfère ne plus avoir affaire à ces gens ; ce sont des criminels : au nom d'un mensonge ils ont envoyé à la mort des milliers d'innocents et gâché la vie de ceux qui survivront » (FV, 45-46).

Par contre la sympathie pour Obama qui va être élu, et qui « n'avait cessé de prendre position contre cette guerre » (FV, 10), n'est pas cachée. Le 21 septembre 2009, Melvin écrit : « Aujourd'hui, Barak Obama devient le président des Etats-Unis. C'est un grand jour » (FV, 16). Melvin, ainsi que sa correspondante ont, en outre, un grand sens civique. Le premier ne sors de l'entrepôt où il est renfermé devant son ordinateur que pour aller voter pour Obama, -bien-sûr ! - (cf. FV, 162) et l'écrivaine quitte Paris pour aller voter à Bruxelles pour les élections européennes et les régionales. « Je ne rate une élection pour rien au monde [...] je crèverais plutôt que ne pas accomplir mon devoir électoral (FV, 120-121). Ce sens civique accentue la désapprobation à l'égard d'une politique qui est visiblement belliciste.

Dans *Hygiène de l'assassin*, un journaliste qui interviewe Tach fait directement allusion à la « période tourmentée » où il faut « guetter les moindres informations du Moyen Orient » (HA, 40). La narratrice elle-même, ne peut s'empêcher de dire que « tout le monde tremblait à l'idée de la guerre imminente » et à la veille de l'ultimatum de Saddam, sa pensée est pour « tous ceux qui vont mourir » (HA, 48).

Prétextat, qui blâme la langue de bois qui lui est contemporaine, ne manifeste aucune indulgence à l'égard de ceux qui l'emploient : « Je n'ai jamais autant détesté une époque que celle-ci. L'ère de la mauvaise foi en plein. La mauvaise foi, c'est bien pis que la déloyauté, la duplicité, la perfidie » (HA, 74).

Nonobstant ses manières soient désagréables et déplorables, il ne peut même pas concevoir qu'on lui demande « s'il est pour cette guerre ». Voilà, en effet, sa réponse : « Aimer la guerre ! Énorme ! Comment peut-on aimer la guerre ? Quelle question ridicule et inutile ! Vous en connaissez, vous, des gens qui aiment la guerre ? (HA, 51). Il trouve scandaleux qu'« une bande de rigolos

(HA, 51) ne réfléchisse pas sur le fait que « les usines d'armement vendent des milliers de missiles à travers le monde » (HA, 66). La tragédie historique pendant laquelle Prétextat est 'obligé' de vivre, le force à être méchant et cynique pour mieux révéler les conséquences et les paradoxes de la crise actuelle. De cette manière, pour manifester sa vérité et la Vérité il dit non seulement que ses livres « sont plus nocifs qu'une guerre puisqu'ils donnent envie de crever, alors que la guerre, elle, donne envie de vivre » (HA, 67), mais aussi que son prix Nobel est immérité, car le fait de le lui avoir attribué « équivaut à donner le prix de la paix à Saddam Hussein » (HA, 114). Par les mots acérés et les pensées paroxystiques de Prétextat, Nothomb explique que « la tragédie nous force à nous révéler. C'est le seul avantage de la guerre : l'obligation de dire la vérité » (Lambert 1999, 27).

Cette obligation, cette sacrée « recherche de sens dont nous avons besoin plus que de n'importe quoi » (HA, 198), ce devoir absolu de crier clair et net la vérité, poussent Melvin Mapple à saboter l'armée américaine à 'bouffer' de manière obscène et, toutefois, pour lui, justifiée même s'il « souffre comme un chien » à cause de « cette fichue guerre » (FV, 7). Ce sont les combats atroces auxquels il participe qui le choquent et qui causent une indigestion de nourriture avalée de manière dégoûtante et douloureuse:

J'ai connu mes premiers vrais combats, avec les tirs de roquette, les chars, les corps qui explosent à coté de vous et les hommes et que vous tuez vous-mêmes. J'ai découvert la terreur. Il y a des gens courageux qui supportent, pas moi. Il y a des gens à qui ça coupe l'appétit, mais la plupart, dont moi, réagissent à l'opposé. On revient du combat choqué, éberlué d'être vivant, épouvanté, et la première chose qu'on fait après avoir changé de pantalon (on souille le sien à tous les coups), c'est de se jeter sur la bouffe [...]. C'est pas croyable ce qu'on peut avaler. On est fou. Quelque chose est cassé en nous. On ne peut pas dire qu'on aime manger comme ça, c'est plus fort que nous, on pourrait se tuer de nourriture, c'est peut-être ce qu'on cherche. (FV, 28)

À travers de véritables « effets spéciaux textuels » ³¹, Nothomb bouleverse les lecteurs qui, comme elle, soutiennent la cause et le combat de Melvin ; sa boulimie devient l'acte de sa révolte et son choix démesuré en fait un personnage courageux et plus qu'humain. Il le dit de manière explicite : « Ce sont les plus humains de nous qui ont sombré dans la boulimie » (FV, 38). Dès lors, comme Prétextat l'avait affirmé à son tour, « la guerre donne envie de vivre » car l'obésité, voulue et recherchée par Melvin, « constitue un formidable et spectaculaire acte de sabotage » (FV, 42).

Nous coutons cher à l'armée ; Notre nourriture est bon marché, mais nous en mangeons en quantités si effarantes que l'addition doit être salée. [...] Nous coutons cher en vêtements aussi : chaque mois, nous devons changer d'uniforme, parce que nous ne rentrons plus dedans. [...] Nous coutons cher

³¹ Je cite un commentaire selon moi tout à fait approprié, de Marie Claire Barnet, que j'ai rencontrée au Colloque *Identity, Memory, Place : Amélie Nothomb – Past, Present and Future*, qui a eu lieu à Paris à l'Université du Kent, le 15 et 16 mai 2014. Elle y a présenté la communication « Du vide ou de l'enfance 'extensible' : Le pays d'Amélie *Not Home* ».

en soins de santé. Quand on est obèse, on souffre toujours de quelque chose. La plupart d'entre nous sont devenus cardiaques (FV, 42-44).

Si Prétextat peut être considéré comme un mégalomane, égoïste, ce qui, d'ailleurs, n'est pas tout à fait vrai comme j'ai eu la possibilité de le démontrer, Melvin avec son engagement déclaré, avec sa franchise spontanée et avec sa détermination, attendrit, de manière presque surprenante, Amélie et le lecteur fascinés par un obèse qui a trouvé une place de tout respect à l'intérieur de la société. On ne peut que l'admirer :

Ce petit roman remplit le corps du lecteur, le nourrit... alors que Melvin Mapple se "goinfre" pour devenir un obèse "indigné" (puisque le mot est à la mode en ce moment) : Un obèse politique. Un révolté de la guerre en Irak qui trouve dans l'obésité le seul moyen d'entrer en révolte. Amélie Nothomb (le personnage) va apporter sa compassion, son énergie, et sa passion à cet homme. Elle prendra plaisir à cette conversation. Le thème de l'obésité, devenu récurrent chez Nothomb prend ici une nouvelle dimension. L'obésité devient acte militant. (Anonyme 2010)

Grâce à la correspondance avec l'écrivaine, Melvin a trouvé ce que Prétextat avait cherché pendant toute sa longue vie : « Grâce à vous, mon néant s'est peuplé d'un petit bouillon de culture. J'ai mariné d'un jus de mots partagé. Il y a une jouissance qui rien n'égale : l'illusion d'avoir du sens (FV, 157).

La métaphore, « colorant -au niveau linguistique- une noirceur existentielle, le monde noir et violent [de Melvin] devient « très dynamique et vital » (Kobialka 2004, 11).^oAvec son 'énormité' physique et morale Melvin a su se battre contre ses ennemis – les Américains –, avec sa grosse masse, leur a pris toute la place, leur a 'bouffé' la vie et il a gagné son combat pour sauver sa/la vie ³².

Conclusion

Après avoir invoqué toutes ses épreuves de civilité, d'engagement, de révolte contre les injustices, d'amour pour son prochain, il devient, à mon avis injustifié et même arbitraire de penser, comme Michel David l'a fait, que

L'obésité de Melvin Mapple [...] débordant d'une graisse exponentielle vaut, petit à petit comme une sorte de suicide sensoriel et relationnel, un autisme gustatif, sensoriel et humain, un onanisme permanent tenant place de rapport charnel à soi inversé et dans lequel sa correspondante - en l'occurrence la romancière – malgré sa bonne volonté, ne pourra que renoncer à le rejoindre, heureusement pour elle. (2013, 204).

D'après moi le psychanalyste, n'est pas tout à fait objectif en ce qui

³² Je paraphrase ce qu'Amélie Nothomb dit à Stéphane Lambert : « Une chose que l'on retrouve dans tous mes livres, c'est un ennemi ; aussi longtemps que l'on n'a pas eu un ennemi, on ne sait pas qui on est [...] Je n'ai pas trouvé d'autre moyen de fuir l'ennemi que d'écrire, c'est la seule façon de l'affronter. Écrire, c'est se battre en duel, au fleuret avec l'ennemi et l'ennemi [...] c'est une grosse masse d'inconnu qui vient qui prend toute la place et qui vous bouffe la vie. (1999, 28-29).

concerne l'attitude de la romancière. Si elle « se sabote pour ne pas rencontrer Melvin »³³, complice la forme épistolière du roman, la correspondance pouvant être interprétée « comme une barrière entre Amélie et Melvin, car celle-ci empêche de voir le corps de l'autre » (Dauphinais 2010, 2 sur 10), - son attitude va permettre à Melvin de croire à une meilleure possibilité de vie, à *une forme de vie* autre. Il le dit clairement à son interlocutrice : « Grâce à vous, j'avais ce que je n'avais jamais eu : une dignité » (FV, 156).

Dès lors si la possibilité de s'exposer, de devenir un objet d'art pourrait bien sûr échouer, il me semble que cela n'exclue pas la volonté et le désir de Mapple de sortir de son propre malaise et d'affronter la vie différemment. On peut, donc, envisager une possibilité de conciliation du conflit 'socio-corporel' même si cette hypothèse ne peut s'avérer que momentanée ou éphémère et, qui plus est, dérisoire.

Tout cela, comme je l'ai dit plus haut, confirmerait que le roman de 2010 revêt, pour Nothomb, le rôle de 'fils de la maturité'.

La forme narrative choisie et les idées politiques qui informent le roman, démontrent, de la part de l'écrivaine, une plus grande ouverture personnelle, relationnelle et communicative car « [étant] la lettre un genre *généreux*, elle permet que l'autre existe davantage » (Bousnet, 2010).

J'ai pu constater que l'autre existe davantage depuis la publication de ses trois derniers 'accouchements' car *Tuer le père*, en 2011, a sûrement mitigé sa « peur fondamentale d'être abandonnée » (Chauday 2013, 19) *Barbebleue*, en 2012 l'a, vraisemblablement, réconciliée « avec les mains d'hommes qui [l']ont agressée alors qu'[elle]se baignai[t] dans la mer au Bangladesh » (Chauday 2013 19) et la *Nostalgie heureuse*, en 2013, l'a amenée à renouer avec son passé nippon.

En effet, dans le documentaire récemment réalisé au Japon, avec la collaboration de Laureline Amanieux, elle avoue : « Je suis arrivée à quelque chose d'abouti que je voulais partager. J'ai retrouvé mon sentiment de réalité, moi que j'ai toujours pensé jamais exister »³⁴.

Il paraît que grâce à l'écriture, au langage, Amélie Nothomb soit finalement arrivée à reconstruire son identité³⁵ et à retrouver (plus) de courage de la même manière que Melvin Mapple.

Aurait-elle trouvé la stabilité encore - heureusement - recherchée ? Ce sera son prochain 'enfant' qui nous donnera la réponse.

Entre temps, je pense que tout monde ne peut que se ressourcer dans la lecture de ses écrits où l'on voit la vie comme elle est et devrait l'être : « Une traversée de l'horreur ponctuée d'émerveillements ; et d'une nostalgie d'une beauté première à retrouver » (Nothomb 2003, 206).

³³ Je reporte un commentaire de Matthias Kern lors de sa communication au Colloque de Paris de mai dernier *Identity, Memory, Place...* dont le titre est « L'embonpoint gagnant du terrain : les correspondances corporelles d'Amélie Nothomb dans *Une forme de vie* ».

³⁴ *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux*, documentaire, France, 2012, réalisé par Luca Chiari, 50 min.

³⁵ « L'ensemble de son œuvre est une tentative pour reconstruire son identité » (Garcia 2006, 38).

Textes de références écrits par Amélie Nothomb

- Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992.
Hygiène de l'assassin, Paris, Le Livre de poche, 2004
Une Forme de vie, Paris Albin Michel, 2010.
Une forme de vie, Paris, Le Livre de poche, 2012.

Bibliographie critique

- Amanieux, Laureline, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005.
 Amanieux, Laureline, *Le récit siamois, personnage et identité dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009.
 Amanieux, Laureline, «The mythe of Dionysus in Amélie Nothomb work», in Bainbrigge, Susan et den Toonder, Janette (éd.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*. New York, Peter Lang, 2003, p. 135-141.
 Bainbrigge, Susan et Janette den Toonder (éd.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*. New York, Peter Lang, 2003.
 Caine, Philippa, « 'Entre deux'. Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb », in Bainbrigge, Susan et den Toonder, Janette (éd.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*. New York, Peter Lang, 2003, p. 71-84.
 Chevillot Frédérique, Norris Anna (sous la direction de), *Des femmes écrivent la guerre*, Grignan, Éditions Complicités, 2007.
 Dantinne, Alain, *Hygiène de l'intestin*, Bruxelles, Labor, 2000.
 David, Michel, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « L'œuvre et la Psyché ».
 David, Michel, *Amélie Nothomb l'écriture illimitée*, Paris, L'Harmattan, 2013.
 Desmurs, Aleksandra, préfacé par Amélie Nothomb, *Le Roman Hygiène de l'assassin - Œuvre manifestaire d'Amélie Nothomb*, Paris, Éditions Praelege, 2009.
 Kobialka Margaux, *La Création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*, Paris, Le Manuscrit, 2004.
 Laurens, Henry, *L'Orient arabe à l'heure américaine*, Paris, Hachette, coll « Pluriel », 2008.
 Lambert, Stéphane, *Les rencontres du Mercredi*, Bruxelles, L'encre rouge, 1999.
 Nothomb, Amélie, *Interview with* (25/01/02), in Bainbrigge, Susan et Janette den Toonder, (éd.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*. New York, Peter Lang, 2003, p. 178-206.
 Quaghebeur, Marc, *Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française*, [1982], Bruxelles, Labor, 1998.
 Quaghebeur, Marc, *Lettres belges entre absences et magie*, Bruxelles, Labor, 1990.
 Quaghebeur Marc, *Un Pays d'irréguliers*, Bruxelles Labor, 1990 .
 Toussaint, François, *Le Surréalisme belge*, Coll. « un livre une œuvre », Bruxelles, Labor, 1997.
 Treccozi, Domenico, *Amélie Nothomb e il Corpo espiatorio*, Arezzo, Editrice Zona, 2011.
 Vigarello, Georges, *Les métamorphoses du gras, histoire de l'obésité*, Paris, Seuil, (2010) 2013.
 Zumkir, Michel, *Amélie Nothomb de A à Z, portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2007, coll. « Une vie ».

Articles de presse

- Ahmad, Nusrat, « Amélie Nothomb et le surréalisme bruxellois », in *Railissimo* (magazine trimestriel), sept., oct., nov. 1999.
 Chauday, Marie, propos recueillis par, « A. Nothomb, "La fragilité aiguise le sens de l'autre" », *La Vie*, Hors-série « Oser la fragilité », octobre 2013, pp. 19-20.
 Cormary, Pierre, « Très chère Amélie », *Le magazine des livres*, N° 26, septembre 2010.
 Ginori, Anais, « Amélie Nothomb: "Il mio libro di lettere contro la guerra" », *la*

Repubblica, 16 febbraio 2011.

Garcia, Daniel, « Les Silences d'Amélie », in *Lire*, septembre 2006.

Quattrini, Elena, « Racconto la guerra di un soldato obeso in Irak », in *Corriere mercantile*, 21 novembre 2010.

Sitographie

Amélie Nothomb, *Une vie entre deux eaux*, Documentaire, France, 2012, réalisé par Luca Chiari, 50 min. transmis sur France 5 le Jeudi 19 Septembre 2013. [En ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=AOHzfyu3SzU>. (consulté le 21/01/2014).

Anonyme, « Amélie Nothomb: Une forme de vie » in *Un Art Quotidien*, web magazine, 2010. [En ligne]. URL : <http://unartquotidien.wordpress.com/critiques-de-livres/une-forme-de-vie-amelie-nothomb>. (consulté le 20/02/2014).

Cormary, Pierre, « Gras de guerre: sur *Une forme de vie* d'Amélie Nothomb ». [En ligne]. URL : <http://pierrecormary.hautetfort.com/archive/2010/12/02/gras-de-guerre-sur-une-forme-de-vie-d-amelie-nothomb.html>. (consulté le 12/03/2014).

Dauphinais, Valerie, « Analyse de l'obésité chez Amélie Nothomb ». [En ligne]. URL : <http://valeriedauphinaislettres2011.blogspot.fr/p/analyse-lobesite-chez-nothomb-tremblay.html>. (consulté le 28/01/2014).

Da Rochas Soares, Corina, « Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex : Performances sous contexte médiatisé », *Carnets. Cultures littéraires : nouvelles performances et développement*, N° spécial, automne/hiver 2009, pp. 207/220. <http://carnets.web.ua.pt/> ISSN 1646-7698. (consulté le 12/11/2013).

Entretien entre Laureline Amanieux et Amélie Nothomb, 27 avril 2001. [En ligne]. URL : <http://membres.multimania.fr/fenrir/nothomb/laureline.htm>. (consulté le 18/07/2009).

Bousnet, François, *Amélie Nothomb : « je suis une mystique sans religion »*. [En ligne]. URL : www.lexpress.fr, 27 08 2010. (consulté le 24/06/2012).

Lecièrre, Marie Françoise, *Amélie Nothomb : l'écriture est la vie*. [En ligne]. URL : www.lepoint.fr, 14 08 2008. (consulté le 14/04/2010)

Médioni Gilles, *Amélie Nothomb, Mes vérités*. [En ligne]. URL : www.lexpress.fr 25/09/2008. (consulté le 25/04/2010).

Théodora-Cristina Popa, *Amélie Nothomb ou le système de la mode*, thèse de doctorat Cluj-Napoca, 2013. [En ligne]. URL : rezumat_fr_popa_tedoracristina.pdf. (consulté le 28/04/2014).

Savigneau, Josiane, *Amélie Nothomb. Entretien avec Josiane Savigneau*, in *Écrire, écrire, pourquoi ?* Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010. [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1179>. (consulté le 20/04/2014).

Les répercussions de La Seconde Guerre mondiale sur la poésie de Paul Eluard

Fatma BOUATTOUR

Université *Blaise Pascal* Clermont-Ferrand, France

Résumé. L'étude des répercussions de La Seconde Guerre mondiale sur la poésie de Paul Eluard sera fondée sur l'étude du paratexte et des poèmes de « Au Rendez-vous allemand ». L'objectif est de montrer comment le contexte de la guerre et de l'occupation domine tout le recueil et influence les choix du poète.

Abstract. The study of the impact of WWII on the poetry of Paul Eluard will be based on the study of paratext and poems "On Appointment German". The objective is to show how the context of the war and occupation dominates the collection and influences the choices of the poet.

Mots-clés : Guerre, contexte, poésie, paratexte, résistance

Keywords: War, context, poetry, paratext, resistance

Une lecture des poèmes d'Eluard d'avant 1938 et ceux qui ont été écrits au cours de La Seconde Guerre mondiale révèle une évolution, voire même une rupture. Le poète de l'amour devient un poète de la résistance du premier rang. Ce changement d'orientation imposé par les circonstances est accompagné d'une réconciliation avec les amis d'avant notamment Louis Aragon et Jean Paulhan. Mais, l'engagement d'Eluard dans la résistance ne surprend pas d'autant plus que ses premiers poèmes ou les poèmes de jeunesse sont inspirés par la Première Guerre mondiale et qu'il n'est pas resté indifférent face à la Guerre d'Espagne. En revanche, l'impact de la Seconde Guerre est plus saillant. Il ne touche pas seulement les sujets des poèmes mais agit sur le style aussi.

Pour rendre compte de ce changement ou évolution, nous nous proposons d'étudier *Au Rendez-vous allemand*, un recueil publié pour la première fois en 1945 chez Minuit et où sont réunis des poèmes écrits au cours de la guerre. La métamorphose se manifeste dès le titre qui n'est pas sans rappeler l'occupation allemande. Ce premier « seuil » qui renvoie à une poésie engagée ancrée d'une actualité douloureuse, celle de la guerre et l'occupation donne une idée sur la distance qui sépare cette poésie de celle de *L'Amour la poésie*, *Les Yeux fertiles*, etc. Cela décèle la volonté du poète de mettre en exergue son engagement et l'importance qu'acquiert le contexte socio-politique dans ce recueil d'autant plus qu'il accompagne pour la première fois l'un de ses recueils de notes réunies sous le titre : « Raisons d'écrire, entre autres, et bibliographie. »

Tous ces éléments montrent que le paratexte y est doté d'un statut privilégié et que l'étude de l'impact du contexte sur ce recueil peut avoir pour point de départ l'examen des différents éléments dont est composé le paratexte, à savoir le titre du recueil, les titres des poèmes, les épigraphes, les dédicaces et les notes. L'étude du paratexte sera suivie de l'étude du texte, c'est-à-dire des poèmes pour voir comment le contexte de la guerre et de l'occupation y apparaît et comment il y est traité.

I. Le paratexte

L'étude du paratexte dans « Au Rendez-vous allemand » va être fondée sur les analyses de Gérard Genette qui le définit ainsi :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...]. [Elle], en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend aux yeux de l'auteur et de ses alliés (Genette 1987, 7-8).

À travers cette définition, Genette souligne l'importance des éléments du paratexte dans la réception de l'œuvre. Le lecteur ne reste pas indifférent face à un titre ou une dédicace. Eluard cherche dans son recueil à exploiter à fond le potentiel du paratexte. Cette volonté s'affiche dans le choix des titres, des dédicaces, des épigraphes et des notes.

La majorité des titres des poèmes de « Au Rendez-vous allemand » renvoient directement ou indirectement à la guerre. Gérard Genette distingue des titres thématiques et des titres formels. Eluard opte plus pour les titres thématiques dans ce recueil. Vingt-quatre poèmes des vingt-sept dont il est composé renvoient d'une manière ou d'une autre à la guerre tandis que six poèmes seulement réfèrent au genre poétique. En revanche, même ces titres formels sont en rapport explicite ou implicite avec la guerre. Dans « Les sept poèmes d'amour en guerre », la référence à la guerre est claire. Quant à « Critique de la poésie », il semble avoir un lien avec le contexte à travers le terme « critique » qui pourrait renvoyer à la remise en question ou l'évaluation du rôle de la poésie pendant la guerre. C'est l'aspect thématique qui est en rapport avec le contexte. Or, les titres thématiques ne sont pas tous similaires. Il y a des titres où la guerre est mentionnée directement vu la présence d'un terme ou d'une expression en lien étroit avec la guerre et il y en a d'autres où elle est évoquée d'une manière indirecte. Le premier type est le plus facile à repérer. « Chant nazi », par exemple, crée un lien étroit entre le poème et La Seconde Guerre ainsi que l'occupation allemande. Tout comme le titre du recueil, il contient une référence directe à l'Allemagne. L'événement qui marque le plus le poète est l'occupation allemande. L'association du nazi au chant peut renvoyer à la propagande que pratique le régime allemand pour légitimer ses interventions militaires. Dans ce cas, ce titre rejoint celui du poème qui le précède dans le recueil, « Les belles balances de l'ennemi ». L'ennemi est l'occupant tandis que les balances, symbole de la justice, réfèrent aux autorités allemandes qui pratiquent la justice à sa manière. L'adjectif « belle » participe d'un ton ironique. Les Allemands cherchent par le biais de la propagande à défendre leur justice fondée sur la mort et la ruine. L'emploi de « balances » au pluriel fait allusion au machiavélisme allemand. Un titre peut aussi évoquer la guerre à travers la mention du nom d'une victime. C'est le cas de Gabriel Péri. C'est un journaliste

de *L'Humanité* et politicien appartenant au parti communiste qui a été tué par les Allemands au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ce titre montre que le poète cherche à rendre hommage à cet homme qui a fait partie de la résistance.

Outre ces références directes à la guerre, l'occupation, les victimes, etc., d'autres poèmes sont dotés de titres qui ne contiennent pas de références explicites aux circonstances de l'époque, mais qui peuvent entretenir des liens camouflés avec elles. « Courage », « Bêtes et méchants », « On te menace », etc., renvoient tous à un état de conflit. Vu l'orientation générale du recueil, ils peuvent tous être liés à la guerre. Leur contenu vient confirmer cette thèse. Ils ont tous pour thème les circonstances ou les dégâts de la guerre. Si les titres s'attachent au contexte par le recours à un lexique lié aux conflits de l'époque, comment une dédicace ou une épigraphe peuvent inscrire un poème dans ce contexte ?

La dédicace consiste selon Genette (1987, 110) à : « faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre ». Elles sont courantes dans les œuvres littéraires. De plus, Eluard y recourt souvent dans ses recueils et poèmes. Il dédie ses œuvres à ses amis ou ses bien-aimées. Mais, dans « Au Rendez vous allemand », il dédie un poème, « A l'échelle humaine », à l'un des héros et victimes de la guerre : « À la mémoire du colonel Fabien et à Laurent Casanova qui m'a si bien parlé de lui. » (Eluard 1945, 45). Il s'agit d'une dédicace *in memoriam*. De surcroît, Eluard consacre une note à ce poème où il fait le récit du parcours de résistant qu'avait accompli Fabien avant d'être tué en 1941. Le poète veut rendre hommage à cette personne et en faire un modèle pour ses lecteurs. Cela nous amène à réfléchir sur le réel dédicataire, surtout que le dédicataire officiel est mort. Genette (1987, 126) affirme à ce sujet :

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. Typiquement performative, je l'ai dit, puisqu'elle *constitue* à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'en est donc pas seulement : « Je dédie ce livre à Untel » (c'est-à-dire : « Je dis à Untel que je lui dédie ce livre »), mais aussi, et parfois bien davantage : « Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel » [...]. La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire.

Ainsi, Eluard cherche à créer un symbole de la résistance et de l'engagement au service de la bonne cause. Il dresse le profil du militant idéal. De plus, il accorde une place importante au pathos dans le poème pour toucher le public. Fabien n'est qu'un modèle que tout le monde doit suivre pour mettre fin à l'occupation et à la guerre.

Le paratexte est présent dans *Au Rendez-vous allemand* à travers un autre seuil, à savoir l'épigraphe définie ainsi par Genette (1987, 134) : « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ».

Eluard place une citation de Louis Aragon en tête des « Sept poèmes d'amour en guerre » : « J'écris dans ce pays où l'on parque les hommes / Dans l'ordure et la soif le silence et la faim... » ARAGON¹ (*Le Musée Grévin.*) (ARA, 13) Le choix de l'épigraphe est en rapport avec le contexte. Eluard cite Louis Aragon, un poète engagé, comme lui, dans la résistance. L'épigraphe est extraite de *Musée Grévin* publié en 1943 sous le pseudonyme de François la Colère. Elle est donc ancrée dans le contexte sociopolitique de l'époque. Par ailleurs, ce choix a pour motif de mettre en exergue l'attachement à la résistance. Gérard Genette (1987, 147) affirme en ce sens : « [...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte. » Le rôle essentiel de cette citation est d'attacher les poèmes à leur contexte, un contexte commun pour tous les poètes engagés dans la résistance. Cette pratique affiche une solidarité entre les poètes amis, une solidarité qu'ils ne cessent de revendiquer à leurs lecteurs.

La volonté d'Eluard d'exploiter le potentiel du paratexte le pousse à ne pas se contenter de ces éléments qui s'associent aux poèmes et qu'il a l'habitude d'y recourir – même si les finalités sont différentes. Il choisit d'accompagner son recueil de notes présentées sous le titre « Raisons d'écrire, entre autres, et Bibliographie ». Or, Eluard n'a pas l'habitude d'inclure ce genre de remarques dans ses recueils. Cela montre que ce recueil a un statut particulier dans son œuvre poétique. Il cherche à l'attacher à son contexte. Même lorsqu'il s'agit de publier ces poèmes après La Seconde Guerre, il veut mettre en exergue le lien étroit entre ces pièces et les événements vécus sous l'occupation. Ces notes permettent de mieux expliciter le rapport entre les poèmes et leurs contextes. En témoigne « Avis » :

La nuit qui précéda sa mort
Fut la plus courte de sa vie
L'idée qu'il existait encore
Lui brûlait le sang aux poignets
Le poids de son corps l'éceürerait
Sa force le faisait gémir
C'est tout au fond de cette horreur
Qu'il a commencé à sourire
Il n'avait pas UN camarade
Mais des millions et des millions
Pour le venger il le savait
Et le jour se leva pour lui. (ARA, 9)

Lire le poème sans prendre connaissance de la note qui lui a été consacrée permet de faire le lien entre « Avis » et les événements de La Seconde Guerre mondiale. Les thèmes de la mort et de la vengeance qui dominent tout le poème ne sont pas sans rappeler les conflits qui ont marqué l'époque. Mais à travers la note, Eluard attache le poème à un contexte plus ponctuel : « Anonyme, AVIS me fut demandé par Paulhan pour un journal qui ne put paraître. Sur les murs de Paris, des Avis, menaces ou listes d'otages, s'épalaient, faisant peur à quelques-uns et honte à tous. » (ARA, 66)

¹ Dorénavant désigné à l'aide du sigle ARA, suivi du numéro de la page.

Eluard explique les raisons de l'écriture de ce poème. Tout comme lui, Paulhan est engagé dans la résistance. Ils collaborent ensemble pour mettre à nu les crimes du nazisme et les actes de trahison. Ce poème fait donc partie d'un projet collectif. Eluard est chargé de dénoncer une pratique courante qui consiste à coller des avis ou des menaces de mort sur les murs de Paris. Ses listes nominatives sèment la peur chez les victimes et font preuve de sadisme. Ce détail révélé dans la note oriente la lecture du poème. En fonction de ces remarques, le poème se présente comme l'histoire d'une victime de la guerre dont la mort a été annoncée d'avance par un avis collé sur l'un des murs de Paris. Le poète décrit l'état de détresse qui entrave cette personne dépourvue d'identité mais qui représente tous ceux qui souffrent de cette torture. Mais il ne se contente pas de peindre la détresse et le désespoir de la victime. Il lance une lueur d'espoir à travers la croyance à la vengeance. Tout en saluant ceux qui ont perdu leur vie pour la bonne cause, il rappelle aux autres leurs devoirs.

Le même phénomène réapparaît dans « D'un seul poème entre la vie et la mort » :

As-tu bien vu ton semblable
Comme il profite de tout
Il a la tête brillante
Il a la tête enflammée
Sous un masque de soleil
Sous un doux masque d'or double
Ses yeux sont des roses chaudes
Car ton semblable a bon cœur
Il t'a montré le chemin
Vers la grille et vers la clé
Vers la porte à dépasser
Vers la femme et tes enfants
Vers la place des visages
Il te rend la liberté
Mais je rêve et j'en ai honte
L'on va t'imposer la mort
La mort légère et puante
Qui ne répond qu'à la mort
Tout va d'un lieu grondant de vie vers le désert
La source de ton sang s'atténue disparaît
Nos ennemis ont besoin de tuer
Ils ont besoin d'être nos ennemis
Il n'y a rien d'essentiel à détruire
Qu'un homme après un homme
Il n'y a rien d'essentiel à créer
Que la vie tout entière en un seul corps
Que le respect de la vie et des morts
Qui sont morts pour la vie
Comme toi mon semblable
Qui n'a rien fait que de haïr la mort. (ARA, 31)

Encore une fois, l'un des poèmes de « Au Rendez-vous allemand » est fondé sur une reprise poétique de l'un des incidents de la guerre. Si ses traces sont claires dans le poème, la note le lie à un contexte plus particulier : « Pour un

héros. La perfection de l'homme. Mis au secret, torturé, condamné à mort, je crois qu'il est encore vivant. L'espoir de sa femme et de ses petits enfants m'en persuade. Et par conséquent, je ne peux pas dire son nom. » (ARA, 70)

La note est présentée sous la forme d'une dédicace. La personne concernée n'est pas nommée, mais elle est désignée par le nom « héros ». Le poète précise que le destinataire est une victime de la guerre. Il fournit un détail important dans la compréhension du poème. Il ne sait pas si la victime est morte ou encore vivante d'où le titre choisi : « D'un seul poème entre la vie et la mort ». C'est un poème où Eluard oscille entre désespoir et espoir. Ce dernier est placé sous le signe du rêve au début du poème. Le désespoir étant dominant. Mais il surgit à la fin aussi à travers l'idée de la mort qui génère la vie. Ces « héros » sont morts pour la liberté, pour la vie, voire pour les autres. Si le poème est dédié à une personne, il est destiné à toute une population que le poète cherche à mobiliser et à lui donner espoir. L'étude des différents éléments du paratexte montre qu'Eluard cherche à bien contextualiser ses poèmes. Cela fait partie des métamorphoses qu'a connues sa poésie bouleversée par la guerre. Par ailleurs, Eluard a été longtemps considéré comme le poète de l'amour. Même les titres de ses recueils antérieurs le prouvent. A travers ce travail sur le paratexte, il cherche à attirer l'attention des lecteurs sur le changement qui marque dorénavant sa poésie, ce changement qui touche tous les éléments du texte. Les poèmes de « Au Rendez-vous allemand » sont tous imprégnés des incidents de la guerre. Mais l'influence du contexte n'est pas seulement thématique. Elle touche également les caractéristiques formelles des poèmes. A travers l'étude de quelques poèmes de « Au Rendez-vous allemand », nous essaierons de repérer les impacts du contexte de La Seconde Guerre mondiale sur les poèmes de Paul Eluard.

I. Les poèmes

Les thèmes dominants dans « Au Rendez-vous allemand » sont faciles à repérer. Henri-Jacques Dupuy les énumère ainsi : « [I]a haine de l'opresseur, le martyr de l'otage, la colère de l'innocent sont les thèmes douloureux et obsédants de ce recueil. » (Dupuy 2009, 1642). Or, tous ces thèmes renvoient directement à la guerre et à l'occupation. La question qui se pose à ce stade est comment Eluard traite ces thèmes qui sont différents de ce qu'il n'a cessé de chanter pendant deux décennies ? Comment il adapte sa poésie à ce contexte troublant et quels traits stylistiques privilégie-t-il pour acquérir le statut du poète résistant ?

Nous nous proposons ainsi d'étudier trois poèmes de « Au Rendez-vous allemand » afin de voir si Eluard opte pour une esthétique commune dans ce recueil dédié à la résistance. Le premier est le poème VII de « Sept poèmes d'amour en guerre » :

Au nom du front parfait profond
 Au nom des yeux que je regarde
 Et de la bouche que j'embrasse
 Pour aujourd'hui et pour toujours
 Au nom de l'espoir enterré
 Au nom des larmes dans le noir

Au nom des plaintes qui font rire
Au nom des rires qui font peur
Au nom des rires dans la rue
De la douceur qui lie nos mains
Au nom des fruits couvrant les fleurs
Sur une terre belle et bonne
Au nom des hommes en prison
Au nom des femmes déportées
Au nom de tous nos camarades
Martyrisés et massacrés
Pour n'avoir pas accepté l'ombre
Il nous faut drainer la colère
Et faire se lever le fer
Pour préserver l'image haute
Des innocents partout traqués
Et qui partout vient triompher. (ARA, 17-8)

Le poème est isométrique. Il est composé de 22 octosyllabes. Outre l'isométrie, un autre trait stylistique y domine. Il s'agit de l'anaphore. « Au nom » est placé à la tête de 9 vers. Cette répétition structure tout le poème. Ce phénomène n'est pas sans rappeler « Liberté », le poème le plus célèbre d'Eluard. Tous les deux sont marqués par la répétition anaphorique. Mis à part ses critères formels qui assurent l'unité du poème, un fil conducteur thématique soude les différentes parties. La coexistence de deux champs lexicaux antithétiques, celui de l'amour et celui de la guerre renvoie au contexte de la guerre. Le triomphe de l'amour signifie la fin de la guerre. C'est le fondement de l'argumentaire que présente Eluard dans ce poème. Dans cet argumentaire, le poète recourt à la gradation. Il énumère les raisons pour lesquelles tout le monde doit se battre pour acquérir la liberté. Il commence par l'amour « Au nom des yeux que je regarde/et de la bouche que j'embrasse » pour arriver ensuite à la paix universelle « une terre belle et bonne ». Le dernier argument avancé par le poète est le droit des victimes de la guerre. Il appelle à la vengeance, une vengeance qui ne peut se réaliser que par l'accomplissement des objectifs de toutes les victimes. On retrouve la même idée dans « À celle dont ils rêvent » :

Neuf cent mille prisonniers
Cinq cent mille politiques
Un million de travailleurs
Maîtresse de leur sommeil
Donne-leur des forces d'homme
Le bonheur d'être sur terre
Donne-leur dans l'ombre immense
Les lèvres d'un amour doux
Comme l'oubli des souffrances
Maîtresse de leur sommeil
Fille femme sœur et mère
Aux seins gonflés de baisers
Donne-leur notre pays
Tel qu'ils l'ont toujours chéri
Un pays fou de la vie

Un pays où le vin chante
 Où les moissons ont bon cœur
 Où les enfants sont malins
 Où les vieillards sont plus fins
 Qu'arbres à fruits blancs de fleurs
 Où l'on peut parler aux femmes
 Neuf cent mille prisonniers
 Cinq cent mille politiques
 Un million de travailleurs
 Maîtresse de leur sommeil
 Neige noire des nuits blanches
 A travers un feu exsangue
 Sainte Aube à la canne blanche
 Fais-leur voir un chemin neuf
 Hors de leur prison de planches
 Ils sont payés pour connaître
 Les pires forces du mal
 Pourtant ils ont tenu bon
 Ils sont criblés de vertus
 Tout autant que de blessures
 Car il faut qu'ils se survivent
 Maîtresse de leur repos
 Maîtresse de leur éveil
 Donne-leur la liberté
 Mais garde-nous notre honte
 D'avoir pu croire à la honte
 Même pour l'anéantir. (ARA, 34-5)

La musicalité est la caractéristique marquante de ce poème. Elle est assurée par l'isométrie, la répétition ainsi qu'une régularité dans la répartition des vers en séquence : 3/5/5/5/3/5/5/5. Cette musicalité est mise au service de la résistance. En témoigne le refrain de trois vers qui est repris deux fois dans le poème et qui rappelle l'engagement des « prisonniers », « politiques » et « travailleurs ». Le poète déclare aussi sa solidarité avec eux. La quatrième séquence est marquée par la répétition du pronom relatif « où » et par le parallélisme syntaxique. Ce phénomène est accompagné de la description du pays dont rêve le poète. Il ne parle pas de lutte ou de victoire. Il évoque un univers serin où l'on peut vivre normalement. « Maîtresse de leur sommeil » est reprise au début de trois séquences. Il s'agit d'une métaphore. Elle renvoie au rêve. Mais ce rêve n'est pas en rupture avec le réel. Il est le point de départ du changement, de la victoire. D'ailleurs, à la fin du poème, le poète associe la liberté à la « maitresse de leur éveil ». Le verbe donner à l'impératif « donne-leur » est repris quatre fois dans le poème. Il est associé trois fois au rêve et une fois à l'éveil. Tout commence par un rêve et finit par se concrétiser. Le poète cherche à donner espoir à ses confrères. Cette harmonie formelle renvoie à une harmonie et symbiose que le poète rêve de réaliser dans son pays. La forme peut être différente dans d'autres poèmes :

Un homme est mort qui n'avait pour défense
 Que ses bras ouverts à la vie

Un homme est mort qui n'avait d'autre route
Que celle où l'on hait les fusils
Un homme est mort qui continue la lutte
Contre la mort contre l'oubli
Car tout ce qu'il voulait
Nous le voulions aussi
Nous le voulons aujourd'hui
Que le bonheur soit la lumière
Au fond des yeux au fond du cœur
Et la justice sur la terre
Il y a des mots qui font vivre
Et ce sont des mots innocents
Le mot chaleur le mot confiance
Amour justice et le mot liberté
Le mot enfant et le mot gentillesse
Et certains noms de fleurs et certains noms de fruits
Le mot courage et le mot découvrir
Et le mot frère et le mot camarade
Et certains noms de pays de villages
Et certains noms de femmes et d'amis
Ajoutons-y Péri
Péri est mort pour ce qui nous fait vivre
Tutoyons-le sa poitrine est trouée
Mais grâce à lui nous nous connaissons mieux
Tutoyons-nous son espoir est vivant. (ARA, 39)

L'omniprésence du contexte dans le poème est perçue dès le titre. Gabriel Péri dont nous avons déjà parlé dans la première partie renvoie directement aux incidents de La Seconde Guerre mondiale. Ce poème est formellement différent des autres poèmes ci-dessus cités. Il n'est pas isométrique. Il n'obéit pas à une structure régulière. Mais il est régi par des structures rythmiques récurrentes. La première séquence est structurée par la répétition de « un homme est mort qui ». Elle confère au poème un aspect solennel. L'adjectif « mort » retentit dans toute la séquence comme s'il s'agissait de plusieurs victimes. Le dernier vers de la séquence structuré par la répétition et le parallélisme syntaxique peut être considéré comme la devise du poète « lutte/contre la mort contre l'oubli ». La deuxième séquence est marquée par le polyptote qui consiste en la répétition du verbe vouloir sous formes différentes : « voulais, voulions, voulons ». A travers cette figure de style, le poète insiste sur ce qui unit tous les gens libres qu'ils soient morts ou vivants, à savoir le bonheur et la justice. Il incite ainsi à l'union et à la solidarité. Quant à la répétition du terme « mot » dix fois dans la dernière séquence, elle est associée à une énumération de mots clés « justice », « liberté », etc. Le poète évoque ce dont le peuple a besoin pour mener à terme sa lutte. Mais la reprise de « mot » a une autre fonction. Elle rappelle le rôle capital du « mot » et par conséquent de la poésie dans la lutte. Ainsi, toutes les figures de répétition ont deux fonctions communes : conférer un rythme au poème et le transformer en une arme efficace dans la résistance.

L'étude de ces différents poèmes prouve que le contexte de la guerre prend le dessus dans ce recueil. Tous les sujets qu'aborde le poète sont en

rapport avec ce qu'il a vécu ou ce dont il a entendu parler à l'époque. Cet engagement ne se manifeste pas seulement à travers le choix des thèmes. Il touche la forme. Il est vrai que *Au Rendez-vous allemand* diffère de *L'Amour la poésie* ou *La Vie immédiate* parce que le chant de l'amour cède sa place au chant de la résistance. Mais ce changement est accompagné d'une métamorphose dans les choix stylistiques. Henri-Jacques Dupuy en parle :

[...]. Se doutait-on que l'auteur de *L'amour la poésie* se pencherait un jour sur ces « hommes réels » ? Eluard savait d'une manière inimitable chanter la pureté d'un jardin, l'extase matinale, la beauté de la femme. Il partait à la chasse de mots nouveaux et comme un oiseleur magique, sans user les pièges astucieux de la syntaxe, il les capturait dans des vers limpides et mélodieux.

[...] Mais voici qu'Eluard, à partir de 1936, sans rien perdre de sa grâce introduit dans son langage des mots très anciens dont il fait un usage si mystérieux qu'on leur trouve un éclat inconnu : le mot homme, le mot sang, le mot vie. Les titres mêmes de ces ouvrages sont une profession de foi de simplicité, d'adhérence à la réalité : *Cours naturel*, *Chanson complète*, *Le livre ouvert*, sans parler de *Poésie et vérité 1942*, qui avait la force explosive d'un tract. Dès lors cette œuvre, miroir fidèle de l'homme tout entier, devait refléter les angoisses de l'heure, la révolte des peuples devant l'asservissement. Tout naturellement elle est devenue poésie de la vengeance. (Préface à *Œuvres Complètes*, 1642)

Le changement n'a pas été brusque. Le penchant d'Eluard vers une poésie « simple » et proche de la vie a commencé à s'affirmer depuis 1936. Henri-Jacques Dupuy note la transformation au niveau lexical et au niveau des titres. Ses remarques ont été confirmées après l'étude de « *Au Rendez-vous allemand* ». Mais le changement est plus profond. Eluard opte de plus en plus pour l'isométrie. Les figures de style qui confèrent aux poèmes de la musicalité sont fortement présentes au point que Pierre Chabaud affirme que « [l]a poésie politique d'Eluard a atteint une perfection toute classique [...] » (Préface à *Œuvres Complètes*, 1643). Or, l'objectif du poète n'est pas de rejoindre la voie des classiques. Il s'engage dans la résistance et choisit la poésie comme arme. Pour ce faire, il l'adapte aux circonstances et aux objectifs à atteindre. Il veut toucher ses lecteurs. Il a besoin d'exploiter la fonction mnémotechnique de la poésie. La régularité rythmique participe de cette volonté. D'ailleurs, plusieurs de ses poèmes de résistance ont été mis en musique. La prédilection pour un lexique simple rend sa poésie populaire. Il échappe ainsi à l'élitisme et réussit à toucher les masses. Henri-Jacques Dupuy évoque la capacité d'adaptation qui caractérise la poésie d'Eluard :

La poésie de Paul Eluard est à l'avancée des grands mouvements que déroule l'aventure humaine. Elle les pressent et en dénonce l'évolution en prenant pour point de départ la nécessité historique de l'événement, qu'il soit d'ordre intellectuel, social ou politique [...] *Au rendez-vous allemand* est le confluent de ces trois tendances [...] le fait divers revêt la force du mythe [...] les exploits [...] se délivrent de leur apparence accidentelle et sont l'objet d'une transfiguration. Cette transfiguration ressortit à la tonalité qu'Eluard

utilise sur l'orgue de la poétique... Il utilise presque exclusivement le mode mineur qui maintient proche de nous l'expression d'une souffrance ou d'un plaisir... Eluard a le secret des claviers et des combinaisons. (Préface à *Œuvres Complètes*, 1643)

Il « a le secret des claviers et des combinaisons » et s'en sert pour défendre une cause. Il ne peut ni sacrifier sa liberté ni fermer les yeux devant la cruauté des hommes. Il fait appel à tous les moyens qui rendent la poésie « utile » et « pratique ».

Textes de références écrits par Paul Eluard

Au Rendez-vous allemand, Paris, Les Editions de Minuit, 1945.

Œuvres complètes, Tome I, bibliothèque de la Pléiade, Lonrai, Gallimard, 2009 [1968].

Bibliographie critique

Chabaud, Pierre, Dupuy, Jacques-Henri « Préface », In : Eluard, Paul, *Œuvres complètes*, Tome I, bibliothèque de la Pléiade, Lonrai, Gallimard, 2009 [1968].

Decaunes, Luc, *Paul Eluard : l'amour, la révolte, le rêve*, Balland, Paris, 1982.

Gaucheron, Jacques, *Paul Eluard ou la fidélité à la vie*, Toulouse, Le Temps des Cerises, 1995.

Genette, Gérard, *Seuils*, Evreux, Editions du Seuil, 1987.

Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme : suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964.

Perche, Louis, *Paul Eluard*, Paris-Saint-Amand, Editions universitaires, 1964.

Sur quelques avatars des romans diderotiens

Andreea GHEORGHIU

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Résumé. Les romans de Diderot sont un exemple de « postérité décalée », la consécration de l'auteur étant laissée à la charge exclusive des générations suivantes, qui vont (re)découvrir et (ré)inventer l'homme et l'œuvre, plusieurs fois de suite. La fictionalisation de la figure de l'auteur, la citation déformée des textes diderotiens et le détournement du sens de l'œuvre sont inhérents, ce qui nous fait croire que la parodie n'est pas loin, ludique ou respectueuse, assumée ou attribué par le lecteur. Nous nous proposons d'abord d'identifier des œuvres qui retravaillent des textes diderotiens, selon des procédures ou avec des effets parodiques ou pastichiels, qui ne sont ni exclusifs ni dominants. Ensuite, nous analysons le roman *To the Hermitage* (2000) de Malcolm Bradbury, encore inédit en français, comme un exemple de fiction biographique conçue dans une clé parodique. La narration alterne, avec humour et intelligence, des séquences situées au XX^e siècle (l'expédition soi-disant scientifique intitulée le « Projet Diderot ») et au XVIII^e siècle (le voyage à Saint-Petersbourg, fait par Diderot en 1773-1774). Le sens profond du roman réside dans la réflexion sur la reconversion du passé dans des œuvres du présent, suivant un processus que Bradbury avait assimilé ailleurs à la parodie.

Abstract. Diderot's novels are an example of "deferred posterity", whereby the consecration of the author is left exclusively in the care of the generations to come, who are going to (re)discover and (re)invent the man and the work, several times over. The fictionalization of the figure of the author, deformed citation, and diversion of the works meaning are inherent, which makes us believe that parody is not far, playful, or respectful, taken on or attributed by the reader. At first, we identify several works which have hypertextual references to Diderot's novels, by following techniques or by having parodic or pastiche-like effects, which are neither exclusive nor dominant. Then we discuss Malcolm Bradbury's novel *To the Hermitage* (2000), hitherto unpublished in French, as an example of biographical fiction written in parodic key. The story alternates with humour and intelligence sequences placed in the 20th century (the so-called scientific expedition entitled "Project Diderot") and sequences placed in the 18th century (Diderot's voyage to Saint-Petersbourg in 1773-1774). The novel's profound meaning aims at reconverting the past into the works of the present, following a process that Bradbury has equated to parody somewhere else.

Mots-clés : parodie, fiction biographique, Diderot, Malcolm Bradbury

Keywords: parody, biographical fiction, Diderot, Malcolm Bradbury

L'œuvre de Diderot a connu sa pleine consécration au XX^e siècle : la reconstitution érudite des manuscrits, entamée au XIX^e siècle, une très riche exégèse, mais aussi des « répliques » littéraires, plus ou moins libres, donnent la mesure de ce penseur-artiste hardi et original des Lumières. Ces créations littéraires sont autant d'hommages « fraternels » et irrespectueux de la lettre du texte diderotien, mais fidèles à l'esprit de liberté qu'il incarne. Actualisations du (texte-) cible, manipulateurs et déformantes, elles relèvent du travail de la mémoire, si nous admettons que la mémoire est le processus polyphonique d'inscription dans une sorte de présent éternel de souvenirs ajustés et de projections virtuelles (de l'avenir). Manipuler, interroger, fragmenter, changer

un texte revient à le «dé-monumentaliser» et rendre vivant le «musée imaginaire» culturel. Cette transmission de textualité par déformation, par soustraction, et la co-présence d'éléments résiduels et d'éléments véritablement inédits, cette forme de création transgressive relève, à notre avis, du domaine de la parodie «sérieuse»¹.

La postérité des œuvres de Diderot comme «effet de lecture» nous permet d'identifier au moins trois variétés de pratiques hyper- et transtextuelles, dont participe aussi la parodie (Idt 1972-73 ; Dousteysier-Khoze 2006). Nous mentionnerons quelques exemples pour illustrer chaque catégorie, sans viser à l'exhaustivité. Sur certains textes du XIX^e siècle nous avons trouvé des informations dans le très riche *Répertoire* de Paul Aron et Jacques Espagnol (2009), d'autres figurent dans la bibliographie critique de Diderot, d'autres enfin sont de parution récente et se sont imposés à notre attention par des caractéristiques d'écriture qui les assimilent à la lignée diderotienne :

a) l'adaptation et la reprise-réécriture, intégrale ou d'éléments anecdotiques, dans différents codes sémiotiques (théâtre, cinéma, happening): les références aux textes diderotiens y sont explicites (indices paratextuels, noms des personnages, intrigue), assumés par l'auteur ou facilement reconnaissables par le lecteur /spectateur. Toutefois, la marge de liberté très variable par rapport à l'original rend problématique l'encadrement de ces productions dans une catégorie générique précise.

Au théâtre, les romans diderotiens sont adaptés très librement en vaudeville (Dumanoir, Clairville et Lopez, *Jacques le Fataliste*, 1847 ; Duvert et Lauzanne, *Le roi des drôles*, 1852), selon la technique des variations, empruntée

¹ Le versant neutre de la parodie, non-marqué d'une intention comique ou dévalorisante, est traité dans maints écrits de Linda Hutcheon. Si tant est que le parodiste réalise un acte de transformation et d'incorporation, Hutcheon considère qu'il s'agit d'une déviation par rapport à une norme littéraire et simultanément, d'une «inclusion de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé» (1978a, 476). La synthèse parodié-parodiant, enchâssement du vieux dans le neuf, fonctionnerait «en tant que modalité du canon de l'intertextualité – telle que l'allusion, le pastiche, la citation, l'imitation» (1981, 143). Cette démarche concerne surtout l'effet de lecture, sans s'attarder sur la structuration interne, au niveau de l'écriture, de la parodie. Par ailleurs, Hutcheon associe à la parodie un spectre très large, tant au niveau des intentions que des effets possibles, qui sont formalisés à l'aide de la notion d'*ethos* pragmatique empruntée à la *Rhétorique générale* du Groupe Mu. À partir de l'étymologie du mot, la théoricienne réduit l'importance de l'effet comique (1978b), voire l'évacue de son modèle explicatif, en privilégiant l'ironie comme composante structurelle d'un discours ambivalent, qui joue sur la répétition et la différence, et qui participe de la métafiction : «[...] on a tort de voir comme finalité à ce processus la moquerie, le ridicule, ou la pure et simple destruction. Si la métafiction imite c'est pour ouvrir la voie à une nouvelle forme qui est tout aussi sérieuse et valable, en tant que synthèse, que la forme qu'elle essaie dialectiquement de dépasser.» (1977, 97.) La thèse d'une «transgression autorisée» (1984) est approfondie dans *A Theory of Parody* (1985), où la parodie est vue, entre autres, comme une répétition avec une distance critique. À la lumière des écrits de P. Portoghesi sur l'architecture postmoderne, Hutcheon avance l'idée que la parodie, au moyen d'une transcontextualisation de fragments préformés, aurait pour vocation de réintroduire explicitement dans l'œuvre des fragments de «mémoire collective», afin de briser la clôture affirmée par le modernisme. C'est ainsi que serait réamorcé le processus de «recyclage du passé» nécessaire pour toute transformation créative.

à la musique (Kundera, *Jacques et son maître*, 1971), en une réécriture décalée, utilisant l'anachronisme (Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, 2008). Au cinéma, Cocteau et Bresson réalisent une adaptation de l'épisode de Mme de La Pommeraye (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945), tandis que le récent *road-movie* du cinéaste portugais João Botelho (*O Fatalista*, 2005) entrecroise les récits des protagonistes, le chauffeur Tiago (diminutif de Santiago, i.e. Jacques) et son patron (Patrao), aux réflexions de la voix *off* d'un narrateur ironique, dans un mélange de satire sociale contemporaine, d'humour et d'absurde dans la lignée de Buñuel et Fellini.

b) la continuation-contamination dans l'esprit de rupture caractéristique de *Jacques le Fataliste* et du *Neveu de Rameau*: les créations ultérieures s'insèrent dans les blancs, les fêlures de ces textes. Le plus souvent, il s'agit d'un degré de parenté ambigu, soit par l'attitude de l'auteur, qui emprunte en fraude le nom de Diderot, soit par le fait que l'intention de l'auteur ne trouve pas l'écho souhaité chez le lecteur.

Au XIX^e siècle, un roman intitulé *Sir Jack, ou le Nouveau fataliste* (1825), de L. T. Gilbert, a très peu à voir avec l'original, hormis l'allusion du titre. *Le Second Voyage de Jacques le fataliste et de son maître de Diderot* (1803), par Paul-Louis Courier, est une suite assez bien écrite à la manière de Diderot, mais qui, à force de multiplier artificiellement les incidents de route des deux protagonistes, devient fastidieux. Une continuation-contamination complexe est le roman de Jules Janin, *La Fin d'un monde et du Neveu de Rameau* (1861), qui pastiche abondamment le style diderotien. Énigmatique et ingénieux, un petit texte de Louis Ménard, « Le diable au café » (1876 ; voir Sumi 1975), est une mystification si bien écrite qu'elle a failli être attribuée à Diderot. Au XX^e siècle, un cas tout à fait intéressant d'« écriture interstitielle », qui vient combler des lacunes du texte diderotien, nous semble être le roman de Malcolm Bradbury, *To the Hermitage* (2000).

c) enfin, l'attribution fictive d'héritage: à travers des reconstructions hypothétiques, maniements ludiques des ressources intertextuelles, l'œuvre diderotienne devient un lieu de célébration de l'incessant épuisement/renouvellement, mort/renouveau (*exhaustion/replenishment*, voir Barth 1976 et 1981), de la littérature tout entière. Si chères à Borges, Calvino, Barth, Eco et autres, ces pratiques n'ont d'autre fonction que d'exhiber l'artifice d'une littérature-spectacle de plus en plus élaborée, participant au grand Texte par le truchement d'autres textes, multiples, enchevêtrés et en fin de compte inidentifiables. La distance temporelle entre les époques littéraires en est ainsi abolie: la lecture des précurseurs se fait en connexion avec les stades ultérieurs de la littérature, tandis que celle des contemporains se fait à l'aune d'une tradition ressuscitée. Dans ces cas de figure, les allégeances contemporaines au patrimoine culturel in(di)visible (s')affirment (par) un type d'écriture seconde, hétéroclite, phagocytaire, qui se laisse traverser par d'autres écritures et dont la marque est la bigarrure citationnelle.

Pour certaines œuvres, il s'avère que Diderot représente le « chaînon » absent qu'il nous faut retrouver. Tel est le cas de deux romans de Charles Nodier, *Moi-même* (écrit vers 1800) et *l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), qui présentent des similitudes évidentes avec l'écriture diderotienne, sans qu'il y ait d'indices indubitables d'un rapport hypertextuel.

Au cinéma, le principe d'écriture de *Jacques* est emprunté par Alain Robbe-Grillet, dans « Trans-Europ-Express » (1966). Il n'y en a aucune référence explicite à *Jacques*, et pourtant, de par leur structuration et problématique, le texte romanesque et le scénario présidant l'exercice cinématographique fonctionnent selon la même logique paradoxale du montage-démontage. Le dépliement matériel de chacun est sous-tendu par le développement d'une réflexion sur la construction d'une narration. D'une part, la visualité gourmande (caméra-stylo), de l'autre, le bruissement intarissable d'une source de paroles-images. Tout comme le roman, le film aura à s'observer en train de se faire. Le rapprochement hyper/trans-textuel nous semble découler d'une similitude substantielle, à plusieurs niveaux: l'autoréflexivité, le dédoublement des rôles (personnage actants et « auteurs » des événements), le thème du voyage-exploration intérieure, la juxtaposition du banal, de l'invraisemblable et de la mystification, et enfin, les rebondissements incessants au gré des caprices d'un « Jacques » archétypique. Un exemple-limite est le film expérimental de Michael Snow (*Rameau's Nephew by Diderot - Thanx to Dennis Young- by Wilma Schoen*, 1972-1974) qui décline de manière « encyclopédique », à travers 26 épisodes détachés, les virtualités expressives, sémantiques et symboliques, du rapport son-image.

Dans ce qui suit nous nous proposons de discuter le dernier livre de Malcolm Bradbury, publié en 2000, après le décès de l'auteur. Bien que se soit un livre écrit en anglais, la complicité du romancier avec Diderot, la fine compréhension des enjeux de l'écriture, le maniement ludique des références et la réflexion sérieuse sur la littérature qui est présentée sous des apparences badines, le recommandent comme l'un des meilleurs hommages jamais rendus à l'auteur français.

Une fiction biographique : *To the Hermitage* de Malcolm Bradbury

Roland Mortier, grand spécialiste des études diderotiennes, fit une présentation élogieuse du roman *To the Hermitage*² (*Vers l'Ermitage*, encore inédit en français), le considérant « une célébration en même temps qu'une résurrection du siècle des Lumières, et au-delà, de Diderot. [...] un beau livre d'amour et de fidélité envers une culture et envers l'homme qui l'a probablement le mieux incarnée, dans ses audaces et sa générosité » (2004, 10-11). Dans une approche centrée sur l'esthétique du postmodernisme, Klaus Stierstorfer affirme lui aussi la valeur exceptionnelle du roman : *To the Hermitage* est le *magnum opus* de Bradbury, son testament littéraire mais aussi une récapitulation de ses grands thèmes, revalorisés dans le dialogue avec le Siècle des Lumières (2005, 154-155). Les deux articles mentionnés sont complémentaires, l'un s'intéressant surtout aux modalités de célébration-résurrection de la figure de Diderot, l'autre poursuivant les questionnements d'un écrivain contemporain sur la littérature et la dynamique des rapports avec le passé culturel, et ce n'est que leur lecture

² Les citations, qui seront données dans notre traduction en français, renvoient à l'édition *To the Hermitage*, Woodstock & New York, Overlook Press, 2000. Les citations en anglais, données en notes, sont suivies du sigle TTH. Nous remercions Carlo Lavoie, de l'Université de l'Île-du-Prince-Edward, et Yvan Lantin, de l'Université de Montréal, d'avoir bien voulu réviser la traduction.

conjointe qui puisse donner une image assez exacte de la complexité du livre de Bradbury.

En trente-six chapitres alternant les plans du passé (*Then*) et du présent (*Now*), le roman développe deux lignes narratives : la reconstitution du voyage que Diderot avait entrepris de 1773 à 1774 à Saint-Petersbourg et la relation fictionnalisée d'un voyage organisé par l'Académie de Suède, 220 ans plus tard (en 1993), dans le cadre du « Projet Diderot », en une Union soviétique en train de se désagréger après la chute de Gorbatchev. Au premier plan, des personnages contemporains sont observés par un narrateur-romancier ironique, en arrière-plan se dresse la figure d'un écrivain auquel le lien des affinités subtiles. Sans être originale, cette formule compositionnelle est adéquate et efficace parce qu'elle maintient la tension présent-passé. Des parallélismes et des interférences se dessinent progressivement de sorte que l'on assiste en fin de lecture à un renversement de perspective. L'empathie rend le passé vivant et crédible, tandis que la distance ironique dé-réalise le présent perçu comme un vertigineux miroitement de simulacres.

De composition biplane, *Vers l'Ermitage* est aussi un mixte de deux sous-genres représentatifs de la littérature contemporaine : le roman universitaire³, tel que pratiqué par les auteurs anglo-saxons (Kingsley Amis, Julian Barnes, Bradbury lui-même et son « frère jumeau », David Lodge, etc.), et la fiction biographique, que Dominique Viart (2008, 103, 125, 128) définit comme une forme de « biographie électorale », investie par une écriture investigatrice et critique. La ductilité de ce dernier (sous-)genre donne à des variations qui « [mêlant] biographie et autobiographie, portraits et tombeaux, mais aussi essais et fictions, sont en constant mouvement : elles dépaysent le lecteur académique en combinant une "géographie littéraire mentale" et une "géologie culturelle" » (Viart 2008, 128). Dans cette perspective, c'est le polymorphisme générique, textuel et discursif qui caractérise les fictions biographiques : le factuel vérifiable et le fictionnel coexistent, la projection autobiographique sous-tend le biographique, les procédures méta-, inter-, hypertextuelles établissent des connexions multivalentes avec la mémoire de la littérature et ses théorisations.

L'auteur de ce type de fictions ne respecte pas le protocole traditionnel d'une biographie – l'objectivité et le souci de complétude, l'histoire d'une vie lui servant de prétexte, sinon de pré-texte de son œuvre. Il peut utiliser une documentation plus ou moins étendue (biographies officielles, sources savantes, témoignages, etc.) mais la figure à laquelle il s'attache est surtout le reflet de ses lectures d'élection et de ses questionnements esthétiques et existentiels. À la reconstitution d'un parcours individuel, il préfère l'évocation d'un événement pas nécessairement central mais qui aurait pu infléchir le sens d'une vie, ou donne libre cours à des rêveries narratives autour d'un moment problématique, d'une zone d'ombre, d'une lacune des biographies officielles. La vie d'autrui est donc rectifiée, complétée, investie subjectivement. Les fictions biographiques livrent plutôt l'histoire d'une vie telle qu'elle aurait pu être, et c'est ainsi que la résurrection – pour reprendre le mot de Roland Mortier – d'une figure du passé

³ Parmi les traits distinctifs du (sous-)genre, mentionnons le narcissisme, l'esprit ludique, l'affiliation à la tradition picaresque, l'intertextualité pléthorique, l'ironie méta-fictionnelle, la composition suivant des jeux de miroirs sophistiqués. (Gutleben 1996)

implique le prolongement d'une vie réelle de ses innombrables « revies »⁴ alternatives et imaginaires.

Malcolm Bradbury nous offre « son » Diderot, réinvente à sa manière un personnage sympathique et chaleureux, idéaliste et mélancolique. Les rêveries sur le Siècle des Lumières s'entrecroisent avec les réflexions sur une (post)modernité prise au piège de ses formalismes, clichés et incertitudes. Dans notre démarche, qui tentera de dégager quelques-unes des strates de la « géologie culturelle » agencée dans ce roman, nous nous intéresserons surtout aux motivations et retombées textuelles de l'affinité de Bradbury pour la figure mythique de Diderot.

Biographismes. Le monde de Diderot

Rappelons l'essentiel de la trame diderotienne du roman, en confrontant les éléments factuels sélectionnés de la biographie réelle⁵ à ce que Diderot avait noté dans son journal qui n'en est pas un, c'est-à-dire dans la correspondance⁶ avec ses proches.

La longue liste bibliographique donnée à la fin du roman prouve l'amplitude et l'érudition des lectures faites par l'écrivain britannique dans l'étape de préparation du livre. Bradbury restitue dans son récit maints détails exacts sur les conditions du voyage et du séjour russe, sur les compagnons de route et les interlocuteurs de Diderot. En voici quelques-uns. Les deux escales à La Haye, au départ et à l'arrivée, dans la demeure du prince Galitzine, le ministre russe en Hollande, qui permirent à Diderot de rencontrer des savants et des imprimeurs, de s'informer sur un pays très différent de la France et surtout, de voir pour la première fois la mer qu'il n'avait contemplée jusque là que dans ses rêveries devant les tableaux de Vernet. La longue traversée de l'Europe en berline, sur des routes embourbées et dangereuses, avec de grands détours pour éviter les cours princières de Prusse et de Suède, et pendant laquelle il essuya plusieurs incidents, perdit sa perruque et égaré ses malles, arrivant à destination sans costume de cour, ce qui l'empêcha d'assister au mariage du Tsarévitch. La

⁴ Nous faisons allusion au recueil de Rétif de la Bretonne, *Revies : Histoires refaites sous un autre hypothèse du Cœur humain dévoilé*, qui est un exemple d'autobiographie hypothétique. L'écrivain s'explique dans les lignes introductives : « Pour que l'homme pût être heureux, il lui faudrait une prudence qu'il ne peut avoir que par l'expérience. En conséquence, il lui faudrait deux vies connexes et sans intervalle. *Revivre* serait sa véritable vie. » (1802, 315)

⁵ Voir les chapitres « Le roi Denis et la Sémiramis du Nord » (Versini 1996, 135-164) ; « Chez "Catherine le Grand" » (Trousson 2007, 252-272) ; « La Haye-Pétersbourg » et « La Néva » (Delon 2013, 337-347 et 348-361).

⁶ La correspondance est pour Diderot un substitut de journal intime : « Mes lettres sont une histoire assez fidèle de la vie. J'exécute sans m'en apercevoir ce que j'ai désiré cent fois. Comment, ai-je dit, un astronome passe trente ans de sa vie au haut d'un observatoire, l'œil appliqué le jour et la nuit à l'extrémité d'un télescope pour déterminer le mouvement d'un astre, et personne ne s'étudiera soi-même, n'aura le courage de tenir un registre exact de toutes les pensées de son esprit, de tous les mouvements de son cœur, de toutes ses peines, de tous ses plaisirs [...]. » (lettre à Sophie Volland du 14 juillet 1762, *Œ*, t. V, 375). Pour ce qui suit, voir notamment les lettres adressées aux dames Volland, à Mme Diderot, Mme d'Épinay et Mme Necker entre juillet 1773 et juillet 1774 (*Œ*, t. V, 1181- 1251 *passim*).

déception de l'accueil assez froid de la part de son ancien correspondant, le sculpteur Falconet, qui le fit recourir à l'hospitalité de son compagnon de voyage, le chambellan de Sa Majesté, le prince Alexis Narichkine. Les retrouvailles décevantes avec son ami Grimm, trop pris dans ses fréquentations princières et la course effrénée aux honneurs. Le cauchemar du rigoureux hiver russe pour lequel il n'était point préparé, les crises de coliques et les attaques d'angine de poitrine qui le firent craindre de ne plus jamais revoir les siens. Et surtout, l'ambiance pesante à la cour impériale : la personnalité dominante de Catherine II, fascinante et redoutable ; la jalousie et la mauvaise foi des courtisans qui espionnent l'hôte français et propagent ragots et mensonges sur son compte ; la susceptibilité des savants de l'Académie des sciences qui refusent de l'informer sur l'état démographique, social, économique, etc., de la Russie ; la méfiance de l'ambassadeur français, Durand de Distroff, qui le surveille dans sa mission d'intercesseur (de fortune) pour les intérêts diplomatiques de la France, en pleine tourmente de la guerre russo-turque et de l'insurrection des cosaques de Pougatchev.

Malgré tout, Diderot rencontre en tête-à-tête Catherine II, qui lui réserve quelques heures dans l'après-midi, plusieurs jours par semaine. Les deux abordent des sujets très divers, le Philosophe prépare des exposés écrits⁷, disserte avec enthousiasme, en oubliant les règles protocolaires – il jette sa perruque par terre ou tapote les cuisses de son interlocutrice (Delon 2013, 353). La souveraine le questionne, lui demande son avis sur la réforme constitutionnelle, l'écoute d'une oreille distraite, tout en gardant ses distances. Un guéridon mis entre elle et Diderot la protège des gesticulations débordantes ; plus tard, son dédain des *Observations sur le Nakaz* (Trousson 2007, 278) sera la preuve des réserves insolubles d'une autocrate à l'égard des conceptions trop libérales exposées par le Philosophe sur le système de pondération des pouvoirs, les droits individuels, l'éducation, la philosophie économique, etc.

Pendant l'année qu'il passe loin de la France, Diderot travaille intensément. Depuis La Haye, il dit à ses correspondants avoir fait de « petits ouvrages assez gais », « deux ou trois autres guenilles » (*Œ*, t. V, 1181, 1183). Diderot enregistre la nouveauté du pays où il séjourne, réagit aux ouvrages qu'il est en train de lire et les « barbouille » sur les marges, il poursuit ses rêveries. Ce sont là des indices sur le futur *Voyage en Hollande* et l'essai *Réfutation de l'ouvrage intitulé 'De l'homme'*, sur une deuxième version du *Paradoxe sur le comédien*, auxquels s'ajoutent *Jacques le Fataliste*, dans un état avancé, et probablement *La Satyre première sur les caractères, les mots de caractère, etc.* Diderot emporte des livres dans ses malles comme il ne se départit pas de ses romans et essais les plus personnels en cours de rédaction, transformant en cabinet de travail l'habitable de la berline ou la chambre d'hôtes.

De nouveaux sujets se présentent pendant son séjour à Saint-Pétersbourg. On sait combien le Philosophe s'investissait dans la préparation des

⁷ Voir les *Mémoires pour Catherine II*, publiés en version corrigée par Paul Vernière, en 1966. C'est Maurice Tourneux qui avait révélé ces pages en 1899, sous le titre *Diderot et Catherine II*, les considérant une transcription des discussions. Vernière a démontré que c'étaient des canevas préparés par Diderot avant chaque audience, qu'il complétait après les discussions et remettait entre les mains de l'Impératrice à la séance suivante. (Versini 1996, 147-148).

rencontres avec Catherine II. Il aurait bien voulu mener une enquête détaillée sur l'état de l'empire, se déplacer à Moscou, à Tsarskoïe-Selo ou à Smolnyi Monastir, rencontrer des savants, des artistes et des artisans, comme il l'avait fait pour l'*Encyclopédie*. Mais il ne connaît pas la langue, se sent limité dans ses mouvements par la maladie et les barrières imposées par les cercles de la cour, et l'hiver russe l'oblige à la retraite prudente.

Pour Diderot ce grand voyage fut un devoir d'honneur qu'il accomplit dans la souffrance, regrettant sans cesse l'absence des proches et l'obligation de sortir de la routine rassurante qu'il s'était imposée pour étudier et écrire. Le retour en France signifiait la fin d'un « exil » et la joie de retrouver sa « volière », quoiqu'il semblât craindre d'avoir été infesté par tant de « ramages barbares ». Dans l'intervalle, il avait changé, mais surtout le monde était en train de changer, avec la proclamation de l'indépendance américaine ou les prises de position politiques au sujet du colonialisme. Ses idées de réforme institutionnelle n'avaient pas été prises en compte par Catherine II ; toutefois, l'expérience du voyage le pousse à s'investir davantage dans la réflexion politique. Préférant « la multiplicité des positions et des apostrophes » au tête-à-tête avec le pouvoir (Delon 2013, 358), il rédige des fragments non signés pour l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal et disserte sur les pièges du pouvoir dans son dernier ouvrage publié, l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Et surtout, dans les dix années qu'il lui restent à vivre, il s'assure une « immortalité », en préparant pour publication l'ensemble de ses ouvrages. Son athéisme l'empêchant de croire à la vie éternelle, il met ses espoirs dans le respect de la postérité pour ses œuvres.

Biographèmes ou le monde de Diderot révisé par Bradbury

Au cours du périple russe de Diderot il y eut quelques événements si « romanesques » que Bradbury n'aura pas besoin de faire excès d'imagination pour les inclure dans son roman. Ainsi, par exemple, ce qu'il advint du manuscrit des *Observations sur le Nakaz*. L'ouvrage avait été commandité par Catherine II et le Philosophe se mit à le rédiger pendant l'escale à La Haye, sur le chemin de retour. Il croyait se trouver à l'abri des indiscretions dans la maison de l'ambassadeur russe, or ce ne fut pas ainsi. S'inquiétant qu'un tel brûlot se concoctait chez lui, Galitzine fit subtiliser le manuscrit par des « ancêtres du KGB » (Delon 2013, 356), afin de le détruire. Par chance, Diderot avait conservé des copies, qui lui permirent par la suite de mettre au propre son ouvrage.

Bradbury cite, avec ou sans guillemets, des mots du Philosophe et utilise maintes anecdotes et légendes qui ont circulé au sujet de l'expérience russe. Dès l'amorce du roman, le romancier britannique emprunte la manière d'écrire de Diderot. Homme vieillissant et « cosmopolite casanier » (le mot est de Laurent Versini), celui-ci déteste les voyages et redoute la fatigue du long trajet en voiture vers la cour de la Sémiramis du Nord :

Qui est-il ? On l'appelle souvent – et il s'appelle lui-même – « le Philosophe ». Où a-t-il été ? Dans le monde entier, du moins dans sa tête, sans même quitter la France. Où va-t-il ? Par une route indirecte, à Saint-

Pétersbourg : la grande ville sur la Neva, souvent appelée (mais quelle ville du Nord avec des canaux ne l'est pas ?) "la Venise du Nord".⁸(17)

Bradbury prend surtout la liberté de rectifier la biographie, de développer de manière inédite les idées de Diderot, de glisser ses propres mots dans les interstices des livres. Il imagine les rencontres en tête à tête du Philosophe avec Catherine II, en un roman-conversation à bâtons rompus, alternant considérations politiques, spéculations philosophiques, tirades lyriques ou impertinences du Philosophe, taquineries ou remontrances de la part de l'Impératrice. L'emprise sur Diderot de l'imposante autocrate, « âme de César, avec toutes les séductions de Cléopâtre » (*Œ*, t. V, 1215), culmine dans un rêve de possession physique... raté : « il lui semble qu'il plane, qu'il chevauche le long du Quai des Anglais de la Neva, il voit défiler la flèche de l'Amirauté, l'église Pierre et Paul. Il descend vers la Perspective Nevski et la Russie mystérieuse s'étale devant lui, inconnue, inexplorée, *verst* après *verst*, laïches et marécages et steppes. Les fourrures d'ours des Cosaques côtoient les schakos Français. Bientôt sa chevalerie européenne va s'emparer de Moscou, s'avancer vers le sud, au Caucase ensoleillé, et vers le nord, en Sibérie, au cœur des neiges éternelles... mais soudain il est arrêté ; quelque chose le tire violemment en arrière. Quatre nains de la cour impériale le prennent brutalement par les mains et les pieds et le traînent avec effort. »⁹ (254)

Maniant à sa guise les biographèmes¹⁰, Bradbury imagine aussi des rencontres hypothétiques ou improbables. Ainsi, le dialogue avec Voltaire, revenu triomphalement à Paris, peu avant sa mort. Bien que leur correspondance s'étalât sur plusieurs décennies, les deux ne se sont jamais rencontrés. Toutefois, Diderot aurait pu trouver en son aîné le seul homme auquel confesser ses regrets ou ses angoisses et recevoir la consolation d'une reconnaissance des générations futures : « [...] ils vont se souvenir de nous tous, mon cher monsieur, mais de manières différentes – dit le Voltaire de Bradbury.

⁸ « Who is he? He's often called, by everyone including himself, 'The Philosopher'. Where's he been? Everywhere in the world, in his own bony mind at least, and all of that without ever once leaving France. Where's he going? By a less than direct route, to St Petersburg: the great new city on the Neva, often known (but what northern city with lots of water isn't?) as the Venice of the North. » (TTH, 17)

⁹ « Now he can feel himself gliding, riding along the English Embankment of the Neva, past the spire of the Admiralty, past the Peter and Paul. He turns down Nevsky Prospekt, and now the whole of mysterious Russia lies before him, unknown, unentered, *verst* beyond *verst* of sedge and marsh and steppe. Cossack bearskins yield before French shakos. Soon his galloping European forces will take Moscow, reach southward down to the warm and sunny Caucasus, northward toward Siberia, permafrost, arctic snow... till suddenly he's arrested; something is pulling hard on him from behind. Four angry court dwarves are heaving at him, taking him viciously by both arms and legs. » (TTH, 254)

¹⁰ « [...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion [...] » (Barthes [1971], 2002, 705-706) On peut relier la définition des biographèmes par Barthes, qui emploie la métaphore mortuaire des « cendres que l'on jette au vent après la mort » à la théorie du Postmortémisme développée par Bradbury.

Ils vont tous se souvenir du cœur vide, pleurnicheur et insensé de Rousseau. De vos bavardages tournoyants. De ma sagesse infinie. À chacun sa métamorphose. »¹¹ (481) De même, la rencontre avec l'un des pères de la Révolution américaine, Thomas Jefferson. Pour Bradbury la discussion avec l'émule américain vient à point nommé, à la fin du roman, pour au moins deux raisons. D'une part, Jefferson est le destinataire idéal du projet de réforme constitutionnelle (les *Observations sur le Nakaz* boudés par la commanditaire) et d'autre part, il est appelé à jouer le rôle d'un « ange de la mort », en offrant au vieux philosophe une corbeille de fruits. C'est en goûtant à un abricot que Diderot a réellement trouvé la mort. Les circonstances du décès subite sont relatées par Angélique Vandeul, la fille du philosophe. Bradbury intervient juste pour compléter la scénographie : une fois passé le relais de sa philosophie politique, Diderot peut quitter la scène du monde.

Le « projet Diderot » ou le présent muséal

Imaginé d'après une expérience vécue, le « projet Diderot » est traité avec une désinvolture ludique qui n'oblitére pas la réflexion grave sur les temps présents. Dans le livre, c'est au professeur Bo Luneberg, membre de la prestigieuse Académie de Suède, de prendre l'initiative d'une traversée de la Mer Baltique, en l'honneur de Diderot. Pendant une semaine, des experts de diverses nationalités et compétences ont à œuvrer de concert pour célébrer l'héritage spirituel du Philosophe. L'objectif est de rassembler les articles qu'ils vont rédiger sur des sujets savants, artistiques ou de la vie pratique, en un volume publié dans le cadre d'un *grant* de recherche universitaire. Ce serait une réplique du *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, parce que les nouveaux pèlerins « encyclopédistes » incarnent la sagesse et le savoir-faire de notre temps. Le narrateur commente ironiquement : bien que, les révolutions aidant, le XX^e siècle ait moins de têtes couronnées, il y a plus de têtes pensantes qui exercent leur influence tous azimuts. Les modalités d'action ont changé, le culte de l'efficacité a fait rétrécir les distances, mais les services tarifés sont toujours de règle. Les philosophes d'autrefois sont devenus des « entraîneurs personnels de pensée » qui prêtent conseil à quiconque dispose d'un moment libre dans son travail corporatiste¹². Dans le domaine du savoir, autrement concurrentiel et mercantile, l'excellence intellectuelle française représente toujours une redoutable marchandise d'exportation et un modèle à suivre. Les grands débats idéologiques et épistémologiques du siècle sont résumés caricaturalement par l'énumération en cascade de quelques noms prestigieux des sciences humaines, auxquels s'ajoutent des syntagmes qui sont la « marque déposée » d'un Bloom, Kundera ou Sartre : « Comment, sinon, les Américains auraient-ils eu conscience de leur condition postmoderne, des étranges anxiétés de leur insoutenable légèreté de l'être, leur cogito désobjectivé, leur étrange virtualité, sans un Foucault, un Derrida, un Lyotard, un Baudrillard, une

¹¹ « [...] they will remember us all, sir, but in very different ways. They will remember Rousseau's empty weeping foolish heart. Your spinning chatter. My infinite wisdom. Each of us has his own metamorphosis. » (TTH, 481)

¹² « [...] personal thought-trainers who'll advise whenever you've a window in your corporate day. » (TTH, p. 33)

Kristeva pour les conseiller, sans quelque philosophe venu à leur cour par vol transatlantique ? »¹³ (33)

Le groupe hétérogène d'experts embarque à Stockholm sur un rafiot rouillé, *Vladimir Ilitch*, et, aux côtés de Luneberg, grammairien et spécialiste du langage artificiel, se retrouvent dans la joyeuse compagnie le narrateur sans nom, de son état écrivain britannique de renommée modeste, une diva d'opéra, un dramaturge, un diplomate, un artisan charpentier, une militante écologiste, et enfin, l'inénarrable professeur américain de l'Université Cornell nommé Jack-Paul Verso¹⁴, qui arbore fièrement sur sa casquette de baseball le slogan « I love deconstruction ».

Pendant la traversée, les participants au projet encyclopédique avouent ne rien savoir, ou presque, du philosophe français, et c'est ainsi que le narrateur et le professeur américain sont priés de donner des conférences sur des sujets diderotiens. Dans ce premier point-clé du roman, l'exposé de Verso, intitulé « Tout ce qu'il vous faut savoir »¹⁵, proclame la mort irréversible de l'Auteur et la fatale domination des simulacres dans un nouvel âge des ténèbres : la Raison et les autres valeurs des Lumières n'ont plus de prise sur le monde contemporain, proliférant et chaotique. Exonérés du contrôle de toute Autorité, les livres se font d'autres livres, dans une boucle infinie, avec la complicité d'innombrables générations de lecteurs, et autres professeurs de littérature. Quant au narrateur-romancier, dans son exposé improvisé, qui aurait dû porter sur « Diderot et le Postmodernisme », il préfère dévier du sujet et réfléchir sur le destin posthume de l'auteur du pré-texte diderotien, *Tristram Shandy* (« Sterne et le Postmortémisme ») et partant à « toutes ces étranges aventures posthumes, ces lignages, hommages et barbouillages, ces héritages entortillés et autres anxiétés de l'influence »¹⁶ (151). Se rapportant à la même théorie post-structuraliste, il change la donne et en développe le corollaire : si l'on accepte la mort de l'Auteur, cela signifie implicitement exalter la naissance du Lecteur, annoncée elle aussi par Barthes¹⁷, puisque le livre « c'est du jeu, dit-il, de la taquinerie, de la séduction qui nous vient d'outre-tombe, [...] un jeu ouvert de signes flottants entre l'écrivain et le lecteur [...] »¹⁸ (152). Alors, si tout livre engendre un essaim

¹³ « For how else could Americans know their postmodern condition, the strange anxieties of their unbearable lightness of being, their subjectless cogitos, their strange virtuality without a Foucault, a Derrida, a Lyotard, a Baudrillard, a Kristeva to advise them, a philosopher come by transatlantic jumbo to court? » (*Ibid.*)

¹⁴ Ici, comme ailleurs dans son œuvre, Bradbury utilise l'onomastique ludique en amalgamant les prénoms de Jacques Derrida et Paul de Man au nom d'une maison d'édition londonienne d'orientation gauchiste.

¹⁵ « All you'll ever need to know » (TTH, 188-197).

¹⁶ « [...] all these strange posthumous adventures, these lineages and homages and defacements, these complicated heritage and anxieties of influence [...] » (TTH, 151)

¹⁷ Il n'est pas inutile de citer, dans ce contexte, la conclusion du célèbre article de Barthes : « [...] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres *en dialogue, en parodie, en contestation* ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. » (Barthes, « La mort de l'auteur », 2002 [1968], 45, nous soulignons).

¹⁸ « A book's a game, a tease, a seduction that comes from the other side of a grave. [...] an open play of floating signs between writer and reader [...] » (TTH, 152)

de significations, à travers les lectures successives, la figure de l'écrivain est elle aussi promise à la survie, à une « revie », en raison du culte de la mémoire qui lui est dévolu. C'est ainsi que la « théorie » du postmortémisme (« le coup d'envoi de l'histoire à venir : une continuation nécrologique, l'histoire de l'écrivain dans son après-vie, un récit de cimetière »¹⁹, 153) rejoint le culte de la postérité exalté par Diderot dans sa correspondance avec Falconet²⁰ :

Le théâtre d'ombres, donc, où l'on enterre, exhume, traduit, interprète, étudie, reconsidère, rectifie, réédite, parodie, cite, bien ou mal, où l'on traduit et l'on transcende, dans une féroce anxiété de la critique et de l'influence. Ce qui nous mène dans le monde merveilleux de la « nécrologie burlesque » - où quelques formidables récits gothiques, avec leur attirail de morts, de cadavres, de tombes, de monuments, d'anniversaires et de rétrospectives, l'emportent sur la vie réellement vécue par le défunt. ²¹(*Ibid.*)

En conclusion de son exposé qui n'en est pas un (allusion évidente à *Ceci n'est pas un conte*), le narrateur revient à la philosophie du héros diderotien : « Personne ne va quelque part, ne possède quelqu'un, ne découvre quelque chose. En fin de comptes la seule histoire complète est écrite sur le grand rouleau là-haut, dit Jacques, mais qui peut savoir comment ça va finir ? »²² (162). La fin de l'histoire, de quelque histoire que ce soit, est donc à trouver par tout un chacun, auteur ou lecteur, en suivant la recommandation de Diderot, à la fin de son roman²³.

Malgré cette injonction participative, les pèlerins modernes du Projet Diderot perdent toute motivation pour une entreprise commune, dans l'esprit de l'*Encyclopédie*, avant même d'arriver à destination. À Saint-Petersbourg ils vont

¹⁹ « [...] the necrological sequel, the story of the writer's after-life, the tale of the graveyard things that follow. » (TTH, 153)

²⁰ « [Diderot] est sûr que nous aurons une postérité, que les œuvres passeront à la postérité, qu'elles auront une réception. Et si elles sont détruites, leur mémoire subsistera à travers les textes qui en parlent. [...] C'est là le sens de l'idée de postérité et de l'accent très exactement triomphal avec lequel Diderot en parle : elle implique une victoire du lien sur la séparation, de la vie sur la mort, de la création sur la destruction. » (Buffat 2008, § 46)

²¹ « In short, the shadowy theatre where we all bury, disinter, translate, interpret, study, revise, amend, re-edit, parody, quote, misquote, traduce and transcend, in a wild anxiety of criticism and influence. Which takes us into the wonderful world of 'burlesque necrology' –where some great gothic tale of deaths, corpses, tombs, monuments, anniversaries, retrospectives takes on far more importance than the life as originally lived. » (TTH, 153)

²² « No one really gets anywhere, beds anyone, or discovers anything. After all the only complete story is written in the Book of Destiny above, Jacques says, and who can possibly know how that will end? » (TTH, 162)

²³ L'interruption abrupte du roman-dialogue est suivie des trois fins que l'on connaît, dont l'apostrophe au lecteur : « Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche. Eh bien ! reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie [...] .» (*CE*, t. II, 916) L'édition Versini des œuvres de Diderot sera désormais indiquée par le sigle *CE*, suivi du numéro du tome et de la pagination.

vite se séparer, poursuivant leurs intérêts ou tentations : le professeur suédois s'empresse d'aller à des réunions de travail réservées à la fine fleur des sciences linguistiques, la diva va chercher hommages et ovations au théâtre Mariinsky, le diplomate rencontre ses homologues russes dans des conclaves bien arrosés, le charpentier et la syndicaliste vont s'informer sur le terrain dans leur domaines respectifs, le professeur américain part à l'aventure en compagnie de plusieurs beautés locales, etc. Sur les quais de Saint-Petersbourg ils avaient été attendus par leur guide, une petite vieille nommée Galina Solange Staronova, agitée et fantasque, volubile et idéaliste. Le seul lieu que celle-ci arrive à faire visiter à ses hôtes, avant qu'ils ne se dispersent, c'est l'Ermitage. C'est l'occasion pour le narrateur de noter que de la gloire des temps jadis il n'en reste qu'un dépôt de vestiges aseptisés et embellis, témoignant exclusivement du versant lumineux de l'histoire. Dans le figement muséal, l'histoire s'est mise à pas, se vidant de toute vibration passionnelle :

Maintenant l'histoire est devenue une sorte de musée bruyant : un lieu de merveilles, scintillant et retentissant, une scène pour une dévotion à moitié indifférente. [...] Il n'est plus question de verser du sang, de prôner des idéologies ou des croyances, on n'exige plus le sacrifice suprême, finis les déchaînements de violence et les purges ; le musée conserve les séquences lumineuses du passé : de chatoyants Fabergé, d'étincelants porcelaines de Sèvres, de brillants *chiaroscuros* impressionnistes et de grossières éclaboussures cubistes, des fricassés rembranesques de chair humaine, d'éclatants et bizarres collages constructivistes.²⁴ (284-285)

Il n'en va pas de même avec les livres. Objets de collection, certes, et objets de toute sorte de rituels commémoratifs, trafiqués, égarés, dépareillés, imités, pillés, lacérés sinon détruits, les grands livres qui marquent la mémoire culturelle conservent leur vitalité comme les graines exhumés des tombeaux antiques. Tel est le sens du second point-clé du roman de Bradbury, la visite que Galina concède au narrateur dans les réserves de Saltykov-Chtchedrine. Cette brave femme avait consacré sa vie au travail dans la section des livres français de la bibliothèque. Amoureuse de Voltaire et Diderot, parlant français parce que pour elle la ville n'avait jamais changé depuis l'Empire, c'est elle qui sait dire le mieux en quoi Diderot est l'écrivain le plus cosmopolite, le plus contrariant et moderne de son siècle. La qualité essentielle de l'auteur est, à ses yeux, le don du dédoublement, dans le rêve et la réflexion, dans le travail acharné et la provocation facétieuse. Son aptitude à se métamorphoser le fait présider, en dieu *bifrons*, à la fois sage et enjoué, ascétique et débonnaire, une longue série de successeurs. Diderot avait mis *Le Neveu* sous le signe Vertumnis ; Galina, qui le trouve, de par sa versatilité, le plus proche de l'esprit russe, l'associe à Dionysos :

²⁴ «So history now has become a kind of noisy museum: a glittering, booming place of wonders, a scene of half-indifferent worship [...]. No longer here to spill blood, no longer urging ideology or faith, no longer requiring death arid sacrifice, no longer raging and purging, it instead deposits bright and well-lit scenes before us; glittering Faberge and glinting Sevres, brilliant, Impressionist chiaroscuros and raw Cubist splashes, fleshly Rembrandt human pudding, strange vivid Constructivist collages. » (TTH, 284-285)

Il était un écrivain à plusieurs visages – non seulement un philosophe, mais aussi un filou, un mystificateur, un écrivain très moderne. Il cessa d'être considéré un faiseur d'épaisses encyclopédies. Il fut un rêveur, un fantaisiste, un sacré menteur, un faiseur d'histoires des plus étranges. Voltaire est toujours Français, de la manière que les Français aiment se voir eux-mêmes : clarté, esprit et raison. *Didro*, en échange, n'est pas un écrivain français, il est à la fois anglais, allemand et russe. À Paris on l'appelait Denis Diderot ; ici on a un autre nom pour lui – Dionysos *Didro*. [...] En lui nous pouvons trouver tous nos écrivains. Oui, monsieur, c'est pareil aux poupées matriochka.²⁵ (321)

La métaphore récurrente des poupées matriochka recouvre l'incessante métamorphose des œuvres, d'un écrivain à l'autre, à travers les époques et les littératures. La lignée russe évoquée par Galina s'ajoute à celle des auteurs mentionnés par le narrateur-romancier (« nous pouvons dire que Sterne se transforme en Diderot, qui se transforme en Beaumarchais, qui se transforme en Mozart, qui se transforme en Rossini »²⁶, 161). Dans leur promenade savante le long de la Perspective Nevsky, les pèlerins encyclopédiques découvriront sur les étalages des marchands de souvenirs d'autres matriochkas, objets emblématiques de « phantasmagora »²⁷ (80), cette ville d'écrivains, qui est elle-même un assemblage « d'images télescopées, illusoire et perpétuellement changeantes » : « Joseph Brodsky tient Anna Akhmatova, qui enlace Mandelstam, qui incorpore Dostoïevski, qui digère Gogol, qui avait assimilé Pouchkine. Pouchkine s'ouvre lui aussi, et à son intérieur il y a un tout petit quelque chose absolument indéchiffrable. Qui est-ce ? Serait-ce Diderot ? Qu'importe. »²⁸ (266).

L'écriture interstitielle

Dans le livre de Bradbury Diderot est partout. C'est la conclusion des voyageurs encyclopédiques, sur le chemin de retour. Bien que le projet d'un ouvrage savant échoue, la quête du narrateur-romancier dans les rayonnages de la bibliothèque Saltykov-Chtchedrine est couronnée de succès. Par un coup de chance, il tombe sur les volumes égarés de *Tristram Shandy*, que Diderot aurait emportés dans son voyage russe. Bradbury imagine cette découverte dans une

²⁵ « He was a writer with many faces – not only a thinker and a philosopher, but a trickster, a tease, a very modern writer. He was no longer just a maker of fat encyclopedias. He was a dreamer, a fantasist, a liar, a maker of the strangest stories. Voltaire is always French, as the French like to see themselves: clarity, wit and reason. Didro is not a French writer, he is British and German and Russian too. In Paris they call him Denis Diderot; here we have our own name for him – Dionysius Didro. [...] In him we can find all our other writers. Yes, *monsieur*, it's just like those dolls you carry. » (TTH, 321).

²⁶ « So we can say Sterne turns into Diderot; who turns into Beaumarchais; who turns into Mozart; who turns into Rossini. » (TTH, 161)

²⁷ Le mot est d'Ana Akhmatova. (TTH, 80).

²⁸ « [...] a writers' city, a set of telescoped images, illusory and ever-shifting [...]. Joseph Brodsky holds Anna Akhmatova, who inturn embraces Mandelshtam, who incorporates Dostoyevsky, who digests Gogol, who has assimilated Pushkin. Pushkin opens up too, and inside him is the very tiniest and most indecipherable something. Who? Could it possibly be Diderot? Never mind. » (TTH, 266)

double perspective : dans le passé, comme fiction du premier jet d'un livre nouveau (*Jacques le Fataliste*), et dans le présent, comme *topos* lettré du manuscrit trouvé. Le livre de Sterne, qui inspira Diderot, est la matrice concrète de *Jacques* : l'écrivain le « barbouille » dans les marges et donne sa suite (à fin multiple) d'une histoire inachevée :

Il regarde la rivière et l'hiver ; il prend une plume et essaie de nouveau. Voilà Jacques, mettant son maître en selle pour l'en faire tomber ; voilà le passé et l'avenir. Il y a tant d'autres histoires à raconter, mais c'est à qui de le faire ?
 « Monsieur mon maître en conviendra-t-il à présent ? »

JACQUES. Mon conseil ? Allons-y... tout droit. [...]

LE MAÎTRE. Tout à fait. Alors, c'est par où « tout droit » ?

JACQUES. Par n'importe où, pourvu que ce ne soit pas en arrière. *La meilleure ligne c'est la ligne la plus courte. C'est ce que disent les planteurs de choux.*

LE MAÎTRE. *Oui. Allons-y.*

JACQUES. *Oui. Allons-y.*

« *Ils ne bougent pas* », ajoute-t-il. Il arrête d'écrire, plie le bout de papier et le glisse dans le vieux livre cabossé de Sterne. C'est un moyen pour que le livre n'en finisse pas. Alors, un petit quelque chose – une autre fin, une deuxième ou troisième possibilité – juste pour titiller l'esprit de la fiction et dérouter Postérité.²⁹ (364-365, nous soulignons)

Bradbury insère dans cette version « gèneue » du texte diderotien une allusion au texte sternien, absente de l'original (la ligne droite, des planteurs de choux), et, en écho lointain, les dernières répliques de la pièce *En attendant Godot*, suivies de l'immobilisme des protagonistes.

Une soixantaine de pages plus loin, dans le volet *Now*, Bradbury revient à l'hypothétique manuscrit premier de *Jacques*. Cette fois-ci dans la perspective du narrateur-romancier, il insiste sur la présence matérielle du brouillon, avec la texture du papier (vieux, jauni, tacheté, déteint), et le tracé anguleux, rapide et désordonné de l'écriture. Les premières phrases du roman diderotien sont rigoureusement reproduites :

Le texte s'achève, et une écriture anguleuse le reprend, gribouillant fiévreusement sur le reste de la page : « *Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ?...* » Il tourne les pages, et là, entre les toutes dernières pages du

²⁹ « He looks at the river, the winter; he picks up his pen and tries all over again. There is Jacques, putting his master on his horse so he can tip him off again; there is the past, there is the future. There are many more stories to tell, but who should tell them? 'Come on now, master, admit it,' he writes: JACQUES. My advice? Let's go... forward. [...] MASTER. Right. So which way's forward. JACQUES. Any way that's not back. The best line is the shortest line. As the cabbage-planters say. MASTER. Yes. Shall we go. JACQUES. Yes. Let's go. 'They do not move,' he adds. Then he finishes writing, folds the paper, and slips it inside Sterne's battered old book. It's one way of doing it, for the story that just won't end. So then, a little something – an alternative ending, a second or fourth choice – to tease the spirit of fiction and confuse Posterity. » (TTH, 364-365) « Postérité » est le sobriquet de Nageon, le fidèle collaborateur de Diderot et futur éditeur de ses œuvres complètes.

livre il y a un bout de vieux papier, jauni, tacheté, déteint. Il le déplie soigneusement :

JACQUES [je lis] : *Monsieur mon maître en conviendra-t-il à présent?*

LE MAÎTRE: *Et de quoi veux-tu que je convienne, chien, coquin, infâme, sinon que tu es le plus méchant de tous les valets, et que je suis le plus malheureux de tous les maîtres?*

JACQUES: *N'est-il pas évidemment démontré que nous agissons la plupart du temps sans vouloir?*

LE MAÎTRE: Cela ne veut rien dire. (413-414, nous soulignons) »³⁰

Ces passages sont l'illustration directe de la théorie du Postmortémisme, appellation ludique donnée à des processus essentiels de la littérature : l'éternel retour de l'auteur, l'engendrement infini des livres par les livres et la postérité entendue comme production.

Chez un auteur aussi ludique et polymorphe que Diderot, tout peut y être « déjà » illustré, pressenti, expérimenté. Mais tout aussi bien, chez un auteur qui assume comme lui ses inconséquences, l'incertitude, la permanente remise en question, la coexistence des contraires sont consubstantiels de la dynamique d'une pensée et d'un style. L'envers et l'endroit, le texte et son ombre (auto)parodique que Bradbury arrive admirablement à explorer.

Dans notre époque, explique ailleurs Bradbury (1987, 60), est un « âge de la parodie », où l'essence de l'art consiste en l'amalgame citationnel, le vertige narcissique et la *mimesis* ludique. En tant qu'interprète et déconstructionniste, l'auteur parodique devient un l'homologue convenable d'un philosophe porteur de l'épistémè contemporaine. Parodiste et philosophe par défaut, Bradbury est donc l'interlocuteur idéal de Diderot, philosophe par vocation et parodiste par tempérament.

Textes de références

Bradbury, Malcolm, *To the Hermitage*, Woodstock & New York, Overlook Press, 2000.

Œuvres de Diderot, édition établie par Laurent Versini, 5 vol., Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1994-1997.

Autres textes littéraires cités

Courier, Paul-Louis, *Le Second Voyage de Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot. Versailles, Locard, 1803. [En ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61312008>.

Dumanoir (pseudonyme de Philippe-François Pinel), Clairville (Louis-François Nicolaïe, dit) et Lopez, Bernard, *Jacques le Fataliste*, comédie-vaudeville en deux actes, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Palais-Royal, le 15 novembre 1847, Poissy, G. Olivier, 1847. [En ligne]. URL : http://books.google.ro/books?id=KDhMAAAAcAAJ&source=gbs_navlinks_s.

³⁰ « The text ends, and then the spiky handwriting picks up, scribbling furiously on the rest of the leaf: 'How did they meet? By chance, like everyone else. What were their names? What's that got to do with you?...' I turn the remaining pages and there, in the end-papers, is a slip of old paper, yellowed, foxed and faded. I take it out and carefully open it up: JACQUES [I read] Oh, come on now, master, just admit it. MASTER. Admit what, you little rat, you dirty dog, you utter scoundrel? That you're the most wicked of servants, and I'm the most unlucky of masters? JACQUES. Admit I've proved my point. That for most of the time we act and do things without meaning it— MASTER. Nonsense. » (TTH, 413-414)

- Duvert, Félix-Auguste et Lauzanne (Augustin-Théodore de Vaux-Roussel dit), *Le Roi des drôles*, comédie en trois actes, mêlée de chants, musique nouvelle par M. J. Nargeot, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Variétés, le 3 août 1852, Paris, Librairie Beck [1850 sur la couverture].
- Janin, Jules, *La Fin d'un monde et du Neveu de Rameau*, édition originale de 1861 présentée par Joseph-Marc Bailbé, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.
- Kundera, Milan, *Jacques et son maître - hommage à Denis Diderot en trois actes*, introduction de l'auteur, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, 1993 [1971 pour le texte ; 1981 pour la postface].
- Ménard, Louis, « Le Diable au café », In *Rêveries d'un païen mystique*, 2^e édition, Paris, A. Lemerre, 1886, p. 1-17. [En ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75214v>.
- Nodier, Charles, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Œuvres-et-Valsery : Ressouvenances, 2007 [1830].
- Nodier, Charles, *Moi-même*, texte établi, présenté et annoté par Daniel Sangsue, Paris, Librairie José Corti, Coll. Romantique n° 10, 1985.
- Robbe-Grillet, Alain, « Trans-Europ-Express ». (Projet, Synopsis, Continuité dialoguée, Projet de ciné-roman), 1966, In *Scénarios en rose et noir 1966-1983*. Textes et photos réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2005, p. 21-276.
- Schmitt, Éric-Emmanuel, *La Tectonique des sentiments*, Paris, Albin Michel, 2008.

Bibliographie critique

- Aron, Paul, Espagnon, Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.
- Barth, John, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », Trad. Cynthia Liebow et Jean-Benoît Puech, *Poétique*, 48, 1981, p. 395-405.
- Barth, John, « The Literature of Exhaustion », In Malcom Bradbury (éd.), *The Novel Today Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester and Totowa, N.J., 1976, p. 70-110.
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » [1968], in *Œuvres complètes*, Tome III, Livres, textes, entretiens 1968-1971, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p.40-45.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], in *Œuvres complètes*, Tome III, Livres, textes, entretiens 1968-1971, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p.699-863.
- Bradbury, Malcom, « An Age of Parody. Style in Modern Art », In *No, Not Bloomsbury*. London, Andre Deutsch, 1987, p. 46-64.
- Buffat, Marc, « Diderot, Falconet et l'amour de la postérité », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 43, 2008, p.9-20. [En ligne]. URL : www.cairn.info/revue-recherches-sur-diderot-et-sur-l-encyclopedia-2008-1-page-9.htm.
- Delon, Michel, *Diderot cul par-dessus la tête*, Paris, Albin Michel, 2013.
- Dousteyssier-Khoze, Catherine, « De la parodicité : l'exemple naturaliste », in : *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Berne, Peter Lang, 2006, pp. 65-79.
- Gutleben, Christian, *Un tout petit monde. Le roman universitaire anglais – 1954-1994*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.
- Hutcheon, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », Trad. Ph. Hamon, *Poétique*, 36, 1978a, "Ironie", p. 467-477.
- Hutcheon, Linda, « Authorised transgression : The Paradox of Parody », In Groupar (éd.), *Le singe à la porte*, New York, Peter Lang, 1984, p. 13-27.
- Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique*, 46, 1981, p. 140-155.

-
- Hutcheon, Linda, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, 29, 1977, p. 90-105.
- Hutcheon, Linda, « Parody without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody ». *Canadian Review of Comparative Literature*, 5, 1978b, p. 201-211.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Theatching of Twentieth Century Art Forms*. New York/ London, Methuen, 1985.
- Idt, Geneviève, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », In : *Le Discours et le sujet. Actes du Colloques de l'Université de Nanterre animés par R. Molho pendant l'année 1972-1973*. Paris, Université de Nanterre, 1972-1973, n° 3, p. 128-173.
- Mortier, Roland, « Diderot héros de roman », Communication de Roland Mortier à la séance mensuelle du 13 novembre 2004, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. [En ligne]. URL: <http://www.arllbf.be/ebibliotheque/communications/mortier131104.pdf>.
- Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme, *Les Posthumes, lettres reçues après la mort du Mari, par sa Femme, qui le croit à Florence*, [par feu Cazotte] , tome IV, Paris, Duchêne, 1802. [PDF en ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/bpt6k1019355>.
- Starobinski, Jean, « Du pied de la favorite au genou de Jacques », In *Denis Diderot. Colloque international*, Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984), Actes recueillis par Anne-Marie Chouillet, Paris, Amateurs de Livres, 1985, p. 359-380.
- Stierstorfer, Klaus, « "Postmortemism"?: Malcolm Bradbury's Legacy in *To the Hermitage* ». *Études anglaises* 2/2005, Tome 58, p. 154-165. [En ligne]. URL: www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-2-page-154.htm.
- Sumi, Yoichi, *Le Neveu de Rameau: Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, Librairie-Editions France Tosho, 1975.
- Trousson, Raymond, *Diderot*, Paris, Gallimard, 2007.
- Versini, Laurent, *Denis Diderot alias Frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996.
- Viart, Dominique ; Vercier, Bruno ; Evrard, Franck, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.

Des irradiations textuelles du chronotope théâtral. Regard spécial sur le théâtre classique de Racine

Ramona MALITA

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Résumé. Dans la dramaturgie classique l'unité de temps et l'unité de lieu donnent le chronotope théâtral qui enclenche, à son tour, l'unité d'action et le quatuor des personnages. Notre étude porte sur quelques irradiations textuelles que le chronotope théâtral engage dans la pièce *Phèdre* de Jean Racine. Sans vouloir être exhaustive, nous nous proposons d'investiguer les conséquences manifestes du chronotope théâtral, repérables au niveau de l'architexte, du supra-texte et du contexte de la tragédie racinienne, en usant des notions théoriques de Gérard Genette. Notre hypothèse est que dans le texte dramatique classique l'unité d'action est directement conditionnée par l'unité de temps et par l'unité de lieu et que l'architecture et la tectonique des protagonistes de la tragédie sont soumises au chronotope théâtral.

Abstract. In classical drama the unity of time and the unity of place constitute the theatrical chronotope that is the framework within which the unitary action with its quartet of characters develops. Our study focuses on the way in which this plays out in the masterpiece *Phaedra* by Jean Racine. Without being exhaustive, we propose to investigate how the theatrical chronotope functions in this play, using Gérard Genette's concepts of "architext" and "supra-text". Our hypothesis is that in the classical drama, the unity of action is linked to the unity of time and place and that the relation between the protagonists and the way they develop depend on the theatrical chronotope.

Mots-clés : Racine, Phèdre, chronotope théâtral, architexte, contexte, supra-texte

Keywords : Racine, Phaedra, theatrical chronotope, architexte, contexte, supra-texte

1. Remarques introductives

L'émergence d'une littérature est liée au développement d'un nouveau chronotope, d'une relation temps / espace originale. Cette matrice spatio-temporelle qui conditionne le discours traduit une vision du monde particulière. Mikhaïl Bakhtine (2008, 256 et passim) a développé le concept de *chronotope* pour rendre compte de la spécificité du texte narratif possédant son propre ancrage temporo-spatial, mais il a aussi montré que chaque genre, c'est-à-dire chaque catégorie de textes, chaque type de discours peut se définir par une relation espace / temps. Sans vouloir donner une définition exhaustive, le chronotope est la synthèse temporo-spatiale jalonnant la forme et le contenu d'un récit, quel que soit le genre où celui-ci appartient - supposant qu'un fil narratif peut être raconté sous des formes différentes : épique, dramatique, poétique, fragmentaire, etc. Le chronotope a pour base la solidarité du temps et de l'espace, repérable dans le monde réel comme dans la fiction (admettons que la fiction cherche toujours l'illusion du réel), décrivant la connexion essentielle des relations spatiales et temporelles qui sont artistiquement valorisées dans la littérature (Bakhtine 2008, 257-258). Les axes temporel et spatial, c'est-à-dire le(s) temps et le(s) lieu(x) d'un récit, se trouvent dans une relation d'interdépendance, enclenchant le devenir des personnages qui, eux-aussi, vieillissent dans leur temps, même si celui-ci est fictif. Le chronotope peut être exprimé d'une manière explicite dès le début du texte (ce type de chronotope est

nommé le *hic et nunc*) ou bien il est implicite, repéré (ou supposé) par le lecteur / spectateur à travers les données sociales, historiques, morales, économiques, religieuses, etc. que l'écrivain offre le long du texte (ce type de chronotope est nommé *in media res*). Quand les rapports temporo-spatiaux jalonnent le déroulement de l'action en entier le chronotope est exogène ; le chronotope est endogène le cas où le temps-espace est concentré sur les épisodes d'un personnage (Malita 2011, 9-27).

L'emploi du chronotope dans un texte remplit quelques fonctions : premièrement le chronotope est employé pour accentuer la structure narrative du texte, deuxièmement il est employé pour caractériser le genre d'un récit littéraire, troisièmement ce concept sert à définir la relation d'un texte littéraire avec la réalité immédiate, vérifiable. Pour ces trois fonctions, la critique (Morson, Emerson 1990, 377 et passim) emploie trois termes correspondant chacun aux trois buts marqués en haut : le *chronotope-motif*, le *chronotope générique* et le *chronotope littéraire*.

Au domaine théâtral les spécialistes (Genetti 1992, Larthomas 2007, Morariu 1993, Vodă Căpușan 1984 et 1987, voir la bibliographie) usent le terme de *chronotope dramatique* (nommé encore théâtral) qui est centré sur l'acteur, car le chronotope dans le genre dramatique comprend le *hic et nunc* du jeu et intègre aussi l'espace et le temps évoqués par le jeu. Par conséquent, le chronotope théâtral élargit la scène vers la salle : le présent du jeu et la présence du spectateur. Ce faisant, le temps et l'espace jalonnant le fil narratif de la pièce sont contraints à se transformer en représentations scéniques sous les yeux du spectateur. Un procédé fort commun de mettre en place le chronotope théâtral est le *flash-back*¹ qui assure une cohésion dramatique plus efficace par la conversion des éléments narratifs dans des actions sur la scène. Ainsi le présent historique de la pièce - ressenti comme un passé par le spectateur qui n'est plus contemporain à la pièce - devient-il un présent double, par l'intrusion du présent du spectateur. Maria Vodă Căpușan, réputé théâtrologue roumain, observe dans son étude sur le rapport entre théâtre et mythe (1976, 180-181) que le présent est un temps de l'ouverture vers des possibilités temporo-spatiales multiples, donc le chronotope dramatique a des répercussions jamais négligeables au niveau du texte, puisque l'intrigue de la tragédie par exemple, est impossible à concevoir en dehors de la dimension chronotopique. Le temps et l'espace d'un événement habituel s'inscrit facilement et logiquement dans une représentation linéaire, comme dans un récit romanesque, mais quand cet événement devient texte et puis pièce mise en scène, les sauts chronotopiques (c'est-à-dire renvoyant au temps et à l'espace) sont assurés par les *flashes*.

¹ Terme provenant de l'art photographique : éclair d'origine chimique ou électronique destiné à illuminer vivement un sujet que l'on veut photographier en l'absence d'une lumière naturelle suffisante. Par extension au domaine des médias, il est une information courte mais généralement importante, transmise en priorité. Les dictionnaires récents attestent un emploi dans le domaine du cinéma au sens de scène rapide d'un film ou plan de très courte durée. Dans l'art théâtral le *flash-back* est un plan, généralement de courte durée, évoquant un événement passé par rapport à l'action représentée. La structure dramatique en *flash-back* est due à une nécessité dramatique profonde et particulière, directement liée au chronotope théâtral. Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>, page consultée le 18 juillet 2014.

En ce qui suit nous allons investiguer les suites ou les engagements du chronotope théâtral au niveau du texte ou bien nous allons donner des réponses possibles à la question : le chronotope, qu'est-ce qu'il donne dans le texte ? Le texte dramatique où nous voulons illustrer les irradiations chronotopiques est un chef-d'œuvre racinien, *Phèdre*, choisi pas par hasard, mais par la conviction que le modèle canonique est répétitif, qu'il a une grande valeur de généralisation, et qu'il est récurrent sous les mêmes formes ou sous des formes semblables dans d'autres pièces de théâtre.

2. Des irradiations du chronotope théâtral ou les conséquences textuelles

Le chronotope théâtral jalonne le texte dramatique et sa représentation sur la scène, les rend intelligibles et c'est une bonne occasion de comparaison axiologique et morale entre le temps / espace de la pièce et le temps / espace du jeu. Les débouchées textuelles du théâtre de Racine sont repérables au niveau de l'architexte, du supra-texte et du contexte.

2.1. L'Architexte²

Dans la pièce de *Phèdre*, en tant que tragédie de l'aveu, l'*architexte* est donné, selon nous, par les multiples scènes de la confession que les personnages se font l'un à l'autre, à plusieurs reprises et à différents degrés d'intensité. Le chronotope a le rôle d'orienter le lecteur dans la multitude des confessions appartenant aux temps différents de l'action dramatique : temps du récit et temps poétiques³. Chaque acte de la tragédie *Phèdre* est comme orienté, tendu vers une scène qui en constitue le moment de grande intensité dramatique. L'aveu est ce moment dans la pièce. Le I^{er} acte culmine avec la scène 3 qui est la scène d'entrée de l'héroïne, c'est-à-dire que le personnage - l'actrice - bénéficie du mouvement de curiosité que le spectateur éprouve à l'égard de la protagoniste qu'il n'a pas encore vue. Cette scène constitue le premier aveu de Phèdre. Observons que cette scène a un contrepoint - en mineur -, un autre aveu (ou demi-aveu) qu'Hippolyte fait à Thémistocle de son amour illicite pour Aricie.

Le II^e acte présente une structure également centrée sur l'aveu. Dans la scène 1^{ère}, comme pour assurer un lien organique avec l'acte précédent, Racine

² Le préfixe exprime la supériorité hiérarchique. Nous l'employons pour reprendre un terme de Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (les chapitres I à XI) où le critique parle de la *transtextualité*, ayant comme composantes : l'*intertextualité* (qui suppose la co-présence entre au moins deux textes) ; la *paratextualité* (titre, avertissements, préfaces, postfaces, notes, etc.) ; la *métatextualité* (les diverses formes de commentaire) ; l'*architextualité* (ce sont les désignations génériques qui ne sont pas nécessairement exprimées) ; l'*hypertextualité* (les relations unissant un texte qui se greffe sur un texte antérieur, que ce soit par transformation ou par imitation). Cette architextualité ou l'architexte n'est qu'un aspect particulièrement voyant d'un phénomène plus général qui concerne l'ensemble des œuvres littéraires.

³ La géométrie temporelle dessinée par Racine dans *Phèdre* est composée de deux types de temps : le temps présent du récit (l'action qui se déroule sous les yeux du spectateur) et les temps poétiques (ou la temporalité suggérée dans le texte : les temps passé et futur auxquels les personnages font références. Cette temporalité est illustrée par le passé immédiat, le passé récent, le passé lointain, d'un côté, par l'avenir immédiat et l'avenir lointain, de l'autre côté). Cf. Malita 2013, 577-587.

fait apparaître Aricie dans une scène d'aveu comparable : elle avoue à sa confidente, Ismène, son amour pour Hyppolyte : « Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils [Hyppolyte]. / Non que par les yeux seuls lâchement enchantée, / J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée, / Présents dont la nature a voulu l'honorer. »⁴ Mais les deux grandes scènes de l'acte sont la scène 2 (au cours de laquelle Hyppolyte avoue avec confusion à Aricie l'amour qu'il lui porte) et la scène 5 (qui voit, dans un registre autrement intense Phèdre avouer sa passion à Hyppolyte). Dans ces scènes Roubine (1979, 29) nous invite à observer les effets de symétrie thématique qui est comparable à l'architecture versaillaise et son esthétique de la symétrie. Les différences de registres introduisent de subtils décalages dans la symétrie et assurent la culmination progressive de l'émotion tragique. Notons que, comme à l'acte précédent, c'est la présence et le discours de Phèdre qui permettent ce crescendo ou le climax ascendant de l'émotion.

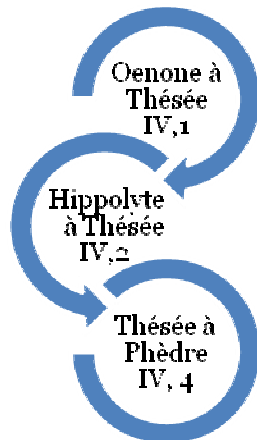
Le III^e acte obéit à une économie différente due au fait qu'il met en scène la péripétie⁵ essentielle : le retour de Thésée. Racine a inclus l'aveu de défaite de Phèdre. Face à Vénus, elle rend les armes : « O toi qui vois la honte où je suis descendue, / Implacable Vénus, suis-je assez confondue ! / Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté. / Ton triomphe est parfait ; tous les traits ont porté. / [...] / Déesse, venge-toi ; nos causes sont pareilles. » (Ph, 67). La structure de cet acte diffère de celle des deux précédents : ici Racine utilise deux pôles d'intérêt : les deux premières scènes centrées sur Phèdre, les deux dernières, sur Thésée, même s'il n'est pas en scène (scène 6). Les scènes de Phèdre passent soudain de l'illusion et de l'espoir au désespoir et à la panique. La protagoniste apparaît dans la scène 4 juste pour disparaître : « Je ne dois songer désormais qu'à me cacher ! » (Ph, 72). D'ailleurs ce qu'elle prononce peut être interprété comme aveu équivoque : « Arrêtez, Thésée, / Et ne profanez point des transports si charmants : / Je ne mérite plus ces doux empressements ; / Vous êtes offensé. La fortune jalouse / N'a pas en votre absence épargné votre épouse. » (Ph, 72)

Le IV^e acte présente la même dualité que l'acte III^e. Les trois premières scènes sont centrées sur le personnage de Thésée et les trois dernières sur celui de Phèdre. Il est à remarquer la construction inverse par rapport à l'acte précédent. Une fois encore l'aveu est le mode de relation préférée entre les personnages : l'aveu mensonger d'Œnone à Thésée (scène 1^{ère}), l'aveu d'Hyppolyte à son père : « Je confesse à vos pieds ma véritable offense : / J'aime, j'aime, il est vrai, malgré votre défense. / Aricie à ses lois tient mes vœux asservis ; / La fille de Pallante a vaincu votre fils. (Ph, 85), révélation foudroyante de Thésée à Phèdre (scène 5). Les scènes 2 et 6 constituent les deux

⁴ Racine, Jean, *Phèdre. Britannicus*, Paris, édition Jean-Claude Lattès, texte intégral, 1989, p.45. Désormais désigné à l'aide du sigle Ph, suivi du numéro de la page.

⁵ Dans la dramaturgie classique on appelle *péripétie* un soudain retournement de la situation qui va précipiter le dénouement de l'action. Aristote définit la *péripétie* comme « revirement de l'action dans le sens contraire » (*Poétique*, chapitre X). À cet égard, il distingue les actions simples dans lesquelles le changement de fortune se produit sans péripétie, et les actions complexes lorsque le changement de fortune est provoqué par une péripétie. Manifestement, l'action de *Phèdre* appartient à cette seconde catégorie. Le retour inopiné d'un personnage cru mort ou éloigné est une péripétie fréquemment utilisée par les auteurs dramatiques : le retour de Sévère dans *Polyeucte* de Corneille, celui d'Amurat dans la pièce *Bajazet* ou de Mithridate chez Racine.

sommets de l'acte avec l'affrontement de Thésée et d'Hippolyte aboutissant à la condamnation de ce dernier (scène 2) et d'autre part un affrontement symétrique, quoique fantasmatique, celui de Phèdre et de son père, Minos, contraint aux Enfers de s'ériger en juge des crimes de sa fille. Dans le schéma ci-dessous nous voulons illustrer l'enchaînement de ces scènes en ce qui concerne le degré d'intensité et l'implication émotionnelle des personnages.



L'acte V^e est encadré par les deux protagonistes : Hippolyte qui sort de la scène pour se précipiter vers la mort (scène 1^{ère}) et Phèdre qui ne reparait qu'à l'extrême fin de l'acte : elle ne rentre en scène que pour mourir (scène 7). La présence constante de Thésée en scène (de la scène 2 à la fin de l'acte) assure l'unité organique de ce dernier acte. Deux aveux ponctuent cet acte : celui d'Aricie à Thésée (V, 3) et de Phèdre à Thésée (V, 7). Le premier est une révélation réticente, voilée, puisqu'Aricie est partagée entre urgence et la promesse de secret qu'elle a faite à Hippolyte. Le second, de Phèdre, est dépourvu de toute ambiguïté. Ici encore un autre admirable effet de symétrie : au premier acte, Phèdre mourante proclamait sa volonté de mourir. Au dernier acte, Phèdre revient de nouveau affronter le regard du Soleil et mourir. Entre ces deux moments, l'espace d'une journée : « Je mourais ce matin digne d'être pleurée ; / J'ai suivi tes conseils, je meurs déshonorée. » (Ph, 68)

2.2. Le supra-texte⁶

Les bases du chronotope théâtral classique sont les bienséances. Les bienséances définissent un code moral et esthétique qui permet au spectateur de croire au personnage tragique, d'admirer sa dimension héroïque et glorieuse et de participer à ses malheurs. L'auteur doit respecter des bienséances internes (un personnage devra se conduire conformément à ce que l'histoire ou la légende rapportent : dans ce cas les légendes sur Thésée et Phèdre) et des bienséances

⁶ Élément tiré du latin *supra-*, « sur, au-dessus », entrant dans la construction de termes savants et didactiques. Dans ce cas nous considérons le supra-texte en tant que structure-souche constante, applicable et recurrente dans d'autres textes appartenant au même écrivain ou au même genre littéraire. Cette structure se forme à l'aide des renseignements fournis par le chronotope. La mise en place ou l'émergence de cette structure dans ce cas - le théâtre de Racine - est l'un des canons esthétiques du classicisme.

externes (un personnage devra se conduire conformément à une image que le public du XVII^e siècle se fait de la vertu, de l'héroïsme, de la gloire, etc.) Les bienséances externes peuvent entrer en conflit avec les bienséances internes : par exemple, la légende rapporte que Phèdre calomnie Hippolyte par l'entremise d'une lettre. Cela révèle des bienséances internes, mais l'image que le public se fait d'une princesse vertueuse (bienséances externes) contraint Racine à modifier ce scénario afin que la pitié que doit susciter le personnage ne dégénère pas en indignation et en horreur. Il nous est confirmé encore une fois que l'unité de lieu et l'unité de temps obligent le récit à l'engagement d'une action déroulée entre les repères temporo-spatiaux fixés dès le début.

Comme Molière, Racine écrit d'abord des rôles destinés à des comédiens dont il connaît précisément les possibilités et les limites : Mlle Du Parc, Mlle Champmeslé, Mlle des Œillets, Mlle de Brie, Montfleury, etc. L'ensemble théorique des rôles qu'un acteur peut interpréter définit son emploi⁷ : le quatuor racinien. Le supra-texte dans ce cas est donné par le principe répétitif du quatuor qui à l'époque classique est formé des quatre personnages principaux : deux rôles masculins et deux rôles féminins. Le quatuor apparaît sous sa forme pure chez Racine dans *Andromaque*, *Britannicus* et *Phèdre*. En pratique ce principe ne s'applique pas de façon mécanique, mais chez Racine les écarts ne sont jamais très importants ; on y enregistre cependant d'autres combinaisons du quatuor dans *Bérénice* (le quatuor devient ici un trio ; deux hommes et une femme), dans *Bajazet* (ici un autre type de trio : deux femmes et un homme), dans *Mithridate* (un quatuor formé des trois hommes et une femme), dans *Iphigénie* (le quatuor devient un quintette).

2.2.1. Les fonctions dramatiques du quatuor

Examinons la structure théorique du quatuor racinien : il rassemble les quatre emplois fondamentaux : le roi, la reine, l'amoureux et l'amoureuse. Nous soulignons ici que ces notions décrivent des notions dramatiques, non pas des positions sociales ou des situations psychologiques. Ils se retrouvent comme structures au-delà du texte, comme supra-texte. Par conséquent, le roi ou la reine sont des personnages qui détiennent la toute-puissance politique, ce qui n'exclut pas qu'ils éprouvent une violente passion amoureuse⁸. À l'inverse, l'emploi d'amoureux ou d'amoureuse correspond à une situation d'impuissance politique partielle ou totale, ce qui n'exclut pas que l'amoureux soit un personnage royal.

⁷ Dans la tradition théâtrale française, les différents rôles du répertoire sont classés selon des critères de ressemblance. Ce classement permet de définir un certain nombre d'emplois. Il permet également une répartition correspondante des comédiens en fonction de leurs particularités et de leurs possibilités : physique, voix, etc. Ainsi tel acteur, souple, bondissant, gouailleur, etc. se verra-t-il attribuer l'emploi de valet, c'est-à-dire qu'il pourra être appelé à jouer le Scapin de Molière (*Les Fourberies de Scapin*), l'Arlequin de Marivaux (*Le Jeu de l'Amour et du Hasard*), le Figaro de Beaumarchais (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*), etc. Dans la tragédie les deux principaux emplois sont ceux de roi (ou de reine) et d'amoureux (ou d'amoureuse).

⁸ Tout comme Roxane dans *Bajazet*, Titus dans *Bérénice*, Pyrrhus dans *Andromaque*.

	Pouvoir effectif	Amour partagé
Roi / Reine	+	-
Amoureux / Amoureuse	-	+

Dans une très belle étude consacrée à *Phèdre*, Roubine (1979, 20) propose le tableau ci-dessus où on peut déceler les situations suivantes : le personnage qui détient le pouvoir ne connaît pas l'amour partagé ; inversement, qui aime et est aimé ne détient pas le pouvoir⁹. C'est exactement la situation dans *Phèdre* : en l'absence de son époux, Phèdre détient le pouvoir légitime, mais elle ne sera jamais aimée par Hippolyte. Inversement, Hippolyte et Aricie s'aiment, mais ils sont exclus du pouvoir, l'un parce que la mort de son père n'est pas confirmée, la seconde parce qu'elle est captive de Thésée qui veille à empêcher les revendications au trône d'Athènes qu'elle pourrait légitimement formuler.

Le statut du Roi. Celui-ci est détenteur de la puissance, heureux ou malheureux en amour, il est le moteur de l'action¹⁰. Cette puissance est subtilement pervertie : elle n'a pas prise sur le réel, elle n'est qu'une autre face de l'impuissance humaine. Dans la pièce *Phèdre*, Thésée peut mettre en marche le mécanisme qui aboutira à la mort de son fils, mais il ne peut faire marche-arrière, même s'il le veut bien : « Ne précipite point tes funestes bienfaits, / Neptune ; j'aime mieux n'être exaucé jamais. » (Ph, 105). La plupart des rois raciniens peuvent exercer leur domination absolue, leur droit de vie et de mort, ils ne cessent pas de buter sur un obstacle insurmontable : à leurs victimes, ils ne peuvent pas imposer de les aimer. Or, pour les rois ou pour les reines, être aimé est la condition même de leur survie : tel est le cas de Phèdre en face d'Hippolyte.¹¹ S'inverse ainsi la relation de captivité : si politiquement l'amoureux est captif du roi, sentimentalement le roi se trouve captif de l'amoureux. Par conséquent, se révèle l'impasse la plus caractéristique du tragique racinien : le roi est inéluctablement conduit à tuer l'amoureux ou l'amoureuse et, ce faisant, il sait qu'il se condamne lui-même à mort. À la fin de la tragédie, c'est souvent le plus démuné qui accède à la toute-puissance : Aricie devient l'héritière de Thésée : « Que, malgré les complots d'une injuste famille, / Son amante [Aricie] aujourd'hui me tienne lieu de fille ! » (Ph, 112), dit le roi.¹²

Le statut de l'amoureux. Du fait de son impuissance politique, l'amoureux racinien est fonctionnellement passif. Les seules entreprises

⁹ Parfois Racine s'écarte de cette norme. Titus dans *Bérénice* connaîtra à la fois le pouvoir et l'amour partagé, ce qui entraîne que l'amoureux correspondant - Antiochus - ne dispose ni du pouvoir ni de l'amour. Oreste dans *Andromaque* a le même statut.

¹⁰ Par exemple, dans *Andromaque*, Pyrrhus peut épouser Andromaque ou Hermione ou bien dans *Bérénice*, Titus peut décider le bonheur ou le malheur de la femme, en l'épousant ou renonçant à elle. L'action chez les rois de Racine, n'est qu'une agitation vaine ou catastrophique.

¹¹ Le même cas pour Pyrrhus en face d'Andromaque, de Néron en face de Junie, de Roxane en face de Bajazet, de Mithridate en face de Monime.

¹² C'est le même cas dans d'autres tragédies de Racine : Andromaque prend le pouvoir (dans *Andromaque*), Monime, l'esclave, devient reine (dans *Mithridate*), Iphigénie peut épouser Achille (dans *Iphigénie*).

d'Hippolyte ressemblent fort à des tentatives de fuite. D'ailleurs pour l'amoureux, l'action se révèle rapidement illusoire¹³ : Hippolyte se résout trop tard à s'enfuir avec Aricie (V, 1). Trop souvent, la seule issue pour l'amoureux, serait la révolte et le meurtre du tyran. Dans *Phèdre*, pour épouser Aricie, Hippolyte devrait passer outre à la loi paternelle qui interdit à la fille des Pallantides de prendre mari¹⁴.

Le quatuor, le supra-texte de la pièce, est rigoureusement orienté par les bienséances ; celles-ci sont étroitement liées au chronotope au-delà duquel la cohésion des événements (l'unité de l'action) n'est pas possible.

2.3. Le contexte de *Phèdre* : le jeu à masque ou l'enjeu des jeux politiques

Ce qui constitue le personnage héroïque c'est la gloire¹⁵. L'éclat glorieux fait de l'homme un héros, c'est-à-dire un être lumineux qui attire sur lui tous les regards et l'admiration. En ce sens, le contraire de la gloire c'est l'obscurité. Dépouillé de sa gloire, le héros est du même coup dépouillé de ce qui constitue son essence. Il n'est plus qu'un objet mat, terne dont les regards se détournent. Privé d'admiration, l'être héroïque est, à la lettre, anéanti : il n'a plus d'existence à ses propres yeux. Il faut avoir présente à l'esprit cette complexe idéologie de la gloire pour comprendre le sens de la thématique solaire au XVII^e siècle : les fêtes de lumière à Versailles, Louis XIV s'exhibant en personnage solaire, etc.

La dimension politique et l'arrière-plan de la tragédie conditionnent le chronotope dramatique, donc les possibilités littéraires de l'écrivain. S'il est vrai qu'aujourd'hui le spectateur ressent d'abord la violence d'un tragique de la passion ou l'intensité d'une interrogation métaphysique sur la destinée, le public du XVII^e siècle était sans doute plus sensible que nous à une dimension qui contribuait à la pompe de la tragédie : la dimension politique. Les affaires de succession touchent de près une aristocratie qui se perpétue non seulement par la transmission du patrimoine, mais par celle du titre. D'autre part, l'actualité politique du temps se nourrit d'affaire de ce genre : Henri IV, le grand-père de Louis XIV, a hérité de la couronne de France, non sans difficultés, après la mort, sans héritier direct, de son cousin, Henri III, le dernier des Valois. En 1667 commence la guerre de Dévolution avec l'Espagne ; en 1688 Guillaume d'Orange accède au trône d'Angleterre ; en 1702 c'est la guerre de Succession d'Espagne. À

¹³ Le meurtre de Pyrrhus ne permet nullement à Oreste de dénouer à son profit l'imbroglie passionnel d'*Andromaque*. Pour épouser Junie, Britannicus devrait éliminer Néron, mais c'est Néron qui empoisonne Britannicus. Pour épouser Monime, Xipharès devrait éliminer son propre père, Mithridate.

¹⁴ Il y a ici une subtile problématique sous-jacente : Thésée « défend de donner des neveux à ses frères » (I, 1). Dans ce cas particulier, ces neveux seraient aussi les petits-fils de Thésée, ce qui changerait tout. C'est pour cette raison que le roi conclut que « l'artifice est grossier. Tu te feins criminel pour te justifier. » (IV, 2)

¹⁵ La gloire est la règle du conflit tragique classiciste et l'une des valeurs fondamentales de l'univers héroïco-tragique et reflète l'idéologie aristocratique du XVII^e siècle. La gloire est un éclat constitutif de l'être héroïque; cet éclat doit se conquérir, il peut s'accroître ou se perdre. La gloire est essentielle au héros, mais en même temps, elle peut s'opposer, paradoxalement, au bonheur du héros, notamment lorsqu'elle entre en conflit avec son amour. Par exemple chez Corneille dans *Le Cid*, Rodrigue ou dans *Polyeucte*, Pauline; ou bien chez Racine dans la pièce *Bérénice*, Titus.

l'arrière-plan de la tragédie se profile une complexe question de succession, mais ce n'est pas le véritable problème. Hippolyte propose une solution qui serait acceptable pour tout le monde (II, 2). Ce qui cause la catastrophe dans *Phèdre*, ce n'est pas un conflit de succession, mais la vengeance de Vénus et l'attitude malveillante de Neptune. En suivant donc le contexte de Racine, on peut le récapituler ainsi : dès le début (I, 4), l'annonce de la mort de Thésée soulève des problèmes délicats, puisque Thésée règne sur deux royaumes - Athènes qu'il a reçu de son père adoptif, Égée, et Trézène, rattachée au royaume d'Athènes par Pitthée, le grand-père maternel de Thésée. En outre, il peut faire valoir des droits sur la couronne de Crète, du fait de son mariage avec la fille de Minos, l'ancien roi de ce pays. La nouvelle de la mort du roi provoque aussitôt discussions et intrigues qui opposent différentes factions athéniennes. Les Athéniens ont en effet à choisir entre trois doctrines successorales :

A. Le trône d'Athènes doit revenir au fils de Thésée et de Phèdre, mais c'est un enfant trop jeune pour régner. Une régence devra donc assurer la transition qui revient naturellement à la mère du prince (Phèdre), de même qu'Anne d'Autriche avait assuré la régence jusqu'à la majorité de Louis XIV. C'est sur cette argumentation qu'Œnone s'appuie pour inciter Phèdre à revenir à la vie : « Le roi n'est plus, Madame ; il faut prendre sa place. / Sa mort vous laisse un fils à qui vous vous devez ; / Esclave s'il vous perd, et roi si vous vivez. / Sur qui, dans son malheur, voulez-vous qu'il s'appuie ? / Ses larmes n'auront plus de main qui les essuie. » (Ph, 37)

B. Le trône d'Athènes doit revenir à Hippolyte, en tant qu'il est le fils aîné¹⁶ de Thésée. Il semble que cette hypothèse se heurte aux lois d'État : Hippolyte ne pourrait accéder au trône d'Athènes, car sa mère, l'Amazone Antiope, était une étrangère : « [...] et de l'État l'autre oubliant les lois / Au fils de l'étrangère ose donner sa voix. » (Ph, 36-37), alors que le fils de Phèdre étant de pur sang grec.

C. Le trône d'Athènes doit revenir à Aricie, seule survivante de la lignée des Pallantides¹⁷, évincés du pouvoir par Thésée. En cas de conflit entre les tenants de chacune des trois doctrines successorales, ce sont les partisans d'Hippolyte qui ont le plus de chance de l'emporter, puisqu'ils ont un chef dans la fleur de l'âge, alors que les deux autres clans rendent hommage à un enfant ou à une jeune princesse. Toutefois la question pourrait se régler par des négociations. Il semble en effet que Thésée, avant de quitter son royaume, ait envisagé le problème de sa succession et qu'il ait rédigé un testament visant à respecter les lois de l'État athénien sans léser Hippolyte. Aux termes de ce document, Athènes irait au fils de Phèdre, tandis qu'Hippolyte à la couronne de Trézène : « On dit même qu'au trône une brigue insolente / Veut placer Aricie et le sang de Pallante. » (Ph, 37) La stratégie politique suggérée par Œnone à Phèdre se fonde sur ce testament : les deux nouveaux rois, respectant leur souveraineté réciproque, pourraient s'allier pour éliminer Aricie et ses prétentions à la couronne d'Athènes : « Vous avez l'un et l'autre une juste

¹⁶ Le droit d'aînesse régissait les procédures de succession aristocratique et monarchique au XVII^e siècle.

¹⁷ Les Pallantides sont les fils de Pallas qui était le seul fils légitime de Pandion, Égée n'étant que son fils adoptif.

ennemie : « Unissez-vous tous deux [Phèdre et Hippolyte] pour combattre Aricie. » (Ph, 38)

Au XVII^e siècle le rôle primordial du Roi était d'assurer les affaires étrangères du royaume et d'être vigilant sur le contexte politique changeant de l'Europe et des terres conquises, tandis que le Cardinal - le Premier Ministre de nos jours - contrôlait en principal l'échiquier politique interne. Dans l'acte V^e, scène 1^{ère} Racine renvoie à l'enjeu des alliances externes ou étrangères que Louis XIV conçoit dans son but de revendiquer les Pays-Bas et l'Espagne. De même Hippolyte et Aricie évoquent Argos et Sparte en tant qu'amis politiques qui auraient pu leur porter appui afin de revendiquer le trône de Thésée, même si le Roi a un héritier direct - le fils de Phèdre : « De puissants défenseurs prendront notre querelle ; / Argos nous tend les bras, et Sparte nous appelle : / À nos amis communs portons nos justes cris ; / Ne souffrons pas que Phèdre, assemblant nos débris, / Du trône paternel nous chasse l'un et l'autre, / Et promette à son fils ma dépouille et la vôtre. » (Ph, 99)

3. Conclusion

Boileau dans son *Art poétique* (1674), chant III^e, dit que : « Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable : / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. / Une merveille absurde est pour moi sans appas : / L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas. » Ces vers pourraient être une définition indirecte de la vraisemblance dont le chronotope se fait le principal porteur. Le spectateur doit croire à l'action qui lui est montrée. D'où la nécessité d'éliminer tout ce qui peut paraître incroyable, invraisemblable au spectateur du XVII^e siècle comme à celui de nos jours, même si la légende ou l'histoire en garantissent la vérité. Dans la Préface à *Bérénice*, Racine fait un plaidoyer pour la même vraisemblance retrouvable ici dans la formule « la principale règle de plaire » :

Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. [...] Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. [...] Que veulent-ils davantage ? La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. (Racine, Préface à *Bérénice*, 1670)

Ainsi le merveilleux, le surnaturel ne seront-ils pas montrés, mais tout au plus évoqués avec toute sorte de précautions (par exemple l'apparition du monstre marin évoqué dans le V^e acte, scène 6, faite par Théramène qui raconte la mort d'Hippolyte : il prétend que le Ciel, la Terre et l'Air aient tous vu le monstre sauvage, mais lui, comme homme, ne l'a pas vu, seulement entendu).

Le chronotope dramatique assure la vraisemblance du texte et a des conséquences directes ou indirectes au niveau de l'architexte, du supra-texte et du contexte. Au niveau de l'architexte il influence la construction « de l'ossature » et des épisodes-clés de la pièce - dans ce cas, les multiples scènes

d'aveu - qui sont mieux soutenus par des flashes. Au niveau du supra-texte, le chronotope conditionne la structure spécifique du quatuor classique, par des relations inter-personnages bien établies. Finalement, au niveau du contexte, le chronotope assure le rapport entre les temps présents de la pièce : le présent mythologique (l'action se déroule en Grèce antique), le présent de l'auteur (l'action renvoie à la politique française du XVII^e siècle) et le présent du spectateur (qui peut être le présent de nos jours, quand la pièce est représentée). Comment peut-on obtenir la preuve de la vérité de ces conséquences ? Si l'on recourt à une méthode fort employée dans la géométrie : la réduction à l'absurde. Supposons, par exemple, que l'on supprime d'une manière abstraite le chronotope du texte, à savoir les dimensions temporo-spatiales : tous les personnages, toute l'intrigue, le quatuor, le côté politique, etc. s'embrouillent, perdent leur cohérence, et, par conséquent, l'échafaudage de la pièce tombe comme dans un jeu de cartes.

Texte de références

Jean Racine, *Phèdre. Britannicus*, Paris, édition Jean-Claude Lattès, texte intégral, 1989.

Bibliographie critique

- Bailly, Antoine, Dictionnaire grec-français, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, avec, en appendice, de nouvelles notices de mythologie et de religion par L. Séchan, Paris, Hachette, 2000 (éditions précédentes 1894, 1950, 1963).
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Gallimard, 2008 [I^{ère} édition russe 1975, I^{ère} édition traduite en français 1978].
- Castelot, André, *Drames et tragédies de l'histoire*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966.
- Des Granges, Ch.-M., *Histoire de la littérature française. Des origines à nos jours*, V^e édition entièrement revue et mise à jour par J. Boudout, Paris, Hatier, [s.a.]
- Gardes - Tamine, J. ; Hubert, M.-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, Coll. *Points essais* [I^{ère} édition 1982, Coll. *Poétique*].
- Genetti, Stefano, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Schena Editore, 1992.
- Goldmann, Lucien, *Racine*, éd. de l'Arche, 1956.
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, PUF, 2007 (I^{ère} édition 1972).
- Malita, Ramona, « Des Repères mythologiques dans *Phèdre* de Racine. Pour un chronotope théâtral », In: *Questiones Romanicae II/2*, Szeged, JatePress, 2013, p. 577-587.
- Malita, Ramona, « Une liaison (jamais dangereuse!) entre le temps et l'espace : le chronotope », In: Ramona Malita et alii (dir.), *Agapes francophones*, Timișoara, Mirton, 2011, p. 9-27.
- Morariu, Mircea, *Le discours théâtral*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 1993.
- Roubine, Jean-Jacques, *Phèdre de Racine*, série « lectoguides », éditions Pédagogie moderne, 1979.
- Vodă Căpușan, Maria, *Pragmatica teatrului [La Pragmatique du théâtre]*, colecția Masca, București, Editura Eminescu, 1987.
- Vodă Căpușan, Maria, *Teatru și actualitate [Théâtre et actualité]*, București, Cartea Românească, 1984.

Vodă Căpușan, Maria, *Teatru și mit [Th atre et mythe]*, Cluj-Napoca, Dacia, coll. Discobolul, 1976.

Sitographie

Morson, Gary Saul ; Emerson, Caryl, *Rethinking Bakhtin : Extensions and Challenges*, Northwestern University Press, 1989.

Morson, Gary Saul ; Emerson, Caryl, *Bakhtin : Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, 1990. [En ligne]. URL : <http://books.google.ro/books?id=BViC> (Page consultée le 8 juillet 2014).

Trésor de la langue française informatisé. URL: <http://atilf.atilf.fr/>. (Page consultée le 18 juillet 2014).

L'écriture dans le (con-)texte « intranger »¹

Ioana MARCU

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Résumé : Dans notre contribution, nous nous proposons d'analyser le statut de l'écriture dans le *contexte*, respectivement dans le *texte* « intranger ». Bien qu'elle ait fêté l'année dernière ses trente ans, la littérature des « intrangers » occupe toujours une place problématique. Certains critiques lui reprochent un manque de travail esthétique, l'inscription de l'intrigue dans la « beurville » ou une langue d'écriture périphérique, défiant les normes linguistiques de l'Académie. Mais s'agit-il seulement d'une « sous-littérature » ou pourrait-on parler, malgré tout, d'une *littérature tout court* ? Pour ce qui est du « texte beur », on remarque que certaines auteures créent des personnages féminins passionnés par l'écriture. Pourquoi ces jeunes filles écrivent-elles ? Le font-elles pour se raconter, se confier, pour avouer leur tristesse, leur souffrance à un confident précieux, muet, pour s'évader vers d'autres horizons ? Nous appuierons notre analyse sur les romans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini et *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi.

Abstract: In our contribution, we propose to analyze the status of writing in context, respectively the text "intranger." Although it celebrated last year its thirty years, the literature of "intrangers" always occupies a problematic place. Some critics blame it for an aesthetic lack of work, the inscription of of the intrigue in the "Beurville", for the writing language, defying linguistic norms imposed by the Academy. But is it just a "sub-literature" or could we speak, despite everything, about a literature as such ? Regarding the "beur text", we note that some authors create female characters passionate about writing. Why do these girls write? They do it to confide in, to confess their sadness, their suffering to a valuable confidant? We base our analysis on the novels *Ils disent que je suis une beurette* (1993) of Soraya Nini and *Nuit d'encre pour Farah* (2000) of Malika Madi.

Mots-clés : intranger, littérature, écriture, banlieue, écrivaine

Keywords : intranger, literature, writing, suburb, writer

Les enfants d'immigrés maghrébins auront à lutter pour que les écrits accèdent à une lecture, à une « visibilité » ou une « lisibilité » non stigmatisée [...]. Les auteurs « beurs » sont bons à occuper les banlieues ou les ZUP de la littérature. Ils ont écrit des témoignages, dit-on, et non des textes littéraires. Soit. Mais quelle prose, mais quel poème ne témoigne pas des anges et des démons qui ont rongé l'écrivain aussi bien que l'époque qui l'ont engendré ? N'est-ce pas l'une des nobles missions de tout écrit que de faire acte du temps, trace mémorable ?... N'est-ce pas ouvrir là un faux procès ?

La littérature des jeunes d'origines maghrébine est une littérature jeune et en tant que telle elle souffre sans aucun doute des travers et de la fragilité de toute littérature jeune, mais ne doit-on pas d'abord lui laisser la chance de mûrir et de se décanter avant de la déclarer nulle et non avenue ?

Azouq Begag et Abdellatif Chaouite, *Écarts d'identité*

¹ Le présent article reprend des idées développées dans notre thèse de doctorat intitulée *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangères »* (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, à soutenir).

En 1983, Mehdi Charef, fils d'ouvriers algériens, arrivé en France à l'âge de 10 ans, ayant vécu dans des cités de transit et des bidonvilles de la région parisienne, publie son premier roman, *Le Thé au harem d'Archy Ahmed*, aux éditions Mercure de France. Il marque ainsi la naissance d'une littérature *inattendue*, déroutante, produite dans *l'immigration* par des *produits de l'immigration*, ayant reçu à ses débuts l'étiquette « beur »². D'autres écrivains l'ont suivi, plus ou moins connus, plus ou moins appréciés, comme Azouz Begag, Akli Tadjer, Nini Soraya, Ferrudja Kessas, Rachid Djaïdani, Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouk Rachedi, Malika Madi³, etc.

En 2007, le collectif *Qui fait la France ?*⁴, regroupant plusieurs artistes issus pour la plupart des « territoires oubliés par la République » (Razane 2007), publie un manifeste où les membres proclament leur crédo artistique : « une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires en son entier » (*Qui fait la France ?* 2007, 10) et une écriture *libératrice* faite dans une langue *libérée*.

En janvier 2014, Faïza Guène, celle qui « a su incarner, plus que toute autre, une certaine littérature française du bitume » (Artus 2014), fait « un retour tout en maturité » (Artus 2014), en publiant son quatrième roman, *Un homme, ça ne pleure pas*, aux éditions Fayard⁵, « validant tout ce qu'[elle] avait écrit auparavant, ne souffrant d'aucun complexe. Une plume à même de séduire les jeunes qui cherchent une porte d'entrée pour la vraie littérature, comme, disons-le avec la force que cela mérite, les accros du style et les passionnés de l'Histoire » (Artus 2014). Mustapha Harzoune, un spécialiste de la littérature issue de l'immigration, met en évidence, dans une note de lecture, les traits dominants de ce roman :

Si quelques rares flottements ou répétitions ralentissent le récit, le style lui ne faiblit pas : distance, dérision, humour, fausse légèreté pour rendre des situations difficiles, traduire des émotions fortes. L'écriture, de plus en plus maîtrisée, porte ce qu'il faut de « modernité » langagière : expressions arabes, verlan, importance (et maîtrise) des dialogues, introduction d'un

² Cette datation ne fait pas l'unanimité. Certains critiques, dont nous citons Alec Hargreaves, considèrent que le « premier roman beur » appartient à Hocine Touabti (2000, 56). Celui-ci publie en 1981, aux éditions Belfond, le roman *L'Amour quand même* qui passe inaperçu. D'autres fixent la date de la naissance de la littérature beur en 1977, année de la sortie du roman *Corps en Pièces* de Zoulikha Boukourt (Albert 2005, 50).

³ Née en Belgique de parents immigrés d'origine algérienne, Malika Madi est également rangée à côté des auteurs « intrangers ».

⁴ Les membres du Collectif sont : Dembo Goumane (scénariste, écrivain et comédien), Mabrouck Rachedi (écrivain, éditorialiste, scénariste, le premier écrivain français à être sélectionné pour l'International Writers Workshop à Hong Kong et en Chine), Jean Eric Boulain (écrivain), Samir Ouazène (écrivain), Habiba Mahany (écrivaine), Khalid El Bahji (rappeur, écrivain), Thomte Ryam (ancien footballeur, écrivain), Karim Amellal (écrivain, enseignant), Faïza Guène (écrivaine, scénariste, réalisatrice, la plus connue des membres du Collectif, son œuvre étant traduite dans plus de 26 langues, y compris le roumain), Mohamed Razane (écrivain, comédien, metteur en scène et scénariste).

⁵ Née à Bobigny, dans la banlieue nord de Paris, de parents algériens immigrés, Faïza Guène publie son premier roman *Kiffe Kiffe demain* en 2004. Il sera l'une des meilleures ventes de l'année. Deux autres romans paraîtront : *Du rêve pour les oufs*, en 2006, respectivement *Les gens du Balto*, en 2008.

mode « scénario ». Il faut se méfier du ton badin. Ce livre très personnel est une interpellation. La flèche peut partir à tout moment, riche d'observations et lourde de sens. Les traits épais des personnages sont-là pour mieux souligner les ambivalences, incertitudes, mouvements, dérives des uns ou des autres. Dostoïevskien ! (2014)

Cependant, malgré une certaine visibilité dont jouissent les écrivains (annulation du mythe du seul et unique roman, une présence de plus en plus importante dans les médias, etc.) et un manifeste signant non pas la naissance d'une littérature mais confirmant sa présence sur la scène littéraire française⁶, la littérature des « intrangers » reste aujourd'hui encore une « littérature dont on ne sait quoi faire » (Zekri 2004, 62).

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser le statut de l'écriture dans le *contexte*, respectivement dans le *texte* beur. Pourquoi, trente ans après sa naissance, on parle toujours d'une littérature « inclassable » et « innommable » ? S'agirait-il seulement d'une « sous-littérature », d'une « paralittérature », d'une « litté-rature » ou pourrait-on parler, malgré tout, d'une *littérature tout court* ? Quand les écrivaines créent des personnages féminins passionnés par l'écriture, quel rôle joue-t-elle dans leur vie ? Pourquoi ces jeunes filles se mettent-elle à écrire ? Le font-elles pour se raconter, se confier, pour avouer leur tristesse, leur souffrance à un confident précieux, muet ou pour donner libre cours à leur imagination ? Nous appuierons notre analyse sur les romans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini⁷ et *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi⁸.

Qu'est-ce qu'une « littérature intrangère » ?

Depuis les années 80, cette littérature créée par des individus se revendiquant de la périphérie, ayant pris parti de ne plus vivre dans l'obscurité comme leurs parents, de se dire et de dire l'histoire de leurs géniteurs aphasiques, peine à trouver un nom susceptible de rendre compte de ses trois

⁶ Pour certains critiques, et nous adhérons à leur point de vue, le manifeste du Collectif *Qui fait la France ?* représente la profession de foi non pas de la *littérature* « intrangère » dans sa totalité, mais d'une nouvelle vague (la plus récente) d'écrivains rattachés à cet ensemble littéraire. Ses signataires ne revendiquent pas la continuité par rapport à la génération des premiers écrivains beurs. Tout au contraire, ils semblent vouloir se détacher d'eux et souligner leurs différences au niveau de l'écriture et des thèmes abordés. Par exemple, Mohamed Razane, un des membres fondateurs du Collectif, ne se considère pas un « héritier » d'Azouz Begag, un des plus importants noms de la première génération des écrivains issus de l'immigration maghrébine (Reeck 2011, 52). En outre, le Collectif regroupe des artistes d'origines diverses (maghrébine, tchadienne, sénégalaise, etc.), rassemblés non pas en raison d'une existence menée à la périphérie de l'espace français et d'une passion commune, mais uniquement en vertu d'une même préoccupation : la littérature en tant que « moyen de représentation sensible d'imaginaires, d'aspirations collectives, d'appels à la considération et à la dignité, qui sont soit enfouis soit méprisés [...], un verdict sur la société et les mentalités pour lesquelles elle est écrite » (Razane 2007).

⁷ Soraya Nini, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *DSB*, suivi du numéro de la page.

⁸ Malika Madi, *Nuit d'encre pour Farah*, Cuesmes, éd. du Cerisier, 2000. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *NEF*, suivi du numéro de la page.

caractéristiques définitoires : « francité », « arabité » et « marginalité » (Keil 1991, 165)⁹. Il y a eu alors une véritable « affaire du nom ».

Post(-)colonial, migrant, exilique, diasporique, émergent, mineur, etc., voilà seulement quelques épithètes, attribués à ce corpus romanesque¹⁰ (respectivement à ses auteurs), qui n'ont pas pourtant satisfait tout le monde. Leurs initiateurs n'ont pas pris en compte tous les traits de cette littérature et les circonstances de sa création. Ils ont négligé, par exemple, le fait que Mehdi Charef, Azouz Begag, Faïza Guène etc., sont nés en France (ou au moins ils sont arrivés en Hexagone dès leur petite enfance et intégrés dans le système éducatif français). Ils ont omis également que ces auteurs écrivent dans leur propre langue et non pas dans la langue de l'« hôte » ou dans une langue *mineure, déterritorialisée*, comme les écrivains migrants, mineurs ou de la diaspora. Ajoutons aussi que la littérature « intrangère » n'est pas née *dans* ou *à la suite* d'une expérience coloniale, qu'elle ne dit pas la rupture, l'arrachement ou la perte d'une terre de naissance à l'instar de la littérature de l'exil ou postcoloniale.

Beur, issue de l'immigration ou de la deuxième génération sont d'autres termes ayant servi à la qualification de cette littérature hors-normes. Ils parviennent à faire ressortir les trois attributs importants de ces productions littéraires, mentionnés ci-dessus, mais ils se heurtent à une visible hostilité. Leurs détracteurs leur reprochent la ghettoïsation des écrivains et de leurs productions littéraires, leur exclusion de la littérature française et leur cantonnement dans une *banlieue littéraire*. Selon eux, il s'agirait des étiquettes mettant en avant uniquement l'origine immigrée des auteurs et leur espace de provenance, à savoir la banlieue et les cités HLM, tout en négligeant leur travail esthétique¹¹.

Dans une tentative de forger une appellation moins stigmatisante, tentative que tant d'autres chercheurs s'intéressant à la littérature issue de

⁹ Regina Keil emploie les trois termes pour caractériser le vocable « beur ». Forme verlanisée du mot « arabe », *beur* atteste l'origine étrangère d'un groupe d'individus, d'une culture, d'une langue. Cependant, né au moyen d'un procédé lexical typiquement français, le terme renvoie également à la « terre de naissance », à la France. En même temps, vu que le verlan est parlé notamment dans les « territoires d'outre-mer » (Rouane 2006, 317), le mot *beur* porte les empreintes (ou les cicatrices) de la périphérie de l'espace et de la société français. Nous considérons qu'il s'agit non seulement de trois « sèmes identificateurs fondamentaux » (Keil 1991, 165) pour des individus d'origine maghrébine nés dans l'immigration de leurs parents en général, mais également pour des écrivains (et leurs productions littéraires) ayant connu le même destin et s'étant aventurés dans le monde des lettres. « Arabité » renverrait alors à l'origine des auteurs, de leurs personnages, à une langue d'écriture inaccoutumée défiant les normes et gardant les traces d'un « au-delà », à savoir une terre outre-Méditerranée. « Francité » informerait sur l'espace-source de cette littérature – la France et ses banlieues, sur la langue d'écriture – le français, sur la littérature-mère où s'inscrivent finalement ces productions littéraires – la littérature française, sur la nationalité des écrivains – la nationalité française. Quant au terme « marginalité », il mettrait en lumière la situation problématique de ce corpus, de la langue « décentrée » transformée en *langue littéraire*, de l'espace « zonard » devenu espace littéraire, etc.

¹⁰ Les écrivains beurs publient en général des romans.

¹¹ Nous considérons qu'on devrait passer outre les connotations soi-disant péjoratives de ces trois désignations et y voir des étiquettes faites pour affirmer une littérature *atypique*, produite dans un espace et une langue *hors-normes* par des écrivains *singuliers*.

l'immigration maghrébine ont partagée¹², nous proposons la désignation « littérature des "intrangers" ».

Le terme « intranger » ne nous appartient pas. Il semble appartenir à l'écrivain algérien Yassir Benmiloud¹³ qui, dans son roman *Allah Superstar*, publié en 2003 chez Grasset, fait dire à son personnage principal : « *L'Intranger*, c'est un mot que j'ai inventé que si tu es pas d'origine difficile tu peux pas piger, mais moi je t'explique, ça veut juste dire que tu es un étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France » (237). Ilaria Vitali, spécialiste des littératures de la migration, le reprend ensuite dans les titres de plusieurs articles et ouvrages¹⁴, sans pour autant l'inscrire dans un syntagme du genre « littérature intrangère » ou « littérature des intrangers ».

Appliqué à la littérature issue de l'immigration, le terme « intranger » réussirait, selon nous, à souligner pleinement le statut *distinct* de ce corpus littéraire et de ses auteurs, sans qu'il enferme encore d'*indices ghettoïsants*. Né de la juxtaposition des mots « intérieur » et « étranger », il illustrerait parfaitement la condition « entre les deux » d'un groupe d'écrivains (toutes générations confondues), d'une littérature, d'une langue d'écriture et des personnages créés. Il indiquerait en effet le passage continu entre l'intérieur et l'extérieur, l'identité et l'altérité, la norme et l'anomalie, le centre et la périphérie, le dialogue et la rupture, déplacement définitoire pour tous ces éléments énumérés ci-dessus. Ils appartiennent tous à un *espace* – la France, la littérature française, la langue française – et simultanément lui sont extérieurs. La littérature issue de l'immigration est née au *Centre* des littératures en langues française (la France) et à la *périphérie* de l'espace hexagonale (en banlieue), mais elle est exclue du champ littéraire français. La langue d'écriture et, par conséquent, la langue des narrateurs/narratrices et des autres personnages – un français bigarré, déformé – se trouve *en dehors* de la langue pure, prônée par l'Académie ou même de la langue standard. Quant aux écrivains et leurs personnages, ils sont des « étrangers du dedans »¹⁵ par rapport à leur communauté, à la société et même au monde littéraire.

¹² Habiba Sebkhî avance, par exemple, dans ses travaux (articles, thèse de doctorat) l'appellation « littérature naturelle » où « *naturelle* renvoie par écho à (*il*)légitime[,] cette notion [ayant] le mérite de souligner l'état des rapports de la "seconde génération" avec la société d'accueil et avec celle des origines » (2000, 10).

¹³ Une recherche sur Internet nous fait découvrir que le terme appartiendrait à l'écrivain allemand d'origine turque Cem Özdemir. Celui-ci publie en 1997 sa biographie *Ich bin Inländer* dont le titre se traduirait « Je suis un intranger ».

¹⁴ Voir par exemple Ilaria Vitali, « De la littérature beur à la littérature urbaine : le regard des intrangers » (2009), Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers : I : Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur* (2011), Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers : II : Littérature beur, de l'écriture à la traduction* (2011), etc.

¹⁵ Syntagme emprunté à Clément Moisan et Renate Moisan-Hildebrand, *Ces étrangers du Dedans : Une Histoire de L'écriture Migrante Au Québec, 1937-1997*, Montréal, éd. Nota Bene, 2001.

La littérature des « intrangers », une littérature tout court ?

La littérature issue de l'immigration maghrébine a connu, depuis sa naissance, non seulement une « affaire du nom », mais également une « affaire du statut ».

Nombreux sont ceux qui ont contesté (et continuent encore à le faire) son existence. Selon eux, toutes ces productions n'ont rien de littéraire devant être exclusivement rattachées au domaine du témoignage, du récit de vie, du documentaire ou de la sociologie. L'argument de cette exclusion serait le caractère (supposé) fortement autobiographique de la plupart des œuvres littéraires des écrivains issus de l'immigration¹⁶, poussant les lecteurs plus ou moins avisés vers une lecture superficielle dont un second argument serait la présence de nombreuses références renvoyant à la réalité quotidienne (événements, personnalités publiques, ou même des événements évoquant la vie des écrivains ou de leurs proches, etc.).

D'aucuns, même s'ils acceptent de parler d'« œuvres littéraires », insistent sur l'absence de valeur esthétique, les œuvres en question étant à leurs yeux uniquement des descriptions brutes, (ultra)réalistes de la société. D'après eux, la littérature des « intrangers » ne serait qu'une « pseudo-littérature », une « sous-littérature », ce qui renverrait à l'idée qu'*écriture beur* et *qualité littéraire* seraient irrémédiablement dissociables¹⁷. Ce point de vue est partagé également, à la surprise de beaucoup, par des écrivains rattachés à la littérature issue de l'immigration. C'est le cas, entre autres, de Farida Belghoul. L'auteure du roman *Georgette !*, considéré comme le chef-d'œuvre des productions littéraires « intrangères », dénonce la « mineurité » et même la nullité de ces créations littéraires. Elle affirme :

D'un point de vue littéraire, elle ne vaut rien ou presque. Elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales. Cette écriture ressemble à la dernière respiration qu'on prend avant de couler [...]. Les « œuvres » se situent, le plus souvent, dans la sphère politique et sociale [...]. Cette position de l'écriture va contre la littérature. (1987, 25)

Hocine Touabti, écrivain, appartenant lui aussi à la deuxième génération, donne « le coup de grâce » (Obajtek-Kirkwood 2008) à ces « sociologues à la petite semaine » (Touabti 1987, 24), en avançant qu'« il serait illusoire de prétendre qu'une littérature Beur existe. Le niveau en est tellement moyen, voire affligeant, qu'on ne saurait sur quels arguments s'appuyer. Donc exit » (Touabti 1987, 24).

¹⁶ Michel Laronde attire l'attention dans son article « L'écrivain post colonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur : Chimo, Paul Smaïl, Ahmed Zitouni » que « les médias resserrent le pacte autobiographique au point où il ne reste aucun écart entre auteur et écrivain, ce qui a pour conséquence de ranger presque systématiquement, parfois à raison mais *souvent à tort*, les textes beurs dans le domaine des écrits autobiographiques : la confession, le récit de vie, le journal, le témoignage » (2001, 134). (Nous soulignons). Par exemple, Habiba Mahany, auteure du roman *Kiffer sa race*, écrit à la première personne, racontant la vie de Sabrina, une jeune d'origine maghrébine, à Argenteuil, explique elle aussi : « *Kiffer sa race* est un roman donc Sabrina, ce n'est pas moi, même si j'ai mis une part de moi en elle et chez d'autres personnages » (2008).

¹⁷ Voir Regina Keil, « Entre le politique et l'esthétique ... », *op. cit.*

Il y a cependant des chercheurs qui, et nous y adhérons, affirment clairement la position évidente de cette littérature au sein du champ littéraire français¹⁸. Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, par exemple, insiste sur le rôle « salutaire » de ces écrits atypiques dans une littérature française trop enfermée, à laquelle on a souvent reproché sa réticence à l'égard d'une expression *autre*, différente, en rupture avec les normes :

À ceux qui reprochent à la littérature française de ces dernières décennies d'être trop étroite, trop repliée sur elle-même, trop entachée de formalisme ou de frilosité, cette littérature est salutaire parce qu'elle bouscule, dérange les habitudes et les certitudes, éclaire une autre réalité sociale et historique française ! Malgré certaines imperfections de style parfois, certaines maladresses, pourquoi serait-il dénié aux Beurs de s'épancher dans au moins un récit autobiographique ? Il est d'ailleurs bien des gloires confirmées qui écrivent dans la même veine le même livre toute leur vie. Il semble aussi que les écrivains plus récents, Minna Sif, Rachid Djaïdani, Faïza Guène, Zahia Rahmani, ne soient plus soumis à ce genre de critique et de rejet, preuve que les mentalités lentement évoluent positivement, et la place de ces écrivains dans la littérature hexagonale aussi. (2008)

L'apport des écrivains « intrangers » réside non seulement dans leur *langue d'écriture* portant les traces de leur origine (géographique – la banlieue, sociale – l'immigration, ethnique – le monde maghrébin), mais également dans une *ré-inscription* dans la littérature d'un espace longtemps proscrit, estimé comme non-littéraire. Ils instaurent l'intrigue de leurs romans dans des banlieues (situées extra ou même intra-muros¹⁹), qu'ils décrivent de *l'intérieur* en tant que connaisseurs²⁰, qu'ils peuplent de personnages *vrais*, en quête

¹⁸ D'aucuns parlent même d'un véritable « phénomène littéraire » ou d'un « mouvement littéraire beur », comme par exemple Fatiha El Galaï, dans son ouvrage *L'identité en suspens : à propos de la littérature beur* (2005, 23-24). Nous considérons cette opinion assez excessive. Malgré le nombre toujours croissant d'œuvres littéraires « intrangères » publiées, la qualité d'ensemble de ce corpus littéraire, son faible pénétration dans le monde universitaire, les notes de lectures pas toujours favorables, sont cependant des raisons susceptibles de soutenir notre point de vue.

¹⁹ La plupart du temps, les *espaces malsains* servant de scène pour le déroulement des intrigues des romans des « intrangers » se situent à la périphérie des (grandes) villes, comme par exemple le Paradis (banlieue imaginaire séparée par une voie ferrée de la ville de Toulon, dans le roman *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini) ou Argenteuil (commune de la banlieue nord-ouest de Paris, dans *Kiffer sa race* de Habiba Mahany), etc. L'action des romans peut se dérouler également dans des espaces *toxiques* situés « intra-muros ». C'est le cas du roman *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène où Ahlème, le personnage central, débambule parfois dans le quartier Barbès, un des principaux quartiers populaires de Paris, peuplé d'immigrés.

²⁰ Les écrivains « intrangers » ne sont pas les premiers à avoir introduit la banlieue dans la littérature. Au XIX^e et au XX^e siècles, plusieurs auteurs (français et francophones) y fixent l'action de leurs romans (Victor Hugo, Émile Zola, Driss Chraïbi, Calixthe Beyala, etc.). Si ceux-ci écrivent *sur* la banlieue, les écrivains issus de l'immigration écrivent *de* la banlieue. En effet, Azouz Begag, Faïza Guène, Mehdi Charef, Rachid Djaïdani, Soraya Nini, etc., sont nés et/ou ont vécu une longue période dans des cités HLM « toxiques » des villes françaises.

d'identité et de place à l'intérieur de ces « toxi-cités »²¹. La banlieue n'est plus un simple décor, mais un personnage essentiel, « un lieu-personnage à part entière qui tient dans la fiction une place de premier choix », un véritable « un lieu d'écriture » (Gourdin-Girard 2006, 31).

L'écriture dans le texte « intranger »

Si l'écriture a permis aux écrivaines « intrangères » de s'évader d'un quotidien aliénant, de mettre en récit leur propre vécu ou celui des autres, leurs désirs, leurs espoirs ou leurs souffrances, elle permet la même chose aux personnages féminins autour desquels des auteurs comme Soraya Nini ou Malika Madi construisent leurs romans. L'écriture à laquelle s'adonnent Samia et Farah représente finalement une sorte de mise en abyme des romans dont elles sont les héroïnes, à savoir *Ils disent que je suis une beurette*, respectivement *Nuit d'encre pour Farah*.

Écrites à la première personne du singulier, les deux œuvres littéraires donnent la parole à des héroïnes qui confient-écrivent leur propre histoire. Le roman de Soraya Nini a l'apparence d'un journal non-daté dans lequel Samia note les événements marquants de sa vie, depuis son enfance (elle a dix ans quand l'action débute) jusqu'au moment de la rupture avec sa famille (elle a environ dix-huit ans et vient de réussir son examen de CAP, son « passeport » pour la sortie du Paradis)²². Pour ce qui est du roman de Malika Madi, Farah nous informe dès les premières lignes qu'il ne s'agit pas d'un « conte » ou d'une « romance » mais d'« une histoire d'une naïveté dramatique, d'un vide pathétique, [...] une histoire sans trace, sans trame, sans vrai début, ni véritable fin [...], une histoire de fait divers, classée sous la rubrique : faits de société » (NEF, 9)²³. La jeune fille écrit pour « narrer [les] passages de [sa] vie » (NEF, 11)²⁴.

L'écriture, en tant que « tiers-espace », permet aux deux personnages de s'évader d'un *intérieur* aliénant. Dans le roman *Ils disent que je suis une beurette*, le terme « intérieur » peut renvoyer tantôt au Paradis renversé, « merdique » (DSB, 122), « fermé » (DSB, 197), où Samia est condamnée à vivre, tantôt à l'univers familial étouffant, où elle ne trouve plus sa place. Chez Malika Madi, il s'agit d'un « intérieur » symbolique, à savoir la folie qui tient le

²¹ Syntagme emprunté à Nadhéra Beletreche, « *Toxi-cités* ». *Pour en finir avec les ghettos*, éd. Plon, 2013.

²² En effet, la narratrice nous apprend qu'à partir du moment où elle a l'impression de s'asphyxier dans l'atmosphère suffocante de chez elle, elle commence à tenir un journal secret.

²³ Les deux premières pages du roman sont une sorte de « mise en garde » du lecteur à propos de texte qu'il lira. Suivent ensuite deux parties : la première non-dénommée, portant sur les quelques jours précédant un examen crucial pour Farah ; la deuxième partie, intitulée « Bejaïa, l'autre vie », présentant le destin renversé de la jeune fille, sept ans après la trahison de ses sœurs.

²⁴ Dans d'autres romans, les personnages féminins écrivent afin de *raconter*. C'est le cas par exemple d'Ahlème, protagoniste du roman *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène. Elle devient d'une certaine manière une conteuse d'autrefois, son activité scripturale étant tournée vers les autres, vers la fiction. Ne comprenant pas l'utilité d'un journal intime en tant qu'exercice « très con et égocentrique » (2006, 83), elle préfère inventer des histoires inspirées de sa propre vie. Elle s'évade ainsi d'un *extérieur* aliénant.

personnage féminin prisonnier ne lui laissant que peu de moments de répit. En s'adonnant à l'écriture, les deux héroïnes parviennent à se détacher de toute la souffrance ressentie, de partir à la recherche de soi-même et d'un confident.

Devant le mutisme et la méfiance de ses sœurs dus au comportement tyrannique du KGB, le chef de la famille, Samia trouve un complice muet, à savoir son journal. « Ami qui berce, qui console, qui protège » (Didier 2002, 108), le journal représente pour la jeune fille une véritable « décharge »²⁵, une « bouée de sauvetage pour éviter la désintégration totale » (Petit 2008, 174). À son « cher cahier »²⁶, le personnage de Soraya Nini confie « [sa] tristesse et [son] désarroi quand ceux-ci s'imposent à [elle] trop longtemps » (DSB, 120), lui dit sa solitude, sa volonté de vengeance sur un frère-bourreau qui l'empêche de vivre, son espoir d'une vie sans interdits.

Pour Farah, l'écriture a une fonction beaucoup plus profonde. Dans sa chute vers l'anéantissement final de l'esprit, elle connaît quelques moments de tranquillité. En commençant à écrire, elle essaie de se retrouver avant que cela ne soit pas trop tard, de comprendre à quel instant précis sa vie a basculé, l'écriture acquérant ainsi une valeur thérapeutique. Si l'activité scripturale semble réussir à soustraire la jeune fille de l'empire de l'aliénation, elle ne fait en effet que retarder l'irréparable. À la fin du roman, Farah succombe à jamais dans la folie sans avoir pu se résigner à son destin renversé : « j'ai entendu la voix lointaine dire, "Nous la perdons, nous la perdons chaque jour un peu plus". C'est vrai, parce qu'à partir de cet instant-là, je ne l'entendis plus. Quel bonheur, enfin je n'existais plus » (NEF, 207).

Conclusion

L'analyse du statut de l'écriture dans le *contexte* « intranger » nous autorise à affirmer, à l'instar d'Ilaria Vitali et d'Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, que la littérature issue de l'immigration, en tant qu'« enfant mort-né » (Vitali 2013), existe toujours, « se porte bien » (Obajtek-Kirkwood 2008) et ne cesse d'évoluer au niveau de la problématique abordée ou de la langue d'écriture. En ce qui concerne la présence de l'écriture dans le *texte* « intranger », elle permet aux personnages féminins de s'évader, d'échapper au moins pour quelques instants à l'aliénation en tant que limitations imposées par l'espace, la famille, la société ou même par la raison. Conséquence d'une rupture (violence physique et langagière répétées, trahison inacceptable), l'écriture rend possible la survie de Samia et Farah à travers la fixation du temps sur la page blanche²⁷.

Textes de références

Madi, Malika, *Nuit d'encre pour Farah*, Cuesmes, éd. du Cerisier, 2000.
Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, éd. Fixot, 1993.

²⁵ Dans son article « Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XX^e siècle », Isabela Badiu dégage plusieurs fonctions « non-littéraires » ou « psychologiques » du journal en tant qu'écriture personnelle : ami, confident, consolateur, guérisseur, refuge matriciel, décharge, partenaire de communication, « archive » de la mémoire personnelle, familiale, espace de la réflexion sur soi, philosophique, etc. (2002).

²⁶ Titre de l'ouvrage de Philippe Lejeune, « *Cher cahier...* ». *Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1990.

²⁷ Bien que, pour Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, cette finalité corresponde au journal intime (2006, 29), elle pourrait convenir également aux « mémoires » de Farah.

Bibliographie critique

- Albert, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.
- Begag, Azouz et Chaouite, Abdellatif, *Écarts d'identité*, Paris, éd. du Seuil, 1990.
- Beletreche, Nadhéra, « *Toxi-cités* ». *Pour en finir avec les ghettos*, Paris, éd. Plon, 2013
- Belghoul, Farida, « Témoigner d'une condition », *Actualité de l'émigration*, 11 mars 1987, p.25.
- Benmiloud, Yassir, *Allah Superstar*, Paris, éd. Grasset, 2003.
- Bonn, Charles (dir.), *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Collectif « Qui fait la France ? », *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007, p. 7-10.
- Didier, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 2002 [1976].
- El Galai, Fatiha, *L'identité en suspens : à propos de la littérature beur*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Guène, Faïza, *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006.
- Gourdin-Girard, Céline, *Ville et écriture au féminin : Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2006.
- Hargreaves, Alec, « Autobiographie et histoire dans la littérature issue de l'immigration maghrébine », *Écarts d'identité*, mars 2000, n°92, p. 53-56.
- Keil, Regina, « Entre le politique et l'esthétique : littérature "beur" ou littérature "franco-maghrébine" ? », *Itinéraires et contacts des cultures*, 1991, n° 14, « Poétiques croisées du Maghreb », 2^e semestre, p.159-169.
- Laronde, Michel, « L'écrivain post colonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur : Chimo, Paul Smaïl, Ahmed Zitouni » in Charles Bonn (dir.), *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 131-144.
- Lejeune, Philippe, « *Cher cahier...* ». *Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1990.
- Lejeune, Philippe et Bogaert, Catherine, *Le journal intime : histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.
- Moisan, Clément et Moisan-Hildebrand, Renate, *Ces étrangers du Dedans : Une Histoire de L'écriture Migrante Au Québec, 1937-1997*, Montréal, Nota Bene, 2001.
- Petit, Michèle, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, 2008.
- Reeck, Laura, « Lettre ouverte au monde des lettres françaises : *Sur ma ligne* de Rachid Djaidani », in Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers : I : Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, Louvain-la-Neuve, éditions Academia, 2011, p. 47-69.
- Rouane, Houda, *Pieds-Blancs*, Paris, éditions Philippe Rey, 2006.
- Sebkhi, Habiba, *Littérature(s) issue(s) de l'immigration en France et au Québec*, thèse de doctorat, Université d'Ontario, 2000
- Vitali, Ilaria (dir.), *Intrangers : I : Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, Louvain-la-Neuve, éditions Academia, 2011.
- Zekri, Khalid, « "Écrivains issus de l'immigration maghrébine" ou "écrivains beurs" ? », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, juillet - décembre 2004, n° 155 - 156, « Identités littéraires », p.62-67.

Sitographie

- Artus, Hubert, « Un homme ça ne pleure pas : attention, humour (tendrement) décapant ! », 28 février 2014, document sans pages. [En ligne]. URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-homme-ca-ne-pleure-pas-attention-humour-tendrement-decapant_1496181.html. (Consulté le 21 juin 2014).
- Badiu, Izabella, « Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XX^e siècle », *Arches. Actes de l'Association Roumaine des Chercheurs Francophones en*

-
- Sciences Humaines*, 2002, n° 4, document sans pages. [En ligne]. URL : <http://www.arches.ro/revue/no04/no4art03.htm>. (Consulté le 15 juin 2014).
- Harzoune, Mustapha, « Un homme, ça ne pleure pas », *Le magazine de la Cité*, 29 avril 2014, document sans pages. [En ligne]. URL : <http://www.histoire-immigration.fr/magazine/2014/4/un-homme-ca-ne-pleure-pas>. (Consulté le 21 juin 2014).
- Mahany, Habiba « Interview de Habiba Mahany, auteur de *Kiffer sa race* », propos recueillis par Arezki Semache, 3 avril 2008, document sans pages. [En ligne]. URL : <http://argenteuil.over-blog.fr/article-18412402.html>. (Consulté le 22 juin 2014).
- Obajtek-Kirkwood, Anne-Marie, « Les écrivains beurs des années quatre-vingts et leur témoignage », document sans pages (février 2008). [En ligne]. URL : http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/anne_obajtek.htm. (Consulté le 19 juin 2014).
- Razane, Mohamed, « Qui fait la France ? », entretien, document sans pages. [En ligne]. (29 octobre 2007). URL : <http://www.afrik.com/article12786.html>. (Consulté le 19 juin 2014).
- Vitali, Ilaria, « Une promenade dans le bois du "roman beur" : de Mehdi Charef à Rachid Djaïdani », *Publif@rum*, 2013, n° 20, « Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011) ». [En ligne]. URL : http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=254. (Consulté le 19 juin 2014).

Ezza Agha Malak, *La Dernière des Croisés* et l'engagement féminin. Texte et contexte dans le Liban francophone contemporain

Efstratia OKTAPODA
Université de Paris IV-Sorbonne, France

Résumé. Écrivaine emblématique de la littérature francophone de l'extrême contemporain, écrivaine de la modernité trans, trans-méditerranéenne et transatlantique, Ezza Agha Malak se penche sur des sujets d'actualité qui bouleversent le Monde et les sociétés contemporaines. Elle chante la guerre et l'amour, elle défend la cause féminine et les droits de la femme et des enfants. Ses romans, ses poèmes aussi, ont pour cadre le Liban, son pays natif, que l'auteure auréole et démystifie. Tous les romans d'Ezza Agha Malak font la représentation littéraire du Liban et de ses stéréotypes nationaux. Le roman *La Dernière des Croisés* (1997¹, 2002) est le roman par excellence des représentations socio-culturelles du pays et du rapport entre texte, intertexte et architexte. Après les représentations socio-culturelles (*La Dernière des Croisés*), la défense de la femme (*La Femme de mon mari* et *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*), la défense des enfants (*Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?*) et la dénonciation des maîtres et du mal-mâle dans la société libanaise contemporaine, Ezza Agha Malak met au centre de sa fiction les guerres et la *realpolitik* (*Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres*).

Abstract. Emblematic writer of the extreme contemporary French literature, modern writer, a trans-Mediterranean and transatlantic writer, Ezza Agha Malak examines in her novels current issues that intrigue our days the World in the contemporary societies. In her texts Agha Malak treats the war and the love, she defends the feminist cause and the children's rights. Her novels, as well as her poems, are set in Lebanon, her native country that the author demystifies and haloes. All Ezza Agha Malak's novels are the literary representation of Lebanon and its national stereotypes. Her novel *La Dernière des Croisés* (*The Last Crusader*) (1997¹, 2002) is the novel by excellence dedicated to the study of socio-cultural representations of Lebanon as well as of the relationships between text, intertext and architext. After demonstrating the socio-cultural representations (*La Dernière des Croisés*), after taking the defense of women (*La Femme de mon mari* and *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*) (*The Woman of My Husband* and *Married to Paris. Repudiated in Beirut*), children's advocacy (*Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?*) (*What Have You Done with Your Kids, Dad?*) and the denunciation of men in the male contemporary Lebanese society, Ezza Agha Malak puts at the center of her fiction the war and the *realpolitik* (*Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres*) (*Bagdad. Dead Sounding Stronger than Others*).

Mots-clés : Liban francophone contemporain, Ezza Agha Malak, contexte, représentations littéraires et socio-culturelles, engagement

Keywords: contemporary francophone Lebanon, Ezza Agha Malak, context, socio-cultural and literary representation, commitment

Dans la nouvelle littérature française et francophone, le nom d'Ezza Agha Malak ne nous est guère étranger. Écrivaine emblématique de la littérature francophone de l'extrême contemporain, Professeure émérite de linguistique et de stylistique françaises à l'Université de Tripoli (Liban), Médaille du Mérite de l'Éducation parlementaire libanaise (2001), Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française (janvier 2012), Ezza Agha Malak est une

écrivaine polygraphe. Romancière, essayiste et poète, elle est l'auteure de vingt-deux romans et recueils de poésie qui sont publiés à Paris et au Liban [13 romans (dont son tout dernier *Balafres ou le silence de la Méditerranée* (2013) et 9 recueils poétiques] et une cinquantaine d'articles littéraires, sociocritiques et pédagogiques. Cinq ouvrages collectifs lui ont été consacrés¹ rassemblant plus d'une centaine d'études sur son œuvre et quatre Colloques internationaux ont été organisés en son honneur en France et au Liban². Trois de ses romans (*Anosmia ou Nostalgie d'un sens interdit* ; *Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres* et *Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?*) ont été traduits en anglais (américain) (University Press of the South et Linus publication, USA), alors que son œuvre entière, prose et poésie, attire de plus en plus les chercheurs et le public académique et fait l'objet d'études des thèses et des Masters (France, Liban, Égypte et USA).

Écrivaine trans, trans-méditerranéenne et transatlantique, écrivaine de la modernité, Ezza Agha Malak se penche sur des sujets d'actualité qui bouleversent le Monde et les sociétés contemporaines. Elle chante la guerre et l'amour, elle défend la cause féminine et les droits de la femme et des enfants. Ses romans, ses poèmes aussi, ont pour cadre le Liban, son pays natif, que l'auteure auréole et démystifie. Tous les romans d'Ezza Agha Malak donnent la représentation littéraire du Liban et de ses stéréotypes nationaux.

Le roman *La Dernière des Croisés* (1^{ère} édition : Maison Internationale du Livre, Beyrouth, 1997 ; 2^{ème} édition : Éditions des Écrivains, Paris, 2002) se présente comme le roman par excellence pour les représentations socio-culturelles du pays et le rapport entre texte, intertexte et architexte. Ce sera le premier paradigme de mon étude.

Le roman entier se centre sur le côté pragmatique des images et sur la pragmatique interne de la narration. Loin de l'imaginaire et de son triomphe, le récit représente le monde dans sa complexité quotidienne, censé de reproduire la réalité, surtout celle des bonnes dans la 'bonne' société libanaise qui va m'intéresser tout particulièrement dans cette étude (Oktapoda 2011 (a), 190).

Pour la représentation du réel dans l'art, je reprendrai les propos d'Aristote pour qui l'imitation n'est pas négative, mais une généralisation non

¹ L'œuvre de Ezza Agha Malak a fait l'objet de nombreuses études dont six ouvrages collectifs : *Regards sur l'œuvre narrative et poétique de Ezza Agha Malak*, B. Baritaud (dir.), Paris, Éditions des Écrivains, 1999 ; *Ezza Agha Malak. Regards croisés francophones sur son œuvre narrative et poétique*, Gilles Sicard (dir.), Préface de Denis Labouret, Paris, L'Harmattan, 2005 ; *Ezza Agha Malak. À la croisée des regards*, Cynthia Hahn (dir.), Préface de Romain Vignest, Paris, L'Harmattan, 2010 ; *Le Pays et l'ailleurs. Voyage et narration dans l'œuvre de Ezza Agha Malak*, Efstratia Oktapoda (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010 ; *Oeuvre francophone et identité transculturelle*, Sélection d'études littéraires par Ezza Agha Malak, Préface d'Efstratia Oktapoda, Paris, L'Harmattan, 2010 ; *L'Écrivain moyen-oriental face à ses mythes. Perspectives critiques sur l'œuvre de Ezza Agha Malak*, Efstratia Oktapoda (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013.

²Un Colloque à l'Université de Tripoli en 2005, un triple Colloque à Beyrouth, Saïda et Tripoli en 2006, un Colloque à l'Université Libanaise de Beyrouth en 2009, et un Colloque à la Sorbonne, Paris IV, Maison de la Recherche, en novembre 2008. À noter aussi qu'une Journée-débat a été organisée en son honneur à la Bibliothèque Nationale de France, BnF à Paris, en mai 2012.

dégradante. Dans sa *Poétique*, l'imitation (*mimésis*) est avant tout celle de l'action, qui s'inscrit dans une dynamique.

Et je reviens à *La Dernière des Croisés* que j'étudierai dans la perspective du Colloque et du texte en contexte, puisque dans le roman on n'est pas dans le réel, comme on l'aurait cru, mais dans l'illusion de la vraie vie. Grande fresque réaliste, *La Dernière des Croisés* s'avère être un roman sociologique et un puissant roman psychologique. Une analyse lucide de la vie et le cheminement d'une conscience, celle de la protagoniste Rima et de toutes les filles comme elle dans le Liban contemporain. Ce qui frappe plus dans le roman ce n'est pas la cruauté de la description, l'expression dépouillée et la technique du portait, mais le cynisme tonal qui interpelle le lecteur. Ce n'est pas le cadre narratif générique qui semble important, que la tonalité elle-même comme une référence à l'univers de l'espace, du pays et de la ville. Sous forme d'analyse semi (auto)-biographique, l'auteure retrace la vie tourmentée de la belle Rima et de la ravissante Fattouma, sa cousine. Si l'utilisation du *Je* à la première personne, atteste la véracité du récit, il implique aussi la participation du lecteur dans la souffrance de la jeune fille maltraitée. Auteur-témoin-narrateur, Ezza Agha Malak prend soin de rester anonyme, de gommer sa présence de témoin (Oktapoda 2011 (a), 190). Elle assume le réalisme, mais elle fait de son roman une véritable poésie.

Ni fiction, ni biographie, le roman d'Ezza Agha Malak est le reflet du monde 'réel', le miroir de la société libanaise contemporaine, société patriarcale où foisonnent les préjugés sociaux et les pouvoirs abusifs. Je focaliserai sur la structure du récit, la spatialité et la géométrie architecturale du texte pour montrer que le cadre spatio-temporel est très important dans ce roman où la fiction n'est que prétexte à la description du réel. Ezza Agha Malak donne la représentation de son pays et de son époque et peint la fresque complète de la société libanaise.

1. Le monde antinomique des maîtres et des soumis

Dans *La Dernière des Croisés*, l'auteure dénonce le comportement autoritaire des maîtres – de tous les maîtres, j'y reviendrai. Le roman est révélateur de l'écriture dénonciatrice de l'auteure qui revient comme un *leitmotiv* dans tous ses romans. En plaçant son roman dans l'axe syntagmatique des maîtres et des esclaves, représentés ici par les jeunes filles domestiques, ailleurs par les mères – on le verra –, et ailleurs par les épouses, Ezza Agha Malak écrit le paradoxe du monde et de ce que j'appelle le monde antinomique des maîtres et des soumis. Dans tous les romans suivants, l'auteure dénonce avec rigueur l'homme despote, le diktat dans la société musulmane qui reste encore aux XXe et XXIe siècles une société patriarcale et profondément machiste. Publié premièrement en 1997, et réédité en 2002, *La Dernière des Croisés* se dresse comme un roman de dénonciation et un roman allégorique, car il est à mon sens le premier d'une série d'autres romans à venir chez Ezza Agha Malak qui sont de plus en plus virulents et dénonciateurs et qui fustigent ouvertement l'homme. Ce sont des romans-vies où la femme est placée au centre du roman. Il s'agit du point de vue d'une femme, et justement, Ezza Agha Malak sait de première main de quoi elle parle. Dans tous ses romans l'auteure parle de la femme musulmane dans la société moyen-orientale, la femme qu'on prend,

qu'on laisse et qu'on délaisse, qu'on jette et on rejette comme un objet. Qu'on répudie et qu'on échange comme une pièce de monnaie.

De ce fait, *La Dernière des Croisés* acquiert un sens symbolique. L'autoritarisme critiqué des « maîtres », le despotisme, la réduction de la femme-objet, de la femme soumise sans parole et sans voie, privée de tout droit civique et social est un *topos* dans les romans de Ezza Agha Malak.

Prenons les choses dans l'ordre et revenons au roman. Dans *La Dernière des Croisés*, Ezza Agha Malak dénonce la condition de « la femme qui doit se soumettre aux principes d'une société patriarcale. »³

L'auteure opère une de plus fines psychographies des bonnes, peu considérées par leurs maîtresses, abusées par leurs maîtres, exploitées par leurs pères. Elle dresse le portrait de la condition pénible de pauvres filles des campagnes.

Je fais partie de ces enfants qui naissent avec de la boue dans la bouche, au lieu de la cuillère en or pour certains autres. Il m'arrive souvent de regarder avec dégoût ce monde à l'envers, qui se dit libre et qui exploite encore, même en cette fin de siècle, les enfants, en laissant les grands s'adonner à leur fainéantise, désœuvrés et abrutis. Car, rares sont, dans mon village les hommes qui travaillent honnêtement. Ils comptent sur leurs filles qu'ils fabriquent, pondent, comme une poule les œufs. Mon père en fait partie. Mon oncle maternel aussi ; et mon oncle paternel et mon grand cousin, et nos voisins, et presque tous les hommes de la Vallée. Certains sont devenus aisés parce qu'ils ont beaucoup de filles. Mon père ne travaille plus, même illicitement, depuis que nous avons grandi, ma sœur Aïché et moi. Il compte sur le « travail » des filles ; sur l'argent qu'il tirera de nos entrailles. Dernièrement, il projette d'acheter une voiture et d'apprendre à conduire. Il aurait pu réaliser ce rêve si ma sœur aînée avait accepté de travailler ; si elle n'était pas trop têtue. En effet, ni les gifles de ma mère ni non plus les injures de mon père et ses admonitions n'ont pu agir sur elle pour apaiser sa révolte et réduire son entêtement. Et elle devient ainsi la figure emblématique d'une lutte. (DC 58-59)

Au Liban, toute famille bourgeoise possède du personnel à son service. C'est l'un des signes de la réussite, de la considération et de la supériorité sociales. Les bonnes ont en commun d'être pauvres et de familles démunies. Ne pouvant subvenir à leurs besoins, leurs familles ont pris l'habitude de placer leurs filles dès l'âge de sept ou huit ans chez une maîtresse qui en échange de ses services, leur octroie des 'gages', c'est-à-dire un salaire dans son intégralité qui leur assure le gîte et le couvert (Oktapoda 2011, 190). « Pour en avoir une, il suffisait de venir jusqu'à la Vallée pour choisir, mais il fallait d'abord passer dans la mesure de la Goule (l'entremetteur) afin de lui exposer ses données et coordonnées » (DC 18). « Le commerce des bonnes fut sa vie et son rêve, carrière bien réussie » (DC 18-19).

Pire encore : ces bonnes sont dépourvues de nom, ou plutôt, elles s'appellent toutes *Ammoun-la-bonne*. La qualification d'"Ammoun" pour

³ Agha Malak, Ezza, *La Dernière des Croisés*, Paris, Éditions des Écrivains, 2002 [première édition : Beyrouth, Maison Internationale du Livre, 1997], p. 91. Désormais désigné à l'aide du sigle DC, suivi du numéro de la page.

désigner les bonnes est très humiliante en soi. « C'est que j'appartiens à ce clan d'enfants qui, dans la Vallée, naissent dans le chaos, sans appartenance, dépossédés d'un état civil qui les détermine et identifie » (DC 33), affirme la protagoniste.

Les mauvais traitements sont quotidiens et le mépris permanent. Les injures pleuvent, Rima, sa cousine Fattouma et leurs semblables doivent endurer les caprices de leurs maîtresses et encore plus, ceux de leurs maîtres pendant la nuit. Aucune sympathie, aucune compassion, la condition de la bonne, « bonnes à tout faire » (DC 19) dans la ville, reste peu enviable que l'on fuit dès qu'on le peut.

Dans la fiction, les deux cousines, Rima et Fattouma, sont des personnages-référentiels qui ont réellement existé dans l'Histoire, dans la société ou dans l'horizon d'attente culturel du lecteur.

Selon la définition de Milan Kundera, le roman est une « grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (Kundera 1986). Selon Northrop Frye (1957), le roman n'est qu'un « secteur de l'ensemble des formes continues particulières de la fiction narrative ».

Texte et contexte, texte en contexte, *La Dernière des Croisés* est un roman dont le texte est profondément incrusté dans le contexte spatio-temporel du Liban contemporain de la fin de la guerre libanaise. Entre fiction et réalité, et dans un cadre spatio-temporel réaliste, dans *La Dernière des Croisés*, la fiction n'est que prétexte à la description du réel. Si l'auteure insiste sur les données sociales, c'est surtout dans le but d'éduquer, d'alerter et de sensibiliser le lecteur. Sans copier le monde, le roman de Ezza Agha Malak 'copie' une image de ce monde avec ses tares et ses défauts. Elle dresse vivante la société libanaise en fabriquant un univers purement littéraire dans une nouvelle conception réaliste. Dans une mise en abyme gidienne, Ezza Agha Malak cherche à rendre compte, par le biais du miroir, de la multiplicité des êtres, des points de vue et des sentiments pour manifester l' 'épaisseur du réel' (Oktapoda 2010 (b), 482-492 ; 2011 (a), 192-193 ; 2012).

2. À la défense des femmes

Après la défense des filles et des bonnes, Ezza Agha Malak devient la défenseur des femmes, de toutes les femmes. Elle devient alors une écrivaine féministe qui œuvre pour la cause de la femme. Prenons ce que j'appelle sa « trilogie féministe ». Tout d'abord *La Dernière des Croisés* (1997), suivi par *La Femme de mon mari*, publié aux Éditions des Écrivains, en 2001, puis par *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*, paru à L'Harmattan, en 2009. Beaucoup de chemin en fait pour cette écrivaine polygraphe. Il y a eu évidemment bien d'autres romans dans l'intervalle (*Les Portes de la nuit*, 1999 ; *Récits Roses*, 2002 (Recueil formé de deux nouvelles) ; *Anosmia ou Nostalgie d'un sens interdit*, 2005 ; ainsi qu'une série de recueil poétiques qui ne font pas l'objet de cette étude).

Ce n'est pas facile pour une jeune fille de se rebeller dans une société musulmane englobée dans son patriarcat, au sein d'une famille conformiste farouchement à ses rites et ses traditions. Ce n'est pas facile non plus, pour une jeune épouse sans expérience, de faire face, dans cette même société,

aux stratagèmes d'une femme ayant toute sa vie derrière elle et que le mari impose comme amie du couple. (*La Femme de mon mari* quatrième de couverture)

Dans le roman, Jida, la protagoniste se refuse à l'infériorité, voire la servilité vis-à-vis de son mari et c'est le point de vue de celle-ci que nous livre l'auteure. Jida, l'*alter ego* de l'auteure, est une femme révoltée qui veut défier les traditions et les coutumes selon lesquels l'homme est le maître, l'autorité absolue. La liberté de la femme est déterminée par les limites que le maître lui accorde comme lui il veut et il juge⁴.

Plus que dans *La femme de mon mari*, dans *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth* (2009), l'auteure dénonce ouvertement la mentalité sociétale musulmane et les privilèges masculins qui donnent lieu à des machinations libres d'un mari déloyal qui par ces mêmes privilèges reste intouchable et impuni, conforté par des lois qui laminent les droits de l'épouse dans la société orientale.

*Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*⁵ est un roman social, sociologique et profondément psychologique. L'auteure prend la défense de la femme harcelée, insultée, battue et abandonnée par son époux, tel un objet usé et non désiré. L'histoire est celle du couple et d'un mari sexagénaire qui, pour jouir parfaitement de ses relations extraconjugales, se transforme en pervers narcissique dont le seul but est de détruire sa femme et d'abandonner son foyer. Il malmène femme et enfants abusant de tous ses droits de mâle que la religion et la société lui ont concédés.

Monogame en France, polygame au Liban, Ghâby l'urologue savait profiter de ses appartenances et situations. (MPRB 164)

Seule Léa en savait quelque chose ! La polygamie de son mari était liée à sa perversion ; elle servait ses sentiments négatifs et ses complexes. N'empêche qu'il essayait d'exploiter toutes les lois et les détournait. Être Français et polygame en même temps ne l'indisposait pas. « Et alors ? objectait-il, c'est mon droit d'homme ! ». (MPRB 166)

Léa, essaie de lutter contre la perfidie et les manœuvres de l'époux tyrannique, un « malade, paranoïaque » (MPRB 199). Elle essaie d'exister et de résister pour protéger ses enfants et sauver son foyer. Ghâby le tortionnaire frappe Léa et veut l'enfermer dans un asile psychiatrique pour des fous. Il « lui assén[a] des coups partout » (MPRB 203). « [Léa] avait des bleus sur le bras, mais dans l'âme aussi » (MPRB 203).

À travers le déchirement du couple, récit premier, l'auteure décrit la culture machiste et sexiste et les passe droits (rachat des juges etc.) dans la société musulmane où le sort de la femme est précaire. Elle fustige la démagogie de toute une société qui protège l'homme et lui donne tous les droits et prive la femme de ses simples droits civiques.

⁴ Voir : <<http://www.ezza-agma-malak.com/bibliographie.html>>. (Consulté le 12 janvier 2014)

⁵ Agha Malak, Ezza, *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*, Paris, L'Harmattan, 2009. Désormais désigné à l'aide du sigle MPRB, suivi du numéro de la page.

3. À la défense des faibles et des enfants

Le roman *Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?* publié par AlfAbarre, à Paris, en 2011, est le dernier de cette trilogie humaine contemporaine. Après avoir mis au centre de son écriture la position fragile et subordonnée de la femme, humiliée et agressée verbalement et physiquement, avant d'être abandonnée et répudiée, Ezza Agha Malak focalise dans ce roman sur la situation plus fragile encore des enfants abandonnés par leur père pour vivre avec une autre femme.

Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ? (2011) est le récit à la deuxième personne d'Éric, du haut de ses quinze ans. Le récit d'Éric se présente comme un drame ouvert, le reproche de l'enfant à ce père irresponsable qui est la cause de sa douleur et de sa souffrance intérieure, latente. C'est la mémoire d'Éric qui raconte par analepse sa vie antérieure d'enfant au Liban, son vécu traumatique au contact d'un père violent avec son épouse, le départ précipité d'Éric avec sa mère et sa petite sœur de l'autre côté de la Méditerranée, et la souffrance quotidienne de deux enfants à cause d'un père procédurier et rancunier qui harcèle femme et enfants dans les Tribunaux pendant plus de cinq ans (Oktapoda 2011 (b), 49-56).

Nous devons fuir. TE fuir papa et être hors de portée de ta main [...]. Fuir tes harcèlements, tes humiliations, tes violences. [...] Aujourd'hui, à ton insu probablement, je viens d'avoir quinze ans. Je les ai eus loin de toi [...] Aujourd'hui tout devient clair dans ma tête [...] Aujourd'hui, je comprends mieux l'atrocité de ton pays, de ta confession : leur inhumanité, leur injustice vis-à-vis des femmes. Des mamans je veux dire. (*Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?* 16-17)

Les enfants vivent mal l'abandon du père et encore plus l'égoïsme et la méchanceté d'un père sans pitié pour eux et leur mère. La mémoire d'Éric devient récit pour mettre en mot les blessures d'une vie d'enfant ratée, une vie innocente bafouée à jamais. Une vie sans joie, sans bonheur.

Si le récit d'Éric est temporellement second dans la diégèse, il n'est pourtant pas subordonné mais devient récit premier et se substitue à l'histoire centrale du roman. Récit premier et second deviennent un pour projeter l'histoire réelle d'Éric, son drame et son angoisse. La souffrance d'Éric devient encore plus apparente quand il évoque dans son récit l'image du père qui devait être un élément important dans la construction d'identité de garçon. Mais si Éric a longtemps souffert de cette absence et de l'abandon du père, il est conscient de sa situation singulière et paradoxale d'avoir quelque part un père sans en avoir un réellement. Une image terne et négative d'un père indigne qu'il ne prendra jamais comme exemple.

On nous enseigne que le père devrait être un « exemple » pour son fils. Et dans ce cas-là ? Quel exemple donner ? Une immense tristesse m'envahit quand j'y pense. Je n'ai plus ni père ni exemple. Car je me refuse à te ressembler. Et tant pis si je ne trouve pas mon modèle masculin ! (*Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?* 91-92)

Les mots d'Éric sont des mots-réels, chargés de chair et d'affect ; ce ne sont pas des signifiants, ni des ectoplasmes. Si Éric raconte son vécu traumatique, Ezza Agha Malak fait avec ce roman le plaidoyer de l'enfance brisée et des droits de l'enfant.

4. Le politique, les guerres et la *realpolitik*

Après les représentations socio-culturelles (*La Dernière des Croisés*), la défense de la femme (*La Femme de mon mari* et *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*), la défense des enfants (*Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?*), la dénonciation des maîtres et du mal-mâle dans la société libanaise contemporaine, le politique constituera le cinquième paradigme de mon étude.

La littérature, tout comme l'espace culturel dans lequel elle flotte et circule n'est pas une pratique en vase clos. Comme les autres arts, elle recoupe la politique dans des proportions qui sont déterminées par la géographie et la politique des lieux. Le monde politique, mot-clé important dans la création narrative de Ezza Agha Malak qui ne fait pourtant pas de la politique, ne laisse pas indifférente l'auteure.

En 2006, Ezza Agha Malak écrit un roman apocalyptique sur la guerre et les méfaits de la guerre : *Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres*, paru aux Éditions de la Société des Écrivains à Paris. La guerre est une source d'inspiration pour l'écrivaine qui ne peut pas rester indifférente aux événements historiques et aux enjeux politiques qui se jouent dans la terre du Moyen et Proche-Orient. L'auteure qui a souffert de la guerre meurtrière qui a ravagé le Liban et les Libanais en 1975, ne peut pas rester indifférente à la guerre qui ravage l'Irak à la suite de l'invasion des Américains. Du paranoïa du mari dans *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth*, Ezza Agha Malak dénonce dans *Bagdad* le paranoïa des hommes politiques qui imposent des repréailles et qui tuent au nom de la démocratie (Oktapoda 2010 (a), 149-162).

Deux soldats américains étaient morts. Mais ce qui en était résulté fut terriblement inouï. Les chars américains avaient bombardé la ville de toutes parts et de toutes leurs armes automatiques. Quelques centaines de civils innocents avaient succombé. Les médias étrangers avaient condamné ces bombardements *insensés* qui avaient fait, par ailleurs, deux morts américains ! [...]

L'apocalypse reprit. De toutes parts, Jade entendait les explosions des grenades et des obus des mortiers. Des rafales des mitrailleuses et des chars d'assaut traversaient le ciel. Elles brûlaient dans leur passage les palmiers qui abritaient le grand parc et qui commencèrent à ressembler à des cadavres carbonisés. Dans un geste de survie, l'homme et la femme se retirèrent derrière la porte de l'antichambre où se trouvait le concierge. D'autres sirènes se firent entendre et au même moment d'autres blessés arrivèrent, transportés dans les bras ou à dos d'hommes. Dans tous les coins de l'hôpital, s'amoncelaient les corps des Irakiens. Des parents, des frères ou des amis, portaient leurs morts ou leurs blessés, comme on porte des sacs, sans brancard ni civière, alors que ces derniers hurlaient de douleur. Confondu aux cris, le bruit du transistor se fit entendre, confirmant ironiquement ces fous bombardements américains. Mais le lendemain, les médias ignorèrent cet événement : La vague d'un Tsunami meurtrier occupa le monde entier. Ce terrible événement tellurique étouffa toute autre

nouvelle. Des morts irakiens tombaient tous les jours mais restaient ignorés. Les médias, américains et européens, semblaient avoir oublié l'affaire de l'Iraq et les folies meurtrières quotidiennes. Le cataclysme naturel qui s'était abattu sur de pauvres pays primait. Pendant des jours, ce fut d'une courte phrase que sporadiquement on évoquait le conflit irakien. « Y aurait-il donc des morts qui sonnent plus forts que d'autres ? ». C'était la voix de Sarah qui s'éleva, chevrotante et profonde, ne s'adressant à personne. [...] Mais c'était Rama qui en avait payé le prix. Sa toute jeune Rama, qui la lui rendrait ? Qui la sauverait ? Qui lui insufflerait la vie? (*Bagdad* 215-217)

L'auteure affirme la véracité du récit et en attestant les faits réels, elle intègre son récit dans le récit de l'Histoire.

Cette histoire n'est ni inventée ni imaginée.

La part de fiction y est minime.

Jade existe.

Il se trouve dans un asile psychiatrique. (*Bagdad* Quatrième de couverture)

L'auteure a « conscience que rien ne changera le monde, que l'Homme a toujours été le même à la recherche du pouvoir, que la barbarie a toujours existé, que les religions ont de tout temps engendré des extrémismes, que la politique est bien une sale affaire et que la vie opposera les plus faibles aux plus forts. Rien n'a changé », écrit Philippe Kandalaft (2006) à propos de *Bagdad*⁶.

Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres est un roman très fort, déstabilisant. Un roman profondément humain et hautement philosophique. Désormais, Ezza Agha Malak devient auteure engagée et écrit pour la cause des faibles : des faibles de l'humanité et des victimes de guerre, les femmes et les enfants.

Si *Bagdad* est un roman sur la guerre, son dernier roman *Balafres ou le silence de la Méditerranée* paru chez L'Harmattan en octobre 2013, est un roman de guerre de grand souffle et une grande fresque épique. Un biopic. Véritable récit de guerre et d'amour, d'amitié et de haine, du sacré et du pouvoir politique, de la foi et de la corruption. Si tous ces paradigmes se rapprochent pour composer la trame de l'histoire, *Balafres* s'inscrit dans le contexte de la guerre du Liban qui nourrit et qui torture l'imaginaire de l'auteure.

Balafres est une épopée réaliste où les souvenirs et les douleurs du narrateur font surface pour raconter sur le fond d'une histoire d'amour les avatars historiques, socioculturels et psychologiques de la guerre du Liban (quatrième de couverture). Si la guerre du Liban est la sienne, Ezza Agha Malak entraîne le lecteur au fond du labyrinthe pour le remonter ensuite grâce à l'optimisme qui la caractérise.

La guerre des autres ? Comment ça ? Les autres, c'étaient nous. Et elle était bien notre guerre à laquelle nous avons directement ou indirectement participé [...] Et pour éteindre les feux de la haine entre Caïn et Abel, nous avons fait appel aux autres en les laissant s'immiscer dans nos affaires. Nous

⁶ <<http://www.lb.auf.org/malak/livre14.htm>>. (consulté le 12 janvier 2014)

avons brûlé ce que nous avons adoré. L'impact était dur. Nous en portons encore les balafres,

écrit la romancière (quatrième de couverture).

Le roman est écrit de 1975 à 1992.

Vingt ans après, la comparaison entre les époques et les situations sera intéressante. Notamment si c'est le cas d'une auteure qui a vécu (et subi) toutes les péripéties dramatiques racontées. Mais qu'on ne s'y méprenne pas. Ce ne sont pas des pages d'histoires personnelles mais collectives, celles des Libanais, celles des deux rives d'une Méditerranée restée indifférente à notre longue agonie. En pleine guerre, on s'est senti orphelin, délaissé, agressé. Après ces longues années de sévices et de tortures légalisées, où l'on voulait à tout prix abaisser le Libanais rebelle et assigner au Liban le coup fatal, aujourd'hui, dans une après-guerre peut-être plus cruelle encore que la vraie guerre, le Libanais émerge comme d'un coma, comme d'une profonde mais incroyable hibernation. Avec des balafres en plein visage. (*Balafres* 12)

Aux XX^e et XXI^e siècles, à l'heure de la mondialisation et de la *realpolitik* de l'époque postcoloniale, Ezza Agha Malak dénonce les effets dévastateurs de la guerre pour la société et l'être humain, et pour la femme en particulier. Elle met en garde le lecteur de dangers que peuvent provoquer les patriotismes incontrôlés et les ethnocentrismes excessifs et critique les nationalismes aveugles qui sont à l'origine d'extrémités et d'horreurs.

5. La Dernière des Croisés : parcours de l'individu, liberté et émancipation

Retour au point de départ et à *La Dernière des Croisés* que je reprends pour conclure mon propos et cette brève, toute brève présentation sur l'œuvre de Ezza Agha Malak et la représentation de la réalité.

Tout comme l'image renvoie à la conscience imageante ou le perçu à une conscience percevante, dans la fiction, objectif et subjectif devraient être indissociables. Prenant la notion du subjectif, je focaliserai sur le parcours de l'héroïne, son ascension et son émancipation.

Notre village est situé aux frontières libano-syriennes qui, géographiquement et politiquement, constituent jusque ces jours même, un cas litigieux qu'on n'a jamais voulu résoudre ou voir de près. C'est une vallée perdue entre deux chaînes de montagnes ; là où les femmes accouchent toutes seules, sans l'aide de sage-femme, dans le pré ou sur le seuil de leur baraque, en faisant le pain ou en trayant la vache. Là où les cordons ombilicaux sont coupés avec un caillou. (DC 33-34)

Tout le roman se repose sur l'axe spatial entre Tripoli (ville natale de l'écrivaine), Beyrouth, et la Vallée. Le parcours de la Vallée à la Ville et vice versa préconise le parcours de l'individu et son ascension. Une ascension par le bas.

Le retour triomphal de Rima dans sa Vallée natale efface ce qui est supposé être le lieu de la souillure à Beyrouth, et de son premier poste de travail dans les cabarets. Une instauration certes symbolique. Comme pour Œdipe, il n'y a pas de détail innocent dans le cheminement de Rima. Il fallait qu'elle partît

de sa montagne, de sa vallée, se vendre une première fois bonne aux gens de la ville, puis dans les boîtes de nuit de la capitale. Un parcours difficile qui conduit Rima à la réconciliation avec soi, à l'acceptation de la mère et du père qui l'ont vendue, à l'ouverture, à la clairvoyance. À la fin de son parcours dramatique, Rima a bien changé. Une initiation au terme de laquelle l'héroïne, et avec elle l'être humain, acquiert un peu plus d'humanité.

La mise est de taille : la dignité humaine, l'émancipation de la femme, et la résolution de ses problèmes. Revers de la médaille, Beyrouth et le cabaret réussissent Rima malgré elle dans l'ascension sociale.

L'œuvre de Ezza Agha Malak produit une alchimie singulière. Tout fonctionne par paire d'opposition ou de juxtaposition dans son roman. Qu'il s'agisse de Vallée-Tripoli, de Tripoli-Beyrouth ou de Beyrouth-Vallée, l'espace coïncide dans la fiction avec le pair des figures féminines Rima-Fattouma. L'une double l'autre, l'une dépasse l'autre. Fattouma devient danseuse de réputation hors pair ; Rima styliste de renom.

6. Ezza Agha Malak et le miroir de la société libanaise

Ezza Agha Malak se bat pour changer le monde. À l'usage désintéressé du langage, elle en fait un usage instrumental donnant aux mots leur âpre signification.

Pour l'écrivain, comme pour tout être qui parle, le verbe est chair et la parole couteau. Ezza Agha Malak n'hésite devant rien, elle dénonce, elle stigmatise, elle fustige. Elle dénonce les sociétés et les individus, les religions et les politiques. Elle stigmatise l'égoïsme et l'hypocrisie humaine, les mentalités masculines égopathiques qui écrasent la femme. Elle fustige les guerres civiles et les guerres colonisatrices qui écrasent l'individu et détruisent les civilisations et des millénaires d'histoire.

Un bon roman ne change pas la situation, mais il change les gens. Les romans d'Ezza Agha Malak nous font voir un autre visage de l'homme, l'aspect cruel et l'aspect humain. Une littérature transcendante qui nous rend plus sensibles, plus tolérants, plus accueillants (Oktapoda 2011 (a), 198).

Sans être politique, Ezza Agha Malak donne le miroir de la société libanaise et du monde moyen-oriental. Romans sociaux ou chroniques romanesques, Ezza Agha Malak écrit l'histoire d'individus à l'intérieur de la société libanaise et de la société elle-même.

Si le Liban a connu à travers les siècles mille et une façons de mourir, il a connu aussi mille et une façons d'aimer, de vivre, de survivre et d'espérer. Tel est le message qui se dégage sous la plume de Ezza Agha Malak à travers les diverses évocations de ce pays cosmopolite et diversifié sur tous les niveaux. Le Liban dans sa grandeur et sa misère, dans son espoir et son désespoir, son amour et sa haine, sa joie de vivre et son désir de mourir. Le Liban aux mille coups d'épée dans le dos, pays de la « douleur »⁷ portant avec fierté ses misères et ses souffrances.

Oscillant entre réalisme et exploration des profondeurs psychiques, toute l'œuvre de Ezza Agha Malak, tant romanesque que poétique, connaît un

⁷ Selon l'expression propre d'Ezza Agha Malak dans un de ses poèmes portant sur Beyrouth. Voir Ezza Agha Malak, « Beyrouth », *Migration*, poésie, Tripoli, Éditions Jarrous, 1985, p. 91.

essor qui dépasse les frontières nationales transportant quelque chose de son cœur, de Beyrouth la majestueuse et de son Liban natal, un Liban mythique aux mille paradoxes et aux enjeux ontologiques et déontologiques d'un pays moderne et oriental (Oktapoda 2011 (a), 198).

Textes de références écrits par Ezza Agha Malak

- Balafres ou le silence de la Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, 2013.
Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ? Paris, AlfAbarre, 2011.
Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth, Paris, L'Harmattan, 2009.
Bagdad. Des morts qui sonnent plus fort que d'autres, Paris, Société des Écrivains, 2006.
La Dernière des Croisés, Paris, Éditions des Écrivains, 2002 [1^{ère} édition : Beyrouth, Maison Internationale du Livre, 1997].
La Femme de mon mari, Paris, Éditions des Écrivains, 2001.
Migration, poésie, Tripoli, Éditions Jarrous, 1985.

Bibliographie critique

- Frye, Northrop, *L'Anatomie de la critique*, Paris, édition du Seuil, 1957.
 Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
 Oktapoda, Efstratia, « Entretien avec Ezza Agha Malak » (Paris, 30 mai 2012), in *Journal of Research in Gender Studies*, Volume 2(1), 2012, Addleton Academic Publishers, New York, p. 171-179.
 Oktapoda, Efstratia, « Ezza Agha Malak et la ville de Beyrouth : topographie d'une métropole orientale paradoxale », In : *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum*, Vol 38, 1/2011 (a), Akadémiai Kiadó, co-published with Springer Science+Business Media B.V., Formerly Kluwer Academic Publishers B.V. (Budapest-Hungary), p. 189-198.
 Oktapoda, Efstratia, « Enfants et trauma. Le trauma d'enfants abandonnés de père. *Qu'as-tu fait de tes mômes, Papa ?* de Ezza Agha Malak », In : *Cinematographic Art & Documentation (CA&D)*. Journal of cinematographic studies, Nr. 8 (4), New series 2011 (b), The Faculty of Arts, Hyperion University, Bucharest, p. 49-56.
 Oktapoda, Efstratia, « Écrivaines du 'Monde arabe'. Guerres, trauma et 'fémi-humanisme'. Evelyne Accad et Ezza Agha Malak », In : *Le féminin des écrivaines Suds et périphéries*, Christiane Chaulet-Achour et Françoise Moulin-Civil (dir.), CRTF et CICC, Presses Universitaires de Cergy-Pontoise, 2010 (a), p. 149-162.
 Oktapoda, Efstratia, « Beyrouth : topographie d'une métropole orientale paradoxale dans l'œuvre de Ezza Agha Malak », In : *Lectures multiples de la ville de Beyrouth*, Najat Salibi-Tawil (dir.), Actes du Colloque international *Lectures multiples de la ville de Beyrouth*, Université Libanaise, Beyrouth 28-29-30 avril 2009, Beyrouth, 2010 (b), p. 482-492.

Sitographie

- www.ezza.gha.malak.com (Le Site officiel de l'auteure) (consulté le 12 janvier 2014)
<http://www.lb.auf.org/malak/> (consulté le 12 janvier 2014).
 Kandalaf, Philippe, « "Bagdad : des morts qui sonnent plus fort que d'autres" de Ezza Agha Malak », présentation au Salon du Livre de Beyrouth, Biel, 2006. Voir : <http://www.lb.auf.org/malak/livre14.htm>. (consulté le 12 janvier 2014).

Les premiers textes dans le dernier texte : *Le Premier Homme* d'Albert Camus

Elisaveta POPOVSKA
Université *Sts. Cyrille et Méthode*
Skopje, République de Macédoine

Résumé. *Le Premier Homme*, dernier texte inachevé d'Albert Camus, aurait dû représenter, selon les anecdotes, une ouverture vers le troisième cycle de l'évolution de sa pensée intellectuelle : après les cycles de l'absurde et de la révolte, Camus y voulait parler de l'amour. Mais, cet horizon thématique n'est pas tout à fait nouveau car l'amour était la grande constante de l'œuvre de Camus. Cette thématique est déjà présente dans ses premiers écrits, dans le recueil d'essais intitulé *L'Envers et l'Endroit*, publié en 1937. On y reconnaît en forme embryonnaire tous les images littéraires qui auraient trouvé leur développement dans son dernier texte. En effet, avec *Le Premier Homme*, Camus aurait voulu s'acquitter de cette dette littéraire non seulement envers les facteurs (personnalités et occurrences) qui ont influencé sa formation, mais aussi envers ses premiers textes dont il reconnaissait l'insuffisant caractère explicatif quant aux mobiles qui animèrent sa pensée créatrice tout au long de sa vie.

Abstract. *Le Premier Homme*, Albert Camus's last unfinished text, was supposed to represent, according to the anecdotes, an opening towards the third cycle of the evolution of his intellectual thought: after the cycles on absurd and on the revolt, Camus here wanted to talk about love. However, this is not a new horizon at all, since love was the great constant in the whole work of Camus. This theme was already present in his first writings, the collected essays *L'Envers et l'Endroit*, published in 1937. Here you can recognize, in embryonic form, all literary images that were to be fully developed in his last text. Actually, with *Le Premier Homme*, Camus wanted to repay, in a literary manner, not only to those factors (persons and events) that influenced his formation, but also to his first essays for which he admitted to have non-sufficiently explicative character when it comes to the mobile principles that animated his creative thought through the whole of his life.

Mots-clés : écriture autobiographique, critique génétique, amour, pauvreté, silence
Keywords : autobiographical writing, genetic criticism, love, poverty, silence

Lorsque la mort accidentée a surpris Albert Camus, celui-ci travaillait sur la conception de son dernier roman d'inspiration autobiographique qui devait s'intituler *Le Premier Homme*. Ses amis, ses collaborateurs ainsi que les connaisseurs de son œuvre, n'avaient à l'époque que de vagues idées du contenu et de la forme qu'aurait dû prendre cette dernière œuvre de Camus, sauf du titre qui avait été clairement avancé par l'auteur lui-même. Dans les hommages qu'ils lui rendaient après sa mort, ils ne pouvaient qu'évoquer des bouts de conversations au cours desquelles Camus leur avait parlé, de façon vague, de ses projets en cours. Ils savaient encore moins quel serait le destin du manuscrit du *Premier Homme*, trouvé intact dans la sacoche de Camus, déposée sur le siège arrière de la voiture qui, s'écrasant à grande vitesse contre un platane au bord de la route, avait privé l'humanité d'un des plus grands penseurs du XX^e siècle. C'est pourquoi cette même humanité, devant laquelle s'ouvraient déjà largement les portes du XXI^e siècle, a salué avec joie la publication du *Premier Homme* en

1994, quarante quatre ans après la mort de l'auteur. C'était une très belle occasion de boucler le siècle qui avait vu la naissance et la mort d'Albert Camus, mais aussi d'inspirer une relance des études sur Camus et dont l'intérêt renouvelé continue à s'étendre sur les premières décennies du XXI^e siècle. Ces études traitent l'œuvre de Camus majoritairement à travers l'optique de son dernier texte qui, publié à l'état brut et sans aucun remaniement, jette une nouvelle lumière sur toute la production camusienne.

Toujours selon les anecdotes, cette œuvre inachevée de Camus, aurait dû représenter une ouverture vers le troisième cycle de l'évolution de sa pensée intellectuelle : après les cycles de l'absurde et de la révolte, Camus voulait parler de l'amour. Il avait donc l'intention d'y élaborer plusieurs formes d'amour qui avaient défini sa personne : l'amour pour sa mère, pour son enfance algérienne, pour les livres, pour ses anciens instituteurs qui avaient découvert sa force intellectuelle et avaient stimulé l'épanouissement de celle-ci... Dans le petit carnet où Camus prenait des notes et constituait des plans concernant la rédaction du *Premier Homme* et qui a été publié ensemble avec le corps du texte en 1994, nous pouvons lire une joyeuse résolution de la part de l'auteur : « En somme, je vais parler de ceux que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde. »¹

En effet, cet horizon n'est pas tout à fait nouveau car l'amour était la grande constante de l'œuvre de Camus. Cette thématique est déjà présente dans ses premiers écrits, dans le recueil d'essais intitulé *L'Envers et l'Endroit*, publié en 1937. On y reconnaît en forme embryonnaire toutes les images littéraires qui auraient trouvé leur développement dans son dernier texte. Donc, avec *Le Premier Homme*, Camus aurait voulu s'acquitter de cette dette littéraire non seulement envers les facteurs (personnalités et occurrences) qui ont influencé sa formation, mais aussi envers ses premiers textes dont il reconnaissait l'insuffisant caractère explicatif quant aux mobiles qui animèrent sa pensée créatrice tout au long de sa vie.

Selon ses propres aveux, Camus a écrit ces essais à l'âge de 22 ans. Ils l'inaugurent à la fois comme littéraire et comme penseur qui glorifiera obstinément l'amour de la vie juste à cause de cet absurde et de ce désespoir qui jaillissent de la vie. C'est dans l'essai *Amour de vivre* de *L'Envers et l'Endroit* que Camus écrit la célèbre phrase : « Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre »², devenue depuis une sorte de maxime qui subsume ses préoccupations philosophiques. Jusqu'à la publication du *Premier Homme*, *L'Envers et l'Endroit* a été considéré comme une œuvre des plus émouvantes car l'auteur s'y livrait à une confiance manifeste. On a réédité *L'Envers et l'Endroit* en 1958; on y ajouta une Préface que Camus avait écrite en 1954. Dans cette Préface, il reconnaît être plus sensible aux maladroites formelles de ces essais qu'à celles de ses autres écrits car les sujets et les témoignages qu'il y traite lui tiennent davantage à cœur. En effet, « ...il y a plus de véritable amour, [dit-il], dans ces pages maladroites que dans toutes celles qui ont suivi. Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce

¹ Camus, Albert, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 312. Désormais désigné à l'aide du sigle PH, suivi du numéro de la page.

² Camus, Albert, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, 1958 [1937], p. 113. Dorénavant désigné à l'aide du sigle EE, suivi du numéro de la page.

qu'il est et ce qu'il dit» (EE, 13). Pour Camus, sa source est dans *l'Envers et l'Endroit*, dans ce monde de pauvreté et de lumière, un monde où il a longtemps vécu et dont il garde de tendres souvenirs.

Lors d'une conversation qu'Albert Camus eut avec Jean-Claude Brisville en 1959, il s'est expliqué sur sa méthode de travail en disant qu'après des années de prise de notes et de rêverie vague, venait le moment qu'il préférait, celui de « ... la conception qui coagule les particules éparses » (Brisville 257). Alors, il se mettait au long et pénible travail de mise en ordre des idées qui l'avaient habité des années durant, qui mûrissaient en lui ; années vouées à la recherche continue de la meilleure forme par laquelle il les exprimerait finalement dans une œuvre littéraire. D'où, en effet, la constance des idées, des thèmes, des images même, que Camus perpétue d'œuvre en œuvre et parmi lesquels il y a, soit au premier plan, soit en toile de fond, les motifs de son Algérie natale.

La rédaction de la Préface pour la deuxième édition de *l'Envers et l'Endroit* coïncide avec la conception du *Premier Homme* sur laquelle Camus travailla de façon irrégulière à partir de 1952. En effet, plus que des explications sur les raisons qui avaient motivé Camus à consentir à la réédition de ses premiers essais, cette Préface contient des allusions à ce qui était sa préoccupation actuelle. À l'époque cela n'était pas chose évidente car le public ne savait pas vers quel projet actuel étaient orientés ses efforts créateurs. Pourtant, Camus y fait une mention voilée en parlant de son rêve de réaliser une œuvre idéale qui, sans doute, ressemblerait à *l'Envers et l'Endroit*, et parlerait « d'une forme d'amour ». Cette œuvre idéale rectifierait la maladresse et le désordre avec lesquels la jeunesse se livre trop aisément à la confession de certains secrets qui trahissent beaucoup sous le « déguisement trop apprêté ». Camus écrit : « Mieux vaut attendre d'être expert à leur donner une forme, sans cesser de faire entendre leur voix, de savoir unir à doses à peu près égales le naturel et l'art ; d'être enfin » (EE, 31). Si l'on lit cette Préface de la perspective du *Premier Homme*, vu le fait que plus d'un demi-siècle sépare les publications des deux textes, on peut constater qu'elle pourrait être la Préface aussi bien du *Premier Homme* que de *l'Envers et l'Endroit*. Le concept ambivalent de la lumière dans la pauvreté, du bonheur dans le dénuement, mentionné dans *l'Envers et l'Endroit*, colle parfaitement au *Premier Homme* que l'auteur imagine comme une œuvre d'équilibre, une œuvre au centre de laquelle il mettrait « l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence » (EE, 33). Donc, *Le Premier Homme* aurait dû être, selon l'intention de Camus, le développement dans une présentation idéale, équilibrée, de la lumière dans la pauvreté, de l'amour dans le silence. Et tout cela se reflétant, comme dans une sorte de réceptacle, dans la représentation de sa mère et de son Algérie natale, les deux « figures féminines » qui par leur destin difficile, ont marqué pour toujours la sensibilité d'Albert Camus.

De la lumière dans la pauvreté

Ces deux notions de pauvreté et de lumière, dans leur alliance d'oxymore, représentent la trame unificatrice de toute son œuvre, et retrouvent leur admirable expression dans l'évocation de l'atmosphère et des images de l'Algérie. L'Algérie de Camus est explicitement présente dans ses premiers essais (y compris les essais dans les *Noces*, 1939) ainsi que dans sa dernière œuvre *Le Premier Homme*, pour la simple raison qu'il y parle de son enfance, de son

adolescence, des personnes pour lesquelles il ressentait une grande affection. L'Algérie est la métaphore même de la pauvreté et de la lumière qui sont comme deux bouts tendus de la corde de la vie ; car dans l'Algérie de son enfance, la pauvreté n'est pas le malheur - elle est éblouie par la lumière et le soleil ; et le soleil est à la fois énergie vitale et brûlure meurtrière ; c'est entre ces deux actions en antipode que se forme l'homme révolté. Cette dialectique entre l'envers et l'endroit de la vie nous pousse à embrasser celle-ci d'autant plus fortement qu'elle ne nous apporte aucune promesse, à aimer sauvagement la vie pour remporter une victoire sur son indifférence.

La lumière a fait comprendre à Camus, vivant entre la misère et le soleil, que la jouissance est possible même dans la gêne. Il y a des injustices sociales, mais il y a aussi des injustices climatiques. Heureusement, pendant son enfance, Camus n'a pas au moins eu à souffrir des dernières. En se référant aux séjours qu'il avait réalisés dans plusieurs grandes villes de France depuis qu'il était entré dans son âge mûr, Camus nous enseigne dans *L'Envers et L'Endroit* que la plus grande humiliation pour l'homme moderne est quand la misère va de pair avec la laideur :

Né pauvre dans un quartier ouvrier, je ne savais pourtant pas ce qu'était le vrai malheur avant de connaître nos banlieues froides. Même l'extrême misère arabe ne peut s'y comparer sous la différence des ciels. Mais une fois qu'on a connu les faubourgs industriels, on se sent à jamais souillé, je crois, et responsable de leur existence. (EE, 17)

Dans *Le Premier Homme*, Camus compare les deux façons dont son cœur se serre lorsqu'il quitte Paris pour l'Afrique et lorsqu'il y revient de l'Afrique. Dans le premier cas, son cœur se serre d'« une angoisse heureuse », d'« une jubilation sourde », d'« une satisfaction de qui vient de réussir une bonne évasion » (PH, 44). Le nuancement des émotions par le jeu des oppositions est toujours là, mais, évidemment, c'est la joie qui l'emporte. Par contre, quand il revient à Paris de l'Afrique, son cœur se serre à la vue des premières maisons des banlieues qui sont comme « un cancer malheureux, étalant ses ganglions de misère et de laideur », tandis que la « forêt de ciment et de fer l'emprisonne jour et nuit et peuple ses insomnies » (PH, 44). Sur le paquebot qui l'amène en Algérie, balancé par la mer et caressé par le soleil, « il pouvait enfin dormir et revenir à l'enfance dont il n'avait jamais guéri, à ce secret de la lumière, de la pauvreté chaleureuse qui l'avait aidé à vivre et à tout vaincre » (PH, 44). Dans son pays natal, le ciel est une grâce sans prix, un bien naturel qui constitue la richesse de la misère (EE, 63).

Toujours dans la Préface de *L'Envers et L'Endroit*, Camus nous dit que cette lumière sécurisante de l'Afrique lui a appris qu'on est comblé des biens même aux moments où l'on dort sans toit au-dessus de la tête, sur les plages, entouré par la mer bienfaisante et ne se nourrissant que des fruits de la nature. Vivre en symbiose avec les forces pérennes de la nature, aussi bien dans le mal que dans le bien, a appris à Camus que l'excès de biens entravait la liberté. C'est pourquoi il traite « les signes de confort et d'installation avec ironie et impatience » ; c'est pourquoi il « aime la maison nue des Arabes et des Espagnols » ; et pour lui, « le plus grand des luxes n'a jamais cessé de coïncider avec un certain dénuement » (EE, 18).

Dans *Le Premier Homme*, le fils Jacques Cormery (qui est le double littéraire de l'auteur), déjà homme mûr, rend visite à sa mère qui est restée vivre dans le quartier pauvre d'Alger. Malgré les années qui entre temps se sont écoulées, il retrouve toujours le même cadre de son enfance – la mère a gardé sa minceur, son visage a toujours un aspect miraculeusement jeune, en dépit de quelques petites rides ; elle s'assied toujours de profil devant la fenêtre, le dos un peu courbé, portant toujours des vêtements gris ou noir. Et, c'est surtout la même pièce dont la nudité fascine le fils – les meubles (devenus plus décents depuis que les enfants subvenaient aux besoins de la mère) sont toujours nus et collés au mur, le buffet et les tiroirs ne contiennent que le strict nécessaire. Dans cet appartement toujours fraîchement nettoyé, les objets continuent à exister sans nom propre, sans marques d'identité par rapport auxquels le fils pourrait se situer dans l'histoire généalogique. Mais, cette absence de repères par lesquels il s'ancrerait dans le passé, lui attribuait, étrangement, cette liberté nécessaire à se construire dans l'avenir. Dans *Le Premier Homme*, dans la perspective du moment de la narration qui est celui d'un fils de quarante ans, cet avenir s'est déjà manifesté comme un passé, comme une carrière couronnée de succès.

Dans *Le Premier Homme*, la scène de la rencontre de l'écrivain avec sa mère se réalise à l'époque de la guerre d'Algérie, avec pour arrière-plan les explosions des attentats dans les rues d'Alger ; les détonations sont si effrayantes que sa mère à moitié sourde en est plus que terrifiée. Cette scène, d'ailleurs évoquée elle-même avec les temps du passé, est émaillée par des réminiscences qui sont comme des plongeurs dans l'enfance de l'auteur.

Mais, cette rencontre entre le fils et la mère a déjà servi de cadre pour l'essai *Entre oui et non* du recueil *L'Envers et L'Endroit*. Bien sûr, comme cet essai a été écrit vingt ans avant *Le Premier Homme*, le conflit algérien ne pouvait pas y figurer. Et ce filigrane d'arrière plan n'est pas le seul à se montrer discordant entre les deux versions, car l'intervalle de vingt ans a dû inévitablement faire vieillir la mère – dans *L'Envers et L'Endroit* elle se tricote un gilet, dans *Le Premier Homme* elle ne tricote plus car ce simple fait lui fait mal aux yeux.

Ce qui perdure, c'est le sujet de leur conversation - le fils qui demande des renseignements sur son père prématurément mort lors de la guerre de 1914 parce qu'il ne sait presque rien de lui. Cette conversation est elliptique et embryonnaire dans *Entre oui et non*, elle se limite aux indications sur la ressemblance physique entre le père et le fils et, aussitôt commencée, elle finit déjà par un soupir de la mère ; elle dit qu'il vaut mieux que le père soit mort car, avec cette grave blessure à la tête, il serait revenu aveugle ou fou.

Dans *Le Premier Homme*, (puisque le roman est un genre qui par sa longueur permet de plus grands développements), cette conversation prend de l'ampleur, elle est truffée de beaucoup plus de paroles, mais reste aussi pauvre au niveau des renseignements. Évidemment, dans les deux versions, le cadre de la visite que le fils rend à la mère sert de prétexte pour des retours en arrière dans le temps, pour un travail de la mémoire qui cherche à ressusciter des images d'un passé proche ou lointain. En effet, la différence entre les deux versions est juste dans les objectifs qui se posent pour parvenir à un travail de remémoration : dans *Entre oui et non*, l'auteur cherche à faire revivre les souvenirs de son enfance, dans *Le Premier Homme*, il cherche à retourner dans le temps d'avant sa naissance ; dans l'essai, le focus est mis sur certains

souvenirs qui encadrent la mère et qui sont liés à ses longues plages de silence, un silence que l'auteur tenterait de définir tout au long de sa vie ; dans le roman, la recherche prendra les dimensions d'une hantise – le fils est obsédé par l'idée de se positionner dans l'histoire de son ascendance, de retrouver le père à travers les souvenirs des autres pour pouvoir mieux l'imaginer. Évidemment, le projet du retour aux origines dans *L'Envers et L'Endroit* n'est encore qu'une ébauche qui cherche des voix pour s'articuler ; dans *Le Premier Homme*, ce projet prend des dimensions épiques, revêt la forme d'une quête résolue laquelle, malheureusement, comme nous le savons, n'a pas connu de réalisation finale.

De l'amour dans le silence

Dans *Entre oui et non*, le soir même où Camus rend visite à sa mère, il se pose la question :

Si ce soir, c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi, comment ne pas accueillir la leçon d'amour et de pauvreté que je puis en tirer ? Puisque cette heure est comme un intervalle entre oui et non, je laisse pour d'autres heures l'espoir ou le dégoût de vivre. Oui, recueillir seulement la transparence et la simplicité des paradis perdus : dans une image. (EE, 72)

Cette image dans laquelle peut se résumer ce paradis perdu qui est son enfance est celle de sa mère. Une mère qui a pour signe de reconnaissance le silence dont elle est constamment entourée. Un silence dont les motifs sont multiples – la mère de Camus est à moitié sourde, analphabète, financièrement et émotionnellement dépendante de sa propre mère autoritaire, chez laquelle elle habite avec ses deux enfants depuis la mort de son mari. Le fils Camus tentera pendant toute sa vie de percer cette nappe de mutisme, de lui assigner différents noms – simplicité, indifférence, silence animal, résignation muette ; et, surtout, il ne cessera jamais d'y chercher des manifestations d'amour. Un souvenir surtout s'impose et on le retrouve dans les deux textes. C'est la scène où la mère, après les durs travaux de ménages chez autrui, rentre chez soi, retrouve la maison vide et envahie par l'obscurité, se tasse sur une chaise inconfortable et, le dos courbé, (c'est cette même position du corps que la mère prend au moment de l'accueil du fils dans *Le Premier Homme*), regard éperdu, entourée par le silence et la nuit, plonge dans une immobilité qui est comme une irrémédiable désolation. L'enfant rentre un peu avant les autres et, à la vue de sa mère immobile, se sent torturé par des sentiments violents, mais qu'il ne peut pas encore définir avec exactitude, et parmi lesquels il cherche à retrouver des signes d'amour : « Il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer ? [...] Pour sentir cela confusément, l'enfant croit sentir dans l'élan qui l'habite, de l'amour pour sa mère » (EE, 66). Et il a envie de pleurer d'impuissance et d'amour devant ce mystérieux isolement qui fait que sa mère se fond dans le néant de l'espace nocturne.

La même scène, avec le même tiraillement des sentiments violents ressenti par l'enfant, est évoquée dans *Le Premier Homme* :

[...] lorsqu'il entrait dans la salle à manger, le soir venu et que, seule à la maison, (la mère) n'avait pas allumé la lampe à pétrole, laissant la nuit envahir peu à peu la pièce, elle-même comme une forme plus obscure

encore qui regardait pensivement à travers la fenêtre les mouvements animés, mais silencieux pour elle, de la rue, et l'enfant s'arrêtait alors sur le pas de la porte, le cœur serré, plein d'un amour désespéré pour sa mère et ce qui, dans sa mère, n'appartenait pas ou plus au monde et à la vulgarité des jours. (PH, 159)

Dans cette quête de l'essence maternelle qui échappe toujours aux formules habituelles de définition, le fils est également à l'écoute des signes d'amour réciproques, ceux qui viendraient de la part de la mère, aussi imperceptibles qu'ils puissent être. Comme, par exemple, dans cette scène qui évoque la pratique régulière de la grand-mère dominatrice consistant à dispenser à son petit-fils une éducation par coups de cravache, scène qui se déroule en présence de la mère. Dans l'essai *Entre oui et non*, la mère réagit en disant « Ne frappe pas sur la tête » quand les coups deviennent trop forts. Et c'est la plus grande réaction qu'on puisse attendre d'elle, elle qui garde toujours le même air craintif et cependant distant, sans jamais intervenir contre sa propre mère, sans jamais se révolter contre rien ni personne. Mais, cette réaction qui n'entraîne nullement une action en faveur de son enfant, est déjà une forme d'amour, parce que, selon le fils, c'est dans l'ordre naturel qu'une mère aime ses enfants, même quand elle ne les défend pas, même quand cet amour ne se révèle pas. Mais, si ces constatations sont comme un cri arraché de l'enfant qui invoque les lois naturelles pour se persuader et justifier le comportement de la mère, dans *Le Premier Homme*, le fils, qui est déjà un homme mûr, utilise plutôt des arguments socialement motivés. Il parle avec le langage d'un homme qui a grandi et qui a compris, car

[...] elle qui n'avait jamais touché ni vraiment grondait ses enfants, elle dont on ne pouvait douter que ces coups ne la meurtrissait aussi mais qui, empêchée d'intervenir par la fatigue, l'infirmité de l'expression et le respect dû à sa mère, laissait faire, endurait à longueur de jours et d'années, endurait les coups pour ses enfants, comme elle endurait pour elle-même la dure journée de travail aux services des autres.... (PH, 60-61)

Et l'auteur se souvient qu'enfant, après la scène de cravache, il fondait en larmes, non à cause de la douleur et de l'humiliation, mais à cause de ce geste maternel qui lui tend la soupe en disant : « Mange ta soupe, c'est fini, c'est fini » (PH, 56). L'enfant pouvait subir stoïquement la punition injuste, mais il ne pouvait pas se retenir de pleurer devant ces tentatives, presque timides, de consolation.

Les véritables larmes de joie sont celles que l'enfant a versées à la seule occasion où il a reconnu certains signes d'amour maternel. C'était lors de la visite de l'une des tantes qui venait de complimenter la mère sur son fils, lorsque celui-ci s'est retourné et a vu que

[...] le regard de sa mère, tremblant, doux, fiévreux, était posé sur lui avec une telle expression que l'enfant recula, hésita et s'enfuit. « Elle m'aime, elle m'aime donc », se disait-il dans l'escalier, et il comprenait en même temps que lui l'aimait éperdument, qu'il avait souhaité de toutes ses forces d'être aimé d'elle et qu'il en avait toujours douté jusque-là. (PH, 90)

La preuve d'amour vient par l'intermédiaire du regard – le seul médium par lequel la mère était capable de s'exprimer sans entraves. Elle était infirme sur le plan auditif, incapable de parler distinctement à cause d'une grave maladie de jeunesse ; elle ne pouvait, non plus, s'exprimer par le toucher car ses mains n'avaient pas appris à caresser à cause des besoins interminables. Le fils sait que, s'il doit chercher une voie pour arriver jusqu'aux couches profondes de cet être qui n'a jamais su parler clairement et dont les manifestations étaient toujours d'une simplicité extrême, ce n'est que par les yeux. Mais, d'aussi loin qu'il puisse s'en souvenir, ces instants privilégiés où le regard de la mère laissait percer une agitation intérieure, dévoilant les émotions qui l'habitaient à ce moment, étaient très rares. Ces quelques secondes d'un éclat divin qui éblouissait l'enfant s'ensuivaient toujours d'une retombée dans la nuit de ce qui en la mère restait inexprimé, et par conséquent inexprimable. Un instant après, elle reprenait ce regard « d'étrange expression », elle semblait « ne plus penser à lui ni d'ailleurs à rien [...] comme si [...] il était de trop et dérangeait l'univers étroit, vide et fermé où elle se mouvait solitairement » (PH, 59). Et Camus, toute sa vie, presque dans toute son œuvre, laisse entrevoir la souffrance qu'en lui a provoqué la prise de conscience qu'il n'aurait jamais d'informations concrètes sur sa mère comme sur son père.

Le Premier Homme a été salué à sa publication comme une œuvre où Camus rendait hommage à sa mère et à son père. Il n'est pas moins vrai que cette œuvre inachevée est en même temps une confession subtile de sa défaite. Camus y reconnaît son énorme amour pour sa mère en même temps que toute la vanité de ses efforts pour donner des contours précis aux méandres psychologiques de cette femme. Il ne connaîtra pas plus de succès dans sa tentative pour ressusciter les souvenirs sur son père car la mémoire des pauvres est enténébrée, rien n'y est sûr, « elle a moins de repère dans l'espace puisqu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et grise » (PH, 79). Puisqu'il ne réussit pas à se construire une histoire généalogique stable, Camus a le droit de s'exclamer qu'il est *le premier homme* à soi-même, qu'il s'est créé soi-même à travers cette famille, cette race enlisée dans l'anonymat et cette terre d'Algérie entre ciel et mer. Hélas, la mort l'a empêché de se prononcer plus clairement sur cette terre algérienne qu'il aimait comme une seconde mère et de finir cette œuvre, comme il le prévoyait dans les *Carnets* contenant le plan du *Premier Homme*, sur les explications de la question arabe. On ne sait pas à quoi aurait ressemblé ce texte si Camus avait eu le temps de l'achever. Mais, ce que nous savons, et ce que savait Camus lui-même, c'était qu'avec cette œuvre il écrivait son *Guerre et Paix* (Rondeau 2010, 87), un grand résumé épique dans lequel se répercuteraient une fois de plus, les dix mots préférés d'Albert Camus : « le monde, la douleur, la terre, la mère, le désert, les hommes, l'honneur, la misère, l'été, la mer » (Brisville 1959, 223).

Textes de références

Camus, Albert, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, 1958 [1937].

Camus, Albert, *Noces*, Paris, Gallimard, 1959 [1939].

Camus, Albert, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994.

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1972 [1926].

Gide, André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1997 [1925].

Bibliographie critique

Brisville, Jean-Claude, *Camus*, Paris, Gallimard, 1959.

Hommage à Albert Camus 1913-1960, La Nouvelle Revue Française, n° 87, 1 mars 1960.

Jurt, Joseph, « Le mythe d'Adam, Le Premier Homme d'Albert Camus ». Mythes des Origines: Eidolon. Gérard Peytel (dir.), Bordeaux, Université Bordeaux III, 2002. [En ligne]. URL : <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/491/pdf/camus.pdf> (Page consultée le 13 avril 2014)

Quilliot, Roger, *La Mer et les Prisons*, Paris, Gallimard, 1970.

Rey, Pierre-Louis, *Le Premier Homme d'Albert Camus*, coll. Foliothèque, Paris, Gallimard, 2008.

Rondeau, Daniel, « Camus ou les promesses de la vie », In : Identités méditerranéennes et Francophonie. *Synergies*, Monde Méditerranéen, No.1, 2010, [En ligne], URL : <http://gerflint.fr/Base/MondeMed1/rondeau.pdf>. (Page consultée le 13 avril 2014).

Sarocchi, Jean, *Le Dernier Camus ou le Premier Homme*, Paris, A.-G. Nizet. 1995.

Tebbani, Ali, « Le Premier Homme de Camus ou l'amour recouvré », In : *Synergies Algérie*, No. 9, 2010, [En ligne].URL : <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie9/tebbani.pdf> (Page consultée le 13 avril 2014) .

L'action dans la soi-disant « Chanson de Roland » et la morale politique de Turoldu¹

Trond Kruke SALBERG
Université d'Oslo, Norvège

Résumé : Un nombre considérable d'éléments de la *Chanson de Roland* sont problématiques pour un lecteur moderne. Il est tentant de chercher une explication psychologique du comportement de Ganelon et de Roland, mais on ne peut pas vraiment lire le texte comme drame psychologique. La *Chanson* n'est pas centrée sur Roland (le titre est moderne). Si on suit un précepte structuraliste classique et compare le début avec la fin, on voit le point central du texte : la première laisse montre Charles en train de terminer une guerre, la dernière laisse raconte qu'il est sommé d'intervenir dans une nouvelle guerre, une tâche qu'il accepte à regret. Mais le devoir du combattant chrétien ne prend fin qu'avec la mort. Roland importe parce que le traître et les païens croient que Charles ne pourra plus accomplir son devoir sans son neveu. Mais le roi continue d'accepter le principe GESTA DEI PER FRANCOS.

Abstract: Many aspects of the *Song of Roland* seem strange to a modern reader. It is tempting to look for a psychological explanation for the acts of Ganelon and Roland, but the text is not really a psychological drama. Roland is not the central character (the title is modern). If one follows the classical structuralist method of comparing the beginning and the end of the story, one finds, however, a possible central point: in the first *laisse* Charles is about to finish a war, the last *laisse* shows Charles being summoned to a new war, a task he accepts with regret. But the duties of a Christian warrior only end when he dies. Roland is important because the traitor and the Saracens believe that Charles will be incapable of continuing the struggle without his support. But the king continues to obey the challenge of GESTA DEI PER FRANCOS.

Mots-clefs : Chanson de Roland, Chanson de Guillaume, premières chanson de geste, Gesta Dei per Francos

Keywords: *Song of Roland*, *Song of William*, first *chansons de geste*, Christian warrior, Gesta Dei per Francos

Je commence par rappeler les premières laisses de *la Chanson de Roland*² : Charlemagne et ses gens font la guerre en Espagne depuis sept ans ; la guerre est presque terminée, semble-t-il ; il ne reste qu'à négocier la capitulation des Sarrasins. Mais pour faire cette négociation, il faut envoyer une délégation chez l'ennemi. C'est une tâche qu'on considère comme très dangereuse, car les Sarrasins ont déjà, contre « la loi des nations », tué d'autres ambassadeurs de Charles. Il est en effet clair que l'ambassade est conçue presque comme une condamnation à mort. La question se pose donc : qui est-ce qu'on va envoyer chez le roi sarrasin ? Ce qu'on voit alors est assez remarquable : l'un après l'autre Naimon, le célèbre conseiller de Charles, Roland, le fils de la sœur du roi, et

¹ J'ai présenté certains aspects de ce qui suit pour la première fois en norvégien dans une conférence qui a été publiée en 1999, v. la Bibliographie.

² Ce travail concerne seulement le *Roland* du manuscrit d'Oxford, je laisse de côté les autres versions de l'histoire. Je suis l'édition de Whitehead (v. la Bibliographie), mais je francise la ponctuation et j'introduis quelques corrections que je mentionne dans des notes. Les traductions sont les miennes.

enfin l'archevêque Turpin propose sa propre candidature. Chacune de ces propositions est cependant brusquement rejetée. Puis Roland propose Ganelon, l'homme que sa mère a épousé en secondes noces. Une fois cette proposition posée, les choses semblent claires : Ganelon doit y aller, ce qui le rend furieux. Il est vrai que Roland propose à nouveau d'aller lui-même, mais l'ambassadeur désigné rejette avec dédain cette proposition de son beau-fils. Il y a ici, me semble-t-il, deux questions qui s'imposent : pourquoi une ambassade chez les Sarrasins est-elle nécessaire ? Charles ne pourrait-il pas tout simplement exiger que les négociations aient lieu dans un endroit qu'il contrôle militairement ? Et pourquoi l'ambassade mortelle est-elle une tâche qu'on accepte très volontairement – mais seulement s'il est bien clair qu'on ait choisi soi-même cette tâche dangereuse ? – La réponse me semble être un phénomène qui est caractéristique de l'attitude des hommes dont pare *la Chanson* : il ne faut jamais montrer aucune crainte, chacun montre un orgueil et un sentiment d'honneur qui n'est pas seulement très prononcé, mais en quelque sorte *exaspéré*.

Un autre exemple de ce phénomène est le comportement de Ganelon chez les Sarrasins. En route pour le camp de ceux-ci il choisit de trahir la cause des Francs. Il se met d'accord avec un des chefs de l'ennemi pour faire de sorte que soit tué Roland. Cela lui permet de se venger sur l'homme qui l'a en quelque sorte fait condamner à mort et qui est en effet son ennemi depuis longtemps. Et cela est essentiel pour les Sarrasins parce qu'on suppose que Charles sera incapable de continuer la lutte sans le soutien de son neveu. Cet accord n'empêche cependant pas Ganelon de montrer un tel orgueil, une fois arrivé dans le camp des Sarrasins, qu'il est sur le point de se faire tuer.

De retour chez les Francs, le traître exécute son plan. La fausse soumission des Sarrasins fait que l'armée des Francs doit retourner en France ; avant qu'on se mette en marche il faut choisir un chef pour l'arrière-garde : Ganelon propose Roland. Il est à nouveau clair qu'il s'agit d'une tâche extrêmement dangereuse ; aussi bien Roland que son oncle montrent d'une manière à la fois vague et univoque qu'ils sont conscients de ce fait. Mais on voit encore une fois qu'il semble exclu de refuser une telle proposition. Roland accepte donc la tâche ; tout semble aller selon le plan du traître et des Sarrasins.

Ce qui arrive quand ce plan s'exécute est probablement l'élément aujourd'hui le mieux connu de l'histoire que raconte notre chanson. L'arrière-garde est attaquée par une force très supérieure ; Olivier, le sage ami de Roland, lui dit donc de sonner son cor – le célèbre *olifant*. Mais Roland refuse d'appeler la force principale des Francs de cette manière – c'est-à-dire, ce qui est très caractéristique, il refuse jusqu'à ce qu'il soit trop tard. Il ne sonne l'*olifant* que quand l'arrière-garde est presque anéantie et qu'il est clair que l'aide du reste de l'armée franque ne pourra pas arriver en temps pour sauver ceux qui sont encore en vie. Ici aussi, on voit ce qu'on pourrait fort bien considérer comme une absurdité : *pourquoi* Roland attend-il si longtemps avant de sonner ? À quoi sert une arrière-garde ? Si elle ne maintient pas le contact avec le corps principal de l'armée, son utilité militaire est évidemment très réduite. Or il est clair que l'auteur de notre texte ne s'intéresse nullement ni à la stratégie ni à la tactique. Il donne de longues descriptions de combats, mais il n'entre pas dans les détails dans une telle manière qu'on apprenne grand-chose sur la technique militaire non plus.

Tout ceci fait à mon sens qu'il faut se poser une question fondamentale : qu'est-ce qui intéresse notre auteur ? Qu'est-ce qui se passe dans la chanson ? De quoi s'agit-il vraiment ?

Une possibilité qu'on pourrait envisager est de lire l'histoire comme un drame psychologique. Roland ne s'oppose pas à n'importe quel ennemi, mais à celui qui a épousé sa mère, à son *parastre*. Et on n'exagère sûrement pas en disant qu'il désire la mort de celui-ci. On peut se demander si l'orgueil excessif de Roland s'explique par un conflit qui l'oppose à son beau-père depuis son enfance. Dans ce cas, on pourrait être tenté de lire l'histoire comme Ernest Jones a lu *Hamlet*, c'est-à-dire comme une manifestation du « drame d'Œdipe ». Mais le fait est que celle qui est la mère de Roland et l'épouse de Ganelon n'est mentionnée nulle part dans notre texte. Et un drame de ce type sans une Jocaste est fort peu satisfaisant. Roland n'est pas un Œdipe. – Il serait plus raisonnable, peut-être, de regarder les choses du point de vue de Ganelon. Car la *trahison* est un des grands thèmes des chansons de geste et il n'est pas difficile d'imaginer l'importance de ce sujet dans une société qui est en train de devenir féodale. Or il est clair que Ganelon n'est pas simplement un homme lâche et méprisable : c'est un chevalier à beaucoup d'égards respectable, qui se soucie du bien-être de sa famille et de ses vassaux, qui impressionne beaucoup les Sarrasins, qui n'est nullement lâche (malgré ce que suggère Roland) et qui est même présenté comme très beau. Donc : pourquoi la trahison ? – Ailleurs dans la tradition des chansons de geste, on voit parfois un groupe d'hommes qui sont simplement méprisables et qui appartiennent à une « race de traîtres » avec des noms caractéristiques qui reviennent d'une chanson à une autre. Mais on voit aussi des héros qui s'opposent à Charlemagne pour une raison qui peut paraître légitime. Un exemple est Oger de Danemarche ; nous le rencontrons aussi dans la *Chanson de Roland*, mais là son rôle n'est pas du tout problématique, il est entre autres choses le chef de l'avant-garde. D'autres chansons, cependant, racontent qu'un conflit terrible l'oppose à l'empereur : Charlot, le fils de celui-ci, tue perfidement le fils naturel d'Oger ; le père exige que le meurtrier soit exécuté ; Charles refuse – et on a donc une longue guerre entre les deux, une guerre qui constitue la matière principale d'un grand nombre de textes. On peut noter entre parenthèses qu'une des versions est resté fort populaire au Danemark et en Norvège jusqu'au XIX^e siècle³. Or Ganelon n'est ni un membre d'une méprisable race de traîtres ni un rebelle à qui on puisse au moins en partie donner moralement raison. Sa trahison est structurellement nécessaire pour l'intrigue de la chanson, mais le motif qui explique le début du conflit frappe par sa banalité : Roland aurait trompé son beau-père *en or et en aveir*, c'est-à-dire dans un conflit concernant des biens matériels. On peut supposer qu'il s'agit par exemple d'une question de dot ou d'héritage. Il n'y a rien dans notre texte qui nous permette d'entamer l'analyse d'une éventuelle « psychologie du traître ». Quand Ganelon se défend, il présente une argumentation purement formelle qu'on ne peut guère prendre au sérieux. Il est clair que c'est seulement l'influence de sa famille qui fait qu'il n'est pas immédiatement condamné. – Pas

³ Il s'agit de *Kong Olger Danskes Krønike* (« La Chronique du roi Oger le Danois »). J'inclus une des nombreuses éditions, avec son long titre explicatif, dans la Bibliographie. En danois et en norvégien moderne, le personnage s'appelle « Holger Danske ».

plus qu'à l'art de la guerre notre auteur ne s'intéresse à la psychologie. Il faut chercher ailleurs.

Le moyen que j'ai trouvé pour arriver à une interprétation est tiré du structuralisme, plus précisément d'un petit texte publié par Roland Barthes en 1970 et intitulé « Par où commencer ». Barthes recommande de commencer par une « première démarche » qu'il décrit ainsi : il faut « établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre »⁴. Il n'est pas particulièrement difficile d'appliquer cette méthode à *la Chanson de Roland*. La première laisse commence par évoquer Charlemagne :

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estét en Espagne,
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel qui devant lui remaigne,
Mur ne cité n'i est remés a fraindre,
Fors Sarrauce, k'est en une muntaigne.⁵ (1-6⁶)

Ce début nous apprend qu'une guerre est sur le point de finir et les deux dernières laisses racontent la conversion au christianisme de l'ancienne reine sarrasine de l'Espagne, ce qu'il est raisonnable de considérer comme un accomplissement symbolique de la conquête du pays et donc comme la fin définitive de la guerre. Ce qui sépare le début de la fin est essentiellement le récit de la dernière phase de la guerre, dont fait partie – comme un élément en

⁴ Voici la citation dans son contexte : « Face au roman comme système “marchant” d'informations, la formulation de Revzin [v. ci-dessous] peut inspirer une première démarche : établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre, traverser la “boîte noire”. » (*Œuvres complètes*, vol. II, p. 1385.) – Barthes se réfère ici à Isaac I. Revzin (v. la Bibliographie), qu'il vient de citer : « Dans chaque processus d'élaboration de l'information on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche d'une description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles (si les chaînons intermédiaires sont trop complexes et échappent à l'observation, en cybernétique, on parle de *boîte noire*). » (p. 28) Notons que la phrase que Barthes met entre parenthèses est en effet mise dans une note en bas de page par Revzin, un peu plus loin dans son texte. – On voit ici un exemple de la volonté de trouver à tout prix un modèle linguistique pour l'interprétation littéraire qu'on rencontre aussi ailleurs chez Barthes. Cela risque sans doute de paraître étrange aujourd'hui, mais il s'agit en effet d'un phénomène caractéristique de ce qu'on pourrait appeler le Haut Structuralisme.

⁵ Charles, le roi, notre grand empereur,
A été en Espagne sept ans tous pleins,
Il conquiert la haute terre jusqu'à la mer.
Il n'y a pas de place forte qui lui résiste,
Il ne lui reste de briser aucun mur ou ville,
Sauf Saragosse, qui est sur une montagne.

⁶ *Au vers 6, le manuscrit a ki est.*

principe secondaire – la trahison de Ganelon. Cet élément est aussi achevé, car une des dernières laisses raconte l'exécution du traître. Or il importe de noter dans ce contexte que la conversion de la reine n'est pas le tout dernier événement que raconte la chanson. La dernière laisse continue en disant que le roi s'est couché le soir et que saint Gabriel – dans un rêve, faut-il supposer – vient se présenter à lui. L'ange lui donne un ordre de par Dieu : il faut que Charles aille avec ses troupes afin d'aider les Chrétiens contre les Sarrasins dans une nouvelle guerre. Notre texte se termine ainsi :

Li emperere n'i volsist aler mïe.
« Deus, dist li reis, si peneuse est ma vie ! »
Pluret des oilz, sa barbe blanche tîret.
Ci falt la geste que Tuoldus declinet.⁷ (3999-4002)

On peut, me semble-t-il, tirer deux conclusions de ceci. D'abord que ce n'est ni Ganelon ni même Roland qui est le personnage central de notre texte, c'est Charles. Et ensuite que la vie de Charles est présentée comme une suite de guerres dans lesquelles le roi combat pour la cause chrétienne. L'aspect de la durée est explicite dans la liste des pays conquis par Charles et aussi dans l'âge pour ainsi dire biblique qu'on lui attribue : il a plus de deux cents ans. Mais le vieux Charles supporte mal cette pénible vie : la fin du récit nous montre un roi pleurant. C'est en effet, comme je l'ai fait remarquer déjà, sur l'apparente lassitude de Charles que comptent ses ennemis : ils pensent que l'empereur sera incapable de continuer la lutte s'il perd Roland, son principal soutien. C'est son talon d'Achille, pensent-ils. Ceci est fortement souligné dans une série de laisses. Voici ce que le roi païen dit à Ganelon à propos de Charles et ce que répond le traître :

Par tantes teres ad sun cors travaillét,
Tanz colz ad pris de lances e d'espîét,
Tanz riches reis cunduz a mendistiét,
Quant ert il mais recreanz d'osteier ?
– Ço n'iert, dist Guenes, tant com vivet sis niés.⁸ (540-44)

De même dans la laisse qui suit, seulement avec une autre assonance :

Quant ier[t] il mais d'osteier recreanzt?
– Ço n'iert, dist Guenes, tant cum vivet Rollant.⁹ (556-57)

⁷ L'empereur n'aurait pas voulu y aller ;
« Dieu, dit le roi, comme ma vie est pénible ! »

Il pleure des yeux, il tire sa barbe blanche.
Ici se termine l'histoire que raconte Tuoldus.

⁸ Il s'est donné de la peine à travers tant de pays,
Il a reçu tant de coups de lances et d'épieux,

Il a transformé tant de riches rois en mendiants :
Quand sera-t-il las de faire la guerre ?

– Ce ne sera, dit Ganelon, tant que vit son neveux.

⁹ Quand sera-t-il las de faire la guerre ?

– Ce ne sera, dit Ganelon, tant que vit Rolland.

Et une troisième fois dans la laisse suivante, dans laquelle Ganelon présente aussi le plan que j'ai déjà évoqué :

En dulce France s'en repairrat li reis.
Sa reregarde lerrat derere sei,
Iert i sis niés, li cuens Rollant, ço crei,
E Oliver, li proz e li curteis.
Mort sont li cunte, se est ki mei en creit.
Carles verrat sun grant orguill cadeir,
N'avrat talent que ja mais vus guerreit.¹⁰ (573-79)

Ce plan est aussi répété et expliqué par Ganelon dans une nouvelle laisse :

Chi purreit faire que Rollant i fust mort,
Dunc perdreit Carles le destre braz del cors,
Si remeindreient les merveilluses oz,
N'assemblerait jamais si grant esforz,
Tere Major remeindreit en repos.¹¹ (596-600)¹²

Et la première réaction de Charles quand il apprend la mort de son neveu semble indiquer que sa dépendance est vraiment telle qu'il est incapable de continuer la lutte sans lui :

Ami Rollant, prozdoem, juvente bele,
Cum jo serai a Eis, em ma chapele,
Vendrunt li hume, demanderunt noveles.
Je-s lor dirrai, merveilluses e pesmes :
« Morz est mis niés, qui tant me fist cunquere. »
Encuntre mei revelerunt li Seisne,
E Hungre e Bugre e tante gent averse,
Romain, Puillain e tuit cil de Palerne
E cil d'Affrike e cil de Califerne ;
Puis entrerunt mes peines e suffraitres.
Ki guïerat mes oz a tel poëste,
Quant cil est [morz] ki tuz jurz nos cadelet ?
E ! [dulce] France, cum remeines deserte !

¹⁰ Le roi retournera en la douce France ;
Il laissera derrière lui son arrière-garde :
Son neveu sera là, le comte Rolland, je le crois,
Et Olivier, le preux et le courtois.

Les comtes sont morts, si on veut bien me croire.
Charles verra son grand orgueil tomber ;
Il n'aura plus jamais envie de vous faire la guerre.

¹¹ Si l'on pourrait faire de sorte que Rolland fût tué là,
Alors Charles perdrait son bras droit,
Il n'y aurait plus des armées si grandes,
Il n'assemblerait jamais une si grande force ;
Notre patrie resterait en paix.

¹² *Au vers 599, le manuscrit a jamais Carles si.*

Si grant doel ai que ne vuldreie estre !¹³ (2916-32)¹⁴

Le roi dit donc expressément qu'il voudrait être mort. « Celui qui te tua détruisit la France », dit-il à son neveu mort :

Ki tei ad mort France en exill ad mise.
Si grant dol ai que ne voldreie vivre
De ma maisnée, qui por mei est ocise !
Ço duinset Deus, le filz sainte Marie,
Einz que jo vienge as maistres porz de Sire,
L'anme del cors me seit oi departie,
Entre les lur alüée e mise,
E ma car fust delez els enfuïe !¹⁵ (2935-42)¹⁶

Mais cet abattement ne va pas durer. Quand Charles doit en effet faire face à la situation critique où il se trouve, c.-à-d. quand il reçoit le défi de l'émir du Caire, on voit qu'il n'a nullement abandonné la lutte :

Carles li reis en ad prise sa barbe,
Si li remebret del dol e [del] damage,
Mult fierement tute sa gent reguardet,
Puis si s'escriet a sa voiz grand e halte :
« Barons franceis, as chevaux e as armes ! »¹⁷ (2982-86)

¹³ Mon ami Rolland, noble homme, belle jeunesse !

Quand je serai à Aix-la-Chapelle,

On va venir pour demander des nouvelles ;

Je vais leur en dire des étranges et lourdes :

« Mon neveux, qui conquiert tant pour moi, est mort. »

Les Saxons vont entrer en rébellion contre moi,

Et les Hongrois et les Bulgares et tant des peuples maudits,

Les Romains, les Apuliens et tous ceux de Palerme

Et ceux d'Afrique et ceux d'Alep ;

Puis commenceront mes peines et mes souffrances.

Qui va mener mes armées avec une telle autorité

Quand celui est mort qui nous guide toujours ?

Ah ! Douce France, comme tu restes abandonnée !

J'ai un si grand deuil que je ne voudrais pas être !

¹⁴ *Au vers 2929, le manuscrit a que jo ne.*

¹⁵ Celui qui t'a tué, a détruit la France.

J'ai un si grand deuil que je ne voudrais pas vivre

À cause de mes gens qui ont été tués pour moi !

Que Dieu, le fils de sainte Marie, fasse que –

Avant que je viens aux principaux cols de Sire –

L'âme soit partie de mon corps aujourd'hui,

Qu'elle soit placée et mise avec leurs âmes,

Et que ma chair soit enfouie à côté d'eux.

¹⁶ *Au vers 2935, le manuscrit a France ad mise en exill. Au vers 2939, le manuscrit a Sirie.*

¹⁷ Le roi Charles a donc mis sa main sur sa barbe ;

Il lui souvient du deuil et de la perte ;

Il regarde tous ses gens avec beaucoup de fierté,

Il faut maintenant venger Roland, dit le roi :

« [...] Si Arrabiz de venir ne:s repentent,
La mort Rollant lur quid cherement rendre. »
Respunt dux Neimes : « E Deus le nos cunsente ! »

Carles apelet Rabe[l] e Guineman,
Ço dist li reis : « Seignurs, jo vos cumant,
Seiez es lieus Oliver e Rollant !
L'un port l'espée e l'autre l'olifant [...]. »¹⁸

Le roi montre d'une manière symbolique qu'il a fort bien compris que la mort de son neveu n'est pas la fin de tout et que le combat doit continuer : il donne la célèbre épée Durendal et le non moins célèbre *olifant*, c'est-à-dire les attributs principaux de Roland, à deux autres chevaliers. Ceci est à mon sens l'élément central de la morale de notre chanson : la nécessité de ne jamais abandonner le combat et la conscience que celui-ci ne prend fin qu'avec la mort. Il est vrai que cette mort est une fin heureuse. Quand Roland meurt, un ange arrive qui l'emène directement dans le ciel. (Un Sarrasin qui meurt est emmené ailleurs, par un démon.) Le salut du guerrier chrétien est assuré. Mais Charles et ses hommes n'en vivent pas moins perpétuellement, sans trêve, dans une situation extrême : celle de la lutte jusqu'à la mort. C'est cela, à mon sens, qui explique le sentiment d'orgueil et d'honneur exaspéré qu'ils montrent en toute circonstance. Ce sont peut-être les dernières paroles de l'archevêque de Reims qui donnent la meilleure expression de l'attitude ces hommes :

Turpins de Reins, quant se sent abatut,
De ·iiii· espiez parmi le cors ferut,
Isnelement li ber resaillit sus,
Rollant regardet, puis si li est curut.
E dist un mot : « Ne sui mie vencut !
Ja bon vassal nen ert vis recreüt. »¹⁹ (2083-88)

Alors il s'écrie à voix forte et haute :

« Barons français, aux chevaux et aux armes ! »

¹⁸ « [...] Si les Arabes ne changent pas leur décision de venir,

Je pense leur vendre chèrement la mort de Rolland.

– Duc Naimon répond : Que Dieu nous accorde cela ! »

Charles appelle Rabel et Guineman ;

Le roi dit ceci : « Seigneurs, je vous le commande,

Soyez à la place d'Olivier et à la place de Rolland :

Que l'un porte l'épée et l'autre l'olifant. [...] »

¹⁹ Turpin de Reims, quand il sent qu'il est abattu,

Frappé à travers le corps de quatre épieux,

Le vaillant homme saute rapidement en haut ;

Il regarde Rolland, puis il est couru à lui,

Et il dit un mot : « Je ne suis pas vaincu !

Un bon chevalier n'est jamais battu tant qu'il vit. »

Le thème général de ce colloque est « Le texte en contexte(s) ». Ma conclusion est qu'il faut donner raison à ceux qui pensent que le lien entre notre chanson et son contexte social est une question de morale politico-religieuse. On a parlé à ce propos de « l'esprit des croisades ». Mais j'ai le soupçon qu'il s'agit en réalité de quelque chose de plus ancien. Il est probable que les origines des chansons de geste, les traditions narratives populaires sur lesquelles elles sont sans doute fondées, remontent très haut. Car les plus anciennes chansons ne témoignent d'aucun triomphalisme, mais bien plutôt d'une peur profonde. Ce qui peut expliquer cette peur, c'est le fait qu'il fut un temps où l'empire des Francs – l'état de loin le plus fort de la Chrétienté latine – fut vraiment menacé par de divers peuples païens (Sarrasins, Norrois, Hongrois). On peut rappeler dans ce contexte que les auteurs des chansons sont totalement incapables de distinguer entre ces peuples et que les combats ont lieu non pas en Terre Sainte, mais dans les différentes régions de l'empire des Francs – ce qui correspond tout à fait à une certaine réalité historique²⁰. J'ai le soupçon que ce qui engendre le *pathos* énorme des premières chansons de geste est en dernière analyse un sentiment d'être menacé. La *Chanson de Roland* et la *Chanson de Guillaume* célèbrent des héros qui meurent. On peut citer à ce propos ce que dit Vivien aux derniers de ses hommes quand ceux-ci veulent s'enfuir vers la fin de la bataille de l'Archamp :

Dist Vivïens : Cest plaid soi jo assez.
Or vus remembre des vignes e des prez,
E des chastels e des larges citez
E des moilliers qu'en vos maisuns avez.
Cui de ço membre ne fera ja barné !²¹

Pour *ferre barné*, en un mot, il faut oublier les choses agréables de la vie. Dans cette perspective, la célèbre formule que Guibert de Nogent choisit comme titre pour son récit de la première croisade revêt un sens particulier. *GESTA DEI PER FRANCOS*, « les actes de Dieu par les Francs », c'est avant tout une exigence inexorable. – Avant de mourir, Roland tourne sa tête vers le pays des païens :

²⁰ Rappelons quelques faits : les Sarrasins occupent Le Fraissinet (Fraxinetum) en Provence jusqu'à 973, contrôlant ainsi les cols des Alpes. Ils n'occupent jamais Rome (comme dans certaines chansons de geste), mais ils ont attaqué la ville à plusieurs reprises au IX^e siècle. Les Hongrois furent une terrible menace avant leur défaite en 955 (à la bataille du Lechfeld) ; en 937 ils ont atteint Orléans. Les ravages des Viking, l'établissement du duché de Normandie en 911 etc. sont des phénomènes suffisamment bien connus.

²¹ *La Chanson de Guillaume*, vers 580-84. Je cite le « texte hypothétique » de Wathélet-Willem, mais au vers 584 je mets *Cui* au lieu de *Qui* ; il s'agit après tout d'un datif : (*il*) (*re*)membre a aucun d'aucune rien ; et comme *q̃*, peut signifier *que* et *qui*, comme *qui* peut s'écrire *qi* et comme *cui* peut s'écrire *qui*, toutes les confusions sont possibles (le manuscrit a *que*). Voici ma traduction :

Vivien dit : Je connais bien ce raisonnement !
Maintenant il vous souvient des vignes et des prés
Et des places fortes et des grandes villes
Et des épouses que vous avez chez vous –
Celui à qui il souvient de cela, il ne fera jamais une noble action !

Turnat sa teste vers la paiene gent.
Pur ço l'at fait que il voelt veirement
Que Charles diet e trestute sa gent,
Li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant.²² (2360-63)

Le héros chrétien *meurt conquérant*, mais avant la mort triomphante il n'y a que cette « vie pénible » qui fait pleurer Charles dans la dernière laisse de notre chanson.

Textes de références

La Chanson de Guillaume, éd. et trad. Jeanne Wathelet-Willem, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1975.

La Chanson de Roland, éd. Frederick Whitehead, revue et avec une introduction, une bibliographie et des notes par T.D. Hemming, s.l., Bristol Classical Press, 1997 [1942].

Kong Olger Danskes Krønike, som var Kong Gottriks Søn, en vældig Konge i Danmarks Rige, i Engelland og Babylonien, &c. Om hans store Mandoms Gierninger, som han haver bedrevet udi Orlog og Krig i adskillige Lande og Riger, hvorledes han haver stridet for den christelige Troe, og hvad ham derimot er vederfare; ganske nyttig og lystelig at læse og høre [La Chronique d'Oger le Danois, qui fut fils du roi Godefroi, un roi puissant au royaume de Danemark, en Angleterre et en Babylonie etc. Sur ses grands exploits qu'il a faits dans des combats sur terre et sur mer dans de nombreux pays et royaumes, comment il a combattu pour la foi chrétienne et ce qui lui est arrivé alors ; assez utile et amusant à lire et à écouter], Copenhagen, Bogbinder Tribler's Forlag, [s.a.] (vers 1820).

Bibliographie critique

Barthes, Roland, *Ceuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993-1995.

Revzin, Isaac I., « Les Principes de la théorie des modèles en linguistique » ; In : *Langages*, n° 15, septembre 1969, p.21-31.

Salberg, Trond Kruke, « Hva skjer i Rolandskvadet? » [Qu'est-ce qui se passe dans la *Chanson de Roland*], In : *Romansk forum*, 10 (1999), p.109-121.

²² Il tourna sa tête vers le peuple païen ;
Il le fait parce qu'il veut vraiment
Que Charles et tous ses gens disent
Que le noble comte est mort en vainqueur.

Transmission orale et fiction dans *Le jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall

Amadou SOW

Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal

Résumé. La prégnance de l'oralité dans la littérature africaine écrite est démontrée. Depuis ses débuts, cette littérature s'est toujours appuyée sur la transmission orale, en accordant une place prépondérante aux genres oraux et aux éléments culturels africains. L'intérêt de cette convergence entre formes écrites et formes orales, réside dans la capacité des auteurs à associer des éléments souvent présentés comme antagonistes. Aminata Sow Fall, en puisant dans le fonds culturel de la société sénégalaise pour écrire *Le jujubier du patriarche*, a réussi à proposer aux lecteurs une œuvre qui est à la fois épopée, mythe, chant et roman. L'œuvre d'Aminata Sow Fall, de par ses personnages à la fois progressistes et conservateurs, sa thématique qui associe tradition et modernité et son système d'écriture fortement marqué par les langues du terroir, offre une opportunité de participer à l'étude des relations complexes entre la transmission orale et la fiction romanesque.

Abstract. The resonance of orality in written African literature is demonstrated. Since its inception, this literature has always relied on oral transmission, giving prominence to oral genres and African cultural elements. The advantage of this convergence between oral and written forms lies in the ability of authors to combine elements that are often presented as antagonists. Aminata Sow Fall, drawing on the cultural background of Senegalese society to write *The jujube of the patriarch*, was able to provide readers a work that is at the same time an epic, a myth, a song and a novel. The work of Aminata Sow Fall, through its characters both progressives and conservatives, its themes that combines tradition and modernity and its writing system strongly influenced by the local languages, offers an opportunity to participate in the study complex relationships between oral transmission and romantic fiction.

Mots-clés : oralité, écriture, roman, passé, présent

Keywords : orality, writing, novel, past, present

L'une des raisons pour lesquelles l'Afrique est appelée continent de l'oralité est, comme l'affirme Jean Cauvin (1980) qu'elle « a lié son être profond, sa mémoire, son savoir, ses conduites valorisées, son histoire, sa spécificité à la forme orale de communication »¹. De ce fait, l'oralité est quasi-présente dans tout ce qui détermine l'Afrique, surtout dans les productions artistiques et littéraires. Héritée du contact arabo-islamique et principalement de la colonisation, l'écriture n'a pas altérée la prégnance de la transmission orale en Afrique. Mieux, la littérature africaine écrite s'est toujours adossée sur la transmission orale pour introduire un dialogue fructueux entre le passé et le présent, les genres oraux et les genres écrits, la tradition et la modernité. Dans cette perspective, Aminata Sow Fall romancière sénégalaise, a réussi à produire une œuvre qui associe de façon harmonieuse les éléments de l'écriture romanesque et les genres oraux.

¹ Jean Cauvin, *Comprendre la Parole traditionnelle*, Les Classiques africains, 1980, p. 8.

En lisant *Le Jujubier du patriarche*, le lecteur ne peut s'empêcher d'éprouver le même sentiment que l'auditeur d'une performance orale, dans la mesure où il a conscience d'appartenir au même groupe social, à la même histoire que l'auteure de ce roman. Ainsi, cette œuvre majeure de la littérature africaine écrite permet-elle de remettre en question une idée faussement défendue et qui consiste à considérer que l'écrit sépare, dissèque, segmente, tout comme l'oralité se présente comme quelque chose de figé, de rétrogradé ou d'hostile aux mutations.

Aminata Sow Fall a su réconcilier ces deux formes de transmission de message en montrant que l'écrit tient bien compte du passé, et que l'oralité intègre les changements avec lesquels elle s'adapte sans se départir de l'improvisation qui est l'une de ces principales caractéristiques. Notre communication mettra l'accent sur la présence de la transmission orale et des aspects de la modernité dans cette œuvre de fiction qu'est *Le Jujubier du patriarche*.

Les genres de la transmission orale

Le rôle déterminant des traditions orales dans l'histoire de l'humanité est incontestable. Beaucoup de civilisations se manifestent encore uniquement ou principalement grâce à elles. La tradition orale, fondement et véhicule incontestable des civilisations et des cultures, continue d'être la base des concepts et des valeurs modernes. Celle-ci s'exprime à travers la transmission orale qui, grâce à la parole humaine, conserve et transmet de génération en génération des éléments appartenant à des domaines aussi divers et variés que la littérature orale, les généalogies, les rituels, les coutumes, les recettes et techniques ancrés dans le passé lointain des sociétés et transmis par les générations antérieures.

Convaincue que la transmission orale est tributaire des genres oraux, Aminata Sow Fall, dans *Le Jujubier du patriarche*, accorde une place prépondérante à l'épopée, au mythe, au chant et au proverbe, sans négliger le style de la communication orale qu'elle intègre dans l'écriture romanesque.

L'épopée et le mythe

Nous étudions l'épopée et le mythe ensemble à cause de la tendance de la romancière à mettre ces deux genres côte-à-côte. Pour éviter de disséquer notre travail et de tomber dans la répétition des exemples qui peuvent servir aussi bien pour l'épopée que pour le mythe, nous choisissons de les traiter dans une même partie. D'ailleurs, répondant à une question relative à son inspiration mythopoétique dans ce roman, Aminata Sow Fall affirme son intérêt pour tout qui relève du mythe, de la légende, de la culture, de la tradition et même de la modernité². Cette position montre non seulement que l'auteure est très attachée à ses valeurs traditionnelles, en même temps qu'elle reste ouverte au monde, mais aussi qu'elle considère les genres de l'oralité comme un grand ensemble difficilement dissécable. En s'inspirant de l'oralité pour écrire son roman, Aminata Sow Fall réaffirme son ancrage culturel. Dès lors, *Le jujubier du*

²Médoune Gueye, *Aminata Sow Fall. Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, L'Harmattan, 2005, p. 167.

patriarche a une forte coloration mythico-épique. Les premiers mots de ce roman en constituent une illustration :

Un monde hétéroclite est arrivé à Babyselli, venant des quatre coins de la planète. Au grand bonheur des quelques habitants, la localité vivra des heures fastes. Des repas pantagruéliques seront servis, un air de fête planera, une merveilleuse veillée fera rêver et même pleurer les cœurs sensibles. Au petit matin [...] Babyselli se retrouvera avec sa solitude, ses cases éparpillées, ses palissades en ruine, ses dunes de sable et ses épineux bien têtus [...] Vénéré comme un génie tutélaire, le long canal continuera à exposer aux ravages du soleil l'argile craquelée de son fond. (9)

Ce passage qui plante le décor révèle l'univers dans lequel baigne ce roman. Il s'agit d'une ambiance pour le moins paradoxale, mêlée de fête et de tristesse, d'excitation et de recueillement. Cet incipit accorde une attention toute particulière aux caractéristiques de l'oralité comme le merveilleux, avec un champ lexical approprié : repas pantagruéliques, merveilleuse veillée, ruine, sans oublier le nom même de la localité qui plonge le lecteur dans les profondeurs de l'imaginaire. L'aspect sacré, voire religieux qui constitue l'une des caractéristiques du mythe est aussi présent dans cette citation, à travers cette idée de vénération d'un génie qui rappelle certains mythes africains comme celui du *bida de Wagadou*³. Cet incipit qui correspond à la fin de l'histoire donne une idée précise de la suite du récit. Celle-ci va fonctionner comme une explication mythico-légitimatoire de ce qui a conduit à cette situation d'équilibre retrouvé après de nombreuses décennies de conflits entre les membres d'une famille.

À ces éléments mythico-légitimatoires, s'ajoutent des mots ou expressions qui donnent à l'œuvre un caractère mystérieux : « mystère et permanence des rêves », « fleuve Natangué qui a été le témoin-souvent actif- des pages les plus belles, les plus émouvantes et aussi les plus sombres de leur histoire » (9). Il importe de signaler le réalisme dont fait preuve la romancière qui souligne que le passé de ce peuple n'est pas fait que de succès et de gloire. Ainsi, le roman retrouve la légende ou l'épopée avec la référence aux illustres figures du passé dont l'image monumentale reste vivace (10).

Ces passages importants pour la compréhension du roman sont confirmés par les précisions suivantes : « Après la tragédie, la paix. Et l'épopée n'en était que plus belle pour Naani qui la portait toute entière dans sa tête et dans son cœur, comme un sacerdoce » (15) ; « L'épopée du Foudjallon est une muraille [...]. Vous êtes intouchables [...]. À moins qu'un impertinent ne se hasarde à des propos déplacés sur les amours [...] hum [...] sataniques de Sarebibi ton ancêtre [...] Ah femme, quand tu nous tiens ! [...] ». (63)

En outre, la prégnance de la transmission orale dans ce roman est rendue plus perceptible par la présence du griot Naani, qui se trouve au cœur du récit dont il prend en charge une partie importante. Cette histoire, appelée épopée du Foudjallon présente en effet toutes les caractéristiques du genre épique, notamment avec ses nombreux conflits, contradictions et adversités. D'ailleurs tout le récit repose sur une explication de l'éclatement d'une famille

³ Mythe soninké qui consistait à sacrifier tous les ans une jeune fille vierge à un serpent nommé *bida* qui, en échange devait garantir la prospérité du royaume du Wagadou.

qui remonte aux origines très lointaines avec des conflits très graves qui ont opposé les ancêtres et qui ont continué de sévir jusqu'aux temps contemporains.

C'est le cas de l'acharnement inexplicable de Tacko vis-à-vis de Naarou qui, pourtant, la considère comme une mère. Au nom d'une prétendue supériorité de rang social-Naarou est issue de sang mêlé- elle ne cesse de lui rappeler un passé qu'elle considère comme peu glorieux, introduisant ainsi la lancinante question du système des castes en Afrique : « Dans sa famille, on avait l'habitude de confier les enfants, filles ou garçons, aux descendants des Damels. C'est une façon de perpétuer l'histoire qui, un jour que personne ne se rappelait plus, avait fait porter le joug de l'esclavage aux aïeux de Warèle, l'ancêtre presque mythique de Naarou. L'héritage, plus tard, avait placé Warèle sous la tutelle de Thioro, la mère d'Almamy de Sarebib ». (17)

C'est le fonctionnement des sociétés africaines traditionnelles généralement hiérarchisées qui apparaît à travers ces castes qui, par la suite connaîtront des mutations entraînées par les mariages exogamiques ou les relations adultérines que certains ont du mal à assumer, quitte à renier une partie de leur chair. En guise d'illustration, nous pouvons nous référer à ce passage qui fournit des informations précises sur la nature des relations entre des individus de catégories sociales différentes :

Depuis, la tradition avait allégrement chevauché les siècles sans remettre en question la loi tacitement acceptée d'un cheminement parallèle entre les familles des anciens maîtres et de celles qui descendaient des esclaves. Pourtant au fil du temps, les « sangs s'étaient mêlés » à l'échelon le plus élevé de la hiérarchie sans entraîner une véritable fusion, l'échange étant inégal : aux hommes nobles de se permettre des escapades amoureuses hors des frontières de leur caste ; aux autres de ne chasser que dans les limites de leur territoire. (18)

Le jujubier du patriarche est en définitive, un roman fortement marqué par une inspiration mythico-épique avec ses personnages entre l'histoire, le mythe et la légende, les nombreux conflits parfois sanglants qui le jalonnent, la présence de la hiérarchisation sociale à travers le système des castes, etc. Cependant, après la guerre arrive la paix pour le bonheur de toute une famille déchirée pendant longtemps par des conflits aux conséquences néfastes. Ainsi, après la tragédie, le roman devient un chant de gloire dédié aux illustres figures du passé.

Le chant et la poésie orale

Le jujubier du patriarche n'est pas seulement un roman de tension, de conflits sociaux matérialisés par les hostilités et les rivalités familiales ; c'est aussi un chant d'amour, un hymne à la paix, un appel à la réconciliation et un hommage aux ancêtres glorieux qui représentent des symboles pour toute une lignée : Dioumana la femme « ensorceleuse » qui a séjourné pendant longtemps dans le ventre d'une baleine, Sarebibi le « saint invisible, l'ascète qui guidait dans l'ombre le bras de son fils », l'Almamy, le guide enturbanné au « regard hypnotisant », Yelimané le brave fils de Sarebibi et Guéladio le chasseur intrépide, défenseur des valeurs ancestrales. Ce chant est rehaussé par la présence permanente de griots comme Koumane et son fils Lambi et Naani qui

tient en haleine toute la communauté réunie sur la place de Babyselli, dans la joie et l'allégresse de l'unité familiale retrouvée pour écouter l'épopée du Foudjallon : « Naani s'assit au milieu pour une veillée mémorable. Sa voix rauque et toujours envoûtante malgré son âge, couvrit Babyselli. Il annonça qu'il entrerait dans l'épopée du Foudjallon par la douzième porte, là où Gueladio fait ses adieux à la chasse après que Dioumana se fut enfuie dans le ventre de la baleine. Naani pinça son xalam et sa voix se lança dans la nuit, sous la lune en veilleuse ». (95)

Cette image qui rappelle les veillées qui regroupaient les villageois, à la tombée de la nuit, autour du foyer ou en plein clair de lune pour déclamer des contes ou s'adonner à des jeux divers, annonce le changement de tonalité qui marque le reste du roman. Même Tacko, la grincheuse, n'échappe pas à cette ambiance de gaieté. L'image de la famille réconciliée et sa déclaration sans équivoque (« Je veux vivre », 95), en disent long sur ces moments de bonheur notés à la fin du roman. En outre, dans *Le jujubier du patriarche*, beaucoup d'éléments s'inspirent de la chanson traditionnelle sénégalaise. Ce sont essentiellement des interjections (*subhaanama*, *Eyôô Eyôô*) et des séquences d'hymne (*mbarawacc gayndé Njaay*, *Ŋaalo-Gay-Naaco*) à la gloire de gens valeureux auxquels s'identifient toute une société.

La prépondérance du chant est renforcée par le profond désir de Naarou de suppléer le griot afin d'exprimer ses talents de chanteuse. Dans son chant, nous retrouvons également des références de l'histoire des royaumes et empires de l'Afrique de l'Ouest comme le Mali, le Tekkrour, le Macina dont se réclament avec fierté les personnages du *Jujubier du patriarche*.

Le chant est donc un des genres oraux qui a le plus marqué ce roman et la présence du griot confirme l'intérêt accordé à ce genre qui, du reste, bénéficie d'une protection toute particulière. C'est ce qui est perceptible à travers cette certitude qui apparaît comme une mise en garde contre les faux griots qui ne font preuve d'aucune déontologie :

Le griot reviendra. Encore. Et encore. Naarou se mettra à l'école, captera, vers après vers, le chant que toute la famille entretenait avec dévotion mais que des éléments peu scrupuleux-quémanteurs de tout bord et griots indignes- déformaient parce qu'ils en avaient fait un moyen de soutirer de l'argent aux descendants authentiques de Sarebibi et à tous ceux qui, par le poids de leur portefeuille, pouvaient entretenir une cour de thuriféraires. Elle ressentait ses falsifications comme un sacrilège. Une raison supplémentaire d'élever Naani au rang d'idole. (19)

Par ailleurs, en dehors des genres oraux, *Le Jujubier du patriarche* comporte d'autres éléments qui renvoient à la transmission orale.

Les expressions de l'oralité

Lire *Le Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall, c'est aussi découvrir une façon de s'exprimer qui est spécifique à la transmission orale. Ce roman permet de confirmer que son auteure est très imprégnée de sa culture qu'elle ne manque pas de valoriser à travers des expressions puisées du répertoire traditionnel. Ainsi, elle a souvent recours à des proverbes et des vérités

d'expériences, comme : « L'enfant, c'est le soleil du foyer » (38), « *Aduna potundaa la*⁴ » (55).

En plus de ces proverbes et vérités d'expérience, Aminata Sow Fall n'hésite pas à insérer des termes ou expressions de la langue wolof⁵ dans le récit en français. Concernant les termes, nous pouvons citer : *cey* (interjection qui exprime l'étonnement, 21), *taara* (esclave qu'on épouse après quatre femmes de rang noble, 55), le *kersa* (discrétion, respect, 56), *ndeyssaan* (interjection qui exprime la compassion, 21), *walaay* (interjection pour insister, 21), etc. C'est dans cet ordre d'idées que, pour exprimer l'entrée inattendue d'Idy dans la politique, le narrateur termine sa phrase par une onomatopée qui sied à la circonstance : « Plonger comme un grand dans la politique *Sëmbëx* (onomatopée imitant le bruit du plongeur, 58).

De même, pour secouer son fils paresseux et l'amener à se pendre en charge, Penda, très déçue, adresse cette expression assez dure à Idy : « Si tu n'étais toujours pas tassé dans ton fauteuil comme un *boli de dahinmbeup*⁶, tu t'en serais bien sorti ! » (56). À cela il convient d'ajouter d'autres expressions wolof comme *nàkkjom* (qui n'a pas le sens de l'honneur, 58), *yallaté* (Que Dieu ne le fasse pas ! 53). Dans ce roman, nous notons aussi des expressions qui relèvent de la traduction littérale du wolof en français. Par ce fait, tout en restant fidèle à la pensée des personnages, sans en altérer pour autant les normes de la langue française, l'auteure procède comme Ahmadou Kourouma⁷ en traduisant directement sa pensée du malinké au français. Ce procédé lui permet de surmonter les difficultés d'écrire dans une langue qui n'est pas la sienne. Pour illustrer cette idée, nous pouvons nous reporter à la discussion qu'ont eue Naarou et Bouri, lorsque la première adressa ces propos à la seconde : « Ta langue, que je sache, tu ne l'as jamais cachée au fond de ta poche ! » (34). Cette expression est assez courante au Sénégal quand il s'agit de parler de quelqu'un qui n'a pas froid aux yeux.

L'incursion du wolof est également perceptible dans cette phrase utilisée de manière générale pour insister sur le divorce et, par conséquent, pour le rendre plus valable aux yeux de la société : « je divorce une fois, je divorce, deux fois. Je divorce trois fois ». (41) En outre, lorsque Yelli s'adresse à sa femme Tacko, jalouse de la réussite de Naarou, nous retrouvons une traduction littérale du wolof : « C'est moche et indigne ! Sortir ces laideurs, à Naarou qui est notre fille ! Tu as enfourché le cheval de la jalousie et tu as franchies une limite interdite. »

Nous pouvons aussi ajouter cette formule fréquemment utilisée en wolof et que l'auteure introduit dans le discours en français : « À l'époque, elle était dans les Ndënd⁸ ». (42)

Au regard de tous ces éléments, nous remarquons que *Le Jujubier du patriarche* est un roman qui emprunte beaucoup de mots et d'expressions à la

⁴ A chacun son tour.

⁵ La langue la plus parlée au Sénégal.

⁶ Plat fait de riz pâteux préparé avec de la pâte d'arachide

⁷ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1970.

⁸ Ndënd : instrument de musique, sorte de tam-tam souvent utilisé pour rythmer les séances de lutte. Il s'agit de montrer que quelqu'un est au sommet de sa gloire.

langue wolof. Ceci donne un cachet particulier à l'œuvre et permet à la romancière de s'ouvrir aux autres, tout en gardant son originalité.

La modernité

Comme nous l'avons souligné ci-dessus *Le Jujubier du patriarche* est aussi un roman qui est ancré dans la modernité ; ce qui lui donne une dimension plus réaliste. Pour conforter ce point de vue, il suffit de se référer à ces propos d'Aminata Sow Fall qui a eu à se prononcer sur les orientations de son œuvre : « J'ai pensé que l'on devait pouvoir créer une littérature qui reflète simplement notre manière d'être, qui soit un miroir de notre âme et de notre culture [...] Je me suis mise à écrire en prenant comme modèle la société dans laquelle je vivais. Je m'inspire d'abord de ce que j'observe et de ce que j'entends raconter autour de moi. C'est le point de départ et le reste, je l'imagine. » (Pfaff 1985, 136).

Comme il apparaît dans cette citation, la cohabitation de la tradition et de la modernité est une option pour Aminata Sow Fall qui jette un regard sur le présent et sur le passé. Ainsi, sans créer un contraste, *Le Jujubier du patriarche*, tout en s'appuyant sur le passé lointain et mythique de l'Afrique, s'ouvre à la modernité la plus récente. Celle-ci est rendue visible par un habitat moderne : parque, jardin public, villas cossues, etc.

Dans le cinquième roman d'Aminata Sow Fall, le lecteur découvre, par exemple à la page 38, que Naarou, Goudi et Bouri se trouvent dans une demeure qui offre les commodités du monde moderne comme la cuisine intérieure, la salle à manger et le fauteuil. La discussion entre ces personnages révèle leur niveau d'instruction et leur degré d'ouverture, malgré leur attachement aux valeurs traditionnelles. En effet, ces trois personnages ont échangé de façon objective sur un sujet assez délicat comme la stérilité dans un couple. La conversation est d'ailleurs arrivée à un point où il a été suggéré au couple d'aller consulter un médecin, pour situer le mal ou précisément la maladie entre l'homme et la femme.

Il convient de signaler que l'indignation de Goudi, le mari phalocrate, face à ce conseil qu'il considère comme un véritable sacrilège, a permis au narrateur qui se confond ici avec l'auteure, d'ouvrir une parenthèse sur les croyances obscurantistes qui consistent à faire porter à la femme la responsabilité de l'absence d'enfants dans son ménage. Celle-ci est accusée d'être tarée, porteuse de malédiction, tandis que l'homme n'est jamais responsable, même s'il ne réussit pas à procréer en épousant plusieurs femmes. Ici, l'auteure montre que malgré l'avancée des sociétés africaines vers la modernité et la scolarisation, le sort de la femme est dans une certaine mesure peut-être enviable car elle continue de faire l'objet de nombreuses injustices.

De ce point de vue, Aminata Sow Fall fait preuve de féminisme, même si elle le fait avec beaucoup de tact, c'est-à-dire en refusant de laisser apparaître ses sentiments. Pour se convaincre de sa préoccupation à l'égard de la condition de la femme, il suffit de se référer à ce passage : « Dans son village, quand un couple n'avait pas d'enfants, c'est que la femme était tarée, c'est qu'elle portait en elle une malédiction. Quand un homme n'arrivait pas à perpétuer son nom malgré une collection d'épouses, c'est parce qu'il avait une femme djinn qui, par jalousie, rendait stériles toutes les autres ». (39)

Il est donc clair qu'à travers ces mots, la lancinante question de l'image de la femme africaine, sénégalaise précisément, n'est pas reléguée au second

plan par Aminata Sow Fall. En outre, la façon spontanée de prononcer un divorce est mise à nu lorsque l'homme, contrarié et humilié par l'idée d'aller consulter un médecin pour voir s'il est bien portant, déclare péremptoirement : « Je divorce une fois, je divorce, deux fois. Je divorce, trois fois ». (40)

Les commentaires du narrateur qui ont suivi cette réaction aussi imprévisible que brutale de Goudi sont assez édifiants pour confirmer le féminisme d'Aminata Sow Fall : « Il savait qu'aucune loi de la République n'irait infirmer son décret, tout simplement parce que la partie à qui il avait affaire n'irait jamais étaler sa défaite au tribunal ».

Ce débat sur la condition de la femme africaine permet de découvrir que les croyances ancestrales persistent et continuent de guider l'action des hommes, aussi instruits et modernes soient-ils.

D'autres éléments de la modernité sont également visibles dans *Le Jujubier du patriarce*. Nous distinguons l'attrance de Yelli par le jardin public pour se ressourcer et échapper aux affres de Tacko, sa femme. Le jardin est considéré ici comme un refuge, un havre de paix où le mari, fatigué par les réprimandes et les nombreux accès de sa femme hystérique, peut soit méditer, soit lire les journaux, soit discuter avec d'autres personnages. D'ailleurs, le narrateur n'a pas manqué d'expliquer les raisons précises qui poussent Yelli à fréquenter le jardin public : « Au-delà de ces considérations sentimentales, le « jardin » l'attirait par la paix intérieure qu'il lui procurait et pour la sécurité qui y était assurait... L'île-miracle des bouffées d'air salutaires pour se redire que le bonheur, finalement, est dans les choses simples. Le « jardin » : un monde ». (49)

À ces éléments qui renvoient à la modernité, il convient d'ajouter l'engagement politique d'Idy avec les élections à la députation et surtout la défense de la cause des enseignants, souvent accusés par une partie de l'opinion publique d'abuser de la grève et de sacrifier les enfants pour des intérêts crypto personnels. Il apparaît dans ce roman que les enseignants, mal rémunérés, sont obligés de bien gérer leurs maigres ressources : « On dit que les enseignants sont avares [...]. Non, ce n'est pas vrai. Ils savent seulement compter. Forcément, car ils sont plus fauchés que d'autres. La craie, les idées, et le sens de l'organisation. [...] La force d'Amsata, c'est ça ». (55)

Le règne de l'argent, le capitalisme et l'égoïsme des temps modernes sont aussi décriés dans cette œuvre. A propos des griots opportunistes qui pourraient appuyer le néo-homme politique Idy qui a besoin de militants, Amsata déclare : « Magatte pouvait être chargée du boulot. C'était une griotte des temps nouveaux : ni la mission, ni la vocation, ni le talent des gens de castes, mais un seul objectif : son dieu argent ; l'argent de la flagornerie, du mensonge, de l'intimidation et d'autres tractations non avouables dont l'accusaient avec mépris d'autres griots qui tenaient à la dignité de leur corporation ». (61)

Par ailleurs, l'auteure aborde des questions qui caractérisent généralement les pays du tiers monde et qui sont les conséquences du capitalisme : inégalités sociales avec la naissance des quartiers populaires et des quartiers résidentiels, goût du luxe, rivalités et jalousies entre des membres d'une même famille, etc. Ce passage qui concerne la chute de la Yelli et la déception de sa femme Tacko, résume bien ce souci de mettre en exergue les principaux maux qui gangrèment l'Afrique :

Dans ce quartier populaire à loyer modéré, tout le monde sortait après le déjeuner pour chercher un peu de fraîcheur à l'ombre des arbres. [...] Les maisons à toit très bas avec de toutes petites chambres étaient comme des boîtes. Vraiment exigües pour les familles nombreuses [...]. Tacko avait eu beaucoup de mal à s'y habituer. La villa luxueuse qu'ils avaient dû quitter la mort dans l'âme continuait à étaler ses magnificences dans son imagination chaque fois qu'un rien réveillait ses frustrations dont elle n'arrivait pas à se défaire. Un rien : comme de voir Naarou de plus en plus resplendissante et apparemment bien lotie. Et de souffrir ce qu'elle considère comme une perversion de l'histoire. "Cette petite esclave qui prend de grands airs maintenant". (42)

Dans *Le Jubahier du patriarche*, Aminata Sow Fall accorde une attention toute particulière à l'actualité, notamment aux crises qui minent les Etats africains postcoloniaux, en proie à des conflits politiques, religieux et ethniques qui débouchent sur des guerres civiles aux conséquences désastreuses. C'est dans cette perspective qu'elle évoque le destin triste de Penda, mère de Naarou, expulsée du Zaïre où elle a laissé tous ses biens.

En plus, certains noms de personnages et de lieux permettent de situer ce roman dans la société sénégalaise traditionnelle. Nous pouvons citer dans ce cas, entre autres : Daba Sangaré, Diaal et Pikine (23), Macodou, Penda, Fama (24), Sira, Dior, Naani, Biti, Warèle, Lari, Thioro, Naarou, Tacko, Amsata, Bouri, Goudi, (29-30...), etc. Parallèlement, d'autres expressions et noms de personnages évoquent les influences arabo-islamiques sur les sociétés sénégalaises islamisées, tandis que d'autres rappellent la culture et la civilisation peule, du reste très mêlée à celle des wolof du Sénégal. Il s'agit principalement de Yelli, Babiselli, Yellimané, Naarou, Idy (25), sans compter la langue arabe : Inchala (25), Subbaanama (26), assalaamalicum, maalicumsalaam (36). Pour les influences peules, nous pouvons noter : Tacko, Penda, Seydi (monsieur), Wouri (60), Foudjallon (63), etc.

En définitive, *Le Jubahier du patriarche*, roman qui combine la fiction et la réalité est une peinture assez réaliste de la société sénégalaise contemporaine, toujours à cheval entre le conservatisme le plus poussé, l'attachement aux valeurs ancestrales et l'ouverture à la modernité qui peine encore à s'installer définitivement dans les mentalités des Africains. S'appuyant sur les genres oraux, Aminata Sow Fall, romancière sénégalaise très enracinée dans les valeurs fondamentales de son terroir et également ouverte au reste du monde, indique ainsi la voie au roman africain.

De manière générale, ce cinquième roman d'Aminata Sow Fall cadre bien avec l'actualité qui, du reste, est fortement influencée par le passé parfois très lointain de l'Afrique. Cela est perceptible à travers l'attitude de certains personnages qui ne cessent de convoquer le passé pour justifier leurs réactions difficilement concevables dans une société qui tend vers l'universel. En outre, *Le Jubahier du patriarche* est aussi une occasion pour la romancière de montrer la diversité qui caractérise le Sénégal et l'Afrique en général, continent marqué par beaucoup d'influences tels que l'esclavage, l'islamisation et la colonisation, sans oublier les influences réciproques que les sociétés africaines exercent entre elles.

Texte de références

Fall, Aminata Sow, *Le Jujubier du patriarche*, Lieu, Éditions Khoudia, 1993.

Bibliographie critique

- Agblemagnon F., *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire : les Ewe du Sud Togo*, Paris-La Haye, Mouton, 1978.
- Bâ, Mariama, *Une si longue lettre*, Éditions du Rocher/ Serpent à Plumes, 2001.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. fr. par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.
- Belinga, Eno, *La littérature orale africaine*, Paris, Éditions Saint-Paul, Les Classiques africains, 1978.
- Bonnet, Henri, *Roman et poésie*, Paris, Nizet, 1951.
- Calame-Griaule Geneviève, « Pour une étude ethnologique des littératures orales africaines », in *Langues*, 18, 1970, p. 22-47.
- Cauvin, Jean, *La parole traditionnelle*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Les Classiques africains, 1980.
- Fall, Aminata Sow, *L'Appel des arènes*, Dakar, NEA, 1980.
- Geimas, A. J., *La sémantique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1975.
- Guèye, Médoune, *Aminata Sow Fall, Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Kourouma, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.
- Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- Makouta-Mboukou, J. P., *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Dakar, NEA, 1980.
- Mungala, A. S., « L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales », In *Ethiopiennes*, n° 29, février 1982.
- Pfaff, Françoise, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *Notre Librairie*, 91, 1985, p. 135-139.
- Semujunga, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Senghor, Léopold Sédar, in Préface Alassane Ndaw, *La pensée africaine*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines (N.E.A), 1983, p. 5-34.
- Sevry, Jean, « Les écrivains et le problème de la langue : vers une typologie ? », In *Nouvelles du Sud*, « Les littératures africaines dans quelle(s) langue(s) ? », *Silex/Nouvelle du Sud*, Ivry-sur-Seine, 1997, p. 29-43.
- Sy, Kalidou, « Aversion, perversion, subversion : version africaine du romanesque », In *Langues et Littératures*, n° 6, 2002, pp 35-44.
- Sylla, Alassane, *La philosophie morale des wolof*, Dakar, IFAN, 1994.

Sitographie (pages consultées le 15 avril 2014)

www.ethiopiennes.refer.sn
www.aflit.arts.uwa.edu.au
www.senegalaisement.com

La culture kabyle dans la prose des premiers auteurs algériens d'expression française : Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri

Elena-Brandusa STEICIUC
Université « Ștefan cel Mare » Suceava, Roumanie

Résumé. En Algérie, quelques années avant l'Indépendance du pays, survenue en 1962, des romanciers d'origine arabe ou kabyle font connaître leur univers traditionnel, régi par des lois anciennes. Tout en se servant du français, langue des « maîtres », des auteurs comme Mouloud Feraoun ou Mouloud Mammeri tentent de cerner dans leurs textes la quintessence de la culture kabyle, avec une visée partiellement ethnographique, comme pour ne pas la laisser sombrer dans l'oubli. Plus de 60 ans après la publication du roman *La colline oubliée* (1952) de Mammeri et du texte moitié autobiographique, moitié fictionnel de Feraoun *Le Fils du pauvre* (1954), le présent article se propose de réfléchir – tout en suivant un des axes du colloque, qui scrute « le texte littéraire et ses réverbérations socio-culturelles françaises et francophones » et avec le recul des années -, sur la spécificité de la culture kabyle et ses « réverbérations » dans le corpus proposé. L'article vise également de sonder la teneur « ethnographique » de ces romans fondateurs afin de mieux comprendre l'intérêt du lecteur francophone au début du troisième millénaire pour ces écrits.

Abstract. In Algeria, just a few years before the country's Independence (1962) some novelists of Arab or Kabyl origin present their traditional world, run by ancient laws. Making use of the French language, that is the “master's language”, authors like Mouloud Feraoun and Mouloud Mammeri are trying to seize in their writings the essence of the Kabyl culture in a mostly ethnographic vision, as if they were willing to save it from oblivion. More than 60 years after the first edition of *La colline oubliée* (1952) by Mammeri and of the autobiographical novel *Le Fils du pauvre* (1954) by Feraoun, our article intends to reflect – taking into account one of the major axes of the congress, « le texte littéraire et ses réverbérations socio-culturelles françaises et francophones » - on the most peculiar aspects of Kabyl culture and its presence in the two novels we are dealing with. The article also intends to define the “ethnographical” importance of these founding novels, in order to better understand the interest of the francophone reader for these writings, at the beginning of the third millennium.

Mots-clés : Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, roman maghrébin, culture kabyle, ethnographie

Keywords : Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Maghrebian novel, Kabyl culture, ethnography

Dans les années 50-60 du XX^e siècle, lorsque le contexte politique et social algérien était des plus mouvementés (car la guerre pour l'Indépendance, ou « guerre d'Algérie » va demander un lourd tribut de sang, dans les deux camps, celui du colonisateur et celui des colonisés) des romanciers d'origine arabe ou kabyle algériens font connaître au monde entier leur univers traditionnel, guidé par des lois anciennes. Ces écrivains vont se servir de la langue française, langue avec laquelle ils ont un rapport pour le moins problématique, comme Charles Bonn le constate dans un ouvrage de référence de 1997, *Littérature francophone. I Le Roman* :

La langue française est ici d'abord, quelle que soit l'utilisation subversive qui en a été faite le plus souvent, la langue du colon, et en tant que telle, l'instrument d'une profonde blessure identitaire autant que politique. Le choix de cette langue est parfois vécu comme celui de la capitulation et il est à l'origine celui des pères défaillants dans leur rôle de garants de la Loi que représente la langue. (180)

Tout en écrivant dans la langue des « maîtres », des auteurs comme Mouloud Feraoun ou Mouloud Mammeri tentent de cerner dans leurs textes la quintessence de la culture kabyle, avec une visée partiellement ethnographique - remarquée par tous les exégètes -, comme pour ne pas laisser sombrer dans l'oubli l'héritage des ancêtres. Plus de 60 ans après la publication du roman *La colline oubliée* (1952) de Mammeri et du texte moitié autobiographique, moitié fictionnel de Feraoun *Le Fils du pauvre* (1954), nous nous proposons de détecter – tout en suivant un des axes du colloque, qui scrute « le texte littéraire et ses réverbérations socio-culturelles françaises et francophones » -, la présence de la culture kabyle dans le corpus pris en compte. Nous envisageons également de sonder la teneur « ethnographique » de ces romans fondateurs, afin de mieux comprendre l'intérêt du lecteur francophone au début du troisième millénaire pour ces écrits.

Mouloud Feraoun ou la « traduction » de l'âme kabyle

Descendant d'une famille montagnarde très pauvre, Mouloud Feraoun est né en 1913 à Tizi Hibel, en Haute Kabylie. Devenu instituteur en 1935, il a enseigné dans différents postes en Algérie, puis a été nommé inspecteur des centres sociaux. Mouloud Feraoun a été coauteur du premier livre de lecture de l'Algérie indépendante, *l'Ami fidèle*. Il a été assassiné en mars 1962 dans la cour d'un centre social, par un commando de l'OAS.¹ Sans avoir beaucoup écrit (car il privilégiait son activité sociale, la littérature n'étant pas un but en soi), Mouloud Feraoun a laissé une œuvre dans laquelle il a « traduit l'âme kabyle », comme il aimait à le dire. À part le grand succès remporté par un ouvrage devenu classique, *Le fils du pauvre*, Mouloud Feraoun s'impose par : *La terre et le sang* – 1953 (la tragédie d'un jeune Kabyle, Amer, qui va travailler en France) ; *Les Chemins qui montent* (roman) 1957 ; *Journal 1955-1962*, publié l'année de sa mort ; *Jours de Kabylie* (essais) 1968 ; *Anniversaire* (roman) 1972 ; les deux derniers livres ont été publiés posthument chez Seuil.

Le plus connu et le plus autobiographique roman de Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre* transpose sur le plan de l'écriture les événements majeurs ou mineurs d'une enfance et d'une adolescence passées en Kabylie, pendant l'entre-deux-guerres. Menrad Fouroulou, personnage-narrateur (dont le nom laisse facilement deviner, par le jeu de l'anagramme, le nom de l'auteur) est le seul enfant mâle d'une famille de montagnards vivant à Tizi « une agglomération de deux mille habitants ». Peu à peu, apparaît l'image d'un village algérien au début du XX^e siècle, avec ses quartiers, ses ruelles, sa *djema'a* « assemblée berbère », qui « symbolise le pouvoir local » (Chebel 2001, 139), rassemblant les notables du village. On pénètre ensuite dans l'univers familial, par le biais d'amples

¹ *Organisation Armée Secrète*, mouvement clandestin français qui s'opposait par la violence à l'indépendance de l'Algérie.

passages descriptifs où l'on peut deviner - même si cela n'est pas l'enjeu principal du roman - une certaine visée ethnographique, destinée à faire connaître au monde entier l'univers des montagnards berbères. Voilà, par exemple, pour ce qui est de la description des maisons de Tizi :

La toiture est en tuiles creuses reposant sur un lit de roseaux. Le parquet bien damé est recouvert d'une couche de chaux polie, luisante et jaunâtre, qui donne une impression de propreté et d'élégance rustique, du moins lorsque la couche est nouvelle. [...] Le haut des murs, jusqu'au-dessus de la toiture, est enduit d'argile blanchâtre que l'on se procure au prix de mille peines. L'aménagement intérieur des maisons appartient aux ménagères. C'est leur tourment et leur orgueil. Selon l'aisance de la famille, le crépissage est renouvelé périodiquement tous les ans ou tous les deux ou trois ans. (17)

Il est vrai, le réalisme descriptif de ce passage ne suffit pas pour transmettre l'identification de l'auteur à la culture qu'il veut présenter, dont il est le défenseur. Selon Charles Bonn, « le village sur lequel s'ouvre *Le Fils du pauvre* est décrit du point de vue du touriste étranger, tout comme Verrières dans *Le Rouge et le Noir* l'est du point de vue du parisien : l'un et l'autre sont supposés découvrir ces sites exotiques depuis la Civilisation qu'ils représentent et dont les normes deviendront ainsi dominantes. (183)

La chronique proprement-dite de Menrad ne commence qu'au 4^e chapitre de la première section, *La famille*, où le *je* de la fiction semble coïncider complètement avec le *je* réel: le lecteur découvre, par cercles concentriques, l'univers du petit garçon kabyle, d'abord les membres de sa famille, un père qui s'épuise au travail pour pouvoir nourrir sa nichée, une mère qui, elle aussi, est prête à tous les sacrifices, des relations familiales plus ou moins intriquées, des jalousies, de rares moments de joie, des tragédies.

Le petit garçon connaît le reste du monde au hasard de ses déambulations et, avec lui, le lecteur découvre le fonctionnement de cette communauté réglée par des lois archaïques, immuables, que tout le monde s'efforce de respecter. L'épisode de la dispute entre les Aït Moussa (la famille du narrateur) et les Aït Amen (la famille d'un paysan qui a blessé le petit garçon par accident) est une parfaite tragi-comédie: par esprit de clan, les membres des deux familles commencent une bagarre qui ne sera tranchée que par l'arrivée de l'*amin* (i.e. maire) du village, entouré de notables et de cheïks. Après avoir offert aux juges « un repas plantureux » et un pourboire consistant, le chef de la famille est obligé de jurer, la main sur un parchemin considéré saint, de ne plus ranimer la dispute. Le chef de l'autre famille devra en faire de même, car - comme l'observe lucidement Feraoun -, « il est inutile d'aller à la justice française qui compliquerait tout. » (45)

Dans ce village kabyle, l'école française est pour Menrad un espace de la compétition, avec l'Autre, mais aussi avec soi-même: c'est l'espace de la jonction, faite plus ou moins en douceur, entre deux cultures complètement différentes, celle des colonisateurs et celle des colonisés. Mais le texte de Feraoun, écrit en français (et vite traduit dans plusieurs langues, parmi lesquelles le roumain) donne une vision plus « étoffée » de la période coloniale d'avant la seconde guerre mondiale et sa prise de conscience n'est pas dirigé contre l'Autre. S'il

écrit, c'est pour témoigner, pour faire savoir au monde « l'existence d'un peuple en souffrance parmi les autres peuples de la terre ».

La nostalgie des racines berbères chez Mouloud Mammeri

Né en 1917 dans un petit village de la Grande Kabylie, Mouloud Mammeri a fait ses études dans son village natal, pour les continuer à Alger et à Paris (Licence en Lettres à la Sorbonne). Pendant la guerre il a été mobilisé deux fois et cette expérience n'a pas manqué de laisser des traces, surtout dans son premier roman. Ensuite il a travaillé comme professeur dans divers lycées, il a enseigné le berbère à l'Université d'Alger. De 1966 à 1982 il a été directeur du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnologiques; il a été également le premier président de l'Union des Écrivains Algériens Amazigh (de culture Kabyle). Le romancier a trouvé sa mort dans un accident de voiture, en 1989, au retour, d'une conférence donnée au Maroc. Parmi ses écrits littéraires, il faut rappeler trois grands romans : *La Colline oubliée* (1952 - Prix des quatre jurys) ; *Le Sommeil du juste* (1955) ; *L'Opium et le bâton* (1965). À côté de ces œuvres, il a écrit des pièces de théâtre et des recueils de contes et nouvelles. Se proposant de sortir de l'oubli la culture et la langue de ses ancêtres, Mouloud Mammeri a publié des recueils de poèmes kabyles traduits, de même qu'une *Grammaire berbère*, tout cela pour que cette culture cesse d'être « une culture de réserve indienne ou une activité marginale, plus tolérée qu'admise », comme il l'affirmait.

La colline oubliée, premier roman de Mammeri, entame une thématique qui va sous-tendre ses autres romans : la présence du milieu natal avec ses mentalités, ses traditions, ses espoirs et ses malheurs ; la mise en parallèle du destin individuel et du destin collectif, tous les deux pris dans les rouages de l'Histoire (les années 30 – 70 du XX^e siècle) ; la Kabylie traditionnelle, menacée de disparaître au contact de la civilisation moderne et son salut par le souvenir.

Le village de Tasga est le théâtre des événements, situé dans les montagnes de Haute Kabylie où vivent, selon des lois anciennes, de nombreuses familles berbères, ayant chacune un destin plus ou moins heureux. La narration commence en 1939, à la veille de la seconde guerre mondiale et bien qu'isolé ce village sera atteint par les effets de la conflagration mondiale.

Sur l'avant-scène se situe un groupe de jeunes gens – la plupart très instruits et n'ayant pas encore de responsabilités familiales –, qui forment deux groupes rivaux. D'une part, « ceux de Taasast », fils de familles aisées, dont le lieu de rencontre est une chambre haute d'où ils peuvent surveiller tout le village ; d'autre part, « la bande », des jeunes qui avaient quitté l'école très tôt et déjà travaillé en France. Pour oublier leurs malheurs, ils organisaient de magnifiques *senjas* (cœurs et fêtes).

Parmi les principaux membres du premier groupe il y a Mokrane, un jeune rêveur, étudiant ; Menach, amoureux d'une femme mariée, Davda ; Meddour, futur instituteur ; Sekoura, la sœur de ce dernier ; Aazi, la cousine de Menach, qui deviendra bientôt l'épouse de Mokrane, dans un mariage arrangé par les parents.

La vue plongeante que « ceux de Taasast » ont sur leur monde ne veut pas dire qu'ils s'en dissocient, bien au contraire : ces jeunes sont particulièrement respectueux des traditions et très attachés à leur communauté,

comme le constate Mokrane, le narrateur de la première partie de *La colline oubliée* :

De là, nous dominions tout Tasga. Le minaret même n'était pas plus haut que nous. Nous avions devant nous, quand nous rentrions, la longue crête des Iraten avec le cône aigu du monument d'Icheriden, vers l'est la montagne avec le col de Komidal, vers l'ouest le village d'Aourir et derrière nous la mosquée dont le minaret nous masquait une partie de la montagne. Vu d'un point quelconque de Tasga, notre donjon apparaissait debout contre le ciel et dominait les maisons basses du village comme un berger au milieu du troupeau. C'est pourquoi nous l'avions baptisé Taasast : la garde. (27-28)

L'histoire avec un grand H ne semble pas intéresser les protagonistes, qui mènent leur vie comme bon leur semble : par exemple, Mokrane, parachève son « éducation sentimentale » par le mariage avec la belle Aazi. Les premiers temps de cette union donnent à Mouloud Mammeri l'occasion de décrire minutieusement d'autres aspects de la vie kabyle, à savoir le mariage, ce rite de passage constitué d'éléments spécifiques. Le costume de la jeune femme est présenté avec la précision d'un ethnographe, mais aussi avec « un regard nourri aux exigences humanistes de l'Occident » (Bonn 1997, 188) et le savoir de quelqu'un qui voit les choses de l'intérieur :

Mais c'était surtout la toilette d'Aazi qui détonnait dans le cadre rustique de nos promenades quotidiennes. Aazi portait les atours classiques des jeunes mariées, mais les étoffes de ses robes, ses foulards, ses bijoux étaient probablement les plus fastueux que notre village eût vus depuis bien longtemps. Akli, poussé par Davda, lui avait payé un diadème qu'il avait fait fabriquer exprès et en grand secret par le bijoutier le plus renommé des At-Yanni. Quoique les femmes chez nous ne portent que des bijoux d'argent, Menach avait fait envoyer de Fès par son frère une broche ronde et des boucles d'oreilles d'or serties de pierres blanches dont lui-même ne savait pas le nom [...] Selon la coutume, ses longs cils étaient teints en noir avec de la poudre d'antimoine et cela donnait par contraste à sa prunelle une teinte bleue de nuit ; on avait aussi l'impression que ses yeux étaient plus enfoncés. Deux traits minces et dorés d'eau d'écorce de noyer macérée faisaient comme deux ailes au-dessus de ses sourcils. La même écorce avivait ses lèvres, ses gencives ; ses mains, ses pieds étaient rougis au henné américain plus vif que le henné en feuilles que l'on utilisait naguère encore. Baignant tout cela un étrange parfum où se mêlaient à la fois l'héliotrope, les clous de girofle et le benjoin. (46-47)

Le couple ne réussit pas à avoir d'enfants et cette stérilité est mal vue par les parents de Mokrane, tributaires de la mentalité ancienne, selon laquelle la femme stérile ne mérite aucun égard au sein de la société. Ils demandent à leur fils – selon une vieille loi – de répudier Aazi. Le recours aux pratiques magiques n'est que la suite logique de cette frustration, avec l'espoir de réparer cette injustice faite au corps de la femme, mais aussi au corps de la société. Par conséquent, l'auteur place dans cette partie de l'histoire un épisode qui décrit de l'intérieur un rituel quasi-payen - la *hadra* -, donnant à voir des pratiques dont les origines remontent dans la nuit des temps. Leur but est de conjurer la

mauvais sort dans le cas des femmes considérées comme stériles, donc inutiles à la société.

Dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, Malek Chebel explique ce rituel de la sorte : « regroupement dans une *zaouïa* (sanctuaire) en vue d'une cérémonie de catharsis collective durant laquelle des offrandes, des danses extatiques, des sacrifices et des pratiques d'exorcisme ont lieu » (190). En effet, le corps des deux personnages féminins qui y participent, Aazi et Davda, subit des interactions plus ou moins ambiguës avec les nombreux hommes (préalablement drogués par « la fumée des pipes de haschich ») censés rétablir l'équilibre et apporter la *baraka*, i.e. la chance.

Mokrane, qui accompagne sa femme dans cette entreprise (dernière chance pour Aazi d'avoir un enfant et de maintenir son rang dans la famille et la communauté) décrit avec objectivité ces pratiques, dont il enregistre les détails les plus significatifs, afin que le lecteur puisse comprendre non seulement la spécificité d'un tel rituel, mais aussi son rôle dans l'évolution ultérieure de l'histoire :

Un second coup d'archet prolongé et plusieurs hommes à la fois, rejetant leurs burnous, poussèrent un cri de bête fauve et sautèrent au milieu de la pièce ; ils se tenaient par les bras et dansaient. On entendait par intervalles les craquements de leurs os. Des femmes, des hommes encore, des jeunes gens fougueux, des vieillards dont le délire orgiaque décuplait les forces, sautèrent à leur tour et, se tenant aussi par les bras, formèrent autour du tas immobile des jeunes femmes stériles un cercle délirant. (106)

Cette danse, qui n'est pas sans rappeler les trances des chamans dont parle Mircea Eliade, fait partie de la plus intime et de la plus archaïque fibre identitaire maghrébine et son résultat restera ambigu, tout comme l'attitude finale des deux maris dont les femmes ont subi le rituel, qui sont partagés entre la pensée cartésienne, qui leur avait été inculquée par l'école française et la mentalité archaïque de leur peuple : « Le retour se fit en silence et Akli même ne trouva pas la moindre période pour stigmatiser ces pratiques barbares ». (107)

Dans cet éden intemporel, l'intrusion des événements chaotiques provoqués par la guerre ne tarde pas pourtant et son premier résultat, le plus visible, est la dissolution du groupe ; « ceux de Taasast » ne se verront plus comme avant, car Mokrane meurt, enseveli par la neige du col de Kouilal, sans avoir eu une dernière chance de revoir sa femme, répudiée, et pourtant future mère de leur fils. Malgré cette fin pessimiste, Aouda, le petit garçon, sera l'héritier de toutes ces traditions et il aura la tâche, sinon de préserver entièrement cette Kabylie édénique, du moins d'en conserver le souvenir. D'ailleurs tout ce livre – dont les trois premiers quarts donnent le point de vue de Mokrane et le dernier celui de Menach – pourrait être considéré comme un cri d'alarme de l'auteur contre ce que Charles Bonn appelle « cette fissure que la modernité, ensuite, élargira inexorablement. » (188)

Parmi les plus « ethnographiques » pages du roman, nous signalons - à côté de la beauté des jeunes habillés de leurs costumes traditionnels et parés comme leurs ancêtres ou des rituels comme celui que nous venons de mentionner - la description des travaux de la terre, unique et maigre source de vie des paysans kabyles.

La cueillette des olives, avec la fête qui marque sa fin, constitue une autre occasion pour Mammeri d'inclure dans son roman la description méthodique de cette occupation à laquelle les jeunes héros, « ceux de Tasga » s'adonnent, répétant « les gestes séculaires qu'accomplissaient leurs pères depuis toujours » (75). La communauté se réunit dans cette tâche dure, qui suppose non seulement le travail proprement dit, mais la traversée d'une rivière de montagne qui n'a pas de pont. C'est l'occasion de donner la parole à Akli, représentant du progrès, qui propose la construction d'un pont, et au cheikh, le patriarche du village, qui ne veut pas entendre une telle proposition, lui opposant une réplique nourrie par le fatalisme bien connu de l'Islam : « -Si Dieu a écrit sur ton front que tu dois mourir dans la rivière, tu y mourras et nul pont au monde ne te sauvera » (77). La grande fête qui clôt la cueillette des olives, sert, elle aussi, à perpétuer les traditions kabyles : le repas commun agglutine les membres de la communauté (« il y eut tant de couscous que les grains s'en répandirent partout dans la vaste cour ») et donne à Mammeri l'occasion d'une présentation très détaillée, y compris celle des ustensiles nécessaires lors de ce grand rituel culinaire, qui frôle l'exagération : « Il avait fallu embaucher du monde pour charger sur les bêtes les marmites, les casseroles, les écuelles, les pots à eau, les grands plats, les gaules, les grandes couvertures de laine et les tambourins qui allaient tout à l'heure servir à la fête des femmes. » (80).

Nous pouvons affirmer que ce type de descriptions constituent quelques-unes des plus belles pages de ce roman, car - dans une perspective qui s'apparente à l'ethnologie -, cela offre les prémisses d'une remontée du fleuve, vers les sources authentiques de l'être. À ce sujet, Mariannick Schöffner a raison d'affirmer dans son ouvrage *Les écrivains francophones du Maghreb* que « Mouloud Mammeri donne à la terre natale un rôle important, évoqué en demi-teintes et non volontairement développé : il agit plutôt par touches successives rendant sensibles les coutumes ancestrales. » (37)

La Colline oubliée concentre toute la préoccupation de Mouloud Mammeri pour l'identité culturelle de son peuple, menacée de disparaître un beau jour, comme le constate son porte-parole, Mokrane à la page 34 du roman : « Il n'y avait plus à Tasga d'orateur qui pût parler longuement et dignement ; les vieux, parce qu'après le cheikh et mon père, ils n'avaient rien à dire, les jeunes parce qu'ils étaient incapables de prononcer en kabyle un discours soutenu ».

Les deux auteurs algériens sur lesquels a porté notre analyse ont ouvert la voie à un aspect qui peut être détecté sur tout le parcours du roman maghrébin d'expression française : le souci pour l'identité culturelle, pour la conservation du patrimoine. En effet, comme le soutient Tahar Bekri, cette « lecture du patrimoine maghrébin » - qui se retrouve ici depuis Kateb Yacine jusqu'aux plus récents romans de Boulem Sansal ou de Yasmina Khadra -, est « une exigence vis-à-vis du présent et une responsabilité à l'égard du passé » (18). Selon ce chercheur et représentant de cette littérature, cette tendance de retour vers les racines constitue « un vrai départ dans l'écriture de la modernité. » (18)

Et si la quête de l'identité reste une dimension essentielle du roman maghrébin, tel qu'il est connu dans l'univers francophone contemporain, nous considérons qu'il faut nous rappeler des noms incontournables comme Mouloud

Feraoun ou Mouloud Mammeri, qui - il y a plus d'un demi-siècle -, ont fondé leur création tout en interrogeant la mémoire culturelle de leur peuple.

Textes de références

Feraoun, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954.

Mammeri, Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Gallimard, 1992 (Plon, 1952).

Bibliographie critique

Bekri, Tahar, « Écrire, lire le patrimoine au Maghreb », *Le Maghreb Littéraire, Revue canadienne des littératures maghrébines*, volume I, n° 2, 1997, Toronto, Éditions La Source, p. 17.

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

Bonn, Charles ; Garnier, Xavier ; Lecarme, Jacques, *Littérature francophone. I. Le Roman*, Paris, Hatier – AUPELF – UREF, 1997.

Chebel, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 2001.

El Aouani, Yasmina, « Poésie orale berbère : les stéréotypes associés aux femmes » in *Le Maghreb Littéraire, Revue canadienne des littératures maghrébines*, volume IX, n° 17, 2005, Toronto, Ed. La Source, p. 77.

Schöpfel, Mariannick, *Les écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ellipses, 2000.

Steiciuc, Elena-Brandusa, *Literatura de expresie franceză din Maghreb. O introducere*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2003.

L'impact du contexte socioculturel sur la réécriture de la Genèse dans *le Jeu d'Adam*

Wiem TRIKI

Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, France

Université de Sfax, Tunisie

Résumé. La production littéraire médiévale à l'origine du genre s'inspire du texte biblique. *Le Jeu d'Adam*, première pièce de théâtre en langue vernaculaire, est une transposition du mythe du péché originel. Nous nous proposons d'étudier les procédés de réécriture du texte de la Genèse à partir d'un angle structuraliste et de montrer que cette adaptation théâtrale est très influencée par le contexte socioculturel médiéval.

Abstract. The medieval literary production is inspired by the biblical text. The first play written in vernacular language, namely, *The Jeu d'Adam*, is a transposition of the myth of the original sin. We suggest studying the processes of rewriting of the text of the Genesis from a structuralist angle and showing that this stage adaptation is very influenced by the medieval sociocultural context.

Mots-clés : mythe, réécriture, genèse, péché originel, théâtre médiéval

Keywords: myth, rewriting, genesis, original sin, medieval play

Selon Paul Aebischer, « il n'y a pas beaucoup de textes littéraires français du Moyen Âge qui aient été aussi souvent édités et réédités que *Le Mystère d'Adam* » (Aebischer 1963, 7). En effet, dernièrement, en 2012, la collection Honoré Champion a proposé une réédition et une traduction de cette pièce. Véronique Dominguez, son éditrice et traductrice, précise qu'il y'a « un écart entre le rôle que lui donne l'histoire du théâtre et l'énigme de ce texte au manuscrit unique, humble et malmené » (Dominguez 2012, 8).

Cet unique manuscrit conservé à la bibliothèque de Tours, sous le numéro 927, constitue un tournant dans l'histoire du théâtre français. Rédigée par un auteur anonyme vers la fin du XII^e siècle, cette pièce qui est la première à être écrite en langue vernaculaire marque le passage du drame liturgique, appelé également drame religieux, au drame semi-liturgique. Il est intéressant d'étudier la première transposition des trois premiers chapitres de la Genèse dans l'histoire de la littérature française.

Explorons l'univers du théâtre médiéval et l'univers mythique de la Bible et examinons comment le dramaturge réécrit le mythe du péché originel. Nous allons essayer de montrer que son écriture est très influencée par le contexte socioculturel médiéval.

De la Genèse au *Jeu d'Adam*

Nous ne pouvons pas étudier la problématique de la réécriture sans évoquer la notion d'intertextualité. Ce néologisme de Julia Kristeva, forgé en 1967, est défini ainsi : « Nous appellerons intertextualité cette

interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et l'insère en elle. » (Kristeva 1986, 311)

Cette notion a fait l'objet de diverses études théoriques postérieures qui ont essayé de la redéfinir. Une approche nous intéresse en particulier. C'est celle qu'a développée Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Selon Genette, la définition de Kristeva est trop générale. Pour lui, l'intertextualité n'est qu'une sous catégorie de ce qu'il appelle « la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte » (Genette 1982, 7) qu'il définit par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (8).

L'auteur de *Palimpsestes* distingue cinq catégories de relations *transtextuelles* : l'*intertextualité*, qu'il va réduire à toute « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre [...] [par] la pratique [...] de la *citation*, [...] du *plagiat* [...] [et] de l'*allusion* » (Genette 1982, 8), la *paratextualité*, la *métatextualité*, l'*architextualité* et enfin l'*hypertextualité*. Il nous semble pertinent d'étudier la réécriture de la Genèse dans *Le Jeu d'Adam* à partir de ce dernier angle.

L'*hypertextualité* désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe. » (Genette 1982, 13) Dans le cadre de notre étude, la relation hypertextuelle est explicite. Le texte source, ou l'*hypotexte*, est le récit biblique et plus précisément le texte de la Genèse. L'*hypertexte* est *Le Jeu d'Adam*. Le titre même de la pièce fait allusion à cette relation. Le projet du dramaturge est clair dès le départ : mettre en scène le récit de la création tout en restant fidèle au texte biblique.

L'*hypotexte* est la Genèse qui ouvre le texte biblique et qui, conformément à la signification étymologique du mot *génésis*, renvoie au commencement, à la source, à l'origine. Le récit génésiaque propose des explications sur l'origine de l'homme et de sa condition sur terre. Après la création de l'univers, Dieu créa l'homme et la femme. Dans les trois premiers chapitres de la Genèse, il raconte comment les deux premiers êtres humains sont apparus et comment ils ont été rejetés du paradis terrestre

La Genèse peut être considérée comme un récit mythique, l'équivalent d'un mythe fondateur, d'un mythe des origines. Selon Elida Mircea, dans son ouvrage *Aspects du mythe*, « un mythe raconte une histoire sacrée, il relate des événements qui ont eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements. ». C'est le récit d'une création ; il rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. » (Eliade 1963, 16) Ce mythe des origines explique comment l'homme est devenu ce qu'il est : « un être mortel, sexué et culturel » (Eliade 1963, 17).

Examinons maintenant les relations de réécriture entre le texte de la Genèse et *Le Jeu d'Adam*. Gérard Genette (291) précise dans *Palimpsestes* que l'une des pratiques hypertextuelles les plus importantes est « la transformation sérieuse ou la *transposition* ». Il explique ensuite qu'« un texte peut subir deux types antithétiques de transformation, l'une consiste à l'abréger – [il] la baptiser[a] *réduction*-, l'autre à l'étendre : [il l'appellera] *augmentation* » (Genette 1982, 321). Nous sommes bien dans le cas d'une augmentation. Nous passons des quelques versets bibliques à cinq cent quatre vingt huit vers qui les mettent en scène.

En focalisant l'attention sur l'étude de ce procédé, Genette explique qu'il existe deux types de procédés de transposition en cas d'augmentation : l'*extension* et l'*expansion*. Nous allons essayer de montrer que le dramaturge médiéval recourt à ces deux techniques afin de réécrire le texte de la Genèse. L'alternance entre *expansion* et *extension* est le moteur de création et d'originalité du *Jeu d'Adam*.

L'*expansion* « procède non [pas] par addition massive, mais par une sorte de dilatation stylistique. Disons par caricature qu'il s'agit ici de doubler ou de tripler la longueur de chaque phrase de l'hypotexte. C'est la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf » (Genette 1982, 372).

Le dramaturge reste fidèle à son *hypotexte*. Il reprend, dans l'ordre, presque tous les myèmes du texte génésiaque et les développe un à un. Même si les premiers versets qui évoquent la création de l'univers, de l'homme et de la femme ne sont pas représentés sur scène, ils sont évoqués au milieu de la pièce essentiellement dans les propos de *Figura* qui intervient dès le début du *Jeu* : Dieu s'adresse à Adam pour lui expliquer comment il a été créé et comment est née Ève.

Figura à Adam :

Je te ai fourmé a mun semblant,
A mon imagene t'ai fait, de terre,
Ne moi devez ja mais mover guere.

[...]

Je t'ai duné bon cumpainun :
Ce est ta femme, Eva a noun.

[...]

De ta coste l'ai fourmee,
N'est pas estrange, de tei est nee.

À ces quelques répliques correspondent les deux versets de la Genèse : « Élohim créa donc l'homme à son image. À l'image d'Élohim il le créa. » (Gn, I-27), et « Il prit une de ses côtes et enferma de la chair à la place. Iahvé Élohim bâtit en femme la côte qu'il avait prise de l'homme. » (Gn, II-21). Dans la version médiévale, les phrases brèves de la Genèse sont plus développées grâce au dialogue mais le contenu reste fidèle aux informations données par le texte biblique.

Cette scène se joue dans l'Éden ou le jardin des délices. La didascalie latine placée au début du texte est à cet égard explicite : « Le paradis doit être établi à un endroit visible de tous. Il sera entouré de rideaux et d'étoffes de soie [...] On aura gardé pour l'occasion du feuillage et des fleurs parfumés, et disposés quelques arbres chargés de leurs fruits : l'endroit devra avoir l'air très agréable. »¹ Cette image d'un paradis somptueux est confirmée une deuxième fois dans les propos de *Figura* quand il le décrit à Adam :

Tunc Figura manum extendet versus paradisum, dicens :

De cest jardin tei dirrai la nature :
De nul delit n'i trovrez fature.
N'est bien al mond que covoit criature,
Chescons n'i poisset trover a sa mesure.
[...]
Tot tens vivras, tant i ad bon estage :
N'i porras ja changr li toen eage !
Mort n'i crendras, ne te ferra damage :
Ne voil que isses, ici feras manage.

Ce jardin est « mult [...] bel » (v. 82) et plaisant ; l'abondance y règne : « de nul delit n'i trovrez fature » (v.89). En réécrivant les mythèmes de la Genèse avant le péché originel, le dramaturge met l'accent sur la perfection de l'œuvre divine, et ces ajouts descriptifs se muent, par leur caractère élogieux, en véritable prière que complète la gestuelle précisée dans la didascalie. Le spectateur voit et admire doublement l'œuvre divine par ce principe de transposition qui procède de la dilatation stylistique.

Ces procédés de réécriture se vérifient de manière exemplaire lors de la scène capitale de la pièce qui occupe près de deux cents vers dans l'économie générale de l'œuvre. Ils 'agit bien sûr du récit de la tentation. Le point de départ du dramaturge est dans *Genèse* III, 1-7 :

Or le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs qu'avait faits Iahvé Élohim. Il dit à la femme : « Est-ce que vraiment Élohim a dit : Vous ne mangerez d'aucun arbre du jardin ? » La femme dit au serpent : « Du fruit des arbres du jardin nous pouvons manger, mais le fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin Élohim a dit : « Vous n'en mangerez pas et n'y toucherez pas, de peur que vous ne mourriez pas, mais Élohim sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux se dessilleront et vous serez comme des dieux, sachant le bien et le mal. » La femme vit que l'arbre était bon à manger, qu'il était agréable aux yeux et que l'arbre était plaisant à

¹ « Constituaturs paradisi loco eminentiori : circumponantur cortinae et panni serici [...] Servantur odoriferi flores et frondes ; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissemus locus videratur. » Traduction de Dominguez, Véronique, p. 181.

contempler. Elle prit de son fruit et en mangea, elle en donna aussi à son mari qui était avec elle et il mangea.

Dans *Le Jeu d'Adam*, le dramaturge divise la scène en deux parties, correspondant aux deux moments de la tentation. La scène où Satan tente d'abord de convaincre Adam de manger le fruit interdit avant de s'adresser à Ève, a été ajoutée par le dramaturge. Il s'agit de ce que Genette nomme une *extension*, procédé qu'il définit comme étant « l'exact contraire de la réduction par suppression massive. » (364)

Satan à Adam (scène 1) puis à Ève (scène 2) :

Scène 1 : v. 113

Diabolus : Estas tu bien ?
Adam : Ne sen rien que me noit.
Diabolus : Poet estre mielz.
Adam : Ne puis saver coment.
Diabolus : Vols le tu saver ?
Adam : Bien en iert mon talent.
Diabolus : Por quei non ?
Adam : Rien ne me valt.
Diabolus : Il te valdra.
Adam : Jo ne sai quant.
Diabolus : Nel te dirrai pas en curant.
Adam : Or le me di !
Diabolus : Non fra pas,
Ains te verrai / del preer las.
Adam : N'ai nul besoing de ço saveir.

Scène 2 : v. 204

Diabolus : Eva, ça sui venuz a toi.
Eva : Di moi, Sathan, or tu pur quoi ?
Diabolus : Je vois querant tun pru, tun honor.
Eva : Co dunge Deu !
Diabolus : N'aiez poïr !
Mult a grant tens que jo ai appris
Toz les conseils de paraïs.
Une partie t'en dirrai.
Eva : Or le comence, e jo l'orrai.
Diabolus : Orras me tu ?
Eva : Si frai bien.
Ne te curcerai de rien.

Dans la première scène de tentation, l'échange entre *Diabolus* et Adam ressemble à un monologue où seul Satan prend la parole. Il essaie de créer une discussion avec le premier homme qui ne répond pas à son attente. Adam refuse catégoriquement de l'écouter et de succomber à la tentation. Ève, en revanche, est très réceptive. Elle entame un vrai dialogue avec le Diable et elle est sensible à ses propositions, car, et c'est là sa force, il a réussi à attiser sa curiosité.

Expression de la finesse diabolique, l'argument final du Diable pour pousser chacun des deux personnages à passer à l'acte est lui-même différent et tient compte des traits de caractère que la tradition prête à ses interlocuteurs :

Scène 1 : v. 152

*Et manu ostendat ei fructum vetitum
dicens Ade*
Fors de celui qui pent en halt
Co est le fruit de sapience :
De tut saveir done science.
Diabulus : Se tu le manjues, bon le fras.

Scène 2 : v. 220

Diabolus : Tu as esté en bone escole.
Jo vi Adam, mais trop est fols.
Eva : Un poi est durs.
Diabolus : Il serra mols.
Il est plus dors que n'est emfers.
Eva : Il est mult francs.

Adam : E jo en quei ?
Diabolus : Tu le verras.
 Ti oil serrunt sempres overt.
 Quanque deit estre t'iert apert,
 Quanque vuldras porras faire
 Mult le font bon vers tei atraire.
 Manjue le. Si fras bien,
 Ne prendras pois tun Deu de rien.
 Aienz serras puis del tut son per.
 Por ço le quidat veer.
 Creras me tu ? Guste del fruit.
Adam : Noel ferai pas.
Diabolus : Or oëz deduit.
 Nel feras ?
Adam : Non.

Diabolus : Ainz est mult sers.
 Cure nen voelt prendre de soi.
 Car la prenge sevals de toi !
 Tu es faiblesse e tendre chose,
 E es plus blanche que cristal,
 Que neif que chiet sor glace en val.
 Mal cuple em fist li criator.
 Tu es trop tendre et il trop dur.
 Mais neporquant tu es plus sage,
 En grant sens as mis tun corrage

S'adressant à Adam, Satan utilise des arguments logiques, susceptibles de toucher sa raison : le fruit défendu lui permettra de régner, d'être l'égal de Dieu et d'avoir la science. Mais Adam ne succombe pas à la tentation. Sa réponse est le monosyllabe : « Non. » En revanche, quand Satan s'adresse à Ève, il la flatte en insistant sur sa beauté et sur son intelligence en des accents courtois qui font de lui le chevalier servant de la belle. Le « Tu es faiblesse e tendre chose » et la comparaison « E es plus blanche que cristal » rappellent les descriptions de la beauté féminine des romans du temps. Le diable module donc ses propos selon son interlocuteur, et le dramaturge innove en écrivant ces vers de façon à répondre au mieux à l'horizon d'attente d'un auditoire, vraisemblablement habitué, à goûter les plaisirs procurés par la littérature d'inspiration laïque du XII^e siècle. Par des mouvements d'extension et d'expansion, il « modifie de plusieurs façons les données de sa source sans pourtant la trahir. » (Runnalls, 24)

Le Jeu d'Adam : dramatisation médiévale du texte de la Genèse

Toutefois, la transformation première du texte biblique s'opère d'abord au niveau générique par le passage d'un texte narratif à un texte dramatique. C'est ce que Gérard Genette désigne par le terme *transmodalisation* :

Par transmodalisation, j'entends donc plus modestement une transformation portant sur ce qu'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : *intermodales* (passage d'un mode à l'autre) ou *intramodales* (changement affectant le fonctionnement interne du mode). (396)

Nous sommes bien dans le cas d'une *transmodalisation* intermodale qui permet « le passage du narratif au dramatique ou *dramatisation* » (396).

Or, comme nous allons le voir, ce type de transposition est marquée, elle aussi, par l'influence du contexte socioculturel médiéval.

Le Jeu d'Adam s'inscrit dans la continuité de la tradition du drame religieux. Ce dernier est la forme dramatique la plus ancienne. « C'était cette représentation figurée que le prêtre, dans l'église, donnait au peuple, des principaux faits de l'histoire religieuse. » (Julleville 1880, 2) Le drame religieux était écrit en latin, il était représenté dans l'église. Apparaît ensuite le drame semi-liturgique, précurseur du drame profane. Gustave Cohen précise : « le groupe appelé un peu arbitrairement : drame semi-liturgique [...] est défini d'abord par l'emploi de notre langue, ensuite par le développement du décor hors de l'Église » (Cohen 1928, 22). *Le Jeu d'Adam* appartient non seulement à cette catégorie, mais il serait aussi, selon certains critiques, la seule pièce qui l'occupe, marquant dès lors un tournant dans l'histoire de notre littérature.

La découverte de cette pièce a éclairci un point qui était demeuré très obscur dans l'histoire de nos origines littéraires : elle nous a montré dans un exemple sensible par quelles voies s'était accomplie la transformation qui avait attiré le drame hors de l'Église, où il devait grandir et se développer ; qui l'avait fait passer des mains du prêtre aux mains du laïc, et dépouiller la langue latine et sacrée pour parler désormais la langue vulgaire et nationale.

Avant la découverte et la publication du *Drame d'Adam*, l'histoire de notre théâtre commençait, d'une façon tout imprévue, par cette riche efflorescence du XIII^e siècle, où dans la poésie, comme dans l'architecture, tant d'œuvres puissantes et singulières ont vu le jour. (Julleville, 3)

Cette pièce garde une grande partie des caractéristiques du drame religieux. Sa place dans le manuscrit 927 de Tours, son titre original, son bilinguisme et sa construction le prouvent. *Le Jeu d'Adam* commence au folio numéro 20 et a été conservé dans un manuscrit d'inspiration profondément religieuse. Ainsi, par exemple, le premier folio contient des drames religieux de la Résurrection, et le huitième comporte trente-six hymnes et chants divers. S'y rencontrent aussi deux textes hagiographiques de l'écrivain normand Wace : la *Conception Notre Dame* (Folio 61) ou la *Vie de sainte Marguerite* (folio 205).

Le titre original de notre pièce donné en latin dans le manuscrit de Tours est *Ordo representationis Ade*. La présence du latin, dans les didascalies, et du français vernaculaire témoignent du lien très étroit entre le *Jeu d'Adam* et le genre du drame religieux, ce que confirme la présence d'un chœur, de leçons et de *repons*. En outre, cette pièce ne se réduit pas à n'être qu'une réécriture des premiers livres de la Genèse. Formée de trois volets, dont le premier seulement porte sur le récit d'Adam et Ève, elle contient aussi l'histoire d'Abel et de Caïn et s'achève sur le défilé des prophètes annonciateurs de l'avènement christique et du Salut, ainsi que sur la prophétie des Quinze signes référant à la Passion, à

la Résurrection de Jésus et à l'Apocalypse. Cette tripartition sera maintenue dans les mystères de la fin du Moyen Âge.

Si le *Jeu d'Adam* a conservé les caractéristiques formelles du drame religieux, il accentue aussi sa dimension didactique et moralisatrice, au cœur du jeu théâtral médiéval. Ainsi, à travers les paroles de ses personnages, le dramaturge va-t-il transmettre des messages et des conseils atemporels à son auditoire pour l'engager à vivre dans la foi et le respect des commandements de l'Église, comme le montre d'emblée, dès l'entrée dans le drame, l'injonction de *Figura* à Adam et Ève:

Laisse le mal e si te pren al bien, v. 68
Tun seignor aime e ouec lui te tien.
Por nul conseil ne gerpisez le mien :
Si tu le fais, ne peccheras de rien.

Dieu explique à ses créatures le chemin à suivre pour demeurer éternels et heureux dans le jardin d'Éden. Suivant le principe de la double énonciation propre à l'écriture théâtrale, ses propos ont bien sûr une dimension universelle. L'injonctif « laisse le mal e si te pren al bien » s'adresse aussi bien aux protagonistes du drame biblique qu'aux spectateurs chrétiens qui assistaient à la représentation, et l'usage du conditionnel : « por nul conseil ne gerpisez le mien;/ Si tu le fais, ne peccheras de rien », montre que l'homme est le seul responsable de ses choix, de sa destinée, de son bonheur ou malheur. Dieu l'a doté du libre arbitre : c'est à lui seul de choisir entre le Bien et le Mal, comme le rappelle Dieu à Adam :

En vostre cors vus met e bien e mal : v.64
Ki ad tel dun n'est pas liez a pal !
Tut en balance or prendiez par egal,
Creez conseil : que soient vers mei leal

Adam répond :
Grant graces rend a ta benignité, v.72
Ki me formas et me fais tel bunté,
Que bien e mal mez en ma poösté :
En toi servir metrai ma volenté !

Tu es mi sires, jo sui ta creature,
Tu me plasmas e jo sui ta faiture.
Ma volenté ne serrad ja si dure
Qu'à toi servir ne soit tote ma cure.

Ce discours de morale chrétienne, tenu par Dieu, est également pris en charge par d'autres personnages qui défilent et qui se présentent comme des messagers de la loi divine. Le discours de Jérémie et d'Abel,

par exemple, en témoignent. Le prophète rappelle et résume la « sainte parole » (v. 853), en une longue tirade martelés d'injonctifs : « Faites bones les vos curages/ Que vus n'en vienge nuls damages. /Vostre studie soient en bien/ De felonie n'i ait rien. » (v.861- v.866). Quant à Abel, sa conduite et ses dits sont conformes eux aussi à la loi chrétienne. Il est le seul personnage à avoir respecté les ordres de Dieu. Incarnation de l'homme pieux idéal, il résiste à Caïn, son frère aîné : « Tu es mi freres li ainez, / Jo en sivrai tes volentez » (v.673), qui le dissuade d'offrir un agneau à Dieu avant de le tuer. Sa parole est toute d'acceptation et de fidélité au Créateur : « Deu le sayra » (v. 686) « Deus m'aidera » (v.688).

Ce souci de moralisation et de christianisation est au cœur de la pièce, mais le message le plus important délivré par l'auteur anonyme du drame est un message d'espoir auquel peuvent se rallier les spectateurs du temps. Aussi cette orientation engage-t-elle le dramaturge à modifier certaines données du texte biblique original. Dans la Genèse, Élohim ne parle jamais de Rédemption : l'homme et la femme ont péché, ils sont chassés du Paradis et iront en enfer après leur mort. Dans *Le Jeu d'Adam*, Adam et Ève sont punis mais ont l'espoir d'être sauvés. Après avoir mangé le fruit interdit, ils se lamentent et regrettent leur acte, et le premier volet de la pièce se clôt sur ces paroles d'Ève où la contrition cède la place à l'espérance :

Me mien msfait, ma grant mesaventure [...] v.581
Mais neporquant en Deu est ma sperance
D'icest mesfait, char tot iert acordance.
Deus me rendra sa grace e sa mustrance,
Gieter nus voldra d'emfer par pussance.

La première femme ne nie le péché ni son ampleur. C'est un « mesfait » et une « grant mesaventure ». La conjonction de coordination « mais » marque un paradoxe : malgré la faute, elle a l'espoir de se racheter grâce à l'arrivée du Christ, sauveur de l'humanité. Ève est la préfiguration de la Vierge ; le premier homme (*Adam primus*) celle de Jésus (*Adam novus*). L'histoire humaine est en continuité. Les événements du passé expliquent le présent.

Dans le troisième volet de la pièce, tous les prophètes annoncent à leur tour l'arrivée du Christ et creuse, pour le couronner, le sillon rédempteur qui est au centre du drame. Il est « li filz de Deu li glorius » (v.869) qui « en terre descendra a vos » (v.870). Isaïe proclame :

Prés est li tens, n'est pas lointains v.915
Ne tarzera, ja est sor mains
Que une vierge concevera
Et virge un filz emfantera.
Il avra non Emanhuel
Message en iert saint Gabriel ;

Le pucele iert virge Marie,
Si portera le fruit de vie,
Jhesu le nostre salvaor
Qui Adam trarra de grant dolor
Et remetra en paraïs.
Iço que vus di de Deu l'ai apris,
E ço iert tot acompli par veir.
Et ce devez tenir espeir !

Cette prophétie offre une description détaillée de la vie de Jésus qui s'est réalisée. D'autres décrivent plus spécifiquement comment le Christ va sauver l'humanité :

Le filz Deu por nos morra. v. 804
[...]
Cil que sunt maistre de la loi
Occirunt lui par male foi ;
Contre justise, encontre raison
Mettrunt le en cruiz cume laron

Il est fait référence ici à la Crucifixion, emblème du Salut, par quoi le Christ va donner « son cors por rançon » (v. 877), lui, dont la souffrance et la mort délivreront l'humaine condition du péché originel :

Que suffri Crist a grant hahan v.967
Por le pecchié que fist Adam.
Del povre Adam avra piété, v.763
Deliverat lui de pecché.
Par qui serra li mond salvez,
Adam serra de peine delivrez ;

Un message d'espoir est donné ainsi aux spectateurs, engagés dans le cadre même du drame à suivre l'histoire de l'homme et du péché et à commémorer la mort du Christ qui le rachète, à l'instar de la communion et du sacrifice de la messe, première forme, sans doute, de dramatisation théâtrale. Peut-on parler de dimension cathartique du drame eu égard à une possible identification des spectateurs aux premiers pécheurs de l'humanité ? Dans sa *Poétique*, Aristote que l'homme du XII^e siècle ne connaît pas, attribue à ce sentiment de terreur et de pitié un pouvoir de purification. En s'identifiant aux personnages, le spectateur, pris dans l'action du drame qui se déroule devant ses yeux, ne peut qu'être horrifié devant les conséquences du péché, d'autant que l'Église du temps n'a pas encore « inventé », pour reprendre le terme de Jacques Le Goff, le purgatoire, espace intermédiaire entre le Paradis et le gouffre infernal, et lieu où les pécheurs peuvent encore se repentir. Sans doute, l'importance accordée par l'auteur du drame à la Rédemption annonce-t-elle cette modification d'ordre théologique, d'autant que le processus

d'identification passe par des discours à portée générale, universels et atemporels. Héritier, selon la tradition, du couple des pécheurs de la Genèse, le public ne pouvait que faire sien le long discours d'Adam regrettant amèrement d'avoir transgressé les ordres de Dieu, comme en témoignent les nombreux « Allas » réitérés (v. 322), les « Deu » (v. 344), les « Aie » (v. 370) qui rythment son discours, les formes exclamatives comme « Deu ! tant a ci mal plait ! » v. 345). Et les interrogations rhétoriques comme « Allas, pecchable, que frai, é/ Mun criator cum atendrai ? » (v.322) ou encore « Dont me vendra il oec socors ? /Ki me trara d'itel dolors ? » (v.336), dressent le portrait de l'homme désespéré, du damné qui « d'emfer m'estoet tempter le fond ! En emfer serra ma demure, » (v.332).

« *Docere et placere* », ces principes de la rhétorique latine sont au service de l'édification religieuse et de l'enseignement chrétien. Ému sans doute par les lamentations d'Adam et le destin du couple originel, le spectateur n'a pas d'autre dessein que de s'éloigner du péché et suivre les instructions divines qui baignent néanmoins dans une parole d'amour héritée, sans doute, des réflexions théologiques de Saint Augustin. Dieu est bon, il ne peut pas être l'auteur du mal ; et l'homme, sa créature, peut, grâce à sa « volenté » et son « service », choisir sa destinée et être sauvé.

« Servir », ce verbe prononcé par le premier homme (v. 75 et v. 79) relève du vocabulaire féodal et, avec lui, au système social et économique du XII^e siècle dont le *Jeu d'Adam* se fait ici le reflet. Suivant les relations hiérarchiques qui régissent la société médiévale du temps et suivant le principe souverain selon lequel Dieu est au dessus de tous et de tout, le drame s'ouvre sur le pacte conclu par Dieu avec Adam, vassal du Seigneur, et lui-même suzerain d'Ève et de ses fils. Le *Jeu d'Adam* propose ainsi une transcription du mythe de la Genèse influencée à la fois par le cadre théologique et par le cadre social du Moyen Âge. « L'histoire biblique ne serait pas transposée dans le monde du XII^e siècle, mais celui-ci serait transposé dans l'histoire biblique » (Accarie 2004, 72). En sa faisant récit de l'origine des origines, en remontant à la Genèse, le *Jeu d'Adam*, qui occupe une place exceptionnelle, car originelle, dans l'histoire de la littérature française et européenne, tire son originalité de la combinaison étroite entre tradition et nouveauté. Tout en restant fidèle aux traditions du drame religieux, il ouvre à la fois l'ère du drame profane du XIII^e siècle et des mystères de la fin du Moyen Âge.

Textes de références

Le Jeu d'Adam, texte complet établi, traduit et présenté par Véronique Dominguez, Paris, Champion, 2012.

Le Mystère d'Adam (Ordo representacionis Ade), texte complet du manuscrit de Tours publié avec une introduction, des notes et un glossaire par Paul Aebischer, Genève, Droz, 1963.

Bibliographie critique

- Accarie, Maurice, *Théâtre, littérature et société au Moyen Âge*, Nice, Serre, 2004.
- Cohen, Gustave, *Le Théâtre en France au Moyen Âge. I.*, Paris, Rider, 1928.
- Cris, Larry S., « La chute de l'homme sur la scène dans la France du XII^e et du XV^e siècle », In : *Romania*, t. 99, p. 207-219.
- Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, édition revue et augmentée, Éditions du Rocher, 2000.
- Eliade, Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Gibert, Pierre, *La Bible, mythe et récits de commencements*, Paris, Le Seuil, 1986.
- Hubet-Brichard, Marie- Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001.
- Kristeva, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », In : *Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1986.
- La Bible, Ancien Testament I*, Paris Gallimard, 1956.
- Louis, Petit de Julleville, *Les mystères. I.*, Paris, Hachette, 1880.
- Minois, Georges, *Les origines du mal, une histoire du péché originel*, Paris, Fayard, 2002.
- Noomen, Willem, « *Le Jeu d'Adam. Étude descriptive et analytique* », In : *Romania*, t. 89, p. 145-193.
- Rondet S.J, Henri, *Le Péché originel dans la tradition patristique et théologique*, Paris, Fayard, « Le signe », 1966.
- Sepet, Marius, *Les Prophètes du Christ*, Paris, Didier, 1878.

Sitographie

- Runnals, Gragam A., Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^{ème} siècle : stéréotypes et originalité. [En ligne]. URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_1997_num_44_1_2107. (Consulté le 10 Mars 2014).
- Vives, Jean Michel, La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud, une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse. [En ligne]. URL: http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=REP_009_0022. (Consulté le 3 Mars 2014).

Du texte vers l'hypertexte à travers le jeu parodique

Roxana Anca TROFIN

Université Politehnica de Bucarest, Roumanie

Résumé. Il est des œuvres qui ont la capacité de transgresser les genres, jouant sur les registres afin d'entraîner le lecteur dans le plaisir esthétique de l'expérience artistique. Deux des romans Vargas Llosiens pratiquent ce jeu parodique menant du texte vers l'hypertexte ouvrant en même temps le texte littéraire vers d'autres formes artistiques d'écriture du monde (picturale, musicale) intégrées de manière structurale. Je suivrai le trajet narratif du texte vers l'hypertexte trajet au long duquel l'intrigue, ludique et ironique, cesse d'occuper la position centrale déplaçant l'accent sur la capacité globalisante et transformatrice du texte de fiction. La narration ludique devient un jeu sérieux dont la seule fin est d'éveiller le lecteur au plaisir esthétique. Le texte renvoie aux autres formes d'expression artistique et entraîne le lecteur dans un continuum de l'écriture qui devient écriture du monde.

Abstract. There are literary works likely to transgress genres and address various registers in view of arousing the reader's aesthetic pleasure fostered, nevertheless, by the artistic experience. Two of Vargas Llosa's novels address parody, turning the text into hypertext and, thus, providing the literary text with different forms of artistic expression (painting, musical), structurally integrated. Throughout the entire narrative thread of the text through hypertext, the plot, ludic and ironic, no longer plays the central role, it rather globalizes and transforms fiction. Moreover, the ludic narration becomes a serious game that deems fit to ensure aesthetic pleasure for the reader. The text echoes other literary forms and engages the reader into a literary continuum prone to become worldly acknowledged written expression.

Mots-clés: texte, narration transformationnelle, hypertexte transgénérique, décloisonnement

Keywords: text, transformational narrative, transgeneric hypertext, decompartmentalization

Introduction

Le texte littéraire, cet objet mystérieux et magique dont la lecture procure du plaisir esthétique ou au contraire bouleverse profondément notre appréhension de la réalité, nos croyances et finit par nous transformer se trouve au centre des études littéraires. Mais comment peut-on le circonscrire, quelles sont ses limites, que fait le propre de la littérature et du texte littéraire ou autrement dit « Qu'est-ce que la littérature ? » Bien qu'il fût impossible de la définir exactement, depuis Platon et Aristote on s'accorde à considérer que cet art du langage tire sa spécificité de sa capacité de dépeindre le réel, en imitant l'essence (la mimésis aristotélicienne) mais aussi d'imaginer ce qui aurait pu être et comment les héros auraient pu être. Aristote affirmait que « la poésie est plus philosophique et instructive que l'histoire » car « Celle-ci peint les choses dans le particulier ; la poésie les peint dans le général » (Aristote, *Poétique*, 15). Vargas Llosa identifiait la vérité par le mensonge propre à la littérature dans le fait que celle-ci présente la vie et les hommes tels qu'on aurait souhaité qu'ils soient. Objet mouvant et flou la littérature consacrée comme terme au XIX^e siècle c'est « un air de famille » (Wittegenstein) ou encore « l'ensemble des textes produits

par l'humanité à des fins non pratiques [...] mais plutôt *gratia sui*, par amour d'eux-mêmes et qu'on lit pour le plaisir, l'élévation spirituelle, l'élargissement des connaissances, voire comme pur passe temps sans que personne nous y contraigne [...] » (Eco 2002, 1-2) Pour Sartre qui posait la même question en 1948 dans l'essai ayant le même titre la littérature permet de dévoiler le monde et par là même d'amener l'homme à assumer ses responsabilités. Pour Genette l'œuvre n'est littéraire « que si elle utilise exclusivement ou essentiellement, le médium linguistique » (Genette 1991, 11)

Mais il nous faut admettre que le critère d'une création exemplaire par la parole ne suffit pas pour circonscrire la littérature car le langage déborde sa fonction esthétique, il sert aussi bien à la communication ordinaire, scientifique ou religieuse, Hegel affirmait que dans la littérature l'art commence à se dissoudre s'approchant déjà de la représentation religieuse et de la prose scientifique.

À la même question « Qu'est ce qui fait d'un texte oral ou écrit une œuvre d'art ? », Jakobson répondait : la fonction poétique du langage et il assignait à la poétique la littéralité pour objet (« ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ») et non pas la littérature. Genette lui, se demande « À quelles conditions ou dans quelles circonstances un texte peut-il sans modification interne cesser d'être une œuvre ? » (Genette 1991, 14) La question de Jakobson relève de l'approche en vertu de laquelle il y a dans certains textes une littéralité immanente. C'est ce que Genette définit comme poétique essentialiste, poétique thématique dans la lignée d'Aristote. Pour Aristote il n'y a création par le langage que si celui-ci est véhicule de mimésis, représentation d'histoires et de personnages exemplaires. La créativité du poète se manifeste ainsi dans l'agencement et l'invention de l'histoire et selon Genette elle relève chez Aristote de la fiction et non pas de la diction (de la forme verbale). Les genres littéraires tels qu'ils apparaissent définis pour la première fois chez Aristote se divisent en fonction de la nature du sujet et de la représentation mode narratif ou dramatique épopée sujet noble en mode narratif ; tragédie sujet noble en mode dramatique ; parodie sujet vulgaire en mode narratif, comédie sujet vulgaire en mode dramatique. La fiction a pour objectif d'entraîner le lecteur dans le plaisir esthétique. « Entrer dans la fiction c'est sortir du champ ordinaire de l'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. » (Genette 1991, 26-27) Discours fictif ne répondant pas aux normes de vériconditionnalité posées par Austin et Searle, le discours littéraire bien que produit par une instance fictive : le narrateur, le « Je-origine fictif » (Käte Hamburger) complètement détaché de l'auteur selon la narratologie classique répond néanmoins à l'axiome d'existence de Searle¹. Une fois le pacte fictionnel accepté le discours de fiction a vocation ontologique instaurant un monde où sont retracés des vécus inventés, assumés par des personnages fictifs et à l'intérieur de cet univers il fonctionne comme un discours réel ainsi que l'ont montré Searle, Genette, Bonati.

Comme d'une part le texte littéraire répond au plaisir esthétique et d'autre part la poétique essentialiste n'inclut que les textes « marqués du sceau générique ou plutôt archigénérique de la fictionalité et / ou de la poéticité »

¹ Selon Searle tout à quoi on réfère doit exister. Et ceci est l'axiome d'existence.

laissant de côté des textes tels l'Histoire, les essais ou l'autobiographie Genette propose une autre théorie complémentaire appelée conditionnaliste. « Son principe - écrit-il- est à peu près celui-ci "Je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique." » (Genette 1991, 27-28). Il établit ainsi deux régimes : le régime constitutif régi par des normes et fermé – le roman, la poésie par exemple qui font partie de droit de la littérature – et le régime conditionnel relevant de l'appréciation du lecteur²

Le plaisir esthétique que l'œuvre provoque chez le lecteur étant selon Genette l'élément qui la distingue d'autres formes d'écriture langagière, le texte littéraire apparaît ainsi comme linguistiquement articulé, fondé sur la mimésis, capable de conduire le récepteur vers une lecture esthétique du monde.

Texte et hypertexte

Le concept d'hypertexte est apparu, on le sait, dans le domaine informatique pour désigner « un média textuel contenant des liens entre divers points dans des documents. L'hypertexte permet de naviguer à l'intérieur d'un même document ou d'un document à un autre. »³ Les données hypertextuelles peuvent se présenter sous la forme de texte, d'image, ou de son. En informatique il est à la fois un concept, un produit et un outil informatique.

En littérature le concept a été consacré par Genette dans *Palimpsestes* pour désigner « toute relation unissant un texte B (... hypertexte) à un texte antérieur A (... hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 1982, 11) L'hypertextualité représente ainsi une des cinq relations transtextuelles à côté de l'intertextualité, (« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ») de la paratextualité (« la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales; [etc.] ») de la métatextualité (« la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer ») et de l'architextualité (« l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier ») (Genette 1982, 10-11) L'hypertexte étant ainsi dans la définition de Genette une œuvre « proprement littéraire ».

L'hypertexte multiple et stratifié se caractériserait donc par un rapport décelable de texte à texte convoquant des instances de production différentes.

Où en sommes-nous avec les œuvres de Vargas Llosa *Éloge de la marâtre* et *Les cahiers de don Rigoberto*? Dans la fiction parodique, dans le sens aristotélicien donnée au terme, dans la fiction transgressive et transformationnelle, hypertextuelle dans le sens accordé au terme par Genette. Dans les deux romans il existe bien une intrigue, relativement simple : la séduction de la marâtre par Fonchito et la destruction d'un mariage heureux entre Lucrecia et Rigoberto (*Éloge de la marâtre*), dans *Les cahiers de don Rigoberto* les époux séparés suite aux perverses manigances de Fonfon finissent par se réconcilier. Parodie aristotélicienne, par le caractère ordinaire du sujet,

². Voir Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, (1998).

³. Hypertexte, définition. URL : <http://www.w3qc.org/ressources/contributions/hypertexte/>

car l'écrivain nous fait plonger dans un univers empreint de luxure et de sexualité. Hypertexte capable d'intégrer et de fondre dans un moule nouveau toute la littérature libertine de Laclous ou de Sade. Jeu sérieux, dont la seule fin est d'éveiller le lecteur au plaisir esthétique, de rendre hommage à la liberté individuelle ainsi qu'à une littérature contestée sur le sujet. L'auteur – narrateur – personnage le déclare dans le roman⁴ :

Un acte grâce auquel dans l'intimité réservée des alcôves, un homme et une femme (je cite la formule orthodoxe mais, évidemment, il pourrait s'agir d'un monsieur et d'une palmipède, de deux femmes, de deux ou trois hommes, et de toutes les combinaisons imaginables à condition que la distribution ne dépasse pas le trio, ou concession maximale, les deux paires) pouvaient rivaliser pour quelques heures avec Homère, Phidias, Botticelli ou Beethoven. (*Les cahiers de Don Rigoberto*, 302-303)

Dans le même temps *Les cahiers de don Rigoberto* est un bel exemple d'exploit esthétique entraînant le lecteur à travers la narration dans un tourbillon culturel et littéraire qui, selon l'aveu de Rigoberto personnage, narrateur dédoublé et auteur dénudé fait du tout « un cocktail. Mêlant pensées, citations, blagues, jeux, réflexions personnelles et d'autrui. » (405)

Dans *Éloge de la marâtre* formé de 14 chapitres et d'une pinacothèque qui par sa disposition même à l'intérieur du 14^e chapitre est incluse dans le matériau romanesque le texte de fiction opère une double transformation : narration de la peinture et inclusion de cette textualisation du pictural dans le texte du roman. L'action de ces sept chapitres correspond à des huiles du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle illustratives pour la Renaissance, le Baroque et le Romantisme. Vargas Llosa grand passionné et fin connaisseur de la peinture intègre ainsi dans son roman des œuvres qu'il a certes aimées mais qui datent en même temps des périodes où les arts visuels influent sur la littérature, entre la Renaissance et le Baroque. Parodie d'un genre littéraire, l'éloge, le roman joue sur le fonctionnement de l'ironie comme catégorie narrative ainsi que nous l'avons montré dans *Le renouvellement des catégories narratives classiques chez Mario Vargas Llosa* (2003). Le titre reprend ainsi qu'on l'apprend vers la fin du roman, le titre d'un travail que Fonchito avait rendu à l'école, une composition sur un sujet libre dans lequel il avait traité de sa marâtre. Dans l'article intitulé « Contenido y técnica en *Elogio de la madrastra* » (in Hernández de López 1994) Corina Mathieu voit dans la coïncidence entre le moment où Fonchito dévoile « ingénument » à son père sa relation avec Lucrecia, la marâtre et le moment où il annonce avoir écrit un éloge à sa belle-mère la destruction de toute chance de remédiation de la situation en raison de la trahison de Fonchito.

À notre sens la construction de cette scène est beaucoup plus importante car elle permet de distinguer la superposition de couches signifiantes : éloge alors qu'il s'agit d'une attitude maternelle socialement condamnable, en même temps résidu d'un éloge réel fait par le personnage symboliquement double

4. Voir pour la triade auteur–narrateur–personnage chez Vargas Llosa Trofin Roxana Anca, *Le renouvellement des catégories narratives classiques chez Mario Vargas Llosa*, Ville d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 240-249.

enfant angélique – diable séducteur, ironie du fossé entre la perception de la société et la légitimation du plaisir instauré par la littérature libertine. Aux yeux de la morale nous avons affaire à un anti éloge, aux yeux du narrateur – auteur, l'éloge (louange de qualités selon Aristote⁵) de l'érotisme est correct. D'ailleurs entendant la nouvelle Rigoberto a la réaction suivante : « Très bien c'est un bon titre, répondit don Rigoberto.- Et presque sans y penser d'un petit rire faux, il ajouta : On dirait le titre d'un roman érotique » (*Éloge de la marâtre*, 183) Fonctionnement catégoriel de l'ironie aussi par la mise en abîme ironique de l'acte créateur de fiction.

En même temps la fictionalisation de la matière picturale représente une mise en abîme de la matière diégétique principale : l'histoire de Lucrecia et Rigoberto détruite par Fonchito. Les sept chapitres fonctionnent ainsi comme hypotexte au niveau symbolique du récit principal. L'hypertexte d'*Éloge de la marâtre* devient ainsi transgénérique voire trans-artistique puisqu'il renferme une autre forme d'écriture du monde : la peinture.

La narration transformationnelle globalisante

Les changements de niveaux s'opèrent à travers les mécanismes narratifs : diégèse multiple mais convergente, narrateurs différents, focalisation plurielle.

Dans *Éloge de la marâtre* le narrateur hétérodiégétique assume la narration principale tandis qu'un narrateur homodiégétique et intradiégétique guide le lecteur dans le décodage des tableaux évoqués précédemment par les personnages qui se transposent sciemment dans la matière picturale faisant ainsi le passage d'un niveau à l'autre.

Les cahiers de Don Rigoberto est formé d'épisodes luxurieux, racontant les nuits d'amour entre Lucrecia et Rigoberto narrés par un narrateur hétéro et extra diégétique, d'épisodes retraçant les visites de Fonfon chez Lucrecia lors desquels il s'efforce en Cupidon de réconcilier son père et sa marâtre, des écrits de don Rigoberto faisant partie de ses cahiers personnels dans lesquels l'auteur – narrateur nous livre ses pensées sur l'art, la littérature, la musique ou des sujets quotidiens, et enfin des lettres écrites apparemment par Lucrecia qui s'avèrent à la fin être la création de Fonfon. Le roman met en œuvre des techniques de transformation ainsi que des transgressions narratives qui entraînent le lecteur au delà du récit dans le grand hypertexte culturel. On pourrait certes répliquer comme le faisait Genette dans *Palimpsestes* que toute la littérature est un hypertexte même si l'analyse est dans ce cas difficilement réalisable, où encore le fait que l'hypertexte redevable à ses origines informatiques, est formé de parties réunies dans un tout par l'effort du lecteur. Vargas Llosa crée par *Les cahiers de don Rigoberto* un type nouveau d'hypertexte. Il ne s'agit plus d'une relation univoque qui unit un texte B à un texte antérieur A (l'hypotexte) et d'une opération de transformation simple (transposer l'action du texte A à une autre époque) ou transformation indirecte (ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique). Il ne s'agit pas non plus d'une simple discontinuité textuelle, d'une arborescence actualisée différemment par l'acte de lecture. Dans le roman vargas llosien l'hypertexte

5. Voir Aristote *La rhétorique*, chapitre IX.

s'ouvre aux autres formes d'écriture du monde telles la peinture, la sculpture, la musique qui deviennent consubstantielles.

Quand Keats écrivit *Beauty is truth truth is beauty* (la citation réapparaissait sans cesse dans chaque cahier qu'il ouvrait) pensait-il aux pieds de dona Lucrecia ? Oui quoique le malheureux ne le sût pas. Et quand Restif de la Bretonne écrivit et imprima (à la même vitesse probablement) *Le pied de Fanchette* en 1769, à l'âge de trente cinq ans, il avait été également inspiré, dans le futur par une femme qui viendrait au monde deux siècles plus tard dans une barbare contrée appelée (sérieusement ?) latine. (*Les cahiers de Don Rigoberto*, 322)

Dans ce fragment la première phrase appartient simultanément à l'auteur et au narrateur –personnage Rigoberto, la narration est par la suite à la charge du narrateur du roman (la citation réapparaissait dans chaque cahier) alors que l'ironie appartient bien à l'auteur narrateur.

Nous avons affaire dans *Les cahiers de don Rigoberto* à un type particulier de métalepse dans lequel l'auteur par la voix du personnage-narrateur intervient non pas dans la diégèse proprement dite mais dans la création d'une réalité englobant fiction et contingent.

Rappelons au passage les acceptions du terme métalepse en tant que figure non seulement de la rhétorique mais également de l'analyse du récit. Genette (2004) la définit comme figure par substitution, forme de transgression du seuil d'enchâssement. Il identifie la métalepse avec la transgression ascendante de l'auteur s'intégrant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice) ou au contraire fonctionnant comme immixtion de la fiction dans la vie réelle (le personnage sort de la fiction et tue son lecteur comme dans la nouvelle *Continuidad de Los Parques* dans *Final de juego* de Cortázar).

Vargas Llosa par contre ne joue pas avec la diégèse, celle-ci perd son importance à la faveur d'une forme qui va au-delà du texte. Le texte s'ouvre aux commentaires et entraîne le lecteur dans un continuum de l'écriture qui devient écriture du monde. L'intrigue par ailleurs ludique et ironique cesse d'occuper la position centrale. Rigoberto personnage–narrateur est substitué par Vargas Llosa l'auteur quand il affirme :

[...] il ne m'a pas été facile d'adopter une attitude en contradiction avec des vieilles traditions – appelons-les humanistes avec un sourire - de philosophie et de religion anthropocentriques, pour lesquelles il est inconcevable que l'être humain de chair et d'os périssable, soit considéré comme moins digne d'intérêt et de respect que celui inventé et qui apparaît (si vous préférez, reflété) dans les images de l'art et de la littérature. (*Les cahiers de Don Rigoberto*, 21)

La narration acquiert chez Vargas Llosa une vocation globalisante, elle brouille les plans, efface les seuils temporels et les niveaux diégétiques. Dans le chapitre « La nuit des chats », le récit enchâssé assumé par doña Lucrecia, qui raconte une nuit d'amour avec un autre homme s'entrelace avec la diégèse principale, le récit enchâssant qui raconte son histoire d'amour avec Rigoberto et ils s'éclairent mutuellement.

Les récits s'amalgament, le récit enchâssé est actualisé par l'imagination (le songe) de don Rigoberto. Doña Lucrecia, narrateur supputé du second récit, ne garde du point de vue narratif que le statut de personnage dans les deux histoires, intervenant uniquement dans le discours direct du récit enchâssant. Le récit premier devient métadiégétique. Les temps verbaux se confondent, l'imparfait est le temps du récit aux deux niveaux. Personnage et narrateur se relaient, Lucrecia personnage commente depuis le présent du discours direct, le narrateur raconte à l'imparfait.

Cette narration plurielle mais en même temps unificatrice génératrice de cohésion dilate le texte et lui permet de renvoyer à d'autres formes d'expression et d'écriture du monde. Les multiples évocations de tableaux accompagnés toujours de commentaires mais également d'informations précises du monde de la réalité immédiate année de leur création, détails biographiques sur la vie de créateurs tissent un réseau hypertextuel que le lecteur est invité à parcourir. La diégèse principale renferme le récit de la vie d'Egon Schiele, fait par Fonfon. Le lecteur est ainsi, incité à découvrir d'autres formes d'art et d'autres œuvres. On pourrait certes répliquer que Vargas Llosa en fin connaisseur de la peinture et de la littérature recourt fréquemment à ce genre de références culturelles, qui font partie de la réalité, de son vécu, culturellement riche et que par conséquent son écriture ne peut être qu'intertextuelle et métadiscursive culturellement. Il y a néanmoins chez l'écrivain péruvien plus qu'une simple évocation car ces autres formes d'écriture du monde deviennent structurelles et structurantes pour le texte de fiction. Leur rôle est de transformer / construire la vision que l'on a du texte linéaire écrit. Dans ce sens son écriture dépasse le niveau de la fiction intransitive évoquée par Genette. « Le texte de fiction est lui aussi intransitif, d'une manière qui ne tient pas au caractère immuable de sa forme mais au caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale, de pseudo-référence, ou de dénotation sans dénoté. [...] Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle. » écrivait Genette (1991, 36-37). Chez Vargas Llosa le texte de fiction par une démarche autoréflexive dans le sens large, car il n'est plus seulement méta-narratif, renvoyant à lui-même et à sa nature ou faisant place à la voix de l'auteur qui réfléchit sur ce qu'il est en train d'écrire et appelle éventuellement le lecteur à partager ses réflexions, le texte de fiction devient donc métalittéraire et sort les personnages fictifs du monde cloisonné de la fiction pour les consacrer dans notre réalité totale, globale.

Pour être clair je donnerai ma vie (quelque chose qui ne doit pas être pris à la lettre, mais est une façon de dire évidemment hyperbolique) pour sauver les peupliers qui dressent leur haute cime dans le Polyphème, les amandiers chenus qui peuplent les *Solitudes* de Gongora et les saules pleureurs des églogues de Gracilaso de la Vega ou les tournesols et champs de blé qui distillent leur miel chez Van Gogh, mais je ne verserais pas une larme en l'honneur des pinèdes dévastées par les incendies d'été et ma main ne tremblerait pas en signant le décret d'amnistie en faveur des incendiaires qui carbonisent les forêts andines, sibériennes ou alpines. (*Les cahiers de Don Rigoberto*, 46)

Cet effacement des frontières entre les niveaux diégétiques, opéré par la narration, les transgressions de l'auteur ~narrateur au personnage ~ narrateur

jouent sur les effets visuels. Rigoberto imagine des scènes, la peinture représentation du monde est ainsi intégrée par le texte, bâti selon un schéma pictural ; Vargas Llosa le fait déjà dans *Éloge de la marâtre* mais il pousse encore plus loin ce procédé dans *Les cahiers de don Rigoberto* : l'écriture verbalise le visuel, le visuel, le sculptural et le musical investissent la parole, les arts se mélangent et s'éclairent mutuellement.

Dans *Éloge de la marâtre* les tableaux fonctionnent comme décodeur de la diégèse par ailleurs en dessous de chaque tableau est indiqué le nom du chapitre qui lui correspond, l'auteur assumant de la sorte la construction hypertextuelle. Le tableau de Bacon *Tête* représente la lecture de l'épisode entre Alfonso (Fonchito, Fonfon dans *Les cahiers de don Rigoberto*) et Lucrecia qui lui dévoile la séduction diabolique dont elle a été l'objet, celle-ci parvient à saisir l'espace d'un instant la double nature de Fonchito: enfantine et perverse, diabolique. *Sur le chemin de Mendieta* de Sysley représente le labyrinthe de l'amour renvoyant à un rituel magique de sacrifice, Lucrecia décrypte pour Rigoberto le symbolisme du tableau en s'identifiant à la victime sacrifiée sur ce qu'elle interprète comme un autel central dans le tableau.

Conclusion

La fiction légitime les autres formes d'écriture : picturale, sculpturale, musicale. Les œuvres deviennent des repères de réalité et de vérité au même titre que les événements historiquement vérifiables. L'écriture acquiert de la substantialité, Eco parlait à ce propos de « personnages collectivement vrais » dans ce cas c'est le vécu de la diégèse par le personnage qui devient élément de référence investi de vérité. L'acte de langage est lui aussi modifié car les textes qui sont dans la fiction mais transmettent les pensées et les convictions de l'écrivain ont bien à l'intérieur de la fiction un « Je origine » réel, le pacte est ainsi renversé la forme non fictive et l'illocution qui n'est plus feinte jaillissent à l'intérieur de la fiction.

Parfois le titre même renvoie à une écriture plurielle, discontinue , c'est bien le cas pour *Les cahiers de Don Rigoberto*, les cahiers pouvant recueillir des textes différents relevant de genres variés. Par ailleurs les chapitres correspondant aux écrits de don Rigoberto sont ambigus quant à leur statut narratif et diégétique. Il y en a qui sont écrits à la première personne adressés à un lecteur bien déterminé, dont le contenu est en accord avec l'intrigue du roman, d'autres adressées à un lecteur potentiel identifié par un « vous », d'autres écrits à la troisième personne par un narrateur extradiégétique mettant en scène Rigoberto en proie à ses fantasmes et enfin des textes qui appartiennent à l'auteur narrateur du premier degré. Ces derniers relèvent de la fiction mais aussi de l'essai, type d'écrit non fictif. Dans *Éloge de la marâtre* les tableaux complètent et augmentent l'histoire dans un processus de perméabilité trans-artistique et les références littéraires fonctionnent pour les personnages comme norme esthétique, renvoyant aux canons du genre : don Rigoberto possède une collection de livres érotiques parmi lesquels le *The Nude* de sir Kenneth Clark et les vingt trois tomes de la collection « Les maîtres de l'amour » dirigée et préfacée par Apollinaire, le narrateur fait aussi référence à *Amadis y Oriana*.

L'écriture hypertextuelle décloisonne le texte. L'hypertexte vargas llosien ne relève pas seulement de la simple écriture inventive, pratiquée sur Internet ou

des jeux entre différents textes, elle fonde et transforme dans un tout unitaire d'autres formes de discours, qui deviennent le corps, la chair même du texte.

Textes de références

- Aristote, *La poétique*, traduit par Ch Batteux, Paris, Imprimerie et Librairie classiques de Jules Delalain et fils, 1874. [En ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148>.
- Aristote, *La Rhétorique*, traduite en français par Norbert Bonafous, Paris, A. Durand Librairie, 1856. [En ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148>.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll « Points », 1998.
- Eco, Umberto, « Sur quelques fonctions de la littérature », in *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002.
- Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll « Points » « Essais », 1982.
- Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll « Poétique » 1991.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm *Esthétique*, Tome premier, Traduction française de Ch. Bénéard, 1835. [En ligne] URL : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. Un document produit en version numérique par Daniel Banda, bénévole, professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis et chargé de cours d'esthétique à Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre.
- Hernández de López, Ana María (dir), *Mario Vargas Llosa : Opera omnia*, Madrid, Editorial Pliegos, 1994.
- Searle, John R., *Les actes de langage, essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.
- Trofin, Roxana Anca, *Le renouvellement des catégories narratives classiques chez Mario Vargas Llosa*, Ville d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Vargas Llosa, Mario, *Éloge de la marâtre*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1990 [1988].
- Vargas Llosa, Mario, *Les cahiers de don Rigoberto*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1998 [1997].
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

Bibliographie critique

- Adam Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Harmattant – Academia, 2011.
- Austin, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [Oxford, 1962].
- Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- Martinez-Bonati, Felix, *La ficción narrativa: su lógica y su ontología*, Santiago, Lom Ediciones, 2001.
- Molino Jean ; Lafhail-Molino, Raphaël. *Homo fabulator*, Aix en Provence, Actes Sud, 2003.
- Sanchis Siniestra, José, *Dramaturgía de textos narrativos*, Ciudad Real, Editora Pasaje Gutiérrez Ortega, 2010.
- Trofin, Roxana Anca, « L'ironie comme catégorie narrative » in *Actes revue de l'Association roumaine des chercheurs francophones en sciences humaines*, tome IV, Cluj- Bucarest, Idea Design & Print, 2002.
- Vargas Llosa, Mario, *Lettres à un jeune romancier*, Paris, Gallimard, coll Arcades, 2000, [1997].

La réticence comme figure macrotextuelle chez Henri Thomas

Dana UNGUREANU
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Résumé. Synonyme partiellement de l'hésitation, de la circonspection, de la réserve du sens ou du dire à mots couverts, la réticence est une figure de style complexe. A travers le temps, elle a fait l'objet d'étude de différentes sciences comme la rhétorique, la linguistique générale, la pragmatique, l'analyse du discours mais aussi des disciplines non-linguistiques comme la juridique, la psychanalyse ou les arts. Tous ces domaines ont essayé de définir la réticence sans arriver pour autant à circonscrire clairement son domaine. Mais ce que toutes les études ont souligné est le fait qu'un discours réticent représente une mise à l'épreuve de la relation entre les instances de la communication et de leur rapport au discours. Il en résulte qu'une communication réticente se place en permanence sous le signe du doute et de la méfiance. Les récits d'Henri Thomas élargissent le champ de la réticence à un niveau macrostructural, ce qui implique une série de transformations en ce qui concerne, d'un côté, la conception de la narration et, de l'autre côté, la réception et l'interprétation du texte, comme nous allons le montrer dans l'article qui suit.

Abstract. Partially synonymous with hesitation, reticence is a very complex figure of speech. In time, different fields such as rhetoric, linguistics, pragmatism but also the legal field, psychoanalysis or arts have dedicated studies to this figure of speech, trying to find a definition for it without succeeding in defining the exact category it belongs to. It's a known fact that by using the reticence the report between the discursive instances but also the connection with the speech itself is a problematic one, always finding itself under the suspicion mark. In Henry Thomas' works this figure of speech is used at a macro textual level, as we are trying to prove in our article, which implies a series of changes both in beginning the narration and in its understanding.

Mots-clés : réticence, Henri Thomas, narration, réception problématique, interprétation
Keywords : Reticence, Henri Thomas, narration, problematic reception, interpretation

« C'est une chose qu'aucun de mes amis n'a eu le courage de me dire : que l'on peut ne pas entrer dans mes livres. Et que ce soit vous qui parlez de ces livres de telle façon que je m'y retrouve en pleine clarté, – cela me remplit d'amitié » (Thomas 2003, 467) - écrit Henri Thomas dans une lettre adressée le 8 août 1985, à Maxime Caron. Dans cette lettre, en reconnaissant le caractère cryptique de ses récits, Henri Thomas énonce l'un des principes qui régit tout son œuvre, poétique ou narrative. En même temps, il lance un défi aux lecteurs « Ayez le courage de partir sur les mille pistes de l'interprétation tout en sachant que *vous ne m'aurez pas* ! »¹. En fait, bien que cela ne se fasse pas ressentir dès le début du texte, aucun lecteur attentif de Thomas ne peut rester insensible au quasi-hermétisme de ses récits.

On ouvre un livre de Thomas et on est saisi tout de suite par la musicalité du style. Le texte semble facile à lire, les pages s'enchaînent

¹ *Vous ne m'aurez pas* est le titre donné par Thomas au numéro Hors-série de la « Revue Sud » qui lui a été consacré en 1991. Ce numéro a été conçu et préparé par Pierre Martin.

naturellement et les phrases, belles et fluides, semblent obéir aux normes de la logique et de la cohérence discursive. Les événements sont rendus dans un langage qui choque par son apparente simplicité et qui ouvre l'appétit de la lecture. La narration intelligemment agencée, malgré les structures variées qui vont d'une narration classique jusqu'à un collage de fragments, reprend des événements le plus souvent banals, des sujets à portée autobiographique ou empruntés à la thématique du fait divers. Une lecture paisible, en un mot. On se laisse porter par une narration rassurante et par la curiosité d'un dénouement. Mais quel beau leurre ! Plus on s'avance dans le texte, plus le sentiment inexplicable de frustration nous gagne. En fermant le livre, le lecteur se trouve désemparé : il a tout compris mais il n'a rien compris, en fait. L'impression initiale d'un au-delà du texte qui échapperait à la compréhension immédiate se mue en certitude. C'est comme si un grain de sable s'était glissé imperceptiblement dans le mécanisme de la narration et avait perturbé la construction du sens. Dès lors, une interprétation cohérente et qui ait la moindre prétention d'univocité devient impossible.

Le lecteur reprend alors le livre et parcourt de nouveau les pages, dans une lecture de second degré et, cette fois-ci, à la recherche de l'obstacle qui l'avait fait buter la première fois. Il guette les mots récurrents dans leur emploi polysémique, une tournure de phrase, une expression à peine perceptible ou une digression presque insignifiante – la petite faille qui a fait s'effondrer la construction du sens. Il s'acharne à déchiffrer les allusions et les sous-entendus qui foisonnent dans le texte ; il s'obstine dans la volonté de déjouer le piège que lui aurait tendu l'auteur rusé. Mais rien ! Il n'aboutit point à déterminer l'endroit précis où tout a basculé et, encore pire, au lieu d'éclairer le sens, cette deuxième lecture en accroît le mystère.

Les textes d'Henri Thomas font partie d'une catégorie de récits qu'on pourrait nommer inquiétants en ce qu'ils mettent en cause les catégories du sens et notre capacité de compréhension. Du contact avec un tel texte qui se place en permanence sous le signe du doute on ne peut pas sortir indemne car la lecture, toujours aux aguets d'un piège textuel, devient presque paranoïaque. C'est comme si le récit lançait un regard médusant à quiconque oserait le parcourir et figeraient le lecteur pour de bon dans un monde du soupçon. Ce genre de récits sont des récits enchanteurs qui donnent à la parole un usage presque sacré, pareillement aux textes mystiques ou aux formules magique. En eux, la parole est en action dans le sens le plus concret du terme. Ils sont capables de mettre en doute notre perception de la réalité et notre conception du monde, en faisant naître le questionnement au sein des convictions et certitudes les plus ancrées.

Ces textes sont des textes presque hallucinants car l'hésitation est leur foyer : entre la réalité et l'illusion, entre la vérité du sens et le paraître, il n'y a plus de barrière. Par-là, Henri Thomas abouti à créer « un second foyer de la réalité », « un autre temps », « 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 » (Thomas 2003, 23).

Ce sont des récits réticents car chaque livre de Thomas est une aventure « avec ses surprises, ses étonnements, ses lointains, ses retraits silencieux » (Thomas 2003, 230) où la narration oscille en permanence entre les deux pôles pareillement illusoire de la communication : d'un tout dire à un silence absolu.

Définitions générales de la réticence

Pour comprendre les changements qui s'opèrent dans les récits d'Henri Thomas suite à l'emploi de la réticence et qui concernent aussi bien le niveau de la communication entre les instances de la narration et leur rapport au texte, une approche à la fois historique et transdisciplinaire de la notion de réticence nous semble incontournable.

À travers le temps, la réticence a fait l'objet d'étude de différentes sciences comme la rhétorique, la linguistique générale, la pragmatique, l'analyse du discours mais aussi des disciplines non-linguistiques comme la juridique, la psychanalyse ou les arts.

Dans un sens général, la réticence a comme synonyme *l'hésitation, l'arrière-pensée, la circonspection, la défiance, la froideur, la méfiance, la réserve, la restriction, la dissimulation, l'opposition ou l'omission* – autant de synonymes qui surprennent à différents degrés ses caractéristiques mais qui n'arrivent pas à s'y superposer parfaitement. Cette série de synonymes donne l'image de la difficulté de circonscrire la notion de réticence, ce sont des voisins de sens qui viennent même encombrer la définition du terme au lieu de l'éclairer.

Étymologiquement, le mot *réticence* provient du latin *tacere* « ne pas dire, passer sous silence » auquel se rajoute le préfixe *re-* qui renforce l'idée du verbe.

Le terme est défini en français pour la première fois par Charles Estienne dans le *Dictionarium Latino-Gallicum* : « Quand on se taist d'une chose qu'on devoit dire, réticence, ou silence. » (1553, 1158) Dès le XVII^e siècle, les ouvrages où ce terme apparaît mettent l'accent sur les différents aspects de la communication : le comportement du locuteur : « Attitude de refus, marque de réserve » (Crébillon fils 1751, 441) ; le résultat de l'action « pause, silence, omission volontaire » (Destutt de Troie 1807, 248-249) ; ou bien le processus discursif : « on commence à exprimer sa pensée et l'on s'arrête avant de l'avoir achevée » (TLF²).

Les définitions des dictionnaires générales (*Larousse, Le Nouveau Littré, Le Robert*) convergent est la réticence y apparaît comme une « omission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit » (*Le Larousse 2011*, 5142) ; « suppression ou omission volontaire d'une chose qu'on devait dire ; la chose même qu'on n'a pas dite » (*Le Nouveau Littré*, 2010 1532), « omission ou suppression volontaire de ce qui pourrait ou devrait être dit » (*Le Robert*, 2006, 965). Elles insistent sur le fait que le locuteur passe sous silence une information dans la possession de laquelle il se trouve, en suspendant ainsi une partie de son discours. Il est intéressant de noter que toutes ces définitions emploient des verbes modaux, *devoir* et *pouvoir* - prononcer l'information tiendrait donc à la capacité du locuteur et, en même temps, consisterait un choix de sa part.

Sous l'influence de deux termes proches, le français *rétif* (« récalcitrant, indocile ») et l'anglais *reluctant*, une définition secondaire apparaît au XX^e siècle et la réticence est envisagée comme un comportement du sujet parlant : « Attitude de quelqu'un qui hésite à dire expressément sa pensée, à donner son

² Trésor informatisé de la langue française [En ligne]. URL: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?43;s=952595340;cat=0;m=r%82ticence>. (consulté le 20 décembre 2013).

accord » (Larousse 2011, 5142), « Attitude ou témoignage de réserve, de doute, d'hésitation, dans le discours, le comportement » (Le Robert 2006, 1965), « réserve mêlée de désapprobation » (TLF).

Déoulant du sens secondaire, l'adjectif *réticent* apparaît comme forme acceptée à partir de 2004 : « hésitant, récalcitrant, qui marque de la réserve » (Le Nouveau Littré 2010, 1532).

La réticence en rhétorique et en stylistique

En rhétorique, l'étude de la réticence remonte à l'Antiquité grecque où elle était désignée sous le terme d'aposiopèse.

Dans les traités latins, les passages qui mentionnent la réticence comme figure rhétorique sont courts et peu nombreux. On pourrait les repartir en trois ensembles : la *Rhétorique à Herennius*, les traités techniques de Cicéron (l'*Orator* et le *De Oratore*) et l'*Institutio oratoire*, de Quintilien. La figure n'a pas véritablement de nom et elle est désignée le plus souvent par une périphrase qui fait d'elle « un ingrédient parmi une infinité d'autres façons d'utiliser la langue. » (Valette 2004, 102)

Cicéron la classe parmi les figures des mots, dans *De Oratore*, et dans la catégorie des figures de pensée, dans *Orator*. Sa fonction est *orationem illuminare*, c'est-à-dire d'éclairer le discours, et sa réalisation peut se faire de plusieurs façons : « ou on approche des termes qui s'opposent, ou on procède par degrés en revenant chaque fois en arrière, ou les conjonctions étant supprimées on dit plusieurs choses sans les lier, ou passant une chose sous silence, nous montrons pourquoi nous le faisons, ou nous nous corrigeons nous-mêmes, comme si nous nous reprenions. » (Cicéron 2009, 135) Les procédés diffèrent en fonction de la finalité discursive, le rhéteur devant trouver les modalités les plus aptes à persuader. Pour Cicéron, il existe trois types de réticence. La première à rapport avec la personne même de l'orateur et à la façon dont celui-ci doit se représenter : elle vise à maintenir sa réputation intacte et accroître sa renommée et sa dignité. Le deuxième type est lié aux conditions d'énonciation et, dans ce cas, la réticence se rattache à une stratégie de *captatio benevolentiae* : elle permet la transition entre deux parties du discours de façon à souligner les détails pertinents que le public doit garder dans la mémoire et porte sur les sujets trop crédibles ou les choses trop honteuses. En troisième lieu, la réticence permet d'éviter l'effet rebond de la parole de l'accusation. Les principales formes de réalisation de la réticence sont la simple interruption du discours qui laisse s'infiltrer le doute dans l'esprit de l'auditeur, le fait d'évoquer le caractère particulièrement ignoble d'une action sans pour autant la désigner et le recours à des termes stéréotypés qui suggèrent des images blâmables (*la topique de l'invective*).

Dans la *Rhétorique à Herennius*, la réticence fait partie d'un ensemble de figures regroupées sous le terme *significatio* qui ont la propriété de « signifier plus qu'elles ne disent » (IV 67) (tout comme l'hyperbole – *exuperatio*, l'ambiguïté – *ambiguum*, la conséquence – *consequentia* et la comparaison – *similitudo*). La réticence est appelée tantôt *absciso*, tantôt *praecisio*, tous les deux termes désignant en latin l'action de « couper ». Il s'agit d'une interruption brusque du discours : « il y a réticence, quand, après avoir commencé à dire quelque chose, nous nous arrêtons » (IV 67), et la définition est complétée par une réflexion sur la fonction et les effets de son emploi dont le terme-clé est

suspicio. La réticence serait censée créer un effet de suspens et éveiller la curiosité (« ce que nous avons dit suffit à éveiller des soupçons » (IV 41)), vu que la suppression du discours a une plus grande force d'évocation que la parole prononcée : « un soupçon implicite acquiert plus de force qu'une explication bavarde. » (IV 41). En limitant l'acte langagier à l'évocation du doute, le rôle du locuteur passe en deuxième et la place principale est accordée à l'interlocuteur qui doit donner sens au silence : « Il arrive que cette figure ait beaucoup d'agrément et de noblesse : c'est qu'elle permet à l'auditeur de deviner lui-même quelque chose que l'orateur ne dit pas. » (IV 67) Mais le message n'est pas toujours aussi noble que le rôle accordé à l'interlocuteur parce que « ce que l'on suppose dans les choses tues est plus atroce que ce que l'on dit en clair. » (439) La réticence est basée sur l'effet pragmatique du silence et provoque dans l'esprit du destinataire une image forte. On y note : d'une part, elle satisfait une exigence de modestie et évite à l'orateur de paraître prétentieux ; de l'autre, c'est une stratégie pour échapper aux dangers du discours de l'invective et à ses conséquences sur l'orateur.

Dans l'*Institution Oratoire*, Quintilien classe la réticence parmi les figures brèves qui donnent à entendre au-delà de ce qui est dit et qu'il oppose comme structure aux figures d'amplification : « En effet, on frappe vivement les auditeurs par l'insistance sur un seul point, par une exposition lumineuse, par la mise des faits, si j'ose ainsi parler, sous le regard, comme s'ils se déroulaient, procédés qui, dans l'exposé d'un cas, sont très efficaces à la fois pour éclairer ce qu'on expose et pour l'amplifier, car les auditeurs regarderont les faits que nous grossirons comme aussi importants que le discours pourra le rendre ; et à ce procédé s'oppose souvent l'allusion rapide et la suggestion qui laisse entendre plus qu'on a dit et la clarté concise d'une formule brève et l'atténuation. » (IX 27-28) Il recense trois mots équivalents du grec *aposiopèse* – *reticentia*, *obticentia* et *interruptio*, qu'il oppose à l'explication bavarde. Toutes ces trois figures marqueraient la passion (*adfectus*) ou la colère (*irae*). À la suite de Cicéron, il cite comme bénéfique de l'emploi de la réticence le fait d'éviter que l'ennui s'installe du côté de l'auditeur. Elle servirait aussi à indiquer des sentiments (la passion, la colère ou l'inquiétude et une sorte de scrupule) et donne l'exemple d'un vers de Virgile, où Neptune s'insurge contre les vents et s'apprête à les foudroyer pour avoir déchaîné sans son ordre la tempête. Enfin, la réticence permettrait la transition entre deux parties du discours et annoncer un nouvel argument.

Un autre passage où la réticence apparaît chez Quintilien la rapproche de la prétérition. Les deux ont les mêmes moyens de réalisation (*omito*, *praetero*, *taceo*) et laissent entrevoir plus qu'elles n'actualisent verbalement. Pourtant, dans le cas de la prétérition, il s'agit d'une fausse impression de suppression du discours parce que le message est prononcé sous la forme d'une dénégation feinte.

Dans les ouvrages de rhétorique française, la réticence est citée pour la première fois par Antoine de Fouquelin, dans *La Rhétorique Française*. À la suite de Quintilien, il la définit comme « une interruption par laquelle quelque partie de la sentence est retenue et supprimée, et l'oraison quasi interrompue » et donne toujours comme exemple *Le Chant I de l'Enéide*, de Virgile (« Osez-vous, sans ma permission, ô vous, bouleverser le ciel et la terre et soulever de telles masses ? J'ai envie de vous... mais il faut d'abord apaiser les flots

déchaînés. ») Pour Pomey, la réticence est une « figure de rhétorique qui consiste à s'arrêter avant d'avoir exprimé tout sa pensée, mais en laissant clairement entendre ce qu'on tait. En 1816, dans *Des Tropes ou Des Différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Dumarsais précise que « la réticence consiste à passer sous silence des pensées que l'on fait mieux connaître par ce silence, que si on en parloit ouvertement. » (Dumarsais 1816, 362)

Cette perspective chronologique de la réticence nous permet d'observer qu'en fonction des différentes époques et auteurs, l'accent tombe tour-à-tour sur les trois pôles de l'énonciation : le locuteur, le message ou l'interlocuteur.

Les études modernes consacrées à la réticence n'en donnent pas une définition unanime non plus. Il est délicat de décrire un phénomène qui se présente plutôt de manière négative et, comme Michel Rinn le souligne, on rencontre d'ailleurs cette difficulté pour toutes les figures ayant rapport à l'indicible. Recouvrant un domaine qui va de l'absence à la surabondance, la réticence se remarque par la complexité de la construction et de l'action qui se prête à une multitude d'acceptions : « Des représentations antagonistes qui sous-tendent les pôles topiques d'un « tout-dire » et d'un « indicible », elle oscille entre la figuration d'un sujet maître d'un sens intentionnel et celle d'un sujet doublement aux prises avec l'opacité : celle de la langue qui se dérobe, et celle qui lui oppose la profusion du réel. Figure de la résistance du texte, on comprend que la notion elle-même fasse résistance et invite à ce qu'on la pense en termes de dynamique et de dialectique du manque et de l'excès, du silence et du dit. » (Louvel et Rannoux 2004, 4)

La réticence en Pragmatique, Analyse du discours et Philosophie du langage

La pragmatique, l'analyse du discours et la philosophie du langage s'intéressent à la réticence surtout du point de vue des relations locuteur – message – destinataire. Analysée comme acte de langage, la réticence est une mise en crise, ou au moins un creusement, du discours. Ce n'est pas seulement le sujet dans sa volonté qui est mis en question mais l'ensemble des éléments de l'énonciation.

À un niveau pragmatique, la réticence se manifeste sous deux aspects : d'un côté, la réticence des locuteurs à entrer ou à rester dans le pacte dialogique ; de l'autre, les différentes réticences à dire le monde, souvent guidées par une crainte qui tient à l'affect.

Puisque « tout discours est un discours dialogique, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle. » (Todorov 1981, 79), tout acte de communication est une interaction normée par des règles, une sorte de jeu collaboratif, entre les deux instances. De ce point de vue, la réticence est une forme particulière d'interaction dans la mesure où le contact est situé à la limite de la rupture de communication. Choisir la réticence par rapport au silence absolu signale pourtant que l'énonciateur désire maintenir le pacte dialogique : « Taire l'indicible – sans se taire – c'est souvent le choix de maintenir le lien de communication entre deux parties. Tant qu'un semblant de communication semble exister, il n'y a pas rupture de contact entre L1 et L2. C'est une façon de sauver les apparences quand les faits disent autre chose que les mots qui tentent de les relater. » (Rinzler 2004, 70) Au

contraire, en multipliant les énoncés à la recherche d'une formule appropriée, le message ambigu se redouble et devient d'autant moins transparent, ce qui mène en définitive à la même situation – la mise à l'épreuve du contact.

L'interaction verbale est une structure bipolaire qui peut être irénique (c'est-à-dire consensuelle) ou agonale (c'est-à-dire conflictuelle) et la réticence se place à la limite du phénomène par la façon d'affecter la relation destinataire-destinataire.

Dans l'énonciation, le locuteur procède à un véritable choix entre deux formes et ce choix, qu'il soit grammatical ou lexical, suppose le fait qu'il y a l'intention de signaler d'une manière plutôt que d'une autre (Rinzler 2004, 70). Dans le cas de la réticence, à l'exception de la situation où elle représente une technique argumentative assumée ou un choix stylistique, il est délicat de parler d'une intentionnalité, parce que la réticence est basée exactement sur le contraire, c'est-à-dire la résistance à verbaliser, la difficulté de représenter à soi-même ou à l'autre une pensée ou un sentiment.

Comme choix stylistique, la réticence implique un jeu quantitatif et qualitatif sur le langage en fonction de la visée persuasive ou poétique. La figure de l'auteur revient au centre de l'intérêt du point de vue de son intentionnalité qui dépasse les limites textuelles : « Les silences qu'il met en scène ne peuvent se comprendre que dans le cadre d'une intentionnalité expressive – une intentionnalité à mille lieues de la réticence. » (Shusterman 2004, 35)

Dans une situation de communication ordinaire, cette difficulté du locuteur à coder le message qui s'exprime par la réticence touche surtout l'interlocuteur. Celui-ci ne prend pas part au jeu dialogique d'une façon équitable car « dans une pratique critique et modeste de "je", la place du "tu" risque de s'accroître d'autant. » (Shusterman 2004, 35) La réticence inverse en quelque sorte les schèmes d'énonciation et met d'autant plus l'accent sur le destinataire du message qu'il lui laisse la tâche de construire le sens.

Le discours placé sous le signe de la réticence est, par la suite, une tension tendue vers l'autre et requiert un travail de sémantisation de la part du destinataire du message devant lequel s'ouvre le plus souvent une multitude de possibilités de signification. Cette difficulté du travail d'interprétation ne relève pas tellement d'« un dévoilement de ce qui est caché et serait redécouvrable », situation valable dans le cas de l'énigme, mais de choisir la signification la plus appropriée, vu que la réticence agit comme « une trouée opérée sur le débordement du dire dans la prolifération du sens. » (Louvel et Rannoux 2004, 7) En ce sens, la réticence est « une forme spécifique d'interaction collaborative » parce qu'il faut que « l'interlocuteur soit amené à inférer à partir du dit qu'il doit comprendre davantage qu'il n'entend. » (Prandi 1991, 62)

La réticence répond au besoin de dire autre chose que ce que le contenu propositionnel semble véhiculer et c'est en cela qu'on est dans le domaine de la pragmatique. Elle permet de taire ce qui ne peut être formulé et constitue ainsi « une sorte de grammaticalisation de l'implicite de manière qu'on pourrait presque parler d'un moins-disant actanciel. » (Rinzler 2004, 70)

Comme difficulté de dire le monde, la réticence affecte le niveau énonciatif sur trois axes : l'objet (le référent), le sujet de perception et de discours (il est partagé entre le pôle de la réception et de la perception d'un part, et le pôle de la langue et du discours de l'autre) et le discours lui-même.

Concrètement, le référent y est touché soit par la suppression ou l'euphémisation qui impliquent dire moins pour signifier plus, soit par la prolifération des signifiants pour un même signifié. Cela emmène à une interrogation sur le référent lui-même : « De quoi parle le discours ? Y a-t-il un déjà-là référentiel ? Et peut-on le dire complètement ? »

Le code est affecté aussi parce que la langue et son actualisation dans le discours sont mises en abîme par une stratégie qui tient de la retenue ou de la surabondance. Mais la réticence implique aussi une interrogation indirecte sur la langue elle-même, sa capacité à dire le monde, sa préexistence et de son autonomie. C'est donc une mise en crise du rapport entre le référent et le discours.

Enfin, le message est affecté de la façon la plus visible, autant du point de vue de sa forme que de sa fonction. Il perd son univocité et apparaît comme une instance plurielle prise dans le langage qui implique des relations étroites avec le présupposé, le sous-entendu et l'implicite

La réticence met la philosophie du langage en difficulté parce que si « le langage est l'instrument, si possible transparent, de l'échange d'information et de communication, il ne devrait pas permettre la réticence. » (Lecerclé 2004, 12) Or, la réticence est justement le lieu de rencontre de la parole avec cette non-coïncidence foncière du dire. Par ce processus se met en place une « opacification » des mots : « ceux-ci cessent de ne désigner que la chose et qu'ils donnent à voir en même temps qu'ils désignent le réel, leur propre matérialité, leur « nature » de mot. » (Groupe μ 1982, 82)

Les relations de la réticence avec d'autres figures

La réticence est vue comme une figure qui agit à plusieurs niveaux : microtextuelle et macrotextuelle. Elle est souvent mise en relation avec les figures du silence et, pareil à toutes ces figures, elle est définie, en général, dans sa négativité. Cela la rend difficile à saisir car, en variant les degrés d'affectation du message, elle laisse place aux contradictions et aux superpositions avec d'autres figures. Entre l'impuissance ou le refus de dire, entre omission et surabondance, entre un sens dénoté et un sens ambigu, la réticence accroît ou restreint son domaine de telle façon qu'il est difficile de la distinguer des notions voisines possédant un champ conceptuel proche.

Les classifications des figures reposent d'ordinaire sur deux critères : la nature du signe linguistique (graphème, phonème, morphème, sème) et la nature de la transformation (répétition, addition ou adjonction, effacement ou suppression, déplacement ou réarrangement, remplacement ou substitution). Mais classer la réticence devient problématique dans la mesure où les définitions données ne s'accordent ni sur le niveau discursif concerné ni sur la nature du changement. Et mêmes les définitions qui la rattachent à un même niveau, le plus souvent microtextuel, ne sont pas homogènes.

Ainsi, Dumarsais et Fontanier la rangent parmi les préteritions et mettent l'accent sur l'aspect oratoire du procédé et l'opposent à l'aposiopèse par le fait que les silences réticents sont « chargés d'allusions d'autant plus pernicieuses qu'elles sont muettes » (Fontanier 1977, 136).

Pour Olivier Rebol, la réticence est, par contre, un synonyme parfait de l'aposiopèse. Elle fait partie ses figures de construction de la phrase et du discours et plus précisément des figures par soustraction, tout comme

l'asyndète, l'ellipse et le zeugme. L'asyndète se définit comme une figure qui « supprime les termes de liaison, soit chronologiques (avant, après) ; soit logiques (mais, car, donc) ; elle est à la fois expressive par l'effet de surprise : Je vins, je vis, je vainquis, et pédagogique car elle laisse à l'auditoire le soin de rétablir le lien manquant, ce qui le met dans le coup, le rend complice de l'orateur, quoi qu'il en ait. » (Reboule 1991, 133) Par le refus de dire, la réticence se distingue aussi du *zeugme* qui « consiste à unir deux termes sous un troisième, ce qui rend ce troisième étrange, absurde ou poétique » (Reboule 1991, 133) et de la *prétériton* qui peut avoir une portée épique.

Michèle Aquien et Georges Moliné la placent parmi les figures microstructurales qui jouent sur l'agencement syntaxique, à côté de *l'anacoluthie* et subordonnée à *l'aposiopèse*. Selon eux, *l'anacoluthie* est « une rupture dans l'enchaînement des dépendances syntaxiques (comme un complément direct après un verbe transitif direct, ou une subordonnée sans principale) » (1996, 55), et *l'aposiopèse* « une figure microstructurale qui consiste en une interruption dans la suite attendue des dépendances syntaxiques, l'enchaînement de la phrase restant en quelque sorte en l'air. » (Aquien et Moliné 1996, 69)

Bernard Dupriez, dans *Gradus*, la considère synonyme de *l'aposiopèse*. Il la définit comme une variation de *l'interruption* : « on interrompt volontairement le fil de ses pensées » et considère qu'elle est « caractérisée par le fait que les causes de l'interruption sont personnelles et d'ordre émotif. » (1984, 64)

Michel Pougeoise met l'accent sur la relation qui s'établit entre les locuteurs et la place parmi les figures de connivence, comme *l'allusion, l'ellipse, l'anacoluthie* et la *palinodie*. La réticence se distingue de ces figures parce que *l'allusion* est « une invitation à se référer à une idée, une personne, un objet, un énoncé, un fait, etc. que le contexte ne nomme pas explicitement – pour diverses raisons telles que la censure, la décence, un dessein ludique, un désir de connivence intellectuelle ou culturelle, etc. – mais que chaque *lecteur intime* (partageant les connaissances ou les affinités socioculturelles de l'auteur) sera à même de reconnaître et d'identifier. » (Pougeoise 2001, 32) La réticence se distingue aussi de *l'ellipse* qui est « le retranchement ou l'omission de l'un ou plusieurs mots nécessaires à la construction d'un syntagme, d'une phrase, d'un vers, sans que le sens en soit pour autant altéré » (Pougeoise 2001, 176). L'ellipse a pour rôle premier d'éviter au locuteur les répétitions superflues. Elle répond au principe d'économie de la langue. Le paradoxe de l'ellipse est qu'en supprimant des éléments du signifiant elle peut mettre en valeur le signifié qui lui est associé : « C'est essentiellement le contexte qui permet de saisir le sens de l'énoncé elliptique. Mais on ne peut parler d'ellipse que dans le cas où cette figure d'omission ne nuit pas à la compréhension de l'énoncé. » (Pougeoise 2001, 176) Pougeoise associe à cette même classe aussi *la palinodie* « un poème dans lequel l'auteur rétractait ce qu'il avait affirmé dans un poème précédent » (Pougeoise 2001, 176), et compare la réticence à la *prétériton* qui exprime ce qu'elle prétend ne pas vouloir dire, tandis que la réticence tait, à dessein, ce qu'elle laisse supposer.

Réticence et silence

Comparée au silence, la réticence apparaît aussi bien comme une figure subordonnée qu'extérieure.

Le silence est défini le plus souvent comme une absence de signe qui marque des arrêts entre les lexèmes et dans l'ensemble du discours pour permettre la compréhension. Mais, lorsqu'il ne joue pas un rôle purement fonctionnel, cette absence de signe constitue elle-même un signe, comme le structuralisme l'a montré : « si certains silences sont plus éloquents que la parole, s'ils ne consistent pas toujours dans une simple absence de mots, le silence est un métabole³ respectable. » (Dubois 1982, 127)

Si sa marque et son effet sont souvent repérables, il est plus difficile de définir son sens propre qui demeure seulement potentiel et souvent on n'arrive même pas à circonscrire ces possibilités de signification. Quand il est possible de lui attribuer un sens, c'est la plupart du temps moyennant la présence du référent dans le contexte énonciatif. Le silence n'est donc pas un signe univoque et on peut parler, par exemple, d'un silence expressif quand le locuteur potentiel ne peut parler, ou n'en a pas besoin : « Ce silence est muet, sans tautologie : il se situe soit au-delà langage [...], dans le domaine de la communion mystique ; soit en deçà de la première proposition, avant la pensée propositionnelle, c'est-à-dire avant la logique et le langage. » (Lecerclé 2004, 13) Il existe aussi un silence délibéré, manipulateur, rhétorique, chargé de l'affect et qui est partie intégrante de l'interlocution, faisant l'objet de l'échange et remplaçant ou devenant lui-même le message. Ce silence est chargé de sens : « il est plein d'un sens multiple, proliférant et donc indécidable parce qu'indéterminé. D'où la supériorité du silencieux, et la fascination qu'il exerce, car on se sent vite jugé par lui. » (Lecerclé 2004, 4) Dans ce cas, le silencieux se tait pour que son interlocuteur s'aperçoive qu'il interrompt expressément l'énonciation et il ne s'agit plus d'un refus de coopération ou d'une sortie du jeu interlocutoire : le silencieux assume son rôle dans l'interlocution, même si c'est de façon agnostique.

Pris dans une perspective énonciative, le silence ne modifie pas le code de la communication et non plus l'usage car il n'y a pas une norme rigoureuse qui prévoie quand il est normal de se taire.

Il est difficile de classer le silence dans une catégorie rhétorique parce qu'il représente la suppression d'une unité entière qui disparaît ainsi du message. Il ne reste aucun invariant et la reconstitution du *degré zéro*⁴ peut se faire seulement à partir de la base, par sa redondance. En éliminant une unité, on la supprime à la fois en tant que signifiant plastique et syntaxique et en tant que signifié sémantique et logique. Le silence agit à la fois comme une opération substantielle (elle altère la substance des unités voisines) et comme une opération relationnelle (elle modifie les relations de positionnement ou les relations logiques qui existent entre les unités). Figure sans invariant, le silence est analysable comme appartenant à plusieurs catégories rhétoriques⁵.

³ Par *métabole*, Dubois comprend toute espèce de changement d'un aspect quelconque du langage.

⁴ Par *degré zéro*, Dubois comprend tout ce qui constitue une norme (orthographe, grammaire, sens des mots, code logique).

⁵ Dans la *Rhétorique générale*, J. Dubois accorde une place à part au silence qu'il considère « une figure sans invariant » (1982 : 134) et qui est donc analysable comme appartenant aux quatre catégories. La quadripartition des figures rhétoriques (qu'il définit comme *l'écart*, c'est-à-dire l'altération du degré zéro) résulte de deux dichotomies appliquées simultanément : un premier clivage découle de la distinction

Si on envisage le silence comme un phénomène se manifestant aussi bien au niveau de la morphologie, de la syntaxe, de la sémantique et de la logique, il pourrait être considéré comme un hypéronyme, les différentes autres figures rhétoriques qui agissent par suppression représentant des hyponymes, dans le sens où elles se manifestent à des niveaux particuliers.

Les notions de réticence et silence se recourent en partie, dans la mesure où elles traduisent un affect et marquent une hésitation dans le discours. Mais le silence à un emploi beaucoup plus large et général, tandis que la réticence peut se manifester à son tour par d'autres formes que le silence.

Pour ce qui est de la classification de la réticence dans une catégorie stylistique ou rhétorique, nous avons recensé qu'elle va de la figure de mots, à la figure de pensée. Par exemple, les ouvrages de rhétorique grecs anciens la considèrent une figure de pensée, Reboul la considère une figure par soustraction qui agit au niveau de la phrase, Ricalens-Pourchot et Pougeoise la définissent comme une figure de discours, Aquien et Moliné comme une figure microstructurale.

À cela s'ajoutent les études de Roland Barthes et du Groupe μ qui se distingue par une approche originale de la figure. Barthes l'associe au fragment: « Le fragment ou, si l'on préfère, la réticence [...] permet de retenir le sens pour mieux le laisser fuser dans des directions ouvertes. » (Barthes 1964, 18)

Quant à *La Rhétorique générale* du Groupe μ , elle classe la réticence parmi les métalogismes : « Lorsqu'il coïncide avec une rupture du discours, le silence prend le nom de réticence. Si cette rupture n'est que provisoire, on parle plutôt de suspension. Dans les trois cas, le code n'est pas altéré, mais proprement éliminé. Certes, un regard au contexte peut parfois indiquer quelle séquence a été oblitérée, et il arrive qu'on puisse la reconstituer. Néanmoins, ces trois métaboles qui n'en font qu'une tirent souvent leur signification de l'état de faits dont elles ne veulent rien dire. Certaines réticences ont valeur d' « etc. ». On peut voir en elles la limite de la synecdoque, quand la partie même la plus infime des sèmes est encore superflue. Mais d'autres, où la conjecture s'impose concernant la séquence supprimée, peuvent être interprétées comme un refus de procéder même à l'altération la plus énigmatique du code. Elles disqualifient le code au profit du silence. Elles refusent la métabole et, à ce titre précisément, elles sont des métaboles qui font l'économie d'un code quel qu'il soit, pour en montrer les insuffisances, l'impossibilité où l'on est d'y recourir ou encore le danger qu'il y aurait à le faire. » (Groupe μ 1982, 32)

Ce traité élargit aussi le champ de la réticence en précisant que les procédés les plus fréquents que la réticence met en place sont la rupture chronologique et l'adjonction répétitive.

Les récits réticents d'Henri Thomas

Les définitions et les analyses des réticences citées plus haut permettent d'affirmer que la notion de réticence est à la fois ambivalente et accueillante. Elle fait appel à ce qu'il y a de *retenu* dans les récits, à la pudeur de se montrer en pleine lumière, à la prudente réserve des textes qui livrent leur message avec

signifiant/signifié, le second clivage prend en compte le niveau des unités décomposées *le mot ou inférieures au mot/la phrase ou supérieures à la phrase*. Ainsi, il propose de parler de *métaplasmes*, *métataxes*, *métasémèmes* et *métalogismes*.

austérité, à la mesure et à la modération extrêmes, poussées jusqu'à la circonspection.

Les récits d'Henri Thomas s'inscrivent parfaitement dans la description de la réticence comme figure macrotextuelle et poussent à l'extrême la construction du discours rétif et la crise des rapports entre la voix narrative et le lecteur.

La notion de réticence nous semble appropriée pour parler de ces récits parce qu'elle souligne ce qu'il y a de *retiré* dans ces narrations – des textes qui préfèrent le silence et l'isolement au fracas des livres qui leur sont contemporains. Ils ne déclament pas l'impossibilité du dire, si chère aux contemporains de Thomas, et lui préfèrent une nouvelle modalité du dire. Ce sont des textes qui restent *en retrait*, presque à l'écart, la preuve étant la faible visibilité de Thomas auprès du grand public. Ce sont des récits presque *réfractaires*, des narrations *rétractives* en ce que la parole, à peine livrée, met en place tous les mécanismes de la négation et de la mise-en-abîme pour se replier sur elle-même.

Ce sont des textes *rétifs* car ils s'arrêtent brusquement dans le déploiement du sens, des textes qui refusent d'avancer, s'entêtent et s'obstinent dans leur immobilisme. Difficiles et récalcitrants, rebelles à toute organisation, insoumis et prêts à se défendre, ou du moins à se protéger contre regard le plus discret.

Ce sont des textes *résistants* en ce qu'ils s'opposent au déchiffrement, ils mettent un frein et dressent des obstacles devant le lecteur qui essaye d'y pénétrer. La force, la ténacité et la solidité se dégagent de leur construction hermétique et par cela le rapport du lecteur au texte et à la voix narrative devient problématique

Tout ce qui reste au lecteur après la lecture d'un texte de Thomas sont des rets du sens qui invitent à l'interprétation mais qui la laissent en permanence à la dérive.

Textes de références écrits par Henri Thomas

Choix de lettres 1923 – 1993, Paris, Gallimard, 2003.

Carnets 1934-1948 « Si tu ne désensemles pas ta vie chaque jour... », Paris, Claire Paulhan, 2008.

Le Migrateur, Col. Le Chemin, Gallimard, Paris, NRF, 1983.

Dictionnaires et ouvrages théoriques

Grand Larousse de la langue française, 1989.

Le Nouveau Littré, 2007.

Le Petit Larousse, 2011.

Le nouveau Petit Robert, 2006.

Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, (trad. Guy Achard), Paris, Les Belles-Lettres, 1989.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

Cicéron, Marcus Tullius, *De Oratore - De l'orateur*, trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Cicéron, Marcus Tullius, *Orator – L'Orateur idéal*, trad. Nicolas Waquet, Paris, Rivages Poche, 2009.

- Dumarsais, César Chesneau, *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Impr. de Delalain, 1816
- Dupriez, Bernard, *Gradus*, Paris, Broché, 1984.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Groupe μ - Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean- Marie Klinkenberg, Philippe Louvel, Liliane et Rannoux, Catherine, *La réticence*, Rennes, Ed. La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Minguet, Francis Pire, Hadelin Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- Molinié, Georges, et Aquien, Michèle, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF - Livre de Poche, 1996.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Oulès, Jean, *La Réticence. Étude clinique et Psychopatologique*, Toulouse, Imprimerie Artistique de M. Bonnafus Lavour, 1949.
- Pougeoise, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Prandi, Michèle, « Figures textuelles du silence : l'exemple de la Réticence », dans *Le Sens et ses hétérogénéités*, CNRS, 1991, 162-168.
- Quintilien, Marcus Fabius, *De L'institution oratoire* (trad. Jean Cousin), Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Rey-Debove, Josette, *Le Métalangage*, Le Robert, Paris, 1978.
- Ricalens-Pourchot, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Stout, Janis Pitts, *Strategies of reticence*, University Press of Virginia, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Mikail Bkhtine, Le principe dialogique*, Paris, Broché, 1981.

Livres numériques

- Crebillon, Claude-Prospère Jolyot de, *Ah! Quel conte*, 1751, consulté le 15 décembre 2012 sur <http://www.ebooksgratuits.fr/livre/Ah!%20Quel%20conte/Bo05R76O9W>
- Destutt de Tracy, Antoine Louis Claude, *Commentaire sur l'Esprit des lois de Montesquieu*, 1807, consulté le 20 janvier 2012 sur <http://pages.textesrares.com/index.php/Philo19/Destutt-de-les-Tracy-comm-sur-espr-.html>
- Estienne, Charles, *Dictionarium Latino-Gallicum*, 1552, consulté le 15 décembre 2012 sur <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ESTIENNE/index.htm>.
- Fouquelin, Antoine, *La Rhétorique Française*, A. Wechel, Paris, 1557, consulté le 16 février 2013 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k838712>.
- Pomey, François-Antoine, *Le grand dictionnaire royal*, 1671, consulté le 20 Février 2012 sur http://books.google.fr/books/about/Le_grand_dictionnaire_royal.html?hl=fr&id=TfxF9dPuh3QC

LINGUISTIQUE

Les gallicismes du roumain: entre la définition lexicographique et l'emploi contextuel*

Daniela DINCĂ
Université de Craiova, Roumanie

Résumé. Cet article se propose de mettre en évidence la différence qui existe entre la définition lexicographique et l'emploi contextuel des gallicismes du roumain. Une fois entrés dans les dictionnaires, ceux-ci continuent à acquérir de nouvelles significations dans leur emploi contextuel de sorte que les locuteurs manifestent parfois une hésitation dans le choix des mots à étymon français en l'absence d'une politique cohérente et constante de normalisation de la langue.

Abstract. The present paper emphasizes the difference between the lexicographic definition of the Gallicisms and their contextual use in Romanian. Once they entered the dictionaries, Gallicisms continue to acquire new meanings in their contextual use so the users may sometimes hesitate in choosing words of French etymology in the absence of a coherent and consistent policy of language normalization.

Mots-clés : gallicisme, néologisme, définition lexicographique, sens contextuel, configuration sémantique

Keywords: Gallicism, neologism, lexicographic definition, contextual meaning, semantic configuration

Introduction

Les gallicismes du roumain représentent un terrain fertile de recherche pour les spécialistes qui s'intéressent à établir la relation entre l'évolution de la langue et son recensement aux niveaux lexicographique et discursif. Les réflexions qui suivent ont été inspirées par les recherches que nous avons effectuées lors d'un projet de recherche déroulé en deux étapes : (i) entre 2009-2011, le projet de recherche CNCS : *Typologie des emprunts lexicaux français en roumain. Fondements théoriques, dynamique et catégorisation sémantique* (FROMISEM) ; (ii) en 2014, le projet de recherche *Reconfiguration sémantique des gallicismes dans l'espace socio-culturel roumain* (Fromisem II). Si le premier projet a été consacré plutôt à l'analyse des gallicismes du roumain sous trois aspects (la définition des concepts opérationnels mobilisés dans la recherche (*emprunt, gallicisme, néologie, néologisme, néonyme, étymologie multiple*, etc.)), les problèmes étymologiques et l'élaboration d'une typologie sémantique des emprunts roumains au français), le deuxième se propose de mettre en évidence le rôle des gallicismes en tant que marqueurs socio-culturels reflétant les changements de nature sociale, politique et culturelle qui ont eu lieu dans la société roumaine.

Dans ce contexte, par l'analyse de l'évolution des référents désignés par les gallicismes du micro-champ du mobilier, depuis le moment de l'emprunt jusqu'à l'époque contemporaine, notre contribution se propose de mettre en

* Cet article a été partiellement soutenu financièrement par le Projet de recherche n° 34c/2014, dans le cadre de la compétition interne de l'Université de Craiova.

rapport leur définition lexicographique avec les sens contextuels que ces mots ont acquis dans les deux langues, la langue prêteuse (le français) et la langue emprunteuse (le roumain). Pour y arriver, nous avons conçu notre contribution en trois étapes :

- (i) définir la (re)configuration sémantique des gallicismes du roumain dans le passage du français en roumain ;
- (ii) analyser la définition lexicographique des gallicismes du roumain pour démontrer le rapport entre leur signification dans les dictionnaires et dans les différents contextes discursifs ;
- (iii) mettre en exergue le rôle du contexte comme actualisateur des sèmes d'un gallicisme. Le contexte a le rôle d'actualiser l'une des acceptions du mot ou de la modifier vu qu'un des éléments complémentaires devient dominant selon des facteurs définissant le contenu d'un mot.

2. Les gallicismes du roumain : état des lieux

2.1. Analyse sémantico-pragmatique

Comme nous l'avons déjà constaté dans les recherches poursuivies dans le cadre des deux projets mentionnés supra, le traitement des gallicismes est l'un des plus délicat, à partir de la définition même de cette notion jusqu'aux aspects visant l'étymologie, la forme, la fréquence ou le sémantisme des mots considérés comme appartenant à cette catégorie.

Du point de vue terminologique, les gallicismes du roumain sont les «mots venus de France», dont le référent est importé avec la désignation correspondante et non pas une construction française abusivement introduite en roumain. Nous utilisons donc leur acception de « emploi, tournure propre à la langue française » (Dictionnaires du XIXe et XXe siècles) et non pas celle définie dans le TLFi comme «construction française abusivement introduite dans une autre langue ».

Parmi ses objectifs principaux, le projet Fromisem s'est proposé de faire une typologie sémantique à travers une analyse sémantique contrastive des descriptions lexicographiques des gallicismes du roumain et de leurs étymons français. Les gallicismes ayant déjà fait l'objet de l'analyse sémantico-pragmatique ont été regroupés autour de plusieurs micro-champs sémantiques :

- (i) le micro-champ des meubles [pour s'asseoir]: fr. *banc* / roum. *bancă*, fr. *banquette* / roum. *banchetă*, fr. *chaise longue* / roum. *șezlong*, fr. *fauteuil* / roum. *fotoliu*, fr. *pouf* / roum. *puf*, fr. *strapontin* / roum. *strapontină*, fr. *tabouret* / roum. *taburet* ;
- (ii) le micro-champ des meubles [de rangement] ayant comme archisémème le trait « petite armoire » : fr. *buffet* / roum. *bufet*, fr. *commode* / roum. *comodă*, fr. *servante* / roum. *servantă* ;
- (iii) le micro-champ des meubles [de rangement] ayant comme archisémème le trait « grande armoire » : fr. *garde-robe* / roum. *garderob*, *garderobă*, fr. *chiffonnier* / roum. *șifonier*.
- (iv) le micro-champ des meubles [pour dormir]: fr. *canapé* / roum. *canapea*, fr. *ottomane* / roum. *otomană*, fr. *sofa* / roum. *sofa*, fr. *dormeuse* / roum. *dormeză*, fr. *sommier* / roum. *somieră*.
- (v) le micro-champ des pièces de vêtement: fr. *blouse* / roum. *bluză*, fr. *veste* / roum. *vestă*, fr. *jupe* / roum. *jupă* ;

Les instruments de l'analyse sémantico-pragmatique ont été aussi bien les ressources lexicographiques spécifiques pour les deux langues (pour le français : TLFi, GRLF, GLLF et le Littré ; pour le roumain : DA / DLR, le DEX et le DN/NODEX) que les portails lexicaux et les sites Internet, où nous avons identifié à la fois une démultiplication des sens et un désordre terminologique conduisant parfois à la confusion et à la création de faux-amis.

2.2. Typologie sémantique des gallicismes du roumain

Il est très rare qu'en langue générale le mot emprunté garde exactement le même sens que dans sa langue d'origine. L'analyse sémantico-pragmatique réalisée sur les micro-champs sémantiques mentionnés supra a fait ressortir deux grandes catégories de modifications : (i) conservation des sens de l'étymon français ou (ii) innovations sémantiques opérées en roumain, ayant comme point de départ une signification de l'étymon français (extensions analogiques et restrictions de sens, métaphorisations, passage métonymiques, glissements connotatifs, etc.).

Dans les micro-champs analysés, le cas de conservation (totale ou partielle) des sens de l'étymon français est beaucoup plus fréquent que celui d'innovations sémantiques, ce qui veut dire que les gallicismes faisant partie du domaine du mobilier et des vêtements n'ont pas donné lieu à des métasémies importantes, le roumain gardant leur sens fondamental et enregistrant une extension d'emploi des référents dans plusieurs domaines spécialisés. Par exemple, dans le micro-champ des meubles [pour s'asseoir], la définition lexicographique du gallicisme *fotoliu* se superpose à celle offerte par les dictionnaires du français : «siège à dossier, généralement à bras pour une personne, et dans lequel on est assis confortablement» (DLR, DLRC, DEX). Il est aussi intéressant de constater que le mot roumain présente non seulement le sens de base de son étymon français, mais aussi toutes les évolutions sémantiques enregistrées en français, ce qui peut être l'effet de l'emprunt, mais aussi celui d'évolutions indépendantes (il est difficile de le préciser, en l'absence de dictionnaires roumains indiquant les dates d'attestation pour les différentes acceptions d'un mot).

Nous avons d'ailleurs fait la même constatation dans le domaine des langues spécialisées, plus précisément dans le domaine de la terminologie juridique roumaine. À cette occasion, nous avons constaté que le vocabulaire juridique roumain enregistre aussi bien la conservation totale que partielle du sens / des sens de l'étymon français et que les innovations sémantiques n'existent presque pas.

3. La (re)configuration sémantique des gallicismes du roumain

Dans le processus de (re)configuration sémantique des gallicismes du roumain, on a constaté qu'il y a trois étapes qu'il faut prendre en considération :

- (i) le rôle du contexte (linguistique et extralinguistique) au moment de l'emprunt ;
- (ii) l'entrée des gallicismes dans les dictionnaires explicatifs ou de néologismes ;
- (iii) la reconfiguration sémantique des gallicismes dans l'usage actuel.

3.1. Le rôle du contexte

Le processus de l'emprunt ne s'effectue pas au niveau de la langue, mais au niveau du discours, qui actualise l'une des acceptions de l'étymon, c'est-à-dire du mot d'origine, en fonction de plusieurs facteurs : le contexte et la situation, l'appartenance à un groupe social et l'occupation du sujet parlant, l'expérience et les intérêts du locuteur, la sphère de leur emploi, la manière d'emploi, l'applicabilité, la fréquence d'emploi (cf. Otto Ducháček 1971, 14). Il est évident que le contexte (influence intra-linguistique) figure en première position, mais il y a aussi d'autres facteurs, assez nombreux, variés et très subjectifs en fonction desquels le contenu des mots peut varier assez largement d'une personne à l'autre (la conscience linguistique du locuteur, de ses connaissances et de sa manière de voir la chose en question) et même, selon les circonstances, d'un moment à l'autre chez une seule et même personne (influence extra-linguistique).

Le contexte extralinguistique favorable à la pénétration des gallicismes dans le lexique de la langue roumaine s'est manifesté depuis le XVIIIe siècle, date à partir de laquelle la société roumaine a commencé à prendre contact avec la culture française par les idées modernes et cosmopolites des Lumières. À cette époque-là, le français était présent à la cour princière où il était devenu la langue de prédilection des élites de la société (boyards, hommes politiques, écrivains, etc.).

Mais c'est le XIXe siècle qui marque un tournant dans l'évolution de la langue roumaine par la pénétration massive des mots provenant uniquement du français ou dans lesquels le français reste la première langue de référence à travers la prolifération des traductions du français en roumain, l'introduction du français dans l'enseignement public, l'apparition des grandes bibliothèques avec des livres en français, etc. À tout cela s'ajoutent le snobisme et les exagérations linguistiques qui apparaissent dans le jargon des jeunes instruits et qui s'identifient avec ce qu'on peut appeler « l'emprunt par snobisme ».

À part les traductions du français en roumain, qui ont eu un rôle décisif dans la modernisation du vocabulaire par l'introduction des gallicismes, beaucoup de mots français ont pénétré en roumain par voie orale, mais uniquement ceux qui se sont cristallisés dans des formes précises sont restés dans son vocabulaire. Par conséquent, pour qu'un emprunt lexical soit complètement intégré au système de la langue réceptrice, il doit parcourir, d'une manière graduelle, plusieurs types d'intégrations : phonétique, graphique, morphologique et sémantique : *amoretz* (< fr. *amoureuse* > *amoretză* > *amoretz*), *apetit* (< fr. *appétit*, lat. *appetites*), *a compromite* (< fr. *compromettre*, lat. *compromittere*), *a depinde* (< fr. *dépendre*, lat. *dependere*), *dispus* (< fr. *disposer*, lat. *disponere*), *fantezie* (< fr. *fantaisie*, cf. it. *fantasia*, gr. *phantasia*), *fotoliu* (< fr. *fauteuil*), *grimasă* (< fr. *grimace*), *șarmant* (< fr. *charmant*).

3.2. Les dictionnaires explicatifs ou de néologismes

Il est ensuite unanimement reconnu que les contenus des mots tels qu'on les retrouve dans les dictionnaires sont virtuels. Après leur usage dans un contexte linguistique, les gallicismes entrent dans les dictionnaires avec une définition lexicographique reposant sur les sens discursifs définissant leurs acceptions courantes.

Dans la rédaction d'un dictionnaire, les lexicographes respectent plusieurs principes dont trois sont essentiels : le caractère explicatif, historique et normatif.

Le caractère *explicatif* réside dans la démarche sémasiologique adoptée par les dictionnaires: ils partent du mot pour en étudier le sens qu'ils décrivent dans son fonctionnement discursif. En principe, la définition lexicographique repose sur deux types d'approches du sens: la paraphrase métalinguistique, c'est-à-dire une explication du sens des mots de manière compréhensible ou la définition par synonyme, ce qui veut dire que les mots peuvent être expliqués par d'autres à travers une définition implicite.

Si l'on compare la définition lexicographique des gallicismes du roumain appartenant au micro-champ des meubles [pour dormir] par rapport à la définition de leurs étymons français, on constate que le français privilégie la paraphrase métalinguistique, mettant l'accent sur une explicitation des traits sémiques définitoires pour le sémantème des mots tandis que le roumain préfère plutôt une définition par synonyme, qui n'est pas toujours explicite :

canapé s. m. 1. siège à dossier, pourvu d'accoudoirs, où plusieurs personnes peuvent s'asseoir, pouvant aussi servir de lit de repos pour une personne; 2. (*Par analogie de forme*) tranche de pain de mie taillée en rectangle, frite ou grillée, dont l'épaisseur et la grandeur varient suivant le mets qu'elle doit supporter; 3. chaise de bois à l'usage du raffineur de sucre.

canapea s.f. 1. meuble (à dossier et accoudoirs, parfois rembourré) pour s'asseoir et pour dormir; 2. petite chaise, tabouret pour les pieds; 3. banc en bois dans les petits commerces; 4. tranche de pain de mie taillée en rectangle, frite ou grillée, où l'on met du salami, du jambon ou des œufs de poisson.

sofa s.m. 1. estrade élevée couverte de tapis, de coussins, constituant un siège d'honneur; 2. lit de repos à trois dossiers, sans bois apparent, servant aussi de siège.

sofă s.f. divan étroit, souvent avec une tête plus élevée.

studio, s. m., 1. (*Vieilli*) atelier d'artiste, de photographe d'art; 2. a) (*Cin.*) local ou ensemble de locaux aménagés pour les prises de vue cinématographiques; b) (*Mus., Radio, Télév.*) local où ont lieu les enregistrements destinés à la radiodiffusion, à la télévision, à l'industrie du disque; 3. lieu de projection de films pour cinéphiles; (*Par ext.*) petite salle de spectacle; 4. salle où l'on fait des répétitions de danse ou divers exercices physiques; 5. (*Vieilli*) pièce qui sert à la fois de salon, de salle à manger, de bureau et de chambre à coucher; 6. logement indépendant comportant une belle pièce et disposant de commodités (cuisine, sanitaire, etc.).

studio, s. n., 1. atelier d'artiste, de photographe d'art, etc.; 2. local ou ensemble de locaux aménagés pour les prises de vue cinématographiques; 3. local où ont lieu les enregistrements destinés à la radiodiffusion, à la télévision, à l'industrie du disque; 4. ensemble de locaux, d'installations pour concevoir, enregistrer et transmettre les programmes de radiodiffusion et de télévision; 5. petite salle de spectacle, dans un grand théâtre, destinée aux spectacles expérimentaux; 6. divan placé habituellement dans un coin ou le long d'un mur, pourvu d'une caisse pour la literie et d'un panneau isolateur du côté du mur, avec des rayons et des niches pour les livres, les bibelots, etc.

dormeuse s.f. (*Vieilli*) 1. chaise longue sur laquelle on peut s'étendre pour dormir; 2. sorte de voiture de voyage où l'on peut s'étendre pour dormir; 3. nom, donné, chez les joailliers, à des boucles d'oreilles formées d'une perle ou

d'un diamant, montés sur un pivot et serrés sur le côté extérieur de l'oreille par un écrou.
dormeză s.f. canapé étroit sans dossier avec une tête élevée, où l'on peut dormir.

Dans ce dernier cas, il faut souligner une certaine contradiction que existe entre les dictionnaires roumains qui donnent comme trait sémique définitoire [le canapé sans dossier], ce qui signifie un canapé avec accoudoirs, ce qui n'est pas toujours évident pour une dormeuse, même dans sa variante ressemblant à un récamier, où elle a une seule tête élevée.

Le *caractère historique* d'un dictionnaire relève de la présentation de l'évolution des mots et de leur emploi dans les différentes époques d'usage. Pour mieux situer un usage, un contenu de signification, les rédacteurs de dictionnaires de langue savent bien que les citations fournissent les contextes définissant le sens du mot, avec des informations sur son attestation et sur le genre textuel où il est entré dans la langue.

Après avoir consulté un bon nombre de dictionnaires pour l'analyse des gallicismes du roumain, on peut constater que, si le DEX donne les sens actuels des mots, le DLR recense aussi bien les sens actuels que les sens vieillis des mots-vedettes.

Par exemple, pour l'entrée *canapea*, le DEX donne comme acceptions les deux sens les plus courants : « 1. meuble (a dossier et accoudoirs, parfois rembourré) pour s'asseoir et pour dormir ; 2. tranche de pain de mie taillée en rectangle, frite ou grillée, où l'on met du salami, du jambon ou des œufs de poisson ». À son tour, le DLR inclut deux acceptions supplémentaires : 1. petite chaise, tabouret pour les pieds ; 2. banc en bois dans les petits commerces. Ce qui est encore plus spécifique pour le DLR est l'emploi des mots culturellement chargés (*lung jeț îmbrăcat în stofă sau în piele* « trône rembourré en étoffe ou en cuir ») et surtout l'apparition des citations qui portent témoignage des premiers emplois du mot : *Si doaă canapele iarăși să-mi cumperi, cu asemenea postav fistichiu.* (Iorga, N., 1792, apud DLR).

Par rapport aux dictionnaires d'usage général, les dictionnaires de néologismes, qui ont une apparition beaucoup plus périodique, actualisent les sens nouveaux acquis par les gallicismes d'autant plus qu'ils continuent à acquérir de nouveaux sens dans les contextes où ils sont utilisés. Comme illustration, nous prenons le cas du mot *servantă*, dont les trois premiers sens apparaissent dans le DEX : « 1. (vieux) femme employée comme domestique ; 2. meuble d'appoint servant de desserte ; 3. petite lampe au théâtre », tandis que le NODEX ajoute un sens ultérieurement développé dans la langue : « armoire où l'on garde la vaisselle, les couverts pour le service de la table ».

Pour ce qui est du *caractère normatif* des dictionnaires, ceux-ci donne la norme imposant l'emploi de certains mots par les locuteurs d'une langue. Comme on le verra sous 3.3., les gallicismes faisant partie du domaine du mobilier sont utilisés d'une manière aléatoire par les locuteurs ou par les auteurs des catalogues de vente, qui s'arrogent la liberté d'utiliser les mots selon d'autres facteurs (expressifs, affectifs, etc.), ignorant le respect de la norme ou de toute restriction dans le choix des mots faisant partie d'un micro-champ lexical.

3.3. La reconfiguration sémantique des gallicismes dans l'usage actuel

Dans une troisième étape, au moment de leur réemploi dans l'acte de la communication, les mots s'actualisent de manière que certains éléments sont affaiblis ou même supprimés, d'autres peuvent devenir plus importants, voire dominants (cf. Otto Ducháček 1971, 17).

Il n'y a aucune rigueur dans l'utilisation des mots qui peut parfois conduire à une confusion terminologique. Par exemple, dans le micro-champ des meubles [de rangement] ayant comme archiséme le trait « petite armoire » (fr. *buffet* / roum. *bufet*, fr. *commode* / roum. *comodă*, fr. *servante* / roum. *servantă*), les trois lexèmes sont devenus presque synonymes dans le langage commercial et publicitaire, renvoyant parfois aux mêmes référents. En plus, les trois lexèmes sont parfois remplacés par les mots génériques fr. *armoire* / roum. *dulap* qui annulent tous les sèmes distinctifs du micro-champ analysé: *armoire de cuisine* / *dulap de bucătărie*, *armoire de salles de bains* / *dulap de baie*, etc.

Un autre exemple nous est fourni par le gallicisme *servantă* qui enregistre dans les catalogues de mobilier un sens qui n'est pas inclus dans les définitions lexicographiques courantes (présent d'ailleurs dans les dictionnaires français sous la forme « support de hauteur réglable offrant un point d'appui pour les pièces de bois ou de fer très longues que l'on travaille à l'établi ») : *servante mobile pour des outils à 3 étagères* ([www.bizoo.ro/firma/GEDAKO/vanzare/350361/Servantă mobilă-pentru-scule-cu-3etajere](http://www.bizoo.ro/firma/GEDAKO/vanzare/350361/Servantă_mobilă-pentru-scule-cu-3etajere)).

4. Conclusions

Les gallicismes ont un statut spécial dans la langue emprunteuse car, au moment de l'emprunt, ils entrent uniquement avec l'un de leurs sens et non pas avec tous les sens définissant le sémème de leur étymon. Ensuite, leur parcours continue par leur recensement dans les dictionnaires, où les sens sont définis en fonction des contextes qui ont servi comme source de documentation pour les lexicographes. Dans un troisième temps, l'influence du contexte socioculturel sur la reconfiguration sémantique des gallicismes du roumain reste définitoire car les locuteurs ont une certaine liberté à utiliser ces mots avec des acceptions qui ne sont pas enregistrées dans les dictionnaires. Comme on peut le constater, le contexte dans lequel le sens des gallicismes s'actualise est pris en compte aussi bien avant qu'après sa définition lexicographique, vu que celui-ci joue un rôle essentiel dans la configuration et la reconfiguration de sa signification.

En fin de compte, l'analyse des gallicismes du roumain et de leurs étymons français illustrent une certaine étape d'évolution de la langue et de la société roumaines qui ont été au carrefour des influences romanes, germaniques, slaves et orientales. Le comparatisme linguistique est ainsi doublé d'un comparatisme socio-historique étant donné que l'emprunt lexical témoigne de l'idéologie elle-même de cette langue, et, conséquemment, du peuple la parlant.

Bibliographie critique

- Ducháček, Otto, «Le champ sémique», *Etudes romanes de Brno*, 1971, vol. v, p. 13-17.
Cacchiani, Silvia, Preite, Chiara, Procédés définitoires dans les vocabulaires juridiques français et anglais: le cas des emprunts. [En ligne]. URL : http://www.publiforum.farum.it/ezine_printarticle.php?art_id=150.

- Dimitrescu, Florica, *Dinamica lexicului limbii române*, București, Logos, 1994.
- Iliescu, Maria, Costăchescu, Adriana, Dincă, Daniela, Popescu, Mihaela, Scurtu, Gabriela, « Typologie des emprunts lexicaux français en roumain (présentation d'un projet en cours) », *Revue de Linguistique Romane*, 2010, vol. n° 75, p. 589-604.
- Dragomir, Mioara, « Principiile și normele ilustrării prin citate – importanța și necesitatea citatelor în *Dicționarul limbii române al Academiei* », *Philologica Jassyensia*, 2013, an IX, Nr. 1 (17), p. 33-43.
- Ivan, M., « De la cuvinte la realitate. Evoluții semantice și mentalități », *Limba română*, 2010, 49, 1, p. 72-78.
- Popescu, Mihaela, « Câteva observații cu privire la semantismul unor împrumuturi lexicale de origine franceză din limba română », *Analele Universității din Craiova. Seria Lingvistică*, 2010, an 32, vol. n° 1-2, p. 345-358.
- Schwischay, B., *Les champs sémantiques*, 2002, [En ligne]. URL : www.home.uni-snabrueck.de/bschwisc/archives/champ.pdf.
- Scurtu, Gabriela, « Un cas de contact linguistique français-roumain : le domaine du mobilier », in Iliescu, M. et all. (éds) : *Actes du Colloque international « Les emprunts lexicaux au français dans les langues européennes »*, Craiova, Editura Universitaria, 2011, p. 289-298.
- Scurtu, Gabriela, Dincă, Daniela (éds.), *Typologie des emprunts lexicaux français en roumain*, Craiova, Universitaria, 2011.
- Scurtu, Gabriela, Dincă, Daniela, « Étude lexico-sémantique du micro-champ lexical des meubles de rangement en français et en roumain », *Revue roumaine de linguistique*, 2012, 57, 3, p. 305-316.
- Șora, Sanda, « Contacts linguistiques intraromans : roman et roumain », in Ernst, G. / Gleßgen, M.-D., Schmitt, C., Schweickard, W. (éds) : *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la romanica. Manuel international d'histoire linguistique de la Romania*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2006, tome 2, p. 1726 - 1736.
- Thibault, André, « Évolution sémantique et emprunts : les gallicismes de l'espagnol », in Lebsanft, F. / Gleßgen, M.-D. (éds.) : *Historische Semantik in den romanischen Sprachen*, Tübingen, Niemeyer, 2004, p. 103-119.
- Thibault, André (éd.), *Galicismes et théorie de l'emprunt linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Dictionnaires

- CDER = Ciorănescu, A., *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, Editura Saeculum I.O., 2007.
- CNRTL = Portail lexical en ligne : <http://www.cnrtl.fr>
- DA = *Dicționarul limbii române*, București, Academia Română, 1913-1949.
- DEX = *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Univers Enciclopedic, Academia Română București Institutul de Lingvistică «Iorgu Iordan», 1998.
- DLR = *Dicționarul limbii române, Serie nouă*, București, Editura Academiei Române, 1965-2009.
- DN = Marcu, F. / Maneca, C., *Dicționar de neologisme*, București, Editura Academiei, 1986.
- Litté, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1971.
- TLFi = *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) & Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) & Université Nancy 2. [En ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- NODEX = *Noul dicționar explicativ al limbii române*, București, Editura Litera Internațional, 2002.

Discours du peuple chez les écrivaines maghrébines sous le poids de « l'inter » : interculturel, intertextuel, interdiscours

Veronica-Ramona DOLEA-BOBOIU
Université de Craiova, Roumanie

Résumé. Visant les domaines de l'analyse du discours et de la (socio)linguistique, notre recherche est censée montrer les occurrences de la voix du peuple dans le discours littéraire des écrivaines maghrébines. Nous nous proposons de relever les modalités d'insertion des propos populaires, de voir si lesdits propos se rapportent au monde autochtone ou à celui du colon et de repérer le niveau d'énonciation, récit ou discours, où les dires du peuple apparaissent. Ainsi, le présent travail engendre aussi les concepts d'*interculturel*, *intertextuel* et *interdiscours*.

Abstract. Aiming the domains of the discourse analysis and of (Socio)linguistics, our research is intended to show the occurrences of the voice of the people in literary discourse of women writers from Maghreb. We intend to show the ways of inserting popular expressions, to see if the expressions with popular character relate to the aboriginal world or to the world of the colonizer to the level of enunciation, narration or discourse, where the popular expressions of the people emerge. Therefore, this work gives rise to concepts of *intercultural*, *intertextual* and *interdiscourse*.

Mots-clés: discours du peuple, roman maghrébin, interculturel, intertextuel, interdiscours

Keywords: discourse of people, Maghrebian novel, intercultural, intertextual, interdiscourse.

Introduction

La présente communication se cantonne aux domaines de l'analyse du discours et de la (socio)linguistique, le fil conducteur étant « l'inter » qui traverse les textes et les discours : interculturel, intertextuel, interdiscours.

La visée de notre recherche repose sur le concept de « discours du peuple », ce qui n'implique pas la catégorisation des niveaux de langue, mais la notion de « polyphonie » au sens développé par D. Maingueneau et repris du O. Ducrot qui l'emploie « pour traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre plusieurs "voix" » (Maingueneau 1993, 76). Nous opérons cette distinction en vue de ne pas confondre la parole populaire en tant que sociolecte et le discours « populaire », notre objet d'étude, qui doit s'entendre comme voix du peuple dont nous allons analyser les modalités d'insertion dans les romans de notre corpus. En ce sens, nous nous proposons de révéler les occurrences et les valeurs de ce dernier dans le cadre du discours et du récit. Certes, « l'absence d'encrage énonciatif explicite » (Rabatel 2007, 292-93) renvoie à la notion de « patron discursif » qui est mentionnée par D. Maingueneau comme étant introduite par G. Philippe en 2002 et qui suppose des « représentations imaginaires de types de production langagière dont la tradition littéraire a figé les spécificités en une sorte de stéréotype » (2007, 268). Cela impose « une compétence interprétative spécifique » (Maingueneau 2007, 268) – que nous allons essayer de mettre en pratique – de la part du lecteur lorsqu'il s'agit de reconstituer les dires populaires.

C'est toujours par souci de clarté en ce qui concerne l'orientation scientifique de notre recherche qu'il faut mentionner un autre repère conceptuel représenté par la notion « [d']ethos discursif » qui va nous fournir les moyens afin de réaliser l'analyse en question et que nous allons reprendre et expliciter dans la partie théorique de ce travail.

Cadre théorique

L'analyse s'inscrit dans la lignée de la perspective proposée par D. Maingueneau dans « Parole populaire, ethos discursif et roman » (2007), notamment en ce qui concerne sa manière d'envisager la problématique du discours du peuple, notre concept fondamental.

Ainsi, pour tracer le cadre théorique de notre recherche, il n'est pas sans intérêt d'insister sur la définition de la notion de « discours populaire » dans l'acception retenue pour le présent travail. Dans ce contexte, l'approche touche également au concept d'interculturel, d'intertextuel et à celui d'interdiscours.

Tout d'abord, avant de mettre en discussion la notion de « discours du peuple », nous trouvons utile pour cette démarche de reprendre ponctuellement les caractéristiques du discours telles qu'elles sont illustrées par le « Dictionnaire d'analyse du discours », coordonné par P. Charaudeau et D. Maingueneau : ayant une organisation transphrastique, le discours est orienté, représente une forme d'action, possède un caractère interactif, se trouve contextualisé, doit être pris en charge et régi par des normes et il entre en relation avec un interdiscours. De la perspective de ce travail, les traits qui suscitent notre intérêt sont liés surtout à la contextualisation, la prise en charge par le locuteur et la relation interdiscursive. Le discours est strictement attaché à un contexte, ce qui signifie « [qu']on ne peut pas assigner un sens à un énoncé hors contexte » (Charaudeau et Maingueneau 2002, 189) et, en plus, le premier peut agir sur son contexte en le modifiant. En ce qui concerne la prise en charge, l'énonciateur peut assumer la responsabilité de ses dires ou la décliner, modaliser, thématiser ou opérer d'autres changements à son gré.

Le discours acquiert un sens grâce à « un univers d'autres discours » (*idem.*) qu'il emploie à travers le commentaire, l'ironie, la citation, etc. : « Chaque genre de discours a sa manière de gérer la multiplicité des relations interdiscursives [...] » (*idem.*). De ce point de vue, nous allons analyser le fonctionnement dudit discours dans les romans des écrivaines maghrébines.

L'approche théorique de la parole populaire dans la littérature est étroitement liée, comme l'expose D. Maingueneau, à l'oralité et au corps. Un autre principe est constitué par le fait que : « La parole du peuple est irréprésentable : la littérature ne peut la faire entendre que décalée, brouillée, filtrée... » (2007, 263). Cependant, c'est la littérature qui lui restitue « sa pureté imaginaire » (*idem.*). Enfin, le troisième aspect est indiqué par la contrainte de l'histoire que cette parole subit par rapport aux genres et aux positionnements esthétiques des œuvres.

La notion « [d']ethos » nous permet de percevoir l'instance énonciative en tant que voix indissociable d'un corps énonçant, ancré historiquement. Afin de mieux définir le concept, D. Maingueneau affirme : « L'ethos est une construction opérée par le destinataire à partir d'indices d'ordres très divers libérés par l'énonciation : à l'oral ils sont à la fois linguistiques, paralinguistiques, gestuels, vestimentaires... Cependant, l'ethos n'est pas réservé

à l'oral. » (2007, 264). Puisque tous les textes écrits sont marqués par une « vocalité » spécifique, par le « ton » de celui qui se pose en garant du discours proféré, « La prise en compte de l'ethos est d'une grande conséquence pour l'étude des textes littéraires. » (Maingueneau 1993, 82). C'est toujours D. Maingueneau qui souligne la dépendance de la parole du peuple à l'ethos :

Pour rendre présente cette parole irreprésentable, le recours à l'ethos apparaît comme une solution commode, qui permet de faire percevoir (à travers le rythme, le lexique, la syntaxe...) l'énonciation d'un garant populaire sans avoir à s'astreindre à une fidélité documentaire, qui ne pourrait montrer que la localité et l'hétérogénéité d'une parlure singulière, là où il faut faire entendre le peuple. (2007, 268)

Tenant compte du fait que notre analyse vise un corpus littéraire, la représentation du discours du peuple subit les contraintes du genre et du choix des écrivaines maghrébines en ce qui concerne son illustration.

« L'interculturel », « l'intertextuel » et « l'interdiscours » sont tous basés sur la dimension « inter », présente sous différentes formes. L'interculturel qui nous concerne fait référence au « découpage de l'objet et de la variation interne » (Charaudeau et Maingueneau 2002, 324). La même source précise : « Parler de rencontre, situation ou communication interculturelles met l'accent sur le contact entre des individus ou groupes d'individus appartenant à des cultures différentes. » (*ibid.*, 322). La problématique de l'interculturel se traduit, en ce qui nous concerne, au niveau de la rencontre des deux cultures, celle du colon et celle appartenant au milieu autochtone. D'après une remarque faite par L. Collès dans son livre « Interculturel. Des questions vives pour le temps présent », il est nécessaire, entre autres, de « ne pas étudier une culture étrangère avec les lunettes de sa propre culture » (2007, 19). On y trouve encore un repère pour notre analyse, en ce sens que, dans le discours du peuple autochtone, le regard sur la culture de l'autre n'est pas toujours débarrassé de la propre vision du monde.

L'intertexte, défini d'après J.-M. Adam, consiste en « échos libres d'un (ou de plusieurs) texte(s) dans un autre texte » (1999, 85). La notion « [d']intertextualité » a été introduite par J. Kristeva et étudiée par R. Barthes : « L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » (1973, cité par Charaudeau, Maingueneau 2002, 328). On n'insiste plus sur les travaux de G. Genette en la matière, mais on retient la remarque suivante : « L'usage a tendance à employer *intertexte* quand il s'agit de relations à des textes sources précis (citation, parodie...) et *interdiscours* pour des ensembles plus diffus : ainsi, on dira plutôt "La parole s'exerce dans un vaste interdiscours" » (*ibid.*, 329).

L'interdiscours est défini comme « jeu de renvois entre des discours qui ont eu un support textuel, mais dont on n'a pas mémorisé la configuration » (Charaudeau et Maingueneau 2002, 325). Dans une acception large, l'interdiscours fait référence aux unités discursives – du même genre ou pas – avec lesquelles il entre en contact de manière explicite ou implicite. Ainsi, l'analyste du discours doit se rapporter à l'idée suivante, citée par la même source : « Le propre de toute formation discursive est de dissimuler, dans la

transparence du sens qui s’y forme, [...] le fait que “ça parle” toujours avant, ailleurs ou indépendamment » (Pêcheux 1975, 147).

Problématique de la recherche et corpus de travail

Par le présent travail, nous nous proposons, dans un premier temps, d’identifier les occurrences de ce que nous avons défini en tant que discours du peuple. Dans ce contexte, il y a quelques directions qui intéressent particulièrement notre analyse du corpus. Ainsi, nous allons essayer de répondre aux questions suivantes : du point de vue de sa réalisation dans le cadre de notre corpus, le discours du peuple est-il introduit par des expressions ou des tournures spécifiques ? Est-ce qu’il présente aussi des occurrences non-marquées de manière concrète dans le texte mais repérables grâce au contexte ? Au niveau du contenu, la voix du peuple envisage le monde du colon ou prend en charge le propre univers identitaire ? Sur le plan de l’énonciation, le discours « populaire » est-il présent au niveau non-embrayé (récit) ou embrayé (discours) ? Quant aux hypothèses, à ce point de notre travail, nous croyons que le corpus visé se montrera riche en exemples qui soutiennent notre perspective et qu’il fera la preuve de ce que D. Maingueneau appelle « une sorte de rumination intérieure de narrateur, dans la conscience duquel se mêlent plusieurs voix » (1993, 103).

Tous les concepts exposés dans l’ancrage théorique, ainsi que les objectifs de recherche formulés sous l’apparence des questions, seront appliqués sur les trois romans qui forment notre corpus : *C’était Tunis 1920* de Maherzia Amira-Bournaz, *La Transe des insoumis* de Malika Mokeddem et *Ombre sultane* d’Assia Djebar. Le choix de ce corpus littéraire appartenant aux écrivaines maghrébines a été dicté surtout par cette représentation du discours populaire qui, on va le voir, assure une certaine homogénéité discursive.

Méthodologie de recherche

La perspective d’analyse est celle de l’analyse du discours, la problématique de l’ethos suivant, comme déjà annoncé, les travaux de D. Maingueneau, une conception dont l’auteur affirme qu’elle « recouvre non seulement la dimension verbale, mais aussi l’ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées au “garant” par les représentations collectives » (2007, 264).

La construction de l’ethos revient ainsi à deux instances : le locuteur et le lecteur. Les deux collaborent pour la (re)construction du sens. Le mécanisme est simple : « l’ethos implique une manière de se mouvoir dans l’espace social, une discipline tacite du corps appréhendé à travers un comportement » (*ibid.*, 265). À ce point, il permet également de dégager les trois dimensions intégrées par nous sous « l’inter » (intertexte, interdiscours, interculturel).

Notre méthodologie de recherche suppose, tout d’abord, l’emploi de l’observation directe pour le repérage des occurrences qui intéressent notre approche en vue de mettre en évidence la représentation du discours du peuple. Ensuite, c’est le recours à l’analyse qualitative qui va être privilégiée au détriment de l’analyse quantitative que nous allons réaliser seulement d’une manière estimative. En nous appuyant sur les méthodes de la comparaison et de l’analyse du contenu (au sens large du terme), nous allons essayer de trouver des réponses aux questions de départ qui constituent les axes de la recherche.

Analyse du corpus

Puisque nos textes de référence comprennent un discours littéraire « qui suppose un type de communication irréductible aux échanges linguistiques ordinaires », d'après l'affirmation de D. Maingueneau (1993, 75), notre analyse est censée déchiffrer les contextes linguistiques où le discours du peuple vient s'insérer.

Modalités d'insertion de la voix du peuple

Dans les romans de notre corpus¹, la voix du peuple traduit des mentalités, des valeurs, des superstitions ou des croyances assignables au monde arabe, et se trouve introduite à l'aide de certaines expressions ou procédés au niveau énonciatif. Ainsi, nous avons choisi de citer et commenter une série d'exemples que nous considérons représentatifs :

(1) **Si El Mouldi**², était un bon mari, il ne voulait pas contrarier ma mère, et il l'aidait quand il y avait de gros travaux à faire à la maison. Ce qui était plus rare dans notre mentalité tunisienne, car aider sa femme dans les travaux domestiques était considéré comme dégradant pour un homme... (CT, 29-30)

Dans ce premier exemple, c'est à l'intérieur du récit (emploi de la non-personne et de l'imparfait) que résonne la voix du peuple, étant attribuée à sa source de manière explicite (« dans notre mentalité tunisienne »), mais c'est le narrateur qui exprime l'idée à travers le français standard.

(2) Les yeux étincelants, il tonitruait : "Qu'on envoie les garçons à l'école soit, mais les filles doivent rester à la maison pour être protégées du mal qui les guette au dehors". (CT, 37)

Le deuxième extrait utilise le discours direct pour mettre en évidence la manière dans laquelle on jugeait le problème de la scolarisation des filles. C'est le père qui profère les propos, mais ce n'est pas lui le véritable auteur de ce discours. On y repère la conception de toute une société, ce qui est visible par la présence du pronom « on », à laquelle le personnage adhère. On remarque la présence du verbe « devoir » ce qui confirme la valeur de précepte.

(3) Cependant les coutumes et les croyances dont nous abreuvait **Khalti Zanoukha** ne concernaient pas seulement les fêtes religieuses, elles touchaient aussi le domaine de la santé. Lorsqu'un enfant a la rougeole, il faut le tenir au chaud, le couvrir de tissu rouge pour que l'éruption des boutons se déclare au plus vite. Toutes les personnes qui viennent le voir lui offrent des fruits secs et des dragées colorées. La maman les dépose dans une corbeille qu'elle recouvre d'un

¹ Les textes de référence seront désignés à l'aide des sigles, suivis du numéro de la page : *C'était Tunis 1920* (CT), *Ombre sultane* (OS), *La transe des insoumis* (TI).

² Toutes les mises en gras ou en italique contenues par les citations appartiennent à l'auteur de l'ouvrage, ainsi que les notes infrapaginales qui expliquent la signification d'un terme.

foulard rouge et qu'elle place au chevet de l'enfant souffrant. Cette corbeille constitue la part des enfants des *Djins* qui entourent le malade, ils mangent les amandes, les noix et les noisettes et se gardent de nuire à l'enfant du moment qu'on leur a offert des friandises... (CT, 66)

Sous (3) nous distinguons une possible illustration de l'affirmation de D. Maingueneau, « on peut entendre une voix sans percevoir les mots mêmes qu'elle articule » (2007, 268). Cette séquence se caractérise par l'absence de discours direct ou indirect pour introduire les dires du personnage. Sans aucune marque explicite, sauf le présent à valeur générale à la place des formes en *-ait* et le fait d'organiser les propos dans un paragraphe différent, le narrateur intradiégétique introduit des prescriptions et des coutumes qu'on rapporte à un personnage qui, à son tour, transmet un savoir populaire. Il s'agit d'une sorte d'emboîtement des voix discursives. On rencontre aussi un même emploi des temps verbaux (l'imparfait du récit et le présent aoristique) pour distinguer les voix du discours, dans l'exemple (4) où le syntagme « comme il se doit » est détaché par ce procédé et il traduit l'acception de la société en ce qui concerne le professeur dans les circonstances données.

(4) Le maître était, comme il se doit, un vieux monsieur. Son grand âge lui permettait d'entrer dans les foyers sans compromettre la réputation des ses élèves, femmes ou jeunes filles. (CT, 157)

Dans l'extrait de (5), on remarque l'occurrence du pronom indéfini « on » : « On l'a alors déclaré *dérouiche* [...] ». Il peut être rapporté soit à la famille du personnage en question, soit à la communauté du village. La mise en italiques souligne le fait que le narrateur n'assume pas cette dénomination qui est renvoyée aux non-personnes représentées par « on ». Après la prise de position du narrateur, les noms précédés par les adjectifs démonstratifs dans les syntagmes « ce marabout, ce saint » ne peuvent être interprétés qu'à travers l'ironie, procédé qui reste valable dans l'emploi du nom propre à la fin de la citation, cette fois-ci précédé par l'appellatif « Sidi » et suivi d'un point d'exclamation pour renforcer la position supérieure du discours citant par rapport au discours cité. Autrement dit, en utilisant les termes d'A. Rabatel, le narrateur se pose en surénonciateur et les membres de la communauté en sousénonciateurs, situation qui suppose un narrateur qui rapporte les paroles prononcées par les autres (*dérouiche*, *Sidi Ali*), en les intégrant dans son discours. Néanmoins, le narrateur les extrait de leur contexte et les emploie dans un nouveau contexte où elles représentent l'ethos populaire des gens du village.

(5) L'un des fils, **Ali**, se comportait de manière bizarre depuis son jeune âge. Par la suite, ce dérangement mental s'était accentué ; il n'était pas fou au sens propre du terme, mais plutôt simple d'esprit. On l'a alors déclaré *dérouiche*³, doté du pouvoir d'intervenir auprès de Dieu pour satisfaire les désirs de ceux qui lui en faisaient la demande.

³ Sorte de saint qui possède des dons occultes.

On l'installa dans une chambre à part dont les murs furent tendus de tissu vert selon la couleur des *Derviches* ; on le vêtit d'une *cachabia* verte et les visiteurs affluèrent de toutes parts, avec leurs offrandes pour implorer ce marabout, ce saint, comme on le leur faisait croire.

Ainsi, cette famille modeste put avoir un revenu consistant rien qu'en exploitant la naïveté des pauvres gens, venus consulter, **Sidi Ali** ! (CT, 102-03)

L'exemple suivant (6) illustre la suppression du « e » dans l'expression « entr'autres », fait qui relève de l'oral familier et qui, dans le contexte d'un narrateur qui emploie la langue standard, est supposé être un indice des dires de ceux qui proviennent « d'un milieu très modeste ». L'ethos populaire se trouve, donc, intégré à l'énonciation du narrateur.

(6) La responsable du hammam, à part sa bonne présentation, devait avoir les qualités d'une bonne gérante, et entr'autres de l'autorité sur le personnel issu d'un milieu très modeste et plus ou moins discipliné. » (CT, 119)

L'extrait de (7) illustre les manières de dire des personnages du peuple à travers le discours direct. On retient la syntaxe oralisée, le lexique, la suppression des « e » instables, des « r » et de la première particule de la négation (« Y a que le lit qui marche pas ») comme dans la langue parlée, mais aussi l'expression arabe « macache ».

(7) D'aucuns viennent m'exposer ce corps de délit, l'impuissance, mais continuent à se refuser à toute évocation d'inhibition psychique, se rebiffent et – est-ce pour donner plus de véracité à leurs dénégations ? – s'expriment soudain en français : “Non, non, y a pas d'aute souci, macache ! La tête va bien. Le problème, c'est la couche. Y a que le lit qui marche pas.” Quand toutes les analyses demandées se révèlent normales, ils restent longtemps hébétés à fixer l'intelligible résultat en répétant : “Que la couche, que le lit qui marche pas, rien d'aute !” (TI, 132)

Comme nous pouvons le constater, le discours du peuple peut être inséré en mentionnant l'ethos populaire auquel certains dires doivent être rattachés (« dans notre mentalité tunisienne »), par l'intermédiaire du pronom « on » ou des expressions impersonnelles suggérant l'acception générale (« comme il se doit ») et par des procédés relevant de l'oralité.

Rôle du contexte dans le repérage du discours du peuple

À part les illustrations des dires populaires dans le cadre du récit ou du discours rapporté, nous enregistrons une situation particulière de mise en scène du discours du peuple. Cela engendre le recours à un patron discursif afin de restituer les propos tenus. Le conte, qui est présent chez Maherzia Amira-Bournaz peut être considéré comme un tel patron. Il s'agit d'un chapitre qui réunit sept histoires sous le nom « Contes de mon enfance “les sept filles Dannou” ». La conduite de l'histoire et la morale explicite peuvent être envisagées en tant que manifestations de la voix du peuple. Dans ce contexte, nous mettons en évidence la présence de l'intertextuel et de l'interdiscours.

Celui à qui le narrateur attribue le fait de raconter ces histoires est un personnage, Khalti Hanifa, mais elles sont précédées par une introduction appartenant au premier qui précise des aspects liés à la compréhension du sens et opère le passage vers la manifestation de la voix du peuple à travers les sept contes.

(8) *Les filles Dannou au nombre de sept, sont devenues célèbres par leur comportement niais et leur bêtise exemplaire. Chacune croyant bien faire, provoque toujours une situation impossible et des catastrophes spectaculaires. Les voici toutes réunies se racontant leurs déboires respectifs.* (CT, 77)

Chacun des contes qui suivent repose soit sur une interprétation erronée de la signification d'un mot ou d'une expression familière, soit sur un comportement dépourvu de toute trace de sagesse. Pour exemplifier, nous allons nous appuyer sur un court extrait tiré de « L'histoire de la deuxième fille Dannou » :

(9) À cette demande, il me répondit le plus naturellement du monde :
– “Fais nous un bon couscous très assaisonné et bien épicé, pour cela ajoutes-y une *flifla* et une *Zâfrana*⁴ pour corser le goût ; j'en suis sûr qu'il sera délicieux”.
Stupéfaite, j'ai pu garder mon sang froid en sa présence [...] Cuire mes deux petites chattes dans le couscous ! [...] Il sait pourtant, à quel point j'aimais ces deux petites *Flifla* et *Zâfrana* [...] (CT, 80-81)

C'est toujours dans le roman de Maherzia Amira-Bournaz que nous rencontrons une autre représentation de la voix du peuple du type analysé dans ce sous-chapitre. Cette fois-ci, il s'agit d'une histoire qui s'appelle « Llara et Bellara » (56-57) et que nous associons au même patron discursif.

La voix du peuple – expression de son monde ou du monde de l'Autre ?

Dans les sous-chapitres précédents, nous avons cité des extraits où la voix du peuple se rapporte à l'univers identitaire autochtone, mais elle prend aussi en charge le monde de l'Autre.

Dans un premier exemple (10) qui ploie sous l'interculturel, le dernier surgit à travers la comparaison du narrateur entre le comportement et les habitudes des élèves maghrébins avant un examen et ceux des Français: « Les Gaulois lisaient-ils la *Fatiha* avant leurs épreuves ? ». Trace de la croyance du peuple envers laquelle le narrateur-personnage manifeste une certaine réticence, la règle de lire la *Fatiha* pour éloigner l'angoisse qui précède l'examen représente une autre intrusion non-marquée, mais repérable, du discours du peuple.

⁴ Un petit poivron et un petit safran.

(10) Ainsi, arriva le jour de l'examen du Certificat de Fin d'Études Primaires. On nous y préparait longtemps à l'avance avec force conseils de toutes sortes.

Réviser, bien sûr, mais aussi pour éviter l'angoisse du jour de l'examen, il fallait se coucher tôt la veille et lire la *Fatiha*⁵ avant les épreuves. Les Gaulois lisaient-ils la *Fatiha* avant leurs épreuves ? (CT, 156)

La citation de (11) illustre le point de vue de la famille ou des membres de la communauté villageoise en ce qui concerne le « mécréant » français, la langue « des civilisés ». Le monde du colon acquiert une connotation de supériorité, mais il est, à la fois, repoussé. Les deux termes en italique sont intégrés au discours du narrateur, mais, en même temps, détachés par la mise en évidence.

(11) C'était en somme la dévotion de cette conteuse [la grand-mère], mémoire d'une culture orale, qui à la maison protège mes premiers efforts à m'approprier l'écriture du *mécréant* français. [...] Mais l'accès à la langue des *civilisés* est le cadet de mes soucis. (TI, 48)

En (12), le narrateur rapporte les propos appartenant à sa mère en les intégrant dans son propre discours et en assouplissant ainsi la frontière entre le discours citant et le discours cité mais, pour que le lecteur ait une perception exacte du sens de ces propos, le mot « belle » est repris et expliqué puisque son acception suppose la prise en compte du contexte. À la suite de la rencontre des deux cultures, arabe et française, le peuple investit son discours des nuances repérables seulement en se rapportant à l'image du colon. Sinon, on perçoit la même attitude de valorisation du monde de l'Autre.

(12) Elle [la mère] se venge le soir suivant en sanglant plus fort ma tignasse. Je dois être belle et propre pour me rendre à l'école des Français. Belle signifie blanche, grasse et les cheveux raides. Je suis gracile, noireude et frisée. Le seul avantage des vacances scolaires c'est de limiter ce calvaire aux autres circonstances, rarissimes en somme. (TI, 60)

L'interculturel vient s'insérer en (13) et (14), en montrant les influences françaises dans la vie quotidienne du peuple autochtone et le désir de celui-là de s'approprier la culture de l'autre, tout en gardant ses propres habitudes.

(13) – Quand je viendrai vous voir – elle se reprit – si je viens vous voir, je ne demande pas plus ! Que tu me serves à manger dans cette cuisine ! Mais par terre ! Tu as de la place. À cette table haute, “française”, sur le côté, tu ajouteras tout de même une table basse. (OS, 25)

Le fait de reprendre des coutumes de la culture de l'autre est, cependant, filtré par la propre manière d'envisager le monde et reçoit d'autres valeurs (« le blanc devenait symbole non de la virginité mais du passage au monde

⁵ Premier verset du Coran.

occidental ») dans le contexte d'une société où les gens n'adoptent que de manière superficielle ce qui vient de l'extérieur, en gardant leur propre essence.

(14) La première des filles de cette famille s'était mariée "à la française" : une robe de satin blanc la parant au matin de ses noces, deux fillettes en tulle blanc jouant les demoiselles d'honneur, un bouquet de fleurs d'oranger à la main – et le blanc devenait symbole non de la virginité mais du passage au monde occidental, au lendemain d'une union consommée comme dans un rapt, avec la brutalité du viol. (OS, 159)

En fait, le problème du rapport de la voix du peuple à son propre univers identitaire ou au monde des Français concerne tous les extraits cités dans notre analyse, pas seulement ceux que nous avons traités dans ce sous-chapitre et qui relèvent de l'interculturel.

Conclusions

Comme nous venons de le voir dans l'analyse du corpus, le discours du peuple recouvre une palette riche d'occurrences, se rapportant au monde autochtone, tout comme au monde de l'Autre et manifestant des occurrences au niveau non-embrayé (récit), ainsi qu'au niveau embrayé (discours).

Pour conclure, nous pouvons formuler une remarque à valeur générale, en soulignant le fait que, chez les écrivaines maghrébines, les occurrences du discours du peuple sont marquées par « une profonde blessure identitaire » (Bonn 1997, 179). D'un côté, il y a le désir de garder et d'affirmer sa propre identité culturelle, de l'autre, les autochtones s'approprient les valeurs du colon par nécessité ou par la volonté d'accéder au monde des « civilisés ».

Textes de références

Bournaz, Maherzia Amira, *C'était Tunis 1920*, Tunis, Cérès, 1993.
Djebar, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006.
Mokeddem, Malika, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.

Bibliographie critique

Adam, Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994.
Bonn, Charles, « Le roman maghrébin », In Bonn, Charles et Xavier Garnier (dir.), *Littérature francophone. Tome I : Le Roman*, Paris, Hatier, 1997, p. 179-184.
Charaudeau, Patrick ; Maingueneau, Dominique (coord.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
Collès, Luc, *Interculturel. Des questions vives pour le temps présent*, Fernelmont, E. M. E., 2007.
Maingueneau, Dominique, « Parole populaire, ethos discursif et roman », in Petitjean André et Jean-Marie Privat (dir.), « Les Voix du peuple et leurs fictions », *Recherches textuelles*, n° 7, 2007, Université Paul Verlaine-Metz, p. 263-285.
Rabatel, Alain, « La re-présentation des voix populaires dans le discours auctorial chez A. Ernaux : surénonciation et antihumanisme théorique », in Petitjean André et Jean-Marie Privat (dir.), « Les Voix du peuple et leurs fictions », *Recherches textuelles*, n° 7, 2007, Université Paul Verlaine-Metz, p. 287-325.

La place du texte en créole dans le contexte langagier des Seychelles

Monika DRÁŽŤANSKÁ
Université Palacký d'Olomouc, République tchèque

Résumé. Le sujet de la communication tournera autour du texte dans un environnement socio-culturel restreint. Il s'inscrit dans un cadre plus large qui a pour objectif de rendre accessible la problématique des langues créoles et la créolistique en tant que telle. Le contexte historique spécifique a eu pour conséquence l'apparition des langues créoles qui, dès le début, étaient considérées comme imparfaites et indignes de susciter l'attention de chercheurs ni de leurs locuteurs. À l'heure actuelle la situation change et certains pays ont vu leur promotion comme langue officielle au même niveau que les langues européennes. Dans ma thèse, je me focalise sur l'espace de l'Océan Indien, plus précisément sur les Seychelles où justement le créole local a gagné en importance tout en devenant langue d'enseignement et de littérature. Des freins d'ordre sociaux et mentaux empêchent pourtant la production et la consommation littéraire et il demeure un important écart entre les propos officiels, qui prônent le trilinguisme, dit équilibré, et la réalité vécue par les lecteurs seychellois qui s'obstinent à continuer de lire en anglais. Les questions que nous nous poserons concerneront ces freins ainsi que le statut du texte en créole aux Seychelles.

Abstract. The topic of this paper is to point out the problems of the text in a restricted socio cultural environment. It is a part of a broader framework which introduces the problems of creole languages and creole studies as such. The specific historical context has resulted in the emergence of creole languages, which from the beginning were considered imperfect and unworthy to attract the attention of linguist professionals and of their speakers as well. Nowadays the situation changes and some creole speaking countries see the promotion of their creole to an official language, which gives it the same level as European languages have. In my thesis, I focus on the area of Indian Ocean, especially the Seychelles, where actually the local Creole gained importance by becoming the language of education and literature. Social and mental barriers yet prevent the production and consumption of literature and differences between official statements advocating balanced trilingual and the reality of Seychellois readers, who persist to continue to read in English, still remains. The question we ask concerns the barriers and status of the text in the Seychelles Creole.

Mots-clé : Bilinguisme, Créole, langue médium, texte, communication

Keywords : Bilingualism, Creole, Language of education, Text, Communication

L'Océan indien représente un véritable laboratoire linguistique. Cette multitude de situations doit son existence aux faits et périples historiques.

La partie occidentale insulaire de l'Océan Indien comprend : Madagascar, Zanzibar et les quatre Archipels : Comores, Mascareignes, Seychelles et Maldives.

L'histoire sillonnée par la piraterie et les guerres opposant les deux puissances maritimes est clairement intervenue dans l'agencement linguistique de certaines des régions dans ces aires. Madagascar et les Comores, situés dans la proximité du continent Africain, recevait régulièrement, à l'époque précoloniale, les flux migratoires de l'Afrique mais également de l'Asie et du

subcontinent indien. Aujourd'hui sous une forte influence francophone, mais de par leur nature d'îles habitées et déjà ethniquement homogènes, il n'y a pas eu de phénomène de métissage et de créolisation, conséquence des faits coloniaux, tel que nous l'envisageons dans ce travail.

Les terres créolophones et donc celles qui nous intéressent sont alors La Réunion et la République de Maurice des Mascareignes et la République des Seychelles. Ces trois zones partagent en effet un héritage culturel et linguistique provenant de l'histoire coloniale mouvementée.

Jusqu'à présent, nous ne disposons pas de preuves signalant une population autochtone, antérieure à l'arrivée des Européens, aux Mascareignes et aux Seychelles. Ainsi, nous pouvons prétendre que la responsabilité de l'installation des humains sur les îles jusqu'alors désertes¹ et leur peuplement progressif d'individus de phénotypes et cultures diverses, amenés contre leur gré des quatre coins du monde, est due aux intentions coloniales des Britanniques et des Français, allant du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle, visant le développement des plantations qui nécessitait la traite des esclaves.

Au total, le nombre de Créolophones dans la région ne dépasse pas 2 300 000 individus ce qui ne représente qu'une goutte d'eau dans l'océan de la population mondiale. Sur le plan langagier, nous avons affaire à une zone créolophone. C'est-à-dire que la langue première ou vernaculaire de la plupart des Autochtones est une variété du créole. En réalité, il s'agit de trois langues différentes, toutes descendantes² du créole bourbonnais³ et selon les pays ayant des statuts différents.

La République des Seychelles ne comptant pas plus de 90 000 locuteurs du créole jouit tout de même d'une position particulière dans le monde créolophone. À savoir que le créole seychellois a été promu, en 1981, langue nationale⁴. Il partage ce statut avec l'anglais et le français. À la différence de deux pays voisins, le créole seychellois est doté d'une orthographe, et sa grammaire a été codifiée et fixée. La promotion de cette langue – tout comme les autres créoles – orale à l'origine, et l'intérêt qu'on lui a porté, sont arrivés au point d'en faire une langue médium de l'enseignement. C'est un fait rare qui, aux Seychelles mêmes, ne peut tout de même être considéré comme un consensus unanime.

Dans cette communication nous aimerions parvenir à exposer certains aspects de la réalité sociolinguistique propre à la République des Seychelles et, plus particulièrement, étudier le statut du texte en créole au sein de cette société. Après avoir esquissé tout d'abord le contexte géolinguistique, afin de donner au lecteur une idée sur le paysage linguistique de l'archipel, nous traiterons, à travers différents sujets, les statuts des trois langues en usage. Ensuite nous présenterons une brève esquisse des attitudes des créolophones seychellois envers notamment leur première langue, tout en examinant trois axes reflétant le jugement autour des valeurs linguistiques. Nous entendons par

¹ Sans population autochtone.

² Plusieurs théories existent, voir Chaudenson, Baker.

³ L'île Bourbon – ancienne dénomination de la Réunion.

⁴ Seules les Seychelles et Haïti, dans les Caraïbes, sont arrivés au stade de promouvoir leurs créoles au rang des langues nationales/officielles.

là la publication de la littérature créole, la langue médium de l'enseignement et l'échelle des valeurs de l'importance des langues en usage. Enfin, nous aborderons la pratique dans la rédaction de textes en créole.

1. Délimitation géolinguistique

Le petit Etat insulaire qui se situe au milieu de l'Océan indien occidental à quatre degrés au-dessous de l'équateur compte une population de 89 919⁵ habitants. Cent seize îles, dont 33 habitées, forment un archipel de 455 km² de terre et de plus d'un million de km² de mer. L'île de Mahé est avec 75 % des habitants, à la fois la plus peuplée et la plus grande. C'est là que se trouve la capitale Victoria. La deuxième île, Praslin, compte 8,3 % de la population et le reste est partagé entre La Digue, La Silhouette et les autres îles habitées. Le phénotype majoritaire est le type africain mais le métissage des Seychellois est frappant. Il s'y mélange des peuples d'Afrique (notamment de l'est), des Indiens, des Chinois et des Européens.

Pourquoi s'agit-il d'un cas si intéressant du point de vue sociolinguistique ? Comme nous l'avons déjà signalé, l'histoire a fait de cet archipel une zone trilingue. Trilingue, certes, mais dans quelle mesure une si petite zone peut-elle garder un trilinguisme de façon naturelle ? En tout état de cause, l'existence d'une sorte de diglossie est incontestable. Les deux langues en question sont le créole seychellois et, paradoxalement, l'anglais. Il ne s'agit pourtant pas de cas exceptionnel, car ce cas de figure apparaît dans différentes parties du monde créolophone anciennement colonisé par les Anglais ou encore là où la régence anglaise a remplacé la française. Or, du fait de la politique linguistique qui n'a pas d'équivalent dans les États voisins ayant une situation linguistique similaire (La Réunion, Maurice), on y constate l'utilisation des trois langues qui est régie par l'État. Le problème essentiel réside dans le fait que le créole n'est pas jugé, par ses locuteurs natifs, comme égal à des langues européennes. Et cette attitude n'a pas été beaucoup rectifiée malgré les trente ans d'efforts déployés par l'État.

Quelle est alors la situation linguistique des Seychellois ? Comment se positionnent-ils par rapport à leur langue maternelle ? Quelle idée ont-ils de son utilité ? Quelle est la place du texte écrit en créole, quel est son statut ? Ce sont les questions que nous nous posons et auxquelles nous cherchons à répondre grâce à l'enquête conduite sur le terrain durant l'été 2013 ainsi qu'à l'examen de documents librement disponibles.

2. Méthodologie

Les données statistiques dont nous nous servons dans ce travail proviennent d'une part des différentes sources citées dans la bibliographie, d'autre part de notre propre étude. Celle-ci repose en majeure partie sur l'enquête menée sur le terrain à l'aide d'un questionnaire sociolinguistique anonyme adapté aux besoins de notre recherche. Les questions étaient à choix multiple, à savoir, le sujet devait décider à laquelle des trois langues une situation bien définie fait appel. Huit questions ouvertes complétaient le

⁵ Estimation faite par *National Bureau of Statistics*.

sondage. Par souci de compréhensibilité, les questions ont été formulées de manière simple. En guise d'exemple :

9. Quelle est votre deuxième langue ? *kreol – anglais – français – autre ...*
 22. En quelle langue lisez-vous le mieux ? *kreol – anglais – français*
 25. Que pensez-vous de l'enseignement en kreol à l'école? *C'est important – ce n'est pas important – c'est mauvais*

Cette communication n'exploite qu'une partie des résultats obtenus. Par ailleurs nous avons observé, photographié et collecté les documents et matériaux écrits.

Le but était de savoir dans quelle mesure la population seychelloise est trilingue et comment l'État parvient, à l'aide du système éducatif, à atteindre le trilinguisme, dit équilibré. Nous voulions également vérifier l'attitude des locuteurs du créole seychellois envers leur langue maternelle, sa version écrite, et envers son utilisation en tant que langue médium de l'enseignement.

Lors de notre séjour de trois semaines sur l'archipel des Seychelles, nous sommes parvenue à recueillir 49 questionnaires valides (ce qui correspond à peu près à 60 % des questionnaires distribués, alors le retour a été assez faible). L'objectif était de couvrir un échantillon social le plus vaste possible, et il a été atteint dans une certaine mesure. Néanmoins le nombre de sondés dans les différentes catégories d'âge et de sexe n'est pas équilibré. Les sujets avaient le choix entre le questionnaire en version anglaise et française. Une majorité écrasante a choisi la version anglaise. Les sujets potentiels de l'enquête étaient abordés dans les institutions publiques (Bibliothèque nationale, Lenstiti kreol⁶, établissements scolaires) et privées (commerces, restaurants, ...). Ils ont été recrutés parmi les personnes habitant dans le voisinage des lieux de notre séjour et d'étudiants. Parmi les professions exercées par nos enquêtés, nous trouvons des professeurs des écoles, des instituteurs, des responsables et des propriétaires dans le tertiaire, des fonctionnaires, des pêcheurs, des vendeurs, des gardiens, des chercheurs, des retraités et des étudiants âgés de plus de quinze ans. À l'exception d'une personne sondée qui avait l'âge de la retraite, tous étaient lettrés.

3. Contact quotidien

À l'origine le créole était la langue des esclaves alors que le français était celle de la bourgeoisie. Or, progressivement, le créole a gagné en dimension et a trouvé sa place dans la production langagière orale de la totalité des Seychellois. En revanche le français a connu un déclin considérable. Certes, il bénéficie d'une longue tradition, du fait qu'il est le parler source du créole, et c'est aussi la langue de culte de l'Église catholique. Cependant, son impact réel sur la production langagière des seychellois d'aujourd'hui est insignifiant. Il est réservé à l'usage d'une partie restreinte de la population qui l'entretient comme langue première (0,8 %) (Canova 2006, 9) ou comme langue médium à l'école française. Même en tant que langue seconde il ne compte que 1,4 % de locuteurs (Idem). Malgré un nombre important de locuteurs passifs, la place du français

⁶ *Lenstiti Kreol* est un organisme d'État chargé de développer et promouvoir la langue et la littérature créoles.

parmi les trois langues inscrites dans la constitution des Seychelles est, il faut l'avouer, de tous points de vue, la dernière.

L'anglais, la langue du dernier colonisateur, a, par lui-même, gagné un statut de langue non seulement écrite mais est également celle de l'administration et, en majeure partie, de l'enseignement. C'est la langue de la nouvelle élite formée, en absence d'université aux Seychelles jusqu'en 2009, en Angleterre, en Australie ou en Nouvelle Zélande. Quatre pour cent (Barthelemy 2009, 159-168) des diplômés des universités francophones ne peuvent pas faire face. Ainsi, les domaines dans lesquels se manifeste l'érudition et qui touchent aux affaires publiques ainsi qu'à la justice passent en effet par l'anglais. Il s'y ajoute la communication d'affaire aussi bien que le contact informel avec les étrangers qu'ils soient ou non, résidents du pays. Bien entendu, il ne faut pas omettre le secteur touristique tant important pour l'économie seychelloise.

La première langue des Seychellois est le créole. D'un point de vue géographique, il se borne à l'archipel des Seychelles. Il peut être parlé par les émigrés seychellois vivant à l'étranger mais, de manière générale, il n'a pas de portée au dehors. Du fait de sa parenté avec les créoles voisins du sud, il est intelligible pour les habitants de l'île Maurice ce qui pourrait représenter son seul emploi à l'extérieur. Il est clairement privilégié dans la communication informelle entre les Seychellois. C'est également ce qui en découle de notre enquête. En revanche, il y a de grandes chances que le milieu professionnel exige des compétences en anglais.

4. Attitude envers les langues nationales

4.1. L'importance des cours en créole

Dès la maternelle jusqu'au P3 (3^e année de primaire qui correspond au CE2) le créole est en usage en tant que langue médium. Il en est ainsi depuis la réforme entrée en vigueur en 1982 relative à l'enseignement public.

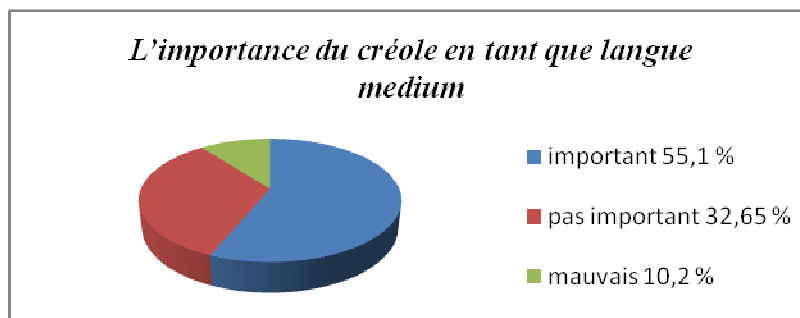
Les élèves, dont la langue maternelle est le créole, commencent très tôt, dès la maternelle, à être initiés aux deux autres langues nationales. À partir du P4 (CM1) le créole devient une matière enseignée au même titre que le français et l'enseignement est dispensé entièrement en anglais. Toutefois, les enseignants se servent du créole comme langue de soutien en cas de besoins d'approfondissement ou d'explications de concepts complexes. Il est également fortement employé dans certaines filières d'enseignement technique et professionnel où de nombreux étudiants n'ont pas les compétences linguistiques nécessaires pour suivre les cours en anglais. (Perreau 2010, 6)

Or, la réalité est telle que pratiquement toutes les familles qui peuvent se le permettre cherchent à placer leur enfant dans une des trois écoles privées où l'enseignement est dispensé en anglais ou en français et où le créole ne jouit d'aucun statut. D'une part, ces enseignements sont en effet jugés de meilleure qualité et, d'autre part, le sentiment généralisé est que, dans tous les cas, les études en créole ne sont pas de très grande utilité, la langue de communication administrative écrite et des affaires étant l'anglais, le français dans une moindre mesure.

... Il est temps que le ministre de l'éducation arrête l'enseignement en créole dans les écoles. Parce que les enfants mettent beaucoup plus de temps à

parler et à lire en anglais que les enfants qui sont dans les écoles privées. (Sujet n°11, femme, née en 1985, caissière. 7)

Ainsi le créole comme langue médium à l'école est loin de faire l'unanimité dans cette société insulaire. Notre enquête l'a clairement démontré.



Cinquante-cinq pour cent des personnes interrogées estiment qu'il est important d'effectuer l'enseignement des enfants en créole. Ce qui nous paraît peu pour une chose aussi importante que l'éducation. Plus de 32 % trouvent que ce n'est pas important et 10 % considèrent qu'il s'agit d'une mauvaise chose. Il en découle que, pour 45 % des Seychellois, les enseignements en créole n'ont pas d'importance.

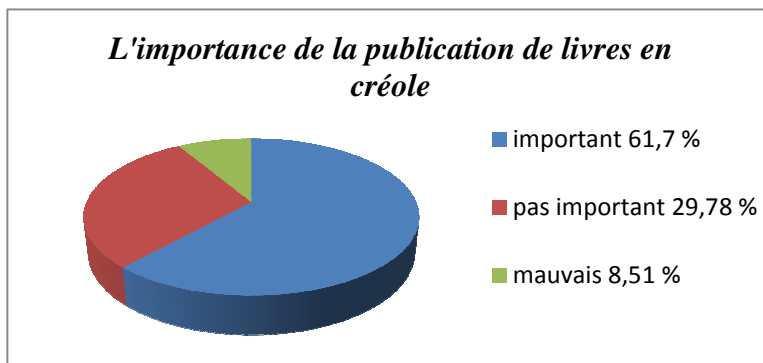
4.2. Publication de livres en créole

Le marché du livre seychellois est assez limité et la plupart des documents disponibles sont rédigés en anglais. Dans une moindre mesure en français. La publication de livres en créole dont le gouvernement, par le biais de *Lenstiti kreol*, fait semblant de se préoccuper tant, n'a pas un impact facilement perceptible. En fait, il n'y en a pas à la Bibliothèque nationale et le seul endroit où l'on peut en acheter est justement *Lenstiti kreol*.

Aussi, nous apercevons-nous que les chiffres sont, à quelque points près, assez proches des précédents qui concernent l'opinion des Seychellois sur la langue médium à l'école.

Il y en a toutefois plus, 61,2 %, qui estiment que la publication de livres en créole est une chose importante, presque 30 % disent que ce n'est pas important et 8,5 % pensent que ce n'est une bonne chose.

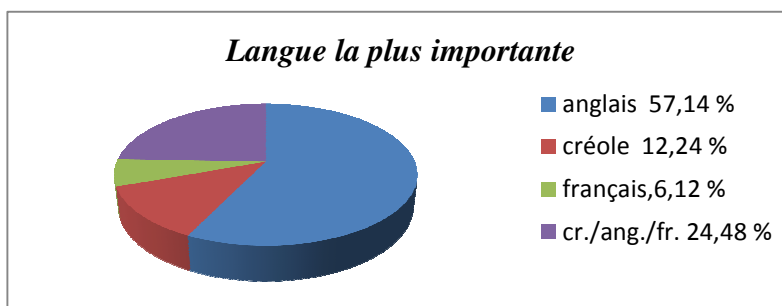
7 ... its time to minister of education to stop teaching Creol in school. Because children take a lot of time to *able to speak or read English than children *whos in private school.



4.3. Langue la plus importante pour les Seychellois

Afin de compléter la partie examinant les attitudes des Seychellois envers leurs langues nationales, il sera intéressant de s'arrêter sur la question de la langue jugée comme étant la plus importante. Un quart de nos sondés ne saurait trancher en faveur d'une des langues proposées. Ils considèrent en effet que les trois sont toutes aussi importantes ou alors ils attribuent la même importance à au moins deux langues en même temps (*Créole – Anglais* ou *Anglais – Français*). Force est de constater que la variante *Créole – Français* n'a pas été relevée. Trois quarts des sujets ont tout de même répondu assez clairement, ce qui nous paraît beaucoup, étant donné le plurilinguisme tant proclamé. Pour 57 % des Seychellois, l'anglais représente le parler le plus important. Bien que le créole soit la langue maternelle de la quasi-totalité des sondés, seulement 12,24 % d'entre eux le considère comme la plus importante. Six pourcent privilégient le français.

Or, si nous prenions en compte toutes les mentions, y compris les réponses non tranchées, nous obtiendrions les données suivantes : l'anglais étant la langue la plus importante ou une des plus importantes pour 81,63 % des Seychellois, dépasse quatre fois le créole avec 24 %.



5. Le créole à l'écrit

La répartition des écrits aux Seychelles

Les trois langues dont la Constitution seychelloise garantit l'usage, comme nous l'avons vu, n'ont, néanmoins, pas le même statut dans la vie réelle

et de tous les jours. Le plus grand écart se situe entre l'oral et l'écrit. En effet, le code assigné à la communication orale est le créole, tandis que pour l'expression écrite, c'est l'anglais ; qu'il s'agisse de documents officiels ou non. La langue de l'enseignement étant l'anglais à partir de la troisième année de scolarité, il devient la référence écrite et probablement aussi littéraire.

5.1. Le passage à l'écrit

Graphisation

Il est sûr que le créole était, dans une certaine mesure, écrit, à des occasions diverses, depuis son existence, bien qu'il soit resté langue essentiellement orale. Or, les lettrés qui l'utilisaient à l'écrit étaient des habitués de la graphie française. Puisque le créole vient du français, il n'était pas compliqué de le noter, tout en se servant de l'orthographe étymologisante du français.

Les créoles de l'Océan indien attiraient l'attention des chercheurs dès les années 1960. Les partisans étaient notamment Robert Chaudenson (dont la spécialisation est le créole réunionnais) et Annegret Bolée qui s'intéressait en particulier au créole des Seychelles.

À partir des années 1970, les chercheurs créolistes se sont penchés sur la problématique de la « *graphiation* »

Chaudenson réserve ce terme pour tout ce qui concerne les choix qui se situent en amont des propositions techniques pour lesquelles il suggère d'user du mot « *graphisation* ». La « *graphiation* » est de l'ordre du « *Pour quoi écrire la langue ?* » tandis que la « *graphisation* » est de l'ordre du « *Comment écrire la langue ?* ». (Canova 2006, 60)

Le choix opéré à l'indépendance est d'adopter l'orthographe phonémique qui distinguera clairement le créole du français et qui respectera les spécificités phonétiques du créole par rapport au français. À partir de 1981, les cours en créole et le créole en tant que matière sont mis en application.

Durant les décennies suivantes, plusieurs propositions et réalisations de réaménagement d'orthographe ont eu lieu, ce qui a rendu désuets les textes préalablement produits. Lenstiti créole, en effet, ne cesse de travailler sur la standardisation de l'orthographe (Canova 2006, 69).

5.2. Politique linguistique

D'où vient l'idée de doter un créole de l'orthographe ? Et pour quelle raison, si le système graphique en usage (dans ce cas, l'anglais) est fonctionnel, d'autant plus qu'il n'y a pas de demande considérable, le passage du créole à l'écrit étant jugé inutile, voire impossible ? Richer confirme cela en 1999 :

Tout se passe comme si le créole dans l'enseignement était en sursis, comme en témoigne ce titre relevé dans un quotidien de l'opposition : *Kreol is no longer king (Independent, 2 mars 1995)*. Tout se passe comme si son maintien ne dépendait que du politique qui semble lui-même partagé sur cette question [...]. (13)

En outre, l'incohérence dans les avis sur l'emploi du créole dans les écoles ne s'est pas estompée au fil des années. Le résultat partiel de notre enquête prouve qu'en 2013 les avis sont encore considérablement partagés (cf.

p. 4 1 : Le nombre de ceux qui estiment qu'il est important d'enseigner aux enfants en créole atteint 55 %).

Cette audacieuse décision politique, allant de pair avec l'indépendance a donc dû faire face à la critique de la part du parti de l'opposition ainsi que d'une partie de la société. Comme l'affirme Fleischmann : « La réaction négative est compréhensible dans la mesure où la transformation des choix linguistiques a changé aussi les anciens modèles d'accès au pouvoir socio-économique qui, jusque-là, était réservés à l'élite anglophone et francophone. » (2008, 61)

Chez le même auteur, nous pouvons lire que la motivation pour introduire le créole dans le système éducatif était de faciliter l'apprentissage des langues européennes (14). Ceci a pourtant été démenti par les questionnés, en guise d'exemple nous renvoyons le lecteur aux propos du sujet n°11, voire 4.

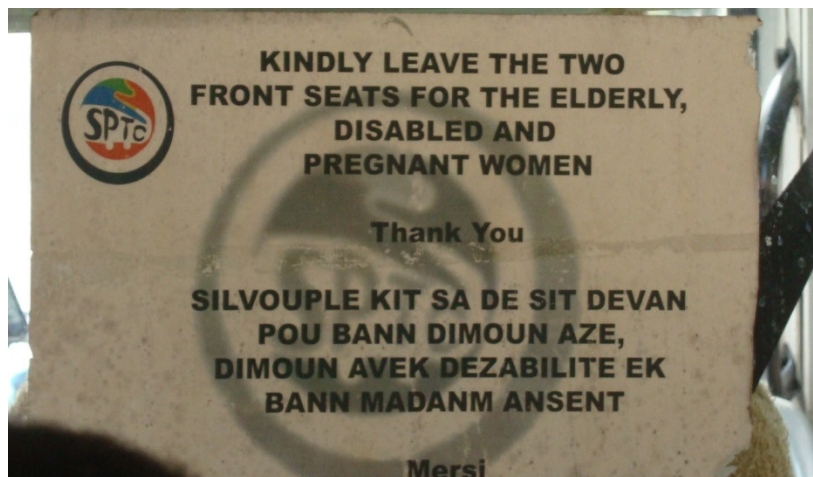
6. La place du créole dans la production écrite

Nous trouvons aux Seychelles des livres de belles-lettres mais dans une production assez limitée. Un certain nombre de textes scientifiques est également tiré, les recueils des colloques, les textes théoriques portant sur la littérature ainsi que la revue *Lavva Kreol* publiée par Lenstiti Kreol et rédigée entièrement en créole. Ensuite, ce sont des manuels scolaires élaborés pour l'apprentissage de la lecture et pour les autres matières allant jusqu'au P3. La faible quantité d'écrivains à avoir pris la décision d'écrire en créole ne suffirait pourtant pas à nourrir le lectorat potentiel.

Le créole est employé pour des prospectus et affiches publiques à caractère préventif ou d'avertissement et souvent accompagnés de traduction en anglais ou/et en français. Il n'empêche qu'il est fréquent de voir seulement l'écriteau en anglais.



Musée d'histoire,
Ministère de la culture.



Affiche dans les autobus.

8

6.1. La prévention

Les prospectus et dépliants à caractère éducatif distribués par l'Église catholique romaine des Seychelles au Diocesan Resource Centre *River of Life* sont imprimés dans les trois langues officielles du pays. L'intérêt est d'atteindre la totalité de la population, quelle que soit la langue d'alphabétisation de chacun. Il s'agit de tracts de prévention contre la drogue, l'abus des femmes et des enfants, le diabète, les grossesses involontaires ou qui prônent l'abstinence sexuelle. En clair, ils concernent les sujets qui entravent la vie de la société seychelloise.

En revanche, les pages Internet en créole seychellois sont, à notre connaissance, inexistantes. De même, toutes les démarches administratives sont effectuées en anglais : formulaires, procès-verbaux, protocoles, etc.

6.2. La presse

Dans la presse, les trois langues n'occupent pas la même place. Pour l'analyse détaillée de l'usage de langues par la presse seychelloise, nous renvoyons le lecteur à la thèse de Marie-Reine Hoareau s'intitulant *Langue et contact en milieu insulaire, le trilinguisme seychellois : créole, anglais, français* qui est téléchargeable sur Internet.

Les articles de la presse, quotidienne et hebdomadaire confondus, que nous avons examinés (*The Victoria Times*, *Seychelles Weekly*, *The People*, *Today in Seychelles*, *Le Seychellois hebdo*) étaient au nombre de 267, dont 21 articles en créole, le reste étant en anglais. Aucun article en français n'a été relevé. *L'écho des Îles*, la voix de l'Église catholique, ne publie ses articles pratiquement qu'en français. En revanche l'analyse de la presse présentée par Marie-Reine Hoareau dans sa thèse mentionne des articles rédigés également en français, bien qu'on puisse lire que « le français est peu présent dans les

⁸ Photo prise par l'auteur.

publications, en dehors de la revue religieuse, l’Echo des Iles... » (Hoareau 2010, 140), le taux de textes rédigés dans une langue autre que l’anglais reste quand même moindre.

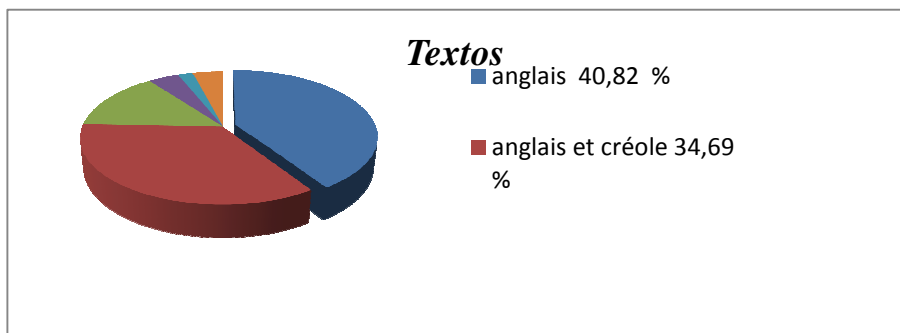
Seychelles Nation qui est le quotidien au tirage le plus important ne figure pas dans notre répertoire car il nous a été impossible de nous le procurer. Nous ignorons pour quelle raison il n’a jamais été disponible dans les lieux de vente de presse ou nous achetions les autres journaux. « Cette publication propose à son lectorat, des articles dans les trois langues, d’une manière variable en fonction de l’actualité. » (177) Nous ne pouvons que supposer que c’est ainsi.

Aussi, il est évident que bien que nos analyses ne soient pas appuyées, à ce stade, sur toutes les ressources qui eussent été nécessaires pour un dépouillement fiable, elles mettent tout de même en évidence un considérable déséquilibre favorisant l’usage de l’anglais.

6.3. « *Texto* »

L’usage des téléphones mobiles et du service de message représente une nouvelle catégorie d’utilisation de langue et l’élaboration de nouveaux codes écrits. Les gens se servent des SMS plus ou moins fréquemment mais, de manière générale, il s’agit de la pratique quotidienne (ceci peut être différent chez les personnes âgées). Aussi, le phénomène de *texto* nous semble approprié pour observer la production écrite spontanée afin de compléter le croquis du paysage linguistique seychellois et la pratique langagière de ses habitants, le plus fidèlement possible.

La langue la plus utilisée par les « SMistes » seychellois ayant répondu à notre enquête est l’anglais – 40,82 % affirment écrire leur *texto* uniquement dans cette langue, 34,69 % disent les rédiger en anglais et en créole. Pour ce qui est des autres combinaisons linguistiques, 4,1 % se servent de l’anglais et du créole alors que 2 % alternent entre l’anglais, le français et le créole (une personne). En somme, l’anglais est utilisé, du moins par 75 % des Seychellois sondés, comme la seule langue ou l’une des langues de conversation dans les *textos*.



Conclusion

En conclusion, le paysage linguistique seychellois vient d’être exposé dans certains de ses aspects. Bien que la langue pour laquelle les Seychellois éprouvent un profond attachement soit le créole, ils ne l’estiment pas digne

d'assumer toutes fonctions communicationnelles pour autant. Mettant le français de côté pour son rôle subsidiaire dans l'échange et la lecture au quotidien, il se trouve que deux codes sans aucun lien de parenté assurent un le domaine oral, l'autre celui de l'écrit. La politique des gouvernements seychellois tente depuis trente ans de donner au créole l'allure de langue médium équivalent à l'anglais mais, d'un autre côté, l'État n'est pas en mesure de renverser la situation de manque de production écrite, de la littérature de qualité pour nourrir le public de lecteurs potentiel ce qui, parmi d'autres raisons, amplifie l'ambiguïté de son statut.

Ce caractère ambivalent se traduit dans la représentation linguistique et dans les idées que se font les locuteurs sur leur propre langue. Divers facteurs, dont le facteur économique, empêchent le créole de gagner en importance. Les voix tenant à ce que le rôle le plus important reste du côté de l'anglais sont très puissantes. Ainsi, la population qui a reçu toute son éducation ou une partie de celle-ci (à compter du secondaire) en anglais continue à parler le créole mais s'obstine à favoriser l'anglais à l'écrit.

Bibliographie critique

- Baker, Philip/Corne, Chris, *Universals, Substrata and the Indian Ocean Creoles*, [Universaux, substrats et les créoles de l'Océan indien], in Muysken and Smith (eds.), *Substrata versus universals in creole genesis*, [Substrats versus universaux dans la genèse des créoles], Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1985, p. 163-183. [En ligne]. URL : http://books.google.cz/books?id=tAkYez_Kv7IC&. (Page consultée le 2.11.2013).
- Barthelemy, Fabrice, « Situation linguistique seychelloise : entre le trilinguisme constitutionnel et usages individuels ». In *Synergies Algérie*, 2009, p.159-168. [En ligne]. URL : <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie8/fabrice.pdf>. (Page consultée le 20.11.2013).
- Bernabé, Jean, « Réflexion sur la décréolisation », 2012. [En ligne]. URL : <http://www.touscreoles.fr/wp-content/uploads/2012/01/La-d%C3%A9olisation-par-Jean-Bernab%C3%A9.pdf>. (Page consultée le 2.11.2013).
- Canova, Pascale, *La littérature seychelloise, Production, promotion, réception*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Chaudenson, Robert, *Des Hommes, Des Iles, Des langues*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Chaudenson, Robert, « Créoles française et variétés de français », In : *L'Information grammaticale*, n°89, mars 2001, p. 32-37.
- Fleischmann, Christina Tamaa, *Pour Mwan Mon Lalang Maternel i Al avek Mwan Partou: A Sociolinguistic study on Attitudes towards Seychellois Creol*, Berlin, [Mwan Mon Lalang Maternel i Al avek Mwan Partou: Une étude sociolinguistique sur les attitudes envers le créole seychellois], Peter Lang, 2008.
- Fuma, Sudel, « Peuplement et cultures dans le sud-ouest de l'océan indien », *Hermès*, 32-33, 2002. [En ligne]. URL : http://documents.irevues/inist.fr/bitstream/handle/2042/14384/HERMES_2002_32_33_263.pdf?33_263.pdf?sequence=1. (Page consultée le 31.05.2014).
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine, *Les créoles à base française*, Paris, Ophrys, 2011.
- Hoareau, Marie-Reine, *Langue et contact en milieu insulaire, le trilinguisme seychellois : créole, anglais, français*, LCF, la Réunion, 2010.
- Milroy, Lesley ; Gordon, Matthew, *Sociolinguistika: Metody a interpretace*, [La sociolinguistique : méthode et interprétations], trad. de l'anglais par Jan Chromý, Praha, Karolinum, 2012.

-
- Perreau, Joëlle, « Programme d'apprentissage du français en contexte multilingue ». *Direction de l'éducation et de la formation*, 2010, p. 6. [En ligne]. URL : <http://lewebpedagogique.com/oif/files/2010/01/ChapitreIIseychelles1.pdf>. (Page consultée le 28.09.2013).
- Prudent, Lambert-Felix, *Des baragouins à la langue antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- National bureau of statistics, « Today LSH brings you Seychelles Population in figures for the year 2012, published by the National Bureau of Statistics », [LSH d'aujourd'hui donne les chiffres de la population seychelloise pour l'année 2012 publiés par le Bureau national des statistiques]. In *Le Seychellois Hebdo*, 19/07/2013.
- Richer, Jean-Jacques, « Le créole Langue d'Enseignement ». In : *Lavwa kreol*, octobre, 1999, Lenstiti Kreol, Seychelles, p. 10 -13.

Les guides de conversation : stéréotypie linguistique, variation socio-culturelle

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Résumé : Dans cette communication nous nous proposons de faire une analyse diachronique des guides de conversation parus en Roumanie sous les aspects linguistiques et socioculturels en nous appuyant sur deux tranches temporelles : les années 80-90 et après 2000.

Comme genre textuel, les guides de conversation sont structurés selon un schéma typique qui soutient et organise, en tant que structure sous-jacente, le contenu. De ce point de vue, tout guide de conversation est formé de listes de mots et d'expressions usuelles structurées sur des thèmes d'intérêt général qui puissent aider un touriste en vacances. Nous allons analyser, d'une part, cette structure avec ses invariants et ses variations possibles au cours du temps. D'autre part, nous allons suivre les modifications du contenu qui, au-delà de sa forme de liste de mots et expressions, porte les traces de l'organisation sociale, du spécifique culturel d'une certaine période. Tous ces aspects déterminent, dans un réseau parfois contraignant, le choix du vocabulaire spécifique. Nous allons suivre surtout ce qu'il y a de nouveau dans les guides des dernières années au niveau de la structure du livre et de l'organisation des contenus - où nous allons remarquer surtout les *guides visuels* - mais aussi la manière dans laquelle ces contenus suivent les changements qui ont eu lieu au niveau de la société. La liberté de publication de nos jours a fait entrer sur le marché des modèles de structuration et des contenus des plus intéressants, empruntés de l'étranger ou modifiant les structures déjà existantes.

Abstract : In this paper, we aim to make a diachronic analysis of the conversation guides published in Romania, from a linguistic and social-cultural point of view, insisting on two periods: the 80s-90s and after 2000.

As a textual genre, conversation guides are structured according to a typical pattern which supports and helps organize their content, as far as their hidden structure is concerned. From this perspective, every conversation guide is made up of lists of common words and expressions structured according to general topics which may help a tourist during holidays. On the one hand, we will be analyzing this structure with its invariable forms and possible variations in time. On the other hand, we will be focusing on the transformations of content, which, besides its lists of words and expressions, carries the marks of social organisation, of the cultural specifics of a certain period. Within a framework that is sometimes unyielding, all these aspects determine the choice of the specific vocabulary. We will be mainly focusing on what is new in the guides published during the last years at the level of book structure and content organization – and we will be mainly taking into account *the visual guides* – but also the way in which these contents emulate the transformations that took place at the level of the society. Nowadays' freedom of the press has allowed more and more interesting structure and content patterns to get into the market, patterns borrowed from abroad or modifying the already existing structures.

Mot-clés : guide de conversation, guides visuels, structure textuelle, influence socio-culturelle, aspects politiques

Key-words: conversation guide, visual guides, textual structure, social-cultural influence, political aspects

Introduction

Dans cette communication, nous nous proposons de faire une analyse diachronique des guides de conversation parus en Roumanie sous les aspects linguistiques et socioculturels en nous appuyant sur les productions de deux tranches temporelles : les années 80-90 et après 2000. Pour les différencier au cours de notre analyse, nous allons employer pour les deux catégories les syntagmes « guides de première génération » et « guides de deuxième génération ». Nous avons choisi de faire cette distinction parce que nous avons constaté une structure relative unitaire des guides touristiques d'avant 1990-2000 et des éléments nouveaux greffés sur cette structure les dernières vingt années.

Nous avons utilisé comme corpus non seulement les guides roumain-français ou français-roumain, mais aussi des guides ayant autres langues comme langue cible, partant de l'idée qu'ils sont construits, grosso modo, sur le même type de macrostructure. Les différences de structure qui apparaissent, surtout pour les guides nouveaux, ne sont pas dues à la langue choisie, mais sont le résultat d'une certaine vision d'un auteur ou d'un éditeur, et elles reflètent aussi les transformations de la société qui ont eu lieu dans cette période.

Comme genre textuel, les guides de conversation sont difficiles à encadrer. Ils ne sont pas mentionnés dans aucune des classifications textuelles, mais on accepte le fait que les genres textuels sont théoriquement non-limités¹. S'ils n'ont pas été sujets à des analyses jusqu'à présent, malgré le grand nombre des publications de ce genre, cela est dû peut-être au fait qu'ils se trouvent au carrefour de plusieurs genres : le manuel/ méthode d'apprentissage d'une langue étrangère, un dictionnaire et, en proportions variables, les guides touristiques. Nous allons voir quelle est la part de chacun de ces trois types de documents, mais surtout quelles sont les caractéristiques qui font que ce document ait une structure figée bien reconnaissable par le destinataire.

Nous allons analyser d'abord le texte par le biais des critères spécifiques de la linguistique textuelle : la macrostructure textuelle qui soutient au niveau sous-jacent toute l'organisation du texte, le contenu lexical, la visée illocutoire, le destinataire. Dans une deuxième partie, nous allons voir l'influence des conditions socio-politiques de la production qui se reflètent aussi dans le lexique que dans les éléments de culture et de civilisation présents dans le texte.

I. Les guides de la première génération

1. La structure textuelle des guides de conversation

Les guides de conversation se présentent, traditionnellement, comme de petits livrets structurés d'une manière presque stéréotypique contenant des listes de mots et d'expressions usuelles organisées en thèmes d'intérêt général. Il y a quelques grands thèmes organisés en sous-thèmes qui se retrouvent dans tous les guides tels que : le salut, la famille, les professions, le temps (mois, jours de la semaine, les parties de la journée), les magasins (aux achats !), le voyage, à

¹ A la rigueur, si on veut l'encadrer dans une classification, on pourrait le rattacher à la classification de Druetta (2013) dans la catégorie des écrits touristiques non – promotionnels dont le but est de renseigner le grand public, même si ce type n'y apparaît pas.

l'hôtel, les moyens de transport, chez le médecin, la vie culturelle, les loisirs, parfois un peu d'agriculture, d'industrie et de commerce. L'organisation en chapitres et sous-chapitres et la table des matières offrent un repérage assez rapide dans le livre. En ce qui concerne l'organisation dans la page, la forme est celle d'un dictionnaire à trois rubriques : langue source, langue cible et transcription phonétique.

Le format est assez petit, bon à « empocher » par tout touriste qui voyage dans un pays étranger. À ces listes, qui constituent le contenu proprement-dit du guide, s'ajoutent le plus souvent, un petit aperçu de grammaire et de phonétique, en préambule. Toujours dans la première partie du guide, l'auteur peut donner le « mode d'emploi » du guide, la manière de se débrouiller dans la structure proposée et de « lire » certaines abréviations utilisées. À la fin, il y a d'habitude un petit vocabulaire bilingue, pas toujours obligatoire, ou des tableaux de conjugaison des verbes.

On peut ainsi affirmer que la macrostructure d'un tel document/texte est constituée d'une partie principale, qui comprend le vocabulaire proprement dit (lexique et phraséologies) encadré entre une « introduction » et un dictionnaire, facultatifs et de dimensions variables. La présence et la richesse des explications linguistiques en début d'ouvrage dépendent de la difficulté de la langue par rapport au locuteur roumain. Le guide *roumain-italien* contient en guise de préface une page, pendant que le guide *roumain-japonais* explique les particularités du japonais en dix pages. Il y a pourtant des guides qui se passent de cet « encadrement » du contenu. Ainsi, le guide *roumain-allemand* ne contient aucun dictionnaire à la fin et la partie introductive se résume à une page qui explique la transcription phonétique. D'autres, en revanche, transforment cette partie dans un vrai cours de grammaire, comme dans le guide de conversation *roumain-espagnol* qui comprend environ trente pages.

Cette structure du guide de conversation se retrouve dans tous les types comme canevas organisateur de la structure du livre sur lequel vont se greffer les variations présentes surtout dans les guides nouveaux ou de deuxième génération.

2. But et destinataire

Le but principal d'un tel ouvrage est de faciliter la communication des touristes à l'étranger, de permettre la formulation des questions et la compréhension des réponses, lors d'un voyage, sur des thèmes usuels quotidiens. Comme le contenu porte sur le vocabulaire et les expressions phraséologiques spécifiques à une certaine situation de communication et contient d'habitude des explications grammaticales, le guide peut être très bien employé comme manuel/ méthode de langue complémentaire aux ouvrages classiques à visée méthodologique. De cette façon, les guides touristiques constituent un genre hybride entre le dictionnaire et un cours/méthode d'apprentissage.

Dans la préface de certains guides, comme le guide *roumain-allemand (1989)*, l'auteur affirme même que l'ouvrage peut être considéré un auxiliaire des manuels destinés aux écoles :

Acest ghid de conversație român-german a fost elaborat cu scopul de a înlesni turiștilor români, cât și tuturor celor pe care specificul muncii îi duce

prin țări de expresie germană, o comunicare cât mai completă și mai lesnicioasă.[...]

Structurat corespunzător acest ghid frazeologic va putea servi chiar la învățarea și la practicarea unei conversații curente, putând fi considerat drept un auxiliar manualelor de limba germană destinate școlilor medii. (10)²

Le destinataire est, en premier lieu, le touriste ou le spécialiste qui voyage dans des échanges d'expérience, dont la personnalité est assez neutre. Les thèmes proposés, toujours les mêmes d'ailleurs, ne nous aident pas trop à constituer une image plus précise du destinataire.

Un problème intéressant que peut poser le contenu et la forme de présentation du guide est celui des compétences linguistiques présupposées des destinataires et la manière dont ceux-ci, en fonction de leur niveau de langue, l'utilisent. Tous les guides offrent un peu le même lexique avec des mots et des expressions du vocabulaire général, la transcription phonétique des mots et un minimum de grammaire. Un bagage d'information qui veut munir le touriste d'un nombre de mots et d'expressions passe-par-tout. Tout cela nous indique, à première vue, un destinataire débutant. Ce qui suit de cette manière de présentation peut être compris de façons différentes. On peut d'abord imaginer un utilisateur qui, une fois mis devant une situation concrète de communication à l'étranger, va lire sur place ou apprendre un peu avant le moment de l'utilisation la transcription phonétique, des questions. S'il est suffisamment doué pour comprendre la chaîne phonétique prononcée par le locuteur, il va essayer de trouver dans le guide la signification de cette chaîne, s'il a la chance de recevoir une réponse stéréotype qui s'y retrouve. Comme les réponses ne sont pas toujours mono syllabiques ou construites dans des phrases très simples, cette manière d'envisager les choses s'avère illusoire.

Une autre façon possible d'interprétation et que le guide est employé comme un manuel et que l'utilisateur apprend des mots et des expressions qui puissent lui être utiles des mois avant le voyage et de cette façon le guide est plutôt un manuel. Toujours est-il que pour qu'un guide puisse être utilisé, il faut que l'utilisateur ait un niveau moyen de compréhension et de production et qu'il emploie le guide comme source d'expressions et de mots spécifiques, comme aide-mémoire linguistique de voyage. Pour cela il a besoin de bien connaître la prononciation (d'où l'inutilité de la transcription phonétique pour des langues avec des règles précises de prononciation) et un peu plus de grammaire que les bribes mentionnées dans les préfaces. Dans ce cas il est plus utile qu'un dictionnaire, car il regroupe ces mots et expressions dans des centres thématiques d'intérêt. Un guide servira donc comme ouvrage à consulter pour des expressions et des mots moins usuels ou inconnus par l'utilisateur, ou comme aide mémoire en cas de besoin.

² « Ce guide de conversation roumain-allemand a été élaboré dans le but de faciliter une communication la plus complète et facile, pour les touristes roumains, ainsi que pour tous ceux qui voyagent pour des problèmes de travail dans des pays d'expression allemande. [...] Structuré d'une manière appropriée, ce guide phraséologique pourrait même servir comme auxiliaire aux manuels d'allemand destinés aux écoles gymnasiales » (TA).

3. Éléments socio-culturels

Bien qu'apparemment ciblé sur des thèmes d'intérêt général, le lexique choisi constitue le reflet d'une certaine situation sociopolitique et d'un certain niveau de culture caractéristiques pour une tranche temporelle assez bien délimitée et pour un certain régime politique.

Nous nous sommes arrêtés d'abord sur quelques mots qui frappent un peu le lecteur de nos jours parce qu'ils désignent des réalités spécifiques à l'époque, soit disparues de nos jours, soit considérées un peu désuètes pour le lecteur actuel. Nous avons puisé nos exemples surtout dans les domaines des métiers et des vêtements, mais nous avons saisi aussi des situations dépassées. Même si certains mots sont connus, la probabilité d'en avoir besoin et de s'en servir est moindre. Les mots choisis apparaissent dans la plupart des guides de la première génération qui étaient construits, en grandes lignes, sur le même vocabulaire. C'est pour cela que nous n'allons pas donner la source de chaque exemple à part.

Dans le domaine des métiers, nous avons remarqué les métiers suivants : *cazangiu* (chaudronier), *acar* (aiguilleur), *miner*, (*mineur*), *metalurgist* (*métallurgiste*), *cizmar* (*bottier, cordonnier*), *laminor* (*lamineur*), *țesător* (*tisserand*), *ceasornicar* (*horloger*), *tipograf* (*typographe*), *tractorist* (*tracteuriste*) *forjor* (*fondeur*).

Dans le domaine des vêtements et des chaussures, nous rencontrons des mots qui reflètent la mode d'autre fois en tant que modèles, matériel, objets: *fustă plisată* (*jupe plissée*), *guler rășfrânt* (*cols rabattu*), *impermeabil* (*imperméable*), *bretele* (*bretelles*), *nylon* (*nylon*), *tergal* (*tergal*), *pantofi de box* (*soulier en boxcalf*).

Certaines questions qui se rapportent à des situations spécifiques frappent aussi de nos jours. Il y a ainsi des questions qui se rapportent à l'emploi de la cabine téléphonique, ou, dans un hôtel, au prix d'un bain chaud. La réservation à l'hôtel se fait par télégraphe.

Les aspects culturels et historiques ne constituent pas toujours un chapitre à part du vocabulaire, mais sont inclus dans certaines sous-catégories thématiques comme variantes dans le choix du lexique. Les thèmes qui se prêtent mieux à l'expression du spécifique culturel et à la civilisation d'un peuple sont *Les repas*, *Les excursions*, *Les musées*, *Les spectacles*. On trouve ainsi des plats et des repas spécifiques, des monuments, des musées, des œuvres d'art, des artistes, des objectifs touristiques dans la nature etc. propres au pays de la langue cible. Parfois, on trouve des références à un climat spécifique (pour le Japon, par exemple) à des fêtes ou des sports tels que la fête des fleurs de cerisier au Japon ou le jeu de cricket pour la Grande Bretagne.

Dans certains guides ces aspects sont plus développés et forment des chapitres à part. Ainsi dans le guide *roumain-italien* il y a des visites virtuelles à Rome, Florence, Venise, Naples, Milan.

4. Aspects politiques

Les aspects politiques font partie du spécifique d'une certaine époque. Même s'ils ne font pas l'objet d'un thème spécifique, certains aspects politiques sont attachés aux sujets se rapportant aux échanges économiques. De ce point de vue, les guides de conversations peuvent être groupés en fonction du régime politique du pays de la langue cible. Ces aspects sont plus manifestes dans les

guides des langues appartenant aux pays communistes. Les guides *roumain-français*, *roumain-allemand* ou *roumain-espagnol* sont plutôt neutres de ce point de vue. Même dans ce cas, dans certains chapitres, comme celui des relations commerciales, les syntagmes essaient, d'une manière évidente être « politiquement » corrects, comme dans les exemples suivants :

Dans les nouvelles institutions politiques vont travailler des chimistes, des géographes, des biologistes. (*Guide roumain-italien*, 1971, 26)
Nous faisons du commerce avec de nombreux pays du monde entier. (*Guide roumain-français*, 1969, 62)

Votre firme entretient des relations commerciales avec la République Socialiste de Roumanie. (*Guide roumain-français*, 1969, 62)

Le guide *roumain-allemand* contient le thème *La milice* où nous avons trouvé la phrase : « Avez-vous annoncé le poste de milice lors de l'entrée en Allemagne ? » qui fait référence sans doute à un aspect politique du temps.

Le guide *roumain-tchèque* n'hésite pas à introduire d'une manière explicite les chapitres : *La vie politique* et *La vie économique*. La première phrase de ce chapitre (159) est : « Le parti Communiste roumain est la force politique dirigeante de notre société socialiste » et puis : « Dans son allocution, le secrétaire général du parti a parlé de... »

Tout le vocabulaire se rapporte ensuite aux structures politiques spécifiques du régime communiste et à leur fonctionnement. Toujours aussi ancrés dans les réalités économiques et sociales sont les chapitres sur la vie économique, sur l'industrie et l'agriculture.

II. Les guides de la deuxième génération. Structure textuelle et références culturelles

Les derniers temps, nous avons à faire à une multitude de productions de ce type, des plus diverses. Une partie, que nous n'avons pas prise en considération dans notre analyse, reprennent les anciens modèles, avec des petites modifications dans l'organisation et le choix du vocabulaire, plus ou moins réactualisés. D'autres offrent des structures intéressantes et des contenus actualisés. Ils sont en général moins stéréotypés par rapport aux guides classiques. Les modèles d'organisation de la forme et du contenu diffèrent en fonction de l'auteur ou de la maison d'éditions. Les guides les plus connus, tels que les séries de Berlitz, construits selon un modèle spécifique et unique pour toutes les langues, sont traduits et adaptés pour le roumain.

Le format nouveau vise, dès le début, à faciliter la recherche d'information dans le livre : des codes de couleurs marquent le thème à l'intérieur du livre, dans la table des matières, mais aussi sur le bord de la page, de sorte que les chapitres sont visiblement délimités avant même d'ouvrir le livre, même si le contenu n'est pas trop différent des guides antérieurs. À l'intérieur, le contenu est organisé de manière différente en fonction du type de dictionnaire. Le guide de *Linghea* (avec une structure propre, commune pour toutes les langues) délimite, dans le cadre de chaque thème, un vocabulaire spécifique, marqué par des couleurs, et des expressions ou des syntagmes. À cela s'ajoute des cassettes (pas trop nombreuses) qui offrent des informations

spécifiques pour la France telles que : *la consommation d'alcool, les vins français, la pétanque, le transport en France, l'hébergement en France* etc.

Le très petit guide de conversation de *Booklet* se remarque par l'idée originale de diviser le contenu selon des critères purement linguistiques et dans une manière évidente communicative en deux parties : *les actes de paroles* et *les thèmes de communications*. Le contenu proprement-dit ne diffère nullement d'un guide traditionnel.

Le plus intéressant par des innovations à tous les niveaux est le guide de *Berlitz* que nous allons analyser en détail. Devenu une marque et une école d'apprentissage des langues étrangères, Berlitz offre un modèle propre de tels ouvrages. Quelle que soit la combinaison de langues, le modèle d'organisation du livre est identique. Au delà des codes de couleurs qui marquent les thèmes, il y a des cassettes avec des informations spéciales soit linguistiques, soit encyclopédiques.

Les cassettes avec des informations linguistiques contiennent des expressions usuelles spécifiques au langage quotidien, à la langue parlée, vivante, qui dépassent ainsi l'aspect de langue de bois des anciens guides.

Les rubriques intitulées : « Vous pouvez entendre » et « Vous pouvez rencontrer » mettent en jeu deux situations de la vie réelle, mais aussi deux types de compétences. La première (« vous pouvez entendre ») essaie de familiariser le locuteur avec des expressions ou des syntagmes oraux qu'on peut rencontrer dans des situations quotidiennes et qui parfois sont difficiles à comprendre, comme par exemple des phraséologies spécifiques dans les annonces faites par haut parleurs dans les gares, les petites conversations aux guichets, au check-in d'un aéroport etc. Tout cela se rapporte à la compétence de compréhension orale du locuteur. La deuxième (« Vous pouvez rencontrer ») se rapporte à la compréhension de phrases écrites rencontrées dans des situations de toute sorte, en général des phraséologies stéréotypiques écrites : sur les étiquettes, sur les panneaux d'affichage, sur l'écran d'un distributeur etc. Ces informations visent la compétence de compréhension écrite, mais aussi la familiarisation du locuteur avec des phraséologies françaises typiques à une certaine situation de communication.

De cette façon, le guide ne vise pas seulement la production de certaines phrases, mais aussi la compréhension des structures spécifiques, orales ou écrites, très usuelles.

D'autres cassettes donnent des informations sur l'histoire, la culture, les mœurs du pays visé, tandis que d'autres offrent des informations utiles sur la manière d'agir et de se débrouiller dans des situations spécifiques, ce qui rapproche ces guides de conversation des guides de voyages en créant un mélange utile pour tout voyageur.

Comme nous l'avons remarqué, rien de la rigidité des guides anciens, ennuyants par la même structure visuelle et thématique. Tout est adapté à la situation culturelle et linguistique du pays cible.

Quant à l'adaptation du vocabulaire aux réalités techniques et sociales, il faut remarquer des thèmes nouveaux tels que : *situation d'urgence*, les besoins spéciaux : *handicape, avec enfants, les affaires*, mais aussi *la religion, la négociation* et *la réclamation, la sexualité* et *les relations entre les jeunes*, des thèmes qui autre fois constituaient des tabous. On parle de l'internet, des mobiles, de Facebook, du nom de l'utilisateur et du mot de passe etc.

L'auteur d'un tel guide essaye ainsi de satisfaire aux besoins et aux curiosités d'un destinataire voyageur en solitaire ou avec la famille.

Du point de vue linguistique, le destinataire est supposé avoir un niveau moyen de langue, d'où la disparition de la transcription phonétique. Même dans les guides pour les débutants, elle est supprimée.

On remarque ainsi un mélange des genres. Le nouveau guide de conversation devient plus un guide de voyage que les anciennes variantes dans lesquelles ce but était à peine esquissé. Et pour cause, car les conditions sociopolitiques sont nouvelles. Si autre fois un étranger - destinataire de ces guides touristiques - pouvait voyager à sa guise dans le monde tandis que pour un Roumain la possibilité tenait plutôt du domaine des rêves, aujourd'hui les changements politiques et l'ouverture des frontières de la Roumanie transforment ces guides en documents qui correspondent à l'intérêt et aux possibilités matérielles de nos concitoyens.

Toujours dans le même esprit du mélange des genres textuels, nous remarquons un nouveau type de guides de conversation : les **guides de conversation visuels** qui englobent les vertus des dictionnaires visuels en illustrant les objets par des photos, mais aussi les situations par des dessins amusants. Les différences linguistiques ou culturelles entre les deux langues font l'objet des notes en bas de page, moins encombrantes pour le lecteur.

On peut remarquer ici, du point de vue de la langue, le poids de la grammaire, l'élimination de la transcription phonétique, des expressions actualisées proches des situations de la vie quotidienne et un dictionnaire assez riche à la fin. De plus, des informations de culture générale sur la langue, l'histoire et les mœurs du pays, tout dans une forme amusante qui vise un apprentissage rapide et d'une manière plus décontractée.

Il y a deux types d'images : d'une part ce sont les représentations des objets – spécifiques aux dictionnaires visuels, d'autre part les dessins amusants qui accompagnent les dialogues, mais qui aident aussi à leur compréhension.

Le destinataire devient un locuteur, et l'auteur essaie de satisfaire ses besoins linguistiques, culturels et sociaux spécifiques à un certain pays, rencontrés lors d'un voyage à l'étranger.

Ce nouveau type de guide de conversation présente beaucoup d'innovations au niveau de l'organisation du matériau, du contenu et de la forme choisie. Ce mélange heureux entre le dictionnaire visuel et le guide de conversation, auxquels s'ajoutent des informations utiles à un voyageur-spécifiques pour un guide de voyage, nous semble être la formule idéale qui va gagner de plus en plus de place sur le marché. Reflet de l'évolution sociale, technique et linguistique, (de compétences textuelles des rédacteurs), ils doivent s'adapter aux transformations de la société par le contenu, mais aussi employer une expérience acquise dans l'enseignement des langues étrangères, car ils dépassent de plus en plus le rôle de simple guide et s'approche d'un manuel de langue étrangère.

Conclusion

Les guides touristiques constituent un type de document et aussi de texte avec une tradition dans l'ensemble des textes à visée pratique destinés au grand public. Nous avons remarqué une structure prototypique de ces ouvrages qui connaît des variations en fonction d'une certaine tranche temporelle que nous

avons pris comme critère de classification dans notre analyse. Dans les guides traditionnels, nous pouvons remarquer une structure figée, avec des contenus presque identiques dans le choix des thèmes et dans le vocabulaire, quelle que soit la langue cible.

Les guides nouveaux sont beaucoup améliorés du point de vue du contenu et de la forme, adaptés aux nouvelles réalités sociales et culturelles. La présentation est plus attrayante, les images facilitent la compréhension et donnent l'impression d'un apprentissage-jeu. La structure devient ainsi plus explicite par l'ajout d'éléments graphiques qui visent à faciliter la recherche de l'information et l'orientation dans le contenu. Le contenu est réactualisé du point de vue des réalités socioculturelles par l'ajout de nouveaux thèmes et de nouvelles expressions plus proches de la langue parlée.

La structure reflète une nouvelle manière d'envisager la finalité d'un tel ouvrage. Les informations linguistiques sont plus nombreuses, plus riches et la visée didactique plus claire. En même temps, les informations touristiques sont mieux mises en évidence et plus variées. On remarque ainsi la double finalité, didactique, d'apprentissage d'une langue étrangère, et touristique, de guide de voyage, de ces ouvrages, but qui, à l'origine, était assez ambigu. Tout comme dans les activités didactiques, l'accent est mis de plus en plus sur le côté communicationnel et l'acquisition d'une compétence de ce type par les locuteurs.

Textes de références

Guides de première génération

- Bercescu, Sorina, *Ghid de conversație român-francez*, București, Editura Stiințifică, 1969 [*Guide de conversation roumain-français*]
 Pletter, Tiberiu, Damek, Jaromir, *Ghid de conversație român-ceh*, București, Editura Sport-Turism, 1981. [*Guide de conversation roumain-tchèque*]
 Simu, Octavian, *Ghid de conversație român- japonez*, București, Editura Sport-Turism, 1981. [*Guide de conversation roumain-japonais*]
 Vescu, Victor, *Ghid de conversație român-sîrbocroat*, București, Editura Sport-Turism, 1983. [*Guide de conversation roumain-serbo-croate*]
 Virgil, Ani, *Ghid de conversație român -italian*, București, Editura Stiințifică, 1971 [*Guide de conversation roumain-italien*]
 *** *Ghid de conversație român-german*, București, Editura Sport-Turism, 1989 [*Guide de conversation roumain-allemand*]

Guides de deuxième génération

- Florea, Lidia-Valeria, *Ghid de conversație român-spaniol*, București, Corint, 2007 [*Guide de conversation roumain-espagnol*]
 Kost, Rudi, Valentin, Robert, *Ghid de conversație român-francez vizual*, Trad. Ruxandra Brutaru, București, Corint, 2008 [*Guide de conversation roumain-français visuel*]
 Momanu, Alina, *Ghid de conversație român-francez*, București, Booklet, 2005 [*Guide de conversation roumain-français*]
 Olaru, Constantin, *Ghid de conversație român-francez pentru începători*, București, Editura My Ebook, 2012 [*Guide de conversation roumain-français pour les débutants*]
 *** *Franceza : ghid de conversație*, Timișoara , Lingheea, 2012 [2010] [*Le français : Guide de conversation*]

****Limba franceză. Ghid de conversație cu dicționar bilingv*, Traduction de l'anglais et adaptation Alina Ștefănescu, București, Litera internațional, 2012 [*Le français. Guide de conversation avec dictionnaire bilingue*]

Bibliographie critique

Druetta, Ruggero, *Types de communication et types de textes*,
http://www.francaisunivers.unito.it/documents/types_druetta.pdf

Féminisation linguistique en français : le cas des offres d'emploi ¹

Martin PLEŠKO

Université Palacký d'Olomouc, République tchèque

Résumé. La féminisation linguistique est un sujet d'actualité depuis plusieurs décennies. À l'origine, l'étude de ce phénomène reposait essentiellement sur une analyse du lexique et sa formation. Notre attention porte ici sur la féminisation des textes ; à savoir des offres d'emploi, en France, en Belgique, en Suisse et au Québec. Le présent article se donne pour objectif d'analyser et de comparer la fréquence d'utilisation de la féminisation linguistique dans des offres d'emploi publiées sur les réseaux Internet dans les pays cibles. Nous souhaitons ainsi observer à quel point la féminisation des textes est appliquée dans l'espace francophone ; et tenter de répondre à la question suivante : quelle est la position des femmes dans les textes officiels du XXI^e siècle d'un point de vue (socio)linguistique ?

Abstract. The linguistic feminization has been discussed for several decades. In the past, the focus was put on its lexical scope. This paper deals with the linguistic feminization of specific type of text – job advertisements in Belgium, France, Québec and Switzerland. The article aims at analysing and comparing the texts published on the Internet in the given countries. It shows to what extent the linguistic feminization has been applied in those countries and it tries as well to answer the question: What is the position of women within the society of the 21st century from the (socio)linguistic point of view?

Mots-clés : féminisation linguistique, offres d'emploi, Belgique, France, Québec, Suisse
Keywords: linguistic feminization, job advertisements, Belgium, France, Québec, Switzerland

Introduction

Notre attention porte sur l'analyse d'offres d'emploi publiées dans le cadre de réseaux francophones. Nous souhaitons savoir comment la personne ou l'organisme faisant paraître une petite annonce dans la rubrique *emploi* respecte l'égalité entre hommes et femmes dans la langue, sans prendre en compte le poste ou le type d'emploi proposé. Larivière (2000, 30) affirme que la langue a tout ce qu'il faut pour se féminiser. La même auteur ajoute que la féminisation linguistique est « un phénomène d'origine sociale, soit l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail et leur accession à des postes [...] ». (Larivière 30) La féminisation linguistique a pour but de désigner de façon objective la réalité sociale et de refléter les changements sociaux dans la langue.

Les petites annonces appartiennent à la catégorie des textes informatifs et publicitaires dont la fonction de base est d'informer ou de proposer quelque chose. Leur longueur est variable et peut dépendre du prix de l'abonnement. Ainsi, l'annonceur ou l'annonceuse essaie de s'exprimer de manière explicite sur un

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre du projet *Jazyková feminizace ve frankofonních zemích : současný stav a vzájemné vlivy* « Féminisation linguistique en milieu francophone : état des lieux et influences mutuelles » financé par l'Université Palacký d'Olomouc en République tchèque.

espace plus ou moins limité ce qui pourrait, selon nous, gêner l'égalité linguistique des genres car l'on a tendance à utiliser plus souvent des masculins à valeur générique.

Nous présumons qu'une offre d'emploi reflète réellement le positionnement individuel des francophones envers l'usage des formes féminines. En comparaison avec les formulaires institutionnels, nous disposons d'un certain degré de liberté d'expression et de subjectivité pour rédiger une petite annonce. Si les documents institutionnels régissant l'usage des formes féminines sont à respecter par les organismes étatiques et publics, cela n'est pas le cas des particuliers et des organismes privés. Même si les guides de féminisation linguistique destinés au grand public offrent de nombreux conseils visant à un passage au féminin, ils ne font que proposer sans rien imposer. Les utilisateurs du français sont donc libres de choisir en fonction de la réalité sociale. À partir des petites annonces analysées, nous avons repéré quelques traits caractéristiques du point de vue (socio)linguistique. Nous présentons brièvement les plus pertinents ci-dessous :

(a) Annonceur ou annonceuse : selon le *type* d'annonceur ou d'annonceuse, il est possible de diviser les offres d'emploi en deux groupes. Dans le premier figurent celles qui sont publiées par des particuliers, le second regroupant celles qui sont publiées par des organismes. Normalement, c'est un-e employé-e chargé-e de recrutement ou une personne physique qui rédige une offre d'emploi. Sa prise de position et son point de vue sur cette question peuvent se manifester absolument ou ne se manifester nullement dans son texte ; et cette personne le fait soit inconsciemment (résultat de l'éducation ou de l'environnement social), soit dans l'intention de déclarer son attitude envers la parité linguistique. Quelques entreprises, établissements d'enseignement et beaucoup d'autres institutions créent leurs propres règlements internes qui définissent les règles d'usage des formes féminines dans tous les textes produits par cet organisme, c'est par exemple le cas du guide de féminisation de l'Université du Québec à Montréal (Lamothe et al. 1992).

(b) Informations supplémentaires : dans une petite annonce publiée par la Faculté de droit de l'Université de Montréal, nous avons trouvé une information supplémentaire visant à expliciter la proportion de femmes et d'hommes travaillant au sein d'un organisme, par exemple : *La Faculté compte 55 professeur(e)s, dont plus du tiers sont des femmes* (sic !). À notre avis, cette information n'est pas pertinente. Alors qu'elle pourrait, en quelque sorte, motiver certain-e-s à soumettre leur dossier de candidature, elle n'est pas porteuse d'un sens plus profond et pourrait même être considérée comme discriminatoire. Ensuite, l'emploi de la note, l'un des procédés linguistiques de féminisation servant à expliciter l'usage du masculin (générique) peut être considéré comme discriminatoire ou comme un procédé soulignant la différence entre les genres, p. ex. : *Cet emploi est proposé aux candidats des deux sexes (H/F)*. Un autre cas de figure est la note (non en tant que procédé de féminisation linguistique) qui a pour but de traiter tous et toutes de façon égalitaire. C'est le cas du programme d'accès à l'égalité de l'emploi envisagé par le gouvernement canadien. En effet, les organismes québécois sont censés respecter la *Loi sur l'accès à l'égalité en emploi* (sic !) *dans des organismes publics* (2014). Cette loi vise à corriger la situation des personnes faisant partie

de certains groupes victimes de discrimination (femmes, handicapés, etc.), lors de l'accès à l'emploi, par exemple :

Valorisant la diversité, l'Université Laval invite toutes les personnes qualifiées à présenter leur candidature, en particulier **les femmes**, les membres de minorités visibles et ethniques, les Autochtones et les personnes handicapées. La priorité sera toutefois accordée aux personnes ayant le statut de **citoyen canadien ou de résident permanent**.

L'Université de Montréal souscrit au principe d'accès à l'égalité en emploi et invite **les femmes**, les membres des minorités visibles, les membres des minorités ethniques, les personnes handicapées et les Autochtones à poser leur candidature. Nous invitons **tous les candidats** à remplir le formulaire d'accès à l'égalité en emploi, disponible à l'adresse suivante [...].

Dans les exemples précédents, bien que la loi précédemment mentionnée soit appliquée, toute la dernière phrase qui est une formulation générique s'oppose à l'amélioration de la situation des groupes désavantagés, notamment des femmes, par le choix linguistique du masculin générique. On trouve toutefois dans ces mêmes petites annonces une note en matière de procédés de féminisation linguistique expliquant que le masculin est seulement employé, afin que le texte ne soit pas trop long. D'un point de vue (socio)linguistique, si l'on tient compte de l'égalité entre hommes et femmes et que l'on rend les femmes langagièrement visibles d'une manière efficace dans l'ensemble d'un texte, la note approuvant l'application de la loi mentionnée peut sembler futile et elle accentue la différence entre les deux genres.

Analyse des offres d'emploi

Ayant maintenant une idée plus précise des objectifs d'une offre d'emploi, nous pouvons aborder le sujet principal de la recherche. Une question se pose tout d'abord : pourquoi est-il conseillé de respecter la parité linguistique dans les offres d'emploi ? La notion d'égalité des chances est diffusée par de nombreux relais publics comme l'éducation, les lois et les médias. Mettons en relief le fait que la capacité humaine est depuis toujours la base essentielle de l'économie. L'ensemble des obstacles à la vie professionnelle risque d'empêcher de profiter pleinement de cette capacité sur le marché du travail. Un cas de figure est représenté par les appellations professionnelles (Pleško 2012b, 152). Les femmes exercent aujourd'hui les mêmes métiers que les hommes. Nous restons donc convaincus que cette réalité sociale devrait se manifester, entre autres, dans les offres d'emploi et nous ne voyons aucune raison objective de ne pas nommer une femme à la tête d'une entreprise ou occupant un poste important par une forme féminine distincte si celle-ci existe et est acceptée (Pleško 2012a, 153 et 157). Rousseau (1998, 1) en donne deux exemples : *la directrice* (forme admise par l'Académie française) ou *Madame LA Ministre*² (forme très récente résultant d'un choix d'un groupe de locuteurs et locutrices).

² Yvette Roudy, ancienne ministre des Droits de la femme en France a souhaité être nommée *Madame LA Ministre*.

Nous avons effectué une analyse centrée sur la représentation des hommes et femmes dans les offres d'emploi destinées aux particuliers. Nous avons d'abord constitué un corpus de cent offres d'emploi, vingt-cinq par pays. Le choix d'un corpus équivalent a représenté un pas d'une importance cruciale. Étant donné que le réseau Internet dispose d'un nombre incalculable de sites proposant des offres d'emplois, nous avons défini plusieurs critères permettant d'affiner notre choix : (a) le réseau est destiné à un public francophone ; (b) le texte est en français dans la rubrique *emploi* ; (c) le réseau est public et gratuit ; (d) l'offre concerne des particuliers, il ne s'agit pas de commandes pour de grandes entreprises privées ou publiques.

Voici le tableau récapitulatif dans lequel nous indiquons, pour chaque pays, le nombre de formes et de formulations repérées. Ce tableau présente à la fois la productivité des procédés linguistiques de féminisation et les tendances en matière de féminisation linguistique dans les pays cibles :

Procédé ³	B	F	Q	S	Total
Épicènes propres	25	12	32	21	90
<i>Épicènes féminins</i> ⁴	1				1
<i>Épicènes masculins</i> ⁵	17	9	17	7	50
Doublets à forme tronquée	4	10	17	20	51
Doublets à forme développée		1	8	3	12
Règle d'agencement					
Alternance des genres	1		2		3
Règle de proximité			1		1
Couples		1		2	5
Adjonction lexicale <i>femme</i>					
Adjonction lexicale <i>homme</i>					
Féminins génériques	2	1	2	2	7
Masculins génériques	73	74	83	36	266
Monosexués au féminin					
Monosexués au masculin					
Bisexués	13	9	17	10	49
Dégenrisation ⁶	25	30	70	34	159
Note		1	3		4
Abréviation H/F	10	13	1	3	27
Inanimés	2		1		3
Total	172	161	254	138	726

³ Si, selon le texte et le contexte d'une offre d'emploi, il a été possible d'identifier le sexe de la personne *recherchée*, les formes et les formulations d'une telle offre d'emploi n'ont pas été analysées.

⁴ En effet, il s'agit des génériques, mais nous avons créé cette catégorie à part afin de démontrer l'usage réel des épécènes.

⁵ *Idem.*

⁶ À ce terme correspondent également *les formulations neutralisantes* et *les formulations désexisées*. C'est un procédé de féminisation linguistique qui privilégie des formes neutralisant les genres. Elles ne désignent pas un être humain mais une entité abstraite (Elmiger 2010, 141).

Le procédé le plus productif est le masculin générique. Viennent ensuite les formulations déséxisées. D'autres procédés assez productifs sont les épïcènes, bien que beaucoup d'entre eux soient souvent employés à valeur générique. Les autres ne sont pas aussi productifs mais aident néanmoins à *visibiliser* les femmes. Il est possible de diviser les procédés en trois groupes : (a) féminin spécifié à côté du masculin, c'est-à-dire que la forme féminine coexiste avec son équivalent masculin ou que la formulation employée se réfère aux deux sexes : épïcènes propres, doublets, couples, bisexués, notes, abréviation H/F ; (b) emploi unique au masculin : on classe ici les épïcènes employés au masculin et les masculins génériques ; (c) emploi unique au féminin : les épïcènes employés au féminin, les féminins génériques et quelques couples qui pourraient être considérés comme des génériques ⁷.

Trois procédés, à savoir l'agencement, l'alternance des genres et la règle de proximité, sont présentés à part. Pour ce qui est de la règle de proximité, elle devrait s'appliquer simultanément avec les doublets ou les couples, par exemple : *l'employé et l'employée chargée* puis, ailleurs, dans le même texte on change l'ordre en *l'employée et l'employé chargé*. Cette règle peut certes aboutir à la discrimination, par exemple : *traducteurs et traductrices compétentes* peut s'interpréter comme tous les traducteurs et des traductrices compétentes seulement. De même, des passages où alternent les genres ne peuvent être classés ni comme masculins ni comme féminins car ils sont rédigés de telle façon qu'ils rendent les deux genres et sexes égaux. Ainsi, dans tous les cas, l'égalité masculin-féminin est mise à jour et on ne vise qu'à en démontrer l'usage réel. Aucune offre d'emploi n'est écrite à l'aide de l'agencement. En tout cas, l'usage régulier et systématique de ces trois procédés assurerait la parité entre hommes et femmes dans la langue et aussi dans la sphère professionnelle. Cela permettrait de plus d'éviter l'emploi des doublets abrégés qui peuvent altérer l'esthétique du texte à cause de différents symboles typographiques par ailleurs inapplicables dans les textes oraux. Nous avons également créé une catégorie spécifique où sont insérés les noms employés à valeur inanimée, par exemple : *Peugeot est le plus grand fabricant d'automobiles*.

Le tableau ci-dessous indique l'ordre des pays selon le nombre de formes et de formulations féminisées ou déséxisées. Par rapport au nombre de masculins, la première place est occupée par la Suisse, la deuxième par le Québec, la troisième par la France et la dernière par la Belgique. Les résultats se justifient mutuellement avec ceux que l'on a obtenus dans l'analyse des formulaires institutionnels, sauf que la France et la Belgique ont échangé leur place. L'écart n'est pourtant pas significatif.

⁷ L'appellation professionnelle *femme de chambre* ne figure qu'à sa forme féminine, elle n'est pas accompagnée de son pendant masculin *préposé aux chambre*. Selon le contexte des offres d'emploi, il est évident que l'on est à la recherche de femmes aussi bien que d'hommes et c'est pour cela que l'on pourrait considérer parfois *femme de chambre* comme un féminin à valeur générique.

Genre/procédé	B	F	Q	S	Total
Féminin spécifié (parité féminin-masculin)	77	77	148	91	393
Emploi unique au féminin	3	1	2	4	10
Emploi unique au masculin	90	83	100	43	316
Règle d'agencement					
Alternance des genres	1		2		3
Règle de proximité			1		1
Inanimés	2		1		3
Total	173	161	254	138	726

Avant de passer à l'interprétation des résultats par pays, nous allons encore citer quelques cas de figure particuliers qui méritent un commentaire. *Personne*, en tant que seul représentant de la catégorie des bisexués dans toutes les offres d'emploi, engendre une grande quantité d'accords au féminin, notamment des adjectifs et du pronom personnel *elle(s)*. Nous n'en tiendrons pas compte car il ne s'agit pas ici de la règle de proximité, par exemple : *Nous recherchons des personnes avec une bonne expérience dans la restauration, sérieuses, ponctuelles et de bonne présentation*. Ensuite, le nom de fonction *un-e chef-fe* ou *un-e chef* est classé de deux manières différentes. Dans les offres d'emploi françaises ou belges, il est considéré comme un épïcène : *un-e chef*. En Suisse et au Québec, il figure parmi les doublets puisque la forme *une cheffe* est reconnue par la langue française parlée sur les territoires québécois et suisse et qu'elle est déjà entrée dans l'usage, par exemple : *Pour cette fonction, vous serez capable d'animer et d'encadrer les chefs de services (sic !) (réception, service technique et centre de bien-être)*. – *En vue du départ du titulaire actuel, nous recherchons pour une unité de soins de 16 lits, un/une infirmier/ère-chef/fe d'Unité de Soins (ICUS) à 100 %*. Concernant les épïcènes employés au masculin, cette catégorie repose sur le fait que de nombreux adjectifs accompagnant des noms épïcènes ne sont accordés qu'au masculin, ils sont introduits par un déterminant masculin ou font partie d'une énumération qui les rend masculins selon le contexte, par exemple : *assurer la distribution du courrier reçu à l'intention du médecin désigné ; les meilleurs spécialistes ; [...] par tous les professeurs membres de l'assemblée facultaire ; comptable expérimenté indépendant ; bon bilingue ; vous êtes rigoureux, proactif, autonome et vous appréciez le contact clients*.

Belgique

Comme en témoignent les tableaux ci-dessus, la Belgique n'a pas encore abouti à l'égalité linguistique absolue entre hommes et femmes même si l'écart constaté n'est, en rien, abusif. Dans les offres d'emploi belges, la productivité de procédés de féminisation linguistique est assez déséquilibrée. Le procédé dont on se sert le plus fréquemment est le masculin générique suivi des épïcènes propres et des formulations déséxisées. Viennent ensuite les épïcènes employés au masculin qui sont en fait des masculins génériques, les bisexués et l'abréviation H/F. Les épïcènes employés au féminin et les doublets sont présents en moindre quantité.

Trois offres d'emploi n'ont pas été analysées car le poste n'était destiné qu'à un seul sexe, soit masculin, soit féminin, par exemple : *Nous recherchons*

une femme de chambre/réceptionniste polyvalente [...]. Pas sérieuse s'abstenir. Le nom de métier *femme de chambre* et l'emploi des deux adjectifs féminins excluent tout homme. Mais pourquoi restreindre ce métier aux femmes ? Il est déjà en effet courant que des hommes travaillent à la réception ou soient préposés à l'entretien ménager.

L'abréviation H/F a été utilisée dix fois. Si les noms qui sont précédés ou suivis de cette abréviation ne l'avaient pas été, ils auraient été classés, suivant le contexte de l'offre, comme huit masculins génériques (p. ex. : *second de cuisine H/F, carreleurs H/F, dessinateur (H/F), un conseiller payroll (h/f)*), un épïcène employé à valeur masculine (*un comptable AR H/F*) et un épïcène propre (*styliste ongulaire H/F*).

Des quatre doublets abrégés, trois sont construits à l'aide de parenthèses et un à l'aide d'une barre oblique. La forme abrégée est aussi employée dans le cas de trois déterminants introduisant les noms épïcènes : *un[e] secrétaire, un(e) comptable, un(e) gestionnaire*.

Les mots empruntés à des langues étrangères ou créés récemment constituent des cas particuliers, par exemple : *développeur, categorymarketeer* (un fournisseur qui gère des catégories de produits ou de services en tant qu'unité stratégique orientée vers un consommateur en vue de lui délivrer une valeur ajoutée spécifique), *leader*. Les auteurs de *Femme, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions* (Cerquiglini et al. 1999, 81) admettent le pendant féminin *développeuse* pour *développeur*⁸. Au contraire, le *Trésor de la langue française* ne reconnaît pas cette forme. Les deux autres noms de professions sont d'habitude utilisés en tant que masculins génériques. Il est selon nous possible de les *féminiser*, au moins à l'aide d'un déterminant féminin, p. ex. : *un-e categorymarketeer, un-e leader*.

Nous avons aussi repéré deux noms employés à valeur inanimée : *Notre client est une société active dans le secteur des médias* et *Notre client est une fiduciaire située dans la région de Charleroi*. D'un côté, certains mots demeurent d'usage au masculin lorsqu'ils désignent une entreprise, une institution ou un service. De l'autre côté, certains linguistes proposent d'accorder les genres, même dans un contexte où les noms remplissent une fonction d'inanimé, par exemple : *notre cliente est une société* ou *notre client est un organisme*. Il serait plus satisfaisant à notre avis de reformuler les énoncés de ce type d'une manière qui neutraliserait les genres, par exemple : *Nous rendons service à un établissement s'occupant de l'organisation commerciale situé dans la région de Charleroi*.

France

Concernant les offres d'emploi françaises, nous avons analysé 162 formes ou formulations. Comme en Belgique, la différence entre le nombre des masculins uniques (83) et celui des féminins uniques et spécifiés (78) n'est pas significative (5). On ne parle donc pas encore de parité linguistique totale mais

⁸ Le nom masculin *développeur* est formé à partir du verbe *développer*. Il y a donc un rapport sémantique direct entre le nom et le verbe. Dans ce cas-là, nous créons le féminin par remplacement du suffixe *-eur* par *-euse* : *développer* → *un développeur* → *une développeuse*. (Cerquiglini et al. 1999, 23–25)

on s'en approche. Un tel résultat est un fait surprenant sachant qu'en général, la France est considérée comme le pays francophone qui s'oppose le plus formellement à la féminisation de la langue. Si l'on prend en compte la politique d'égalité entre hommes et femmes, ce phénomène peut s'expliquer par le respect des lois, ce qui se manifeste, bien évidemment, par une quasi-parité linguistique. Soulignons d'ailleurs que l'on est principalement parvenu à cette égalité grâce à des formulations désexisées.

Pour ce qui est de la productivité de chaque procédé, la première place est occupée par le masculin générique. Viennent ensuite les formes désexisées et des procédés situés plus ou moins à la même échelle : l'usage de l'abréviation H/F, épiciens propres, doublets abrégés et bisexués. Les doublets développés et les couples n'ont qu'une seule occurrence.

L'abréviation H/F apparaît dans treize petites annonces à côté des noms qui seraient normalement classés en tant que masculins génériques (11), féminins génériques (1) et doublets abrégés (2). Un cas particulier est celui du nom de profession *féminisé* à l'aide de l'abréviation H/F qui est à la fois un doublet abrégé : *H/F véhiculé(e)*. La deuxième particularité est *un épïcène à forme tronquée* accompagné de H/F : *H/F réceptionnist(e)*. Or, cette forme est agrammaticale. **Un réceptionnist* n'est pas reconnu dans le lexique français et ne figure pas dans les dictionnaires de référence. Ces deux efforts visant à rendre les deux sexes égaux peuvent s'interpréter comme une surféminisation (Cholewka 2002, 49).

Tous les doublets abrégés sont écrits entre parenthèses. Un cas présente un épïcène introduit par un déterminant abrégé au féminin : *un(e) secrétaire*. Parmi toutes les offres d'emploi, on n'a repéré qu'un seul doublet développé. Le féminin est antéposé au masculin et séparé par une barre oblique. L'adjectif suivant apparaît dans les deux genres comme un doublet abrégé : *directeurs/directrices indépendant(e)s*.

Dans une offre d'emploi, est présentée la recherche de personnes destinées à exercer au sein d'établissements de santé. Pour mettre en évidence que les représentants de deux sexes peuvent soumettre leur candidature, on utilise non seulement l'abréviation H/F, mais nous y observons également une alternance des genres bien qu'il ne s'agisse pas d'une énumération où ceux-ci varient : *infirmière H/F* dans l'en-tête de l'offre et *infirmier H/F* dans la description du poste.

La forme *assistant ménager F/H* trouvée dans une offre d'emploi s'avère plus avantageuse que *femme de ménage* ou *femme de chambre* ou valet de chambre. *Assistant ménager F/H* ou les doublets développés *assistant ménager/assistante ménagère* sont des formulations qui ne dévalorisent pas autant ce métier puisqu'elles ne le limitent pas qu'aux femmes.

Deux abréviations H/F sont assimilées à des couples car elles n'accompagnent aucun nom. Elles servent à préciser le sexe des personnes recherchées, par exemple : [...], *nous recrutons (h/f) en CDI*, [...] et *Emploi proposé aux candidats des deux sexes (H/F)*. Il semble que cette tendance, comparable au phénomène de surféminisation, pourrait être aussi dénotée comme *surégalitaire*.

Une petite annonce est féminisée à l'aide d'une note. Il ne s'agit pas d'une note *défendant* l'emploi du masculin générique comme on l'a déjà vu. Elle explicite le sexe de la personne recherchée : *Emploi proposé aux candidats des*

deux sexes H/F. Bien que cela ne puisse pas être traité comme un procédé linguistique mais plutôt *politique* ou *social*, il assure d'une certaine manière la parité linguistique.

Québec

Nous avons soumis 253 formes et formulations à l'analyse dont plus de la moitié (150) rend les femmes égales aux hommes (43). Ce résultat est notamment lié à l'engagement politique, académique et public en matière de féminisation du français en vigueur depuis près de quarante ans au Québec.

Les données numériques obtenues dans l'analyse prouvent une certaine prédominance des féminins : il s'agit des formulations respectant l'égalité entre hommes et femmes et toute autre forme neutralisant les genres dans les offres d'emploi québécoises.

Quant à la productivité, le masculin générique est, de nouveau, le plus souvent employé. La dégenrisation se range juste après le masculin générique. Elle est suivie des épécènes propres et des épécènes employés au masculin, des doublets abrégés et des bisexués. Les procédés les moins nombreux sont les doublets développés, la note et les féminins génériques. Seule une offre d'emploi québécoise spécifie l'égalité d'accès à l'emploi par l'abréviation H/F. Bien qu'elle ne figure qu'à côté d'un seul nom de métier, elle se réfère pourtant à plusieurs d'entre eux : [...] *recherche de tout (sic !) urgence pour ses clients des employés qualifiés comme un réceptionniste – secrétaire – hôtellerie – restauration – agent de sécurité – chauffeur – femme de chambre – voiturier d'hôtel – sécurité d'hôtel – serveur d'hôtel – cuisinier d'hôtel – directeur commercial – directeur général – directeur de comptabilité – chef de rang – direction d'hôtel – thérapeute de massage d'hôtel – garagiste d'hôtel – voiture de lavage d'hôtel – vendeuse dans la barre (sic !) d'hôtel H/F pour un poste sur Canada [...]*. L'abréviation H/F se rapporte à tous les postes offerts dans ce court extrait et, vu que l'extrait débute par l'article indéfini masculin, il est possible de considérer tous les noms comme des masculins génériques, sauf dans quelques cas de dégenrisation apparaissant dans ce même extrait, par exemple : *sécurité d'hôtel, direction d'hôtel, restauration, hôtellerie, voiture de lavage*. En principe, cette petite annonce présente un cas de figure *modèle* ou l'on pourrait parfaitement alterner les genres tout en se servant des formes déséxisées, par exemple : [On est à la] *recherche de toute urgence pour notre clientèle de personnes qualifiées comme une réceptionniste – un secrétaire – une hôtelière – un personnel de restauration – une agente de sécurité – un chauffeur – (une femme de chambre)/une préposée à l'entretien ménager – un voiturier d'hôtel – la sécurité d'hôtel – une serveuse d'hôtel – un cuisinier d'hôtel – une directrice commerciale – un directeur général – une directrice de comptabilité – un chef de rang – la direction d'hôtel – une thérapeute de massage d'hôtel – un garagiste d'hôtel – la voiture de lavage d'hôtel – une vendeuse dans le bar d'hôtel (H/F) pour un poste [à CDI]*.

Les doublets sont assez nombreux et les abrégés y prédominent. Ils représentent une gamme de 17 cas tous inscrits entre parenthèses. Dans une petite annonce, un doublet développé est introduit par un déterminant tronqué : *un(e) directeur/directrice*. Trois doublets développés sont unis par la préposition *et* et le féminin est antéposé. Deux doublets sont unis par la

préposition *ou* et le féminin est juxtaposé. Les trois autres sont séparés par une barre oblique dont un féminin juxtaposé et deux autres antéposés.

La règle de proximité est en vigueur dans une offre d'emploi : *hôtes et hôtesse recherchées*.

Bien que l'en-tête d'une petite annonce puisse sembler floue : *Offre de stages, parajuristes, secrétaires, techniciens juridiques*, dans le corps du texte les genres alternent : *Offres d'emploi pour parajuristes, secrétaires juridiques, techniciens juridiques, adjointes juridiques, etc.* Une telle formulation vise à rendre tous les postes offerts accessibles aux hommes tout autant qu'aux femmes.

Trois petites annonces sont féminisées à l'aide de notes, par exemple : *Le générique masculin est utilisé dans le seul but d'alléger le texte. – Cet emploi est offert également aux hommes et aux femmes ou le masculin est utilisé dans le but d'alléger le texte seulement.*

Suisse

Le nombre des formes et formulations analysées est en moindre quantité : seulement 138 cas. Plus de la moitié est féminisée ou déséxisée, c'est-à-dire que les petites annonces prouvent que la Suisse se classe à la première place en matière de féminisation linguistique.

L'ordre des procédés suivant leur productivité reste plus ou moins maintenu : le masculin générique est de nouveau le plus fécond. Après, d'autres procédés assez productifs viennent : les formes déséxisées, les doublets abrégés et les épécènes propres.

L'abréviation H/F est employée dans trois offres d'emploi et elle accompagne à chaque fois un nom masculin à valeur générique, par exemple : *distributeur complément alimentaire (H/F), ingénieur civil (h/f), notre futur chef de partie (H/F)*.

Les doublets abrégés sont assez nombreux et réalisés de trois façons différentes : dix-sept parenthèses, un trait d'union et deux barres obliques. On trouve d'ailleurs également quatre articles indéfinis accompagnant soit des doublets, soit des épécènes propres, qui sont abrégés au féminin, par exemple : *un(e) secrétaire, un/e ingénieur/e, un(e) collaborateur(trice), un(e) secrétaire juridique*. Les doublets développés sont séparés une fois par une barre oblique avec un féminin postposé (*courtier/courtière immobilier*) ; dans un second cas, le féminin est postposé et les doublets se trouvent entre parenthèses doubles (*négociateur(négociatrice)*) ; dans un troisième cas, les doublets sont coordonnés par la conjonction *et* avec la forme féminine en première position (*collaboratrices et collaborateurs*).

Nous avons repéré une abréviation familière qui peut être classée en tant qu'*épécène propre*, même si sa forme complète admet des formes distinctes pour chaque genre : *Ados ou adultes, quel que soit votre âge ! Un-e ado → un-e adolescent-e*.

Pour ce qui est des épécènes, il est conseillé de les employer sans déterminant, au moins dans le titre de l'offre d'emploi. Au cas où il n'est pas possible d'éviter l'emploi du déterminant ou si la personne faisant paraître la petite annonce veut souligner le fait qu'elle est à la recherche des deux sexes, on peut se servir d'un chiffre comme l'a fait une entreprise suisse : *afin de*

compléter notre team et de développer de nouveaux projets nous recherchons **1 architecte** [...].

Conclusion

Certains métiers sont appréhendés comme étant typiquement masculins. Il s'agit notamment des travaux physiques ou des travaux exigeant des aptitudes techniques. Comme en témoignent les données statistiques de l'analyse effectuée, les femmes ne sont plus, dans la majorité des cas, exclues de ces professions, p. ex. : *Entreprise de la région du Nord Vaudois recherche pour un poste fixe un/e Ingénieur/e Technologies Industrielles. – Plombier chauffagiste sanitaire. Afin d'accompagner notre évolution, nous recrutons (h/f) en CDI [...].* Pourtant, l'insécurité linguistique se retrouve aussi dans les offres d'emploi. Afin de conserver notre impartialité, nous n'avons pas analysé les offres ne proposant l'emploi qu'aux hommes et désavantageant les femmes ou inversement, p. ex. : *Recherche chauffeur [...] porteur forestier secteur 38. – À Dorval, livreurs classe 1 et 3, travail physique, bonne condition, très bon salaire, temps plein.* Il est en tout cas permis de se demander dans quelle mesure l'on doit prendre en considération les différences biologiques entre hommes et femmes et, surtout, s'il ne faut pas davantage faire cas des moyens de dérivation existants, afin de faire avancer le débat sur la féminisation des termes professionnels. Cette analyse des petites annonces montre l'attitude adoptée par les sujets parlants à l'égard de la féminisation de leur langue. Le traitement des cas particuliers que l'on a rencontrés a pour objectif de nous faire réaliser qu'il reste encore du travail afin de toucher au but, c'est-à-dire à la parité linguistique entre hommes et femmes dans la langue française.

Bibliographie critique

- Cerquiglini, Bernard (dir.), *Femmes, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, Paris, La Documentation française, 1999.
- Cholewka, Nicole, « Féminin et familier », In : Mathieu, Marie-Jo, *Extension du féminin : les incertitudes de la langue*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 45-58.
- Éditeur officiel du Québec, « Loi sur l'accès à l'égalité en emploi dans des organismes publics », 2014. [En ligne]. URL : http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A_2_01/A2_01.html. (Page consultée le 7 février 2014).
- Elmiger, Daniel, *La féminisation de la langue en français et en allemand : querelle entre spécialistes et réception par le grand public*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Lamothe, Jacqueline (dir.), *Guide de féminisation*, Université du Québec à Montréal. [En ligne]. URL : <http://www.instances.uquam.ca/Guides/Pages/GuideFeminisation.aspx>. (Page consultée le 7 février 2014).
- Larivière, Louise-Laurence, *Pourquoi en finir avec la féminisation linguistique ou à la recherche des mots perdus*, Montréal, Boréal, 2001.
- Mathieu, Marie-Jo (dir.), *Extension du féminin : les incertitudes de la langue*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Pleško, Martin, « La féminisation linguistique en milieu francophone », In : *Romanica Olomucensia*, 2012a, tome 2, vol n° 24, p. 151-158.
- Pleško, Martin, « Rodové stereotypy učebniciach francúzštiny ako cudzieho jazyka » [Stéréotypes de genre dans les méthodes de FLE], *Xlinguae European Scientific Language Review*, 2012b, tome 5, vol. 2, p. 28-34.

Rousseau, Jean, *Madame la Ministre. La féminisation des noms en dix questions*, CIEP-BELC, 1998. [En ligne]. URL : <http://www.ciep.fr/chroniq/femi/fem.pdf>. (Page consultée le 24 avril 2009).

Niveaux de textualisation et expressions procédurales

Liana POP
Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca, Roumanie

Résumé : Le présent article se propose de montrer la connexion entre *langue* et *discours*, en détachant quelques marques linguistiques procédurales, qui donnent des instructions discursives-textuelles à différents niveaux de textualisation (*micro*, *méso* et *macro*), comme suit : au niveau micro – opérateurs de catégorisation et marqueurs d'actes ; au niveau méso – marques d'« orientation discursive » (OD) et de gestion des hétérogénéités (espaces discursifs) ; au niveau macro – marqueurs de limites textuelles et étiquettes de genres, essentiellement. Chaque type d'expression procédurale est illustré par des textes littéraires ou non littéraires, de l'oral ou de l'écrit.

Abstract : The present article seeks to reveal the connection between *linguistics expressions* and *discourse*, by identifying some procedural marks, which give discursive-textual instructions at various levels of textualization (*micro*, *mezzo* and *macro*), as follows: at the micro level - operators of categorization and act markers; at the mezzo level - marks of " discursive orientation " (OD) and management of heterogeneous discursive spaces; at the macro level – mostly markers of textual limits and label of genres. Every type of procedural expression is illustrated by literary or not literary texts, belonging to the oral or written style.

Mots-clés : procédure, marques linguistiques, textualisation, orientation discursive-textuelle, genre textuel

Keywords : procedure, linguistics markers, textualization, discursive-textual orientation, textual genre

Les buts

Dans cette recherche, nous visons plusieurs objectifs :

- prouver que, dans la production des discours-textes, les locuteurs et les scripteurs se servent d'**expressions linguistiques conventionnelles**, plus ou moins explicites, qui « orientent » les auditeurs-lecteurs sur des pistes « marquées » pour un **type d'organisation discursive** ou un **genre textuel**;
- discuter la problématique de ces **marques linguistiques** qui donnent des instructions discursives-textuelles ;
- montrer que les expressions que nous avons appelées ailleurs « **marques d'orientation** » ont des sens procéduraux, indiquant, de façon explicite ou implicite, des procédures méta-discursives, à un niveau ou autre de textualisation.

Nous nous appuyons dans nos observations sur des textes littéraires ou non littéraires, oraux et écrits.

1. Concepts

Plusieurs concepts seront utilisés, plus ou moins clairement définis en linguistique, tels que *procédure / sens procédural*, *marques (marqueurs, opérateurs, connecteurs,...)*, *niveaux de textualisation*, *orientation discursive-textuelle*, *poids des marques*, etc. Nous rappelons leurs acceptions les plus courantes ci-dessous.

1.1. Procédure

Une *procédure* est généralement définie comme un « ensemble d'instructions sur la manière d'interpréter un énoncé » (DEP : 27). On dit qu'elle contient *une information procédurale*, concernant « la manière dont l'information doit être traitée pour être interprétée » (ibid.).

Les termes synonymes de *signification procédurale* ou *computationnelle* (vs *signification descriptive* ou *représentationnelle*) sont aussi utilisés (cf. Sperber & Wilson 1990, apud DEP 364), et, en général, avec Traugott, par exemple, on parle de sens *conceptuels*, d'un côté, et *procéduraux*, d'un autre, ces derniers étant essentiellement indexicaux / méta-textuels :

[...] there is a division of labor among Ms [= Meanings]: some are primarily contentful, others primarily procedural (Blakemore 1987). Meanings expressed by nouns, verbs, adjectives, prepositions, and adverbs in some of their uses are usually of the contentful type. By contrast, **procedural meanings are primarily indexical of SP/W's attitudes to the discourse and the participants in it**; they index metatextual relations between propositions or between propositions and the non-linguistic context. (Traugott 2002 : 10, in Toupin 2006, s.p.).

Précisons tout de suite que, en dépit d'une opinion communément admise, selon laquelle les sens procéduraux seraient exclusivement implicites et non propositionnels, nous soutenons que les procédures peuvent s'exprimer aussi bien **implicitement** que **explicitement**, préférant largement l'expression implicite, plutôt grammaticalisée / pragmatisée (cf. Pop, 2009b). Dans ce qui suit, nous montrerons que les sens procéduraux, qui donnent des indications d'orientation et d'interprétation du discours, peuvent très bien s'exprimer par des marques lexicales, non grammaticalisées.

1.2. Marques, marqueurs, opérateurs, connecteurs...

Le concept de marques discursives-textuelles, à l'opposé des marques grammaticales, ne bénéficie pas encore d'une définition / description unifiée, et la terminologie qui les désigne est très diverse. Des termes comme *marques*, *marqueurs discursifs/pragmatiques*, *opérateurs*, *connecteurs logiques/pragmatiques*, *mots du discours*, *petits mots*, *particules (énonciatives)*, *ponctuants*, etc. indiquent que l'état de la recherche en ce qui les concerne est encore instable, avec des catégories d'analyse plurielles et polysémiques.

Ainsi, **marque** s'utilise de façon assez vague, pour toute expression linguistique ; **marqueur** – dont l'origine probable est le terme anglais *marker*¹ – s'est plutôt spécialisé comme expression pragmatique, recouvrant chez la

¹ Il est intéressant de remarquer que ni **marque** ni **marqueur** ne bénéficient d'entrée dans le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (DEP).

plupart des chercheurs les sens de deux autres termes : **opérateur** et/ou **connecteur**.²

Notons aussi deux termes utilisés en analyse du discours – **marqueur conversationnel** et « **mots du discours** » – considérés, dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* (DAD), comme caractérisant le niveau « réflexif » des pratiques communicatives³. Selon ce dictionnaire, les marqueurs conversationnels représentent :

« une série d'éléments verbaux et non-verbaux, caractéristiques des situations d'interaction et qui jouent un rôle de révélateur, de « signalement » (Traverso 1999) quant à la production discursive en cours d'élaboration : ils établissent / indiquent un lien soit entre des segments linguistiques, soit entre les formes linguistiques et le contexte ». (DAD)

Quant aux « **mots du discours** » (Ducrot et al. 1980), ils sont dits non-référentiels, comme les connecteurs, avec une « signification conçue [...] en termes d'instructions pragmatiques » (DAD, s.v.).

Notons, enfin, que les différentes listes des **connecteurs logiques** (*et, mais, parce que, si...*), **connecteurs pragmatiques** (*et, mais, parce que, si, même, donc, alors, bon, ben, eh bien...*), et **opérateurs** (*même, décidément...*) se recourent plus d'une fois, ce qui indique des modélisations concurrentes, non encore harmonisées, pour ces expressions linguistiques ayant toutes des sens procéduraux.

Nous essayons dans ce qui suit de montrer le fonctionnement et la préférence de ces marques linguistiques pour un niveau de textualisation ou un autre, ce qui, croyons-nous, pourrait apporter des critères supplémentaires à leur description.

2. Démarche (méthodologie)

Nous estimons que pour la description des sens procéduraux la prise en considération des niveaux textuels auxquels ils exercent leurs fonctions est importante, raison pour laquelle nous proposons de définir et de donner ci-dessous les types de niveaux que nous prendrons en considération.

2.1. Niveaux de textualisation

Nous avons défini ailleurs les niveaux de textualisation comme suit :

Les niveaux de textualisation concernent l'extension des unités où se manifestent divers phénomènes linguistiques, comprenant le niveau lexicogrammatical de la phrase, le niveau maximal du texte et, entre les deux, un niveau intermédiaire, celui des séquences discursives minimales. Ces trois niveaux de textualisation sont, plus précisément :

² « Par définition, un **opérateur** est un foncteur qui a pour argument une proposition atomique, alors qu'un **connecteur** est un foncteur qui a pour argument une paire ordonnée de propositions. » (DEP : 179)

³ Curieusement, le DAD ne mentionne pas, quant à lui, les **marqueurs discursifs**.

- un niveau **micro**, celui encodé par les marques lexicales, grammaticales et prosodiques constitutives des énoncés-actes;
- un niveau **méso**, celui qui est responsable de l'organisation discursive minimale ou « locale » (...);
- un niveau **macro**, celui qui est responsable de l'organisation textuelle maximale ou « globale » (...).

Il s'agit, comme on le voit, de niveaux perceptibles sur un découpage linéaire du texte en **unités lexico-grammaticales, discursives et textuelles**, respectivement (cf. Pop 2007).

En ce qui concerne la répartition de ces marques linguistiques sur les trois niveaux susmentionnés, nous estimons que, pour les instructions données au niveau **micro**, au *niveau lexical*, il s'agirait bien des **opérateurs**, alors que, au *niveau des actes*, comme unités discursives minimales, les **marqueurs d'actes**.

Le niveau **méso** (discursif) étant le lieu de constitution des enchaînements minimaux et des séquences / activités, nous allons situer :

- pour la programmation discursive, les phénomènes d'« **orientation discursive** » (**OD**) ;
- pour la gestion des hétérogénéités référentielles, les configurations en « **espaces discursifs** ».

Enfin, au niveau **macro** (textuel), où se situent la construction et la reconnaissance des *genres textuels* (conte, devinette, fait divers, nouvelle, lettre, fable...), nous allons identifier les marques linguistiques indiquant cette reconnaissance catégorielle, et il s'agira essentiellement d'**étiquettes de genres**.

2.2. La notion d'« Orientation du Discours » (OD)

À la suite, en premier lieu, d'Anscombe et Ducrot (1983) qui ont défini l'**orientation argumentative (OA)** comme sens argumentatif de l'énonciation/énoncé (« la classe de conclusions suggérées au destinataire », cf. Anscombe & Ducrot 1983: 149; Moeschler 1989), encodé linguistiquement par des **connecteurs** (ex. *mais*) et **opérateurs** (ex. *peu, un peu*), et qui soutiennent que l'*argumentativité* apparaît comme déterminée linguistiquement (étant inscrite dans la langue), nous avons considéré qu'une **orientation discursive (OD)** serait indiquée par des marques linguistiques pour tous les types discursifs – marques de niveau **micro** et **méso**. À l'orientation argumentative, nous avons alors ajouté d'autres types d'« orientation », comme :

- l'**orientation narrative (ON)**, en tant que sens, indiqué par des marques linguistiques, qui suggèrent au destinataire une suite narrative locale ou globale. (cf. Pop 2010d) ;
- l'**orientation descriptive (ODe)**, en tant que sens, indiqué par des marques linguistiques, qui suggèrent au destinataire une suite descriptive locale ou globale (id.) ; et
- une **orientation dialogale (ODi)**, comme sens, indiqué par des marques linguistiques, qui suggèrent au destinataire une suite dialogale locale ou globale (id.).

À l'aide de ces notions, nous allons observer la répartition des expressions procédurales sur les niveaux de textualisation (micro, méso, macro) indiqués plus haut. Plus précisément, à chacun de ces niveaux, nous allons identifier des marques :

- **explicites** (méta-pragmatiques : noms d'actes, de séquences, de textes), qui sont des marqueurs descriptifs de sens procéduraux ;
- **implicites** – marqueurs interprétatifs de sens procéduraux.

3. Le niveau micro

Nous avons considéré comme niveau micro de l'analyse le **niveau lexical** et celui des **énoncés-actes**, auquel plusieurs marqueurs procéduraux peuvent agir : **opérateurs**, respectivement **marqueurs d'actes**, notamment.

3.1. Opérateurs

Dans la catégorie des opérateurs, on peut principalement classer les **marqueurs d'ajustement notionnel** (MAN), qui indiquent, pour une sélection lexicale dans la production du discours, un choix plus ou moins adéquat d'un mot pour une catégorie. De tels opérateurs sont : *vrai, vraiment, bon, bien, total, pur*, etc., et on peut voir dans les exemples (1) et (2) ci-dessous que leur incidence est bien lexicale/catégorielle. Les deux exemples indiquent des choix lexicaux maximalement appropriés pour les catégories/notions décrites : en (1), celle de *touristique*, en (2), celle de *première fois*.

- (1) *GRA: c'est sur la côte ouais // c'est *une station* / &euh # *touristique* en fait //
 *PRE: mh [/] mh
 *GRA: où c'est que t'as tous les hôtels // enfin bon //
 %mul: xxx
 *GRA: **vraiment** *touristique* (Coralrom)

- (2) C'est **bien** la première fois que ça m'arrive! (repris à Hansen 1998: 111)

Notons que les indications que donne le marqueur *bien* pourraient se définir comme :

Sens procédural de **bien** :

Dans des contextes non descriptifs, l'adverbe «bien» indique que les termes qu'il détermine sont, référentiellement, de bons représentants du concept. (Pop 2007, 2009a)

3.2. Marqueurs d'actes

Les marqueurs d'actes sont des expressions linguistiques conventionnelles encodant les unités discursives minimales – les actes. Ces marqueurs sont plus ou moins explicites. Ainsi,

- les **marques explicites** des actes sont bien les verbes dits performatifs, tels : *je (te) prie de, je vous informe que, je vous promets (que)...*, et les exemples (3) et (4) le montrent, pour le français (*je me présente*, en 3) ou pour le roumain (*îl rog* 'je le prie', en 4) :

(3) *PER: ben **je me présente** déjà // je m'appelle Perrine // # je suis née à Nice / en mars soixante-dix-huit // (C-ORAL-ROM)

(4) Cît priveşte pe cela care nu e mulţumit cum am scris-o [povestea], **îl rog**, dacă e meşter, să scrie una să i se ducă vestea, că **zău** nu mă supăr de a fi frumoasă şi bine scrisă. (*Dragoslav*)

(Quant à celui qui ne serait pas content de la manière dont je l'ai écrit [le récit], **je le prie**, s'il s'y connaît mieux, d'en écrire un à en faire parler, car je ne lui en voudrai *sincèrement* pas si son récit est beau est bien écrit.)

- les marques **implicites** (indicatives, potentielles, zéro, selon Roulet et al. 1985/1987), sont les expressions conventionnelles pour différents actes de langage, telles les **expressions** *s'il vous plaît, écoute, tu sais, vous pouvez + inf....*, etc. Ainsi, *écoute, tu sais* – dans l'exemple (5) – et *vous pouvez, s'il vous plaît* – dans l'exemple (6) – indiquent, indirectement, mais conventionnellement, les actes de langage *information nouvelle* et *demande*, respectivement :

(5) -**Écoute**, je crois que j'ai un truc pour toi. Il faudrait que je le fasse venir de Rome ou de Turin. **Tu sais** ce qu'elles s'achètent à tour de bras, les filles, là-bas, pour séduire et retenir les mecs? Des soutiens-gorge et des petites culottes à la fraise ou au chocolat. (C. Sarraute)

(6) est-ce que **vous pouvez** &euh nous expliquer / en quoi consiste votre travail / **s'il vous plaît ?** (C-ORAL-ROM)

Les **marques grammaticales** font partie de ce type de marqueurs implicites, mais conventionnels. C'est le cas bien connu de l'impératif qui indique, par convention, une demande ou un ordre (*venez*, en 7) :

(7) **viens** voir maman **viens** / (C-ORAL-ROM)

ou du futur, qui suggère plutôt une promesse (*je viendrai*).

4. Le niveau méso

C'est le niveau discursif des **séquences** – expressions linguistiques des unités **activités**⁴ (celles-ci pouvant être une succession homogène d'actes), telles les descriptions, les explications, les nouvelles, etc. Dans la terminologie linguistique, *séquence, macro-acte* (Adam 1992 ; Kerbrat-Orecchioni 2005 ; Pop 2005), *incursion, interaction, parcours* ou *programmes discursif* (Culioli 1990, Fauconnier 1984) correspondent bien à des activités (*vs* actes).

Nous considérons les marques explicites et implicites à ce niveau de textualisation comme suit :

⁴ *activité* : l'« ensemble des actes coordonnés ou des travaux de l'être humain; fraction spéciale de cet ensemble ». (Petit Robert)

4.1. Expressions méta explicites

Il s'agit de noms ou de verbes / expressions verbales que les langues donnent aux activités : *description, décrire, explication, expliquer, argumentation, argumenter, apporter des nouvelles, informer...*, et leur utilisation est visible dans des discours très variés. Observons les méta-opérations qu'effectuent spontanément les locuteurs/scripteurs dans les exemples (8) (activité : *apporter des nouvelles*) et (9) (activité *décrire*) :

(8) Sans se perdre en mondanités, Aymeri **APPORTAIT DES NOUVELLES**. Bonnes. Les derniers sondages confirmaient les précédents et laissaient apparaître entre 34 et 36% d'indécis. Un pactole inespéré, encore qu'on pût redouter une abstention massive. En tout cas, la disparition de Mégissier ne profitait toujours pas à ses concurrents de droite; Sorèze et Frémont ne dollaient pas de leurs positions. *BREF*, l'état de l'opinion, à deux jours de l'ouverture de la campagne officielle, correspondait d'assez près aux projections qu'il avait communiquées à Varenne la semaine précédente. (M. Bredel, *Les petites phrases*)

(9) Elle: (...) Nous avons cherché partout, mais nous ne l'avons pas trouvé. Odette croyait que c'était un bruit dans le radiateur. (*Un temps.*) Mais c'est vrai. Dans une vraie maison, il y a UN CHAT. Qui se promène, qui a ses parcours.

Lui: Qui pisse partout, oui, pour marquer son territoire. Ce que tu appelles UNE MAISON, pour lui tu n'imagines pas ce que c'est. Un lieu sauvage, plein d'odeurs. Des odeurs qu'il affectionne, qui l'inspirent. Celles de la poubelle, celle du linge sale. Et qu'il défend contre les incursions des autres en pissant aux quatre coins. Régulièrement, quatre fois par jour, de peur que le parfum s'atténue.

Elle: **CE QUE TU DECRIS**, c'est le comportement d'un mâle. D'un mâle entier. Nous, nous le ferons couper. (D. Sallenave, *Conversations conjugales*)

À l'instar des noms d'*actes* qui existent dans les langues naturelles, les *activités* auraient ainsi leurs « performatifs ». Des recherches méta-pragmatiques plus approfondies seraient pertinentes à ce sujet.

Notons aussi que certains de ces performatifs peuvent dénommer des actes ou des activités en égale mesure, comme, par exemple *se présenter*, qui peut préfixer ou un acte, ou une activité, comme on le voit en (3) ci-dessus.

Dans ce qui suit, nous observerons les instructions que donnent les marques linguistiques, d'un côté, **sur la linéarité du discours** (5.2), d'un autre, sur ses « **espaces hétérogènes** » (5.3).

4.2. Sur la linéarité du discours

Les séquences en tant qu'unités linéaires de niveau méso ne sont pas toujours « nommées » (comme par les performatifs en 8 et en 9), elles peuvent n'être que « signalées » par des marques linguistiques, qui font simplement « montrer » un certain phénomène sur **la linéarité du discours** : **une étape/un épisode** qui démarre dans une structure plus ample, un acte discursif, une connexion, etc. C'est le cas des *thématisations, cadrages, chaînes anaphoriques, chaînes conceptuelles, orientations discursives, portées des relations, clôtures*, etc. Nous montrerons dans ce qui suit le marquage –

marqueurs, connecteurs, morphèmes, sens lexicaux (conceptuels) – de quelques catégories d'enchaînements, sans prétendre à un traitement exhaustif de ces liaisons discursives.

4.2.1. Marqueurs

Certains marqueurs discursifs indiquent des actes discursifs, comme le « cadre » d'un mouvement/paragraphe. Ainsi, le marqueur *un jour* a été décrit comme effectuant un *cadrage* – un espace-temps de référence pour un développement qui suit (par ex. Charolles 2006, 2009). On parle surtout de *un jour* narratif, qui indique une étape-clé dans les récits : l'événement déclencheur (cf. Adam 1992), comme dans l'exemple (10) ci-dessous :

(10) N'importe s'il n'avait point demandé d'explications, d'autres plus tard pourraient se montrer moins discrets. Aussi jugea-t-elle utile de descendre *chaque fois* à la Croix Rouge, de sorte que les bonnes gens de son village qui la voyaient dans l'escalier ne se doutaient de rien.

Un jour pourtant, M. L'heureux la rencontra qui sortait de l'hôtel de Boulogne au bras de Léon ; et elle eut peur, s'imaginant qu'il bavarderait. (Flaubert, *Madame Bovary*, repris à Charolles 2009).

Son sémantisme a été décrit comme suit :

Sens procédural de *un jour* :

« Un jour establishes a point of temporal reference which localizes at least one perfective upcoming event. This event is highlighted and creates a rupture with a previous background situation. »⁵ (Charolles 2006: 14)

4.2.2. Connecteurs

Leur problématique est très vaste et nous ne donnons en exemple ici que quelques-uns, avec la précision que certains fonctionnent aussi bien au niveau grammatical et « logique » (connecteurs logiques), que au niveau des connexions discursives (connecteurs pragmatiques). L'organisation qu'ils peuvent indiquer peut être de type spatial (*au milieu, à gauche, à droite, en-dessous, à côté...*), temporel (*puis, ensuite, après, à la fin, et depuis lors...*), argumentatif (*mais, parce que, donc...*), etc.

Observons brièvement le connecteur *eh bien*, essentiellement pragmatique, et qui a fait l'objet de beaucoup d'études ; son sens général a été décrit comme suit :

Sens procédural de *eh bien* :

eh bien indique une fin de parcours. (cf. Pop 2003)

Or, cette « fin de discours » peut être dialogale (11), argumentative (12), narrative (13) ou autre.

⁵ « *Un jour* établit un point de référence temporelle localisant au moins un événement ponctuel à venir. Cet événement est mis en relief et crée une rupture par rapport à une situation d'arrière-plan. » (notre traduction)

(11) Grock : *Vous connaissez* le célèbre pianiste Paderewski ?
 Partenaire : Paderewski ?
 Grock : Oui.
 Partenaire : Bien sûr.
 Grock : **Eh bien**, il joue encore mieux que moi. (repris à Auchlin 1981 : 91)

(12) [première bulle] Au fond...*on pourrait croire* qu'aux échecs...il y a plus de mauvais joueurs que de bons. [deuxième bulle] **Eh bien** c'est faux ! Il y a exactement le même nombre de gens qui gagnent des parties que de gens qui en perdent. (Geluck 1999 : 30)

(13) [...] moi j'ai appris avec délice que *quand* un certain Jean-Paul Sartre lui a apporté Mélancholia qu'il a trouvé un peu triste **eh bien** il a dit on va appeler ça La Nausée et puis ça a marché. (repris à Hansen 1996 : 321)

4.2.3. Morphèmes, mots ou constructions grammaticales et leur combinaison

Ce genre de marques peuvent déclencher des **règles procédurales** (cf., par exemple, Moeschler 1998; Barceló & Bres 2006). Ainsi, les **pronoms**, qui fonctionneraient *en arrière*, en tant qu'*anaphoriques*, constituant ce qu'on a aussi appelé *chaînes référentielles* (Charolles 1988). On peut le voir dans (14) :

(14) *JUL: donc à la fin je descends du **cheval** // donc d'abord / je après avoir fait toute la reprise / avoir travaillé et cetera / je **le** je **le** &r remets au calme // je **le** fais marcher // je **le** fais bien &re reprendre &euh sa respiration normale // xxx je [/] je veux dire / je **le** fais remarquer pendant longtemps / xxx enfin qu' **il** redevienne au calme et détendu // # pas avant // et après je **le** rentre au [/] au boxe (C-ORAL-ROM)

Quant aux **adverbes cadratifs**, comme leur nom l'indique, ils marquent des procédures de cadrage (on l'a déjà vu avec l'adverbial *un jour*), ce qui peut être le cas aussi avec **le gérondif** (v. Charolles 2006, 2009), les deux, utilisés dans l'exemple (15) :

(15) **A 7 heures**, la relève arrive ! Mais **en sortant des tranchées**, nous sommes fusillés comme des lapins.
 (*Journal de guerre*, 4 décembre 1914, front des Vosges. In Nathan, *Gulliver. Histoire. Cycle 3*, 1997 ;
http://histoireenprimaire.free.fr/ressources/textes_xxe_siecle_1GM.htm)

Notons aussi les **temps verbaux**, décrits comme déclencheurs d'inférences directionnelles (Moeschler 2000 ; Barceló & Bres 2006). Un exemple intéressant est la procédure donnée par un *passé simple suivant un imparfait* : il s'agit d'un passage d'une étape narrative à une autre du (cadre narratif/incipit vers l'événement déclencheur), ce qui peut se voir en (16) :

(16) Deux coqs **vivaient** en paix. Une poule **survint**...

Par contre, une paire ou une suite de *passés simples* indiquent, par le déclenchement d'inférences avant répétées, une progression narrative ⁶ :

(17) L'âne ne **vit** pas ce beau plaisant, et **continua** de courir avec zèle où l'appelait son devoir. (Beaudelaire)

4.2.4. Contenu lexical des verbes

Le contenu lexical des verbes a été décrit comme déclenchant des **règles conceptuelles** (cf. Combettes 1987; Reboul 2000; Barceló & Bres 2006), comme, pour l'exemple (18) plus bas, la règle :

arriver aux urgences > être pris en charge

inférant une succession temporelle. C'est l'interprétation de tout récepteur natif d'un discours, qui connaît les sens des verbes en cause : en l'absence de marqueur temporel, l'interprétation de succession est attribuée par le sémantisme des verbes :

(18) on **arrive aux urgences** // **prise en charge** / alors &euh plus ou moins [/] plus ou moins sympathique (C-ORAL-ROM)

Une autre règle de succession se met en place dans l'exemple (19) : **chercher > faire tomber > casser > pleurer**

(19) il a été pour la **chercher** [la poupée] il l'a fait **tomber** il l'a **cassé**
oh
si j'ai **pleuré** ce jour-là (repris à Blanche-Benveniste 1990)

Le même phénomène s'observe dans les énoncés-proverbes, où, par le seul ordre naturel des propositions/verbes, une lecture en progression temporelle s'impose (v. en 20) :

(20) Qui **a bu boira**.
Qui **dort dîne**.
Qui **ne risque rien n'a rien**.
Qui **sème** le vent **récolte** la tempête.
Qui **va** à la chasse **perd** sa place.
Qui **vole** un oeuf **vole** un boeuf.
Tant va la cruche à l'eau qu'**à la fin** elle se casse.
Quiconque **se sert** de l'épée **périra** par l'épée.
Loin des yeux, loin du coeur.

Que la règle conceptuelle soit plus forte que l'ordre naturel, on peut le voir dans (21) où, en dépit de formes verbales morphologiquement homogènes (série de passés composés), les contenus lexicaux/référentiels redirigent l'interprétation temporelle d'abord comme ordre régressif, puis progressif :

⁶ *Luc sortit*, n'est pas véritablement autonome (vs *Luc est sorti*) (Gosselin 1999: 27).

(21) **je suis monté** # sur Paris // &euh **j'ai écourté** mes vacances dans la famille sur la le § sur Marseille // # et **on m'a testé** pendant une heure (C-ORAL-ROM)

On pourrait représenter ces deux règles comme suit :

je suis monté < **j'ai écourté** (ordre régressif)

je suis monté > **on m'a testé** (ordre progressif)

4.3. Sur les « espaces hétérogènes » du discours

D'un autre côté, dans la **non-linéarité du discours**, des indications diverses sont données **à/entre tous les niveaux de la production/énonciation du discours**. Pour ces phénomènes complexes et non homogènes, plusieurs modèles descriptifs ont été proposés, mais nous optons ici pour une analyse en termes d'« **espaces discursifs** » en tant que niveaux référentiels distincts dans la production des discours en situation d'énonciation: *description du « monde » (D)*, *subjectif (s)*, *interpersonnel (Ip)*, *présuppositionnel (pp)*, *paradiscursif (Pd)*, *métadiscursif (Md)*, *interdiscursif (Id)*, *intersémiotique (Is)*, etc. (cf. Pop 2000). On constate d'ailleurs – et l'argument appuie notre thèse – que certaines ruptures de construction (faux départs, vocatifs, incises, appositions, adverbes de texte, connecteurs, contours intonatifs, signes de ponctuation, etc.) sont de vrais **déclencheurs d'espaces**, indiquant le passage d'une opération discursive/un espace discursif vers une autre opération discursive/un autre espace discursif.

Quelques exemples seront donnés ci-dessous, de marqueurs plus ou moins explicites de ces « passages ».

4.3.1. Marques de ruptures énonciatives et le passage d'un espace à l'autre

Dans l'exemple suivant, plusieurs « espaces discursifs » sont gérés afin que la locutrice puisse décrire, tout simplement, un escalier (cette description est donnée en caractères gras):

(22) *j'habi¹/nous habitons au quatrième étage²/ nous étions perchés³/ et hé⁴/ X c'était le dernier étage⁵ – alors aujourd'hui⁶/ tu⁷ le sais^{6'} – l'é-⁸/l'escalier⁹/ moi¹⁰/ c'est –¹¹/ c'est le point noir¹² – je monte difficilement à mon âge¹³ – je bute contre les marches¹⁴ – mais là¹⁵/pas du tout¹⁶ – pas du tout¹⁷ – **cet escalier¹⁸/je le montais¹⁹** – il faut dire que²⁰ – euh²¹/ à ce moment-là^{20'}/ j'avais pas soixante-seize ans²²/ hein²³ – mais malgré tout²⁴ – ton grand-père²⁵ – disait *qu'il était balancé²⁶/ qu'il était bien balancé²⁷* cet escalier²⁸/(repris à Blanche-Benveniste, 1990 : 271)*

Id												
Md		3		5								
Ip						7	6''					
S		2		4								13
D		2										
pp						6'			9	10		12 13
Pd	1		4			7		8			11	

4.3.3. Morphèmes

Dans ce dernier exemple (23), le changement thématique se fait à l'aide du **pronom tonique moi**, qui compte pour une *marque morphologique de thématization*. Rappelons que les **détachements** jouent le même rôle de thématization ou de cadrage (v. les segments détachés 9, 10, 18, 25, 28 dans l'exemple 22).

Quant aux **pronoms déictiques je et tu**, leurs descriptions procédurales courantes sont :

Sens procéduraux de je/tu:

Cherche la personne qui parle/ cherche la personne à qui l'on parle (DEP, 341)
Ils indiquent, respectivement, l'activation des espaces subjectif (*s*) et interpersonnel (*Ip*).

N'oublions pas les **adverbes « du locuteur »**, tels *bien sûr*, *forcément*, indiquant, eux aussi, des passages vers des opérations subjectives (*s*), comme en (24) :

(24) STE: alors ce week-end / moi qu'est-ce que j'ai fait ? j'ai euh alors j'ai fait ma fiche de lecture / **bien sûr** //
PER: à onze heure et demie du soir / le dimanche soir / **forcément** // (C-ORAL-ROM)

Les **verbes de dire**, ou la **particule *cică*** ('dit-on') du roumain, cette dernière plus grammaticalisée, déclenchent l'espace interdiscursif (*Id*), de la polyphonie, marquant les direx des autres (« ouï-dire » - *rumeur*, *légende*, cf. Pop 2001). Dans l'exemple suivant, *cică* ouvre l'espace d'un genre, la légende, ce qui justifie aussi de le considérer un possible marqueur de niveau macro (textuel).

(25) **Cică** era într-un sat un om tare nevoiaș. De nevoiaș ce era, și-a lăsat casa și a plecat să-și cerce norocul în lume... (*Păcală avocat*)
(*On dit qu'il y avait dans un village un homme très pauvre. Et il était tellement pauvre, qu'il avait quitté sa maison pour tenter sa chance dans le monde...*)

Non en dernier lieu, notons que la **juxtaposition de certains morphèmes hétérogènes** peut déclencher le passage d'un espace discursif à un autre, tel la succession immédiate d'un *présent narratif* et d'une *question directe/un impératif*: la procédure semble être celle d'un passage de l'espace narratif (D) à l'espace inter-discursif (*Id*) (discours rapporté direct). Voir à ce propos l'exemple de l'oral spontané (26) ci-dessous :

(26) là bon les potes **commencent** à se dire / &euh à moins rigoler / &euh **comment ça va** machin / %mul **va** chez truc **va** te passer l'œil sous l'eau // (C-ORAL-ROM)

Ce genre de sens procéduraux n'a pas encore fait l'objet de descriptions systématiques, à notre connaissance.

4.3.4. Contenu lexical + formes grammaticales

D'autres combinaisons de sèmes et de morphèmes donnent des indications suffisantes au récepteur quant à l'hétérogénéité des espaces discursifs mis en texte. Ainsi, dans l'exemple (27) – il s'agit des activités d'un chat dans la maison –, les formes verbales numérotées de 1 à 6 indiquent, dans l'ordre, des passages entre les espace / les combinatoires d'espaces suivants:

- 1 – espace descriptif du monde (D)
- 2 – espace interpersonnel (Ip₁)
- 3 – espace descriptif du monde (D) + espace subjectif (s)
- 4 – espace descriptif du monde (D) + espace subjectif (s)
- 5 – espace méta-discursif (Md) + espace subjectif (s)
- 6 – espace interpersonnel (Ip₂).

(27) *CLE: hein / **il se laisse caresser**¹ le dessous du museau / # mais **tu sais**² / **il est pas** [/] **c'est pas évident** ³hein / alors il se ... # quand **je le je rentre**⁴ / ah **j'y dis**⁵ / **commence pas**⁶ hein // # (C-ORAL-ROM)

Ainsi, le fait que le récepteur soit capable d'interpréter correctement le message et ses différentes informations mises en discours peut jouer en faveur d'une **vision non homogène de la cohésion du discours, à travers les différents espaces énonciatifs.**

5. Au niveau macro – niveau textuel

Enfin, au niveau macro, du « texte », d'autres marques vont donner des « consignes » d'interprétation. Il s'agit à ce niveau de **marqueurs de genres** (conte, devinette, fait divers, nouvelles, ...) – marqueurs explicites ou indicatifs, prospectifs ou rétrospectifs.

5.1. Les étiquettes de genres

Il s'agit, en effet, plutôt d'étiquettes (*roman, légende, récit, fable, fait divers, souvenirs, raconter...*) – noms que les langues se sont forgés pour désigner des formes discursives-textuelles reconnues. Ce sont des marques essentiellement explicites, qui sont parfois données comme sous-titres textuels.

D'autres marques, par contre, indiquent, de façon moins explicite, en général, l'*ouverture* ou la *clôture* d'un genre, par des formules plus ou moins conventionnelles.

5.2. Marqueurs d'ouverture

Il s'agit d'ouvriers de « mondes » (indicateurs de schémas prototypiques⁷), par des formules consacrées, des titres, ou d'autres marqueurs déclencheurs de genres. De tels marqueurs sont les **formules consacrées**, du type :

Il était une fois... (conte)

Je vais t'en raconter une bien bonne... (anecdote)

Tu connais la dernière? (nouvelle ; anecdote)

Tiens, à propos, ça me rappelle... (souvenir) (cf. Adam 1984, 113)

⁷ cf. Todorov 1978: «les genres sont des horizons d'attentes».

D'autres marqueurs porteurs de sens procéduraux sont les **titres**, indexant l'ensemble du texte par une formule thématique :

Un plaisant

La neige en deuil

Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, certains **marqueurs**, tel *cică* (ro < *se zice că* 'on dit que' ; v. ex. 25), peuvent indiquer un hyper-genre (discours de l'*ouï-dire*, comme la *légende*, les *potins*, les *rumeurs*).

5.3. Marqueurs de clôture

Certaines marques, plutôt conventionnelles, donnent des indications de clôture textuelle, telles les **formules consacrées** de « fin de récit » :

- « marqueurs de « situation finale » :

(28) *Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.*

- ou certains **ponctuants**, tels (*Et puis*) *c'est tout*; *Et puis voilà...*; *Et depuis...* ; *voilà pour...* (Adam 1984; Auchlin 1996), indiquant des fins de textes ou des chutes narratives, comme dans les exemples suivants :

(29) j'crois que c'était → **c'est tout** euh pour euh les constats de généralité (...)(corpus POP)

(30) **voilà pour** pour le pour euh cette période heureuse de ma vie (C-ORAL-ROM)

D'autres indices de clôture (satisfaction/accord) sont les **marqueurs évaluatifs**, comme *c'est drôle* ; *c'est malheureux... mais...*, dans notre exemple (31) :

(31) # moiⁱⁱ [...] / je sais que les gamins sont motivés // # parce que si tu veux / quand ils ont raté trop de contrôles / # ils ont pas la possibilité d'avoir leur(s) ceinture(s) // # donc quand tu leur proposes en fait de rattraper leur(s) contrôle(s) / ils sont motivés pour travailler la notion // # **enfin** c'est un peu la carotte qui fait avancer l'âne / **c'est malheureux mais** / &euh hhh %exp: rires (hhh) (C-ORAL-ROM)

Conclusion

L'intérêt de notre recherche est de montrer le lien étroit entre *langue* et *discours*, plus précisément, celui de décrire le comportement de marques linguistiques diverses, plus ou moins grammaticalisées, qui indiquent des procédures discursives-textuelles à tous les niveaux de textualisation.

Nous avons pu montrer que les sens procéduraux, tenant essentiellement d'informations « faibles » (car portant sur l'énonciation), préfèrent comme expressions des marques linguistiques implicites, mais n'excluent pas les marques explicites. Il semblerait que plus le niveau de textualisation est « bas » (micro), moins explicites en sont les marques (cf. Pop 2010). Ainsi, on a pu voir :

a. des marques explicites, plus « lourdes », pour nommer (étiquettes de genres) ou indiquer les limites des genres textuels (**voilà c'est tout** – indiquant une frontière de texte, au niveau *macro*);

b. des marques implicites, plus « légères », pour indiquer des phénomènes discursifs aux niveaux de textualisation inférieurs au texte (*méso* ou *micro*): **quoi, là, hein**, qui « montrent » des frontières de syntagmes, d'actes, ou de mouvements discursifs. Une gradualité du poids des marques procédurales serait ainsi à mettre en relation avec les niveaux de textualisation.

Bibliographie critique

Adam, J.M., *Textes: types et prototypes*, Nathan, 1992.

Barcelo, G. J., Bres, J., *Les temps de l'indicatif en français*, Ophrys, 2006.

Charolles, M., « *Les plans d'organisation textuelle : périodes, chaînes, portées et séquences* », *Pratiques*, n° 57, 1988, p. 3-15.

Charolles, M., « Un jour (one day) in narratives », in I. Korzen & L. Lundquist (eds.), *Comparing Anaphors. Between Sentences, Texts and Languages*, In *Copenhagen Studies in Language*, 34, Copenhagen, Copenhagen Samfundslitteratur Press, 2006, p. 11-26.

Charolles, M., « Les cadres de discours comme marques d'organisation des discours », in F. Vernier (ed.), *Tra Pragmatica e linguistica Testuale*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 401-420.

Gosselin, L., « La cohérence temporelle: contraintes linguistiques et pragmatico-référentielles », *Travaux de linguistique* n° 39, 1999, p. 11-36.

Landragin, F., « Saillance physique et saillance cognitive ». *Corela*, Volume 2, Numéro 2, 2004. [En ligne]. URL : <http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=142> (consulté le 9/07/2010).

Moeschler, J., « Le modèle des inférences directionnelles », *Cahiers de linguistique française*, n° 22, 2000, p. 57-100.

Pop, L., *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain-Paris, Peeters, 2000.

Pop, L., « Adverbes de texte », *L'information grammaticale* n° 91, 2001, p. 13-20.

Pop, L., « *Eh bien c'est la fin d'un parcours* », in Fernando Sánchez Miret (ed.), *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*, Salamanca, 24-30 septembre 2001. Tübingen, Niemeyer, 2003, p. 217-231.

Pop, L., *La grammaire graduelle, à une virgule près*, Berne, Peter Lang, 2005a.

Pop, L., « Mémoire discursive et pertinence argumentative », in Andrea Roci (éd.) *Studies in communicative sciences* (ScmS), Special Issue, « Argumentation in dialogic interaction », Università della Svizzera italiana, Facoltà di scienze della comunicazione, 2005b, p. 131-148.

Pop, L., « Absolut Vodka - de quelques adjectifs à sens procédural », in *L'adjectif hors de sa catégorie*, Actes du Colloque franco-roumain Université d'Artois 23-25 mai 2007, 2010, p. 223-244.

Pop, L., « Pour un système des marqueurs d'ajustement notionnel (MAN) », in Sanda Reinheimer Ripeanu (éd.), *Studia Linguistica in Honorem Maria Manoliu*, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2009a, p. 273-282.

Pop, L., « Quelles informations se pragmatisent? », in *Revue roumaine de linguistique*, Gramaticalizare şi pragmatizare în limba română n° 1-2, 2009b, p. 161-172.

Pop, L., « Bonjour// donc je me présente. (Décı et donc : approche contrastive roumain-français) », in *Actes du XXV^e Congrès CILPR*, Section 12a, Innsbruck, 2010a, p. 219-230.

-
- Pop, L., « L'orientation dialogale. Etude de cas : jusqu'où peuvent aller les discours médiatiques ? », *Signes, Discours et Sociétés* (SDS), "Discours et institutions", 2010b. [En ligne]. URL : <http://revue-signes.info/document.php?id=2210>.
- Pop, L., « Le fil narratif », in A. Cuniță, F. Florea, M. O. Păunescu (éds.), *Regards croisés sur le temps*, București, Editura Universității din București, 2010c, p. 227-260.
- Pop, L., « Mărci lingvistice și orientare discursivă », in Rodica Zafiu, Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae (éds.), *Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze. Actele celui de al 9-lea Colocviu al Catedrei de limba română*, București, Editura Universității din București, vol. II, 2010d, p. 225-241.
- Pop, L., « Nivele de textualizare și marcaj », conférence au *Séminaire National de l'École doctorale*, Université de Bucarest, juillet 2010.
- Pop, L. « Au-delà de la modalité : sens pragmatiques de (il) faut dire (que)... », communication au colloque « Faits de langue et de discours pour l'expression des modalités dans les langues romanes » les 5 et 6 décembre 2013, Université VIII Paris (à paraître).
- Roulet, E. & al., *L'articulation du discours en français contemporain*, Bern, P. Lang, 1987 [1985].
- Toupin, F., « Les sens procéduraux intersubjectifs de la particule in », *Corela*, UP1fr, 2006. [En ligne]. URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=469>.

Dictionnaires

- DAD* – Charaudeau, P. & D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- DEP* - Moeschler, J. & A. Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.

Le « faire vrai » de Maupassant dans « Adieu » et « Souvenir »

Mireille RUPPLI

Université de Reims Champagne Ardenne, France
Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée

Résumé. Dans ses réflexions sur le roman, Maupassant développe la nécessité de « faire vrai », de « donner l'illusion complète du vrai ». Cette « image exacte de la vie » consiste en sa « vision personnelle du monde », qu'il « doit reproduire [...] avec une scrupuleuse ressemblance » : ce qui implique un va-et-vient entre subjectivité et objectivité. Cette alliance se manifeste tout particulièrement dans les *Contes du jour et de la nuit*, où chaque « singulière aventure » est aussi une ouverture sur le monde. Cadre et personnages, récit et discours, oscillent entre deux visions complémentaires qui s'imbriquent par l'intermédiaire de structures particulières — la détermination, la caractérisation, le jeu des temps et des pronoms, ou encore l'écart entre énonciation subjective et énoncé stéréotypé : autant de faits linguistiques qui élargissent le conte ; autant de « fenêtres » ouvertes sur un univers et un savoir communément partagés.

Abstract. When thinking about the novel, Maupassant writes that it is necessary to “seem real”, to “give the complete illusion of reality”. This “accurate picture of life” is his “personal vision of the world”, that he “has to reproduce [...] with scrupulous resemblance”: this involves comings and goings between subjectivity and objectivity. This alliance is particularly evident in *Contes du jour et de la nuit*, where each “singular adventure” is also a window on the world. Setting and characters, narrative and discourse oscillate between two complementary visions, which are linked through specific structures, such as determination, characterization, verbal tenses and pronouns, or the difference between subjective enunciation and stereotypical statement : so many linguistic facts that expand the story while maintaining the requirements of cohesion and coherence of the narration ; so many “windows” opened on a universe and a knowledge collectively shared.

Mots-clés : réalisme, énonciation, subjectivité, type, cliché

Keywords : realism, enunciation, subjectivity, type, cliché

Introduction

« Le texte sous l’empreinte du socioculturel » ou encore « le texte littéraire et ses réverbérations socioculturelles françaises » : de telles suggestions, linguistiques et littéraires, m’ont invitée à penser à Guy de Maupassant, romancier réaliste et chroniqueur, mais aussi auteur de contes et de nouvelles. En une sorte de « condensé », ces textes courts présentent, dans le courant d’une quotidienneté ordinaire, une histoire, un fait divers, plus ou moins étonnant, voire fantastique, une « aventure » singulière et, par cette singularité même, digne d’être racontée. Ces contes offrent des « projections » autant que des « réfractions » de la société de l’époque et, plus généralement, de l’homme, en une maîtrise des contraintes de brièveté qu’impose une première publication en journal.

1. Le contexte éditorial, la composition et l’effet

Les *Contes du jour et de la nuit* (CJN), publiés en mars 1885, présentent une grande unité énonciative, tant du point de vue temporel que spatial. Les

vingt-et-un contes du recueil ont été écrits dans un temps relativement court (entre avril 1882 et juillet 1884) et tous d'abord publiés en journal (*Le Gaulois*, *Gil Blas*) ; ils sont recueillis sous un titre original, visant « l'expression d'une poésie supérieure du clair-obscur », entre banalité et insolite, dans des « récits où le mystère côtoie le réel le plus anodin » (Bismuth 1977, 17).

Les deux contes que nous avons choisis pour notre étude, « Adieu » et « Souvenir », sont l'antépénultième et le pénultième conte de l'ouvrage. Ceux-ci ont été publiés dans le journal *Gil Blas*, en 1884, à deux mois d'intervalle, les 18 mars et 20 mai, sous la plume de Maufrigneuse ; ce pseudonyme de l'auteur, qui collaborait alors aussi au *Gaulois*, fait référence à Diane de Maufrigneuse, un personnage des *Illusions perdues* de Balzac, dans une autre forme de *Comédie humaine*, pourrait-on dire, que les contes et chroniques maupassantiens.

Ces contes partagent en outre une même thématique : le temps qui passe et la vieillesse, des souvenirs d'il y a douze ans, des amours de jeunesse, un narrateur à présent devenu vieux — mais dont l'un n'a qu'un peu plus de quarante-cinq ans quand l'autre n'en a encore que trente-sept — qui raconte son « aventure » à son ami, Henri Simon, ou à ses amis.

1.1. Le journal, premier contexte de publication

Si ces deux contes peuvent faire écho à d'autres contes du recueil *Contes du jour et de la nuit* — ce tout éditorial donnant, du fait de l'ensemble, un surcroît de sens, de nouvelles résonances —, on rappellera que leur publication à la une du *Gil Blas*¹ les met d'abord sur le même plan éditorial que les articles purement journalistiques.

Ainsi, « Adieu » se situe juste après le « sommaire » et précède les « Nouvelles et échos » et les « Nouvelles à la main », qui forment un ensemble d'échos mondains, culturels et politiques — dont les annonces de mariage, les soirées, la crise monétaire, telle ou telle conférence, ou encore des informations politiques —, avant un retour à la fiction, avec une nouvelle, « Le bon vin » de Joseph Montet. Quant à « Souvenir » — commençant aussi à la une mais se terminant en deuxième page —, ce conte succède à l'annonce d'une « Nouvelle prime offerte aux lecteurs du *Gil Blas* : le *Livre des parfums* », au « sommaire », et à la rubrique « Contes mélancoliques », présentant une nouvelle de Catulle Mendès ; il est suivi, là encore, des quelques « potins mondains » rapportés par les « Nouvelles et échos » et les « Nouvelles à la main ».

Autre résonance alors des contes, dans ce contexte journalistique, où il n'y a ni indication ni distinction générique et où, par conséquent, la fiction côtoie les informations les plus diverses du moment ; ce qui permet d'actualiser mieux encore le côté « chroniques » ou « réfraction socioculturelle » de ces contes, pour le lectorat bourgeois et cultivé du journal : pensons ici à l'évocation de Paris et de ses environs, ou encore d'Étretat ; mais aussi aux personnages d'employés, tel le narrateur de « Souvenir », ou de petits commerçants, comme les « gantiers

¹ *Gil Blas* était un quotidien, publiant échos mondains et littérature érotique. « Il avait pris une spécialité de chroniques légères qui lui donnait tout un public spécial, j'entends, si l'on veut, le grand public, les hommes et surtout les dames qui ne détestent pas les aimables polissonneries », écrivait Zola (1880, 218). La devise du journal était la suivante : « Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer le lendemain ».

rue Saint-Lazare » du même conte. Rappelons d'ailleurs, à ce propos, qu'une semaine après « Adieu » paraissait, le 25 mars, dans *Gil Blas*, sous la même signature, la chronique sur « Les boulevards ». Quant à « Souvenir », on peut y voir l'écho d'une chronique plus ancienne intitulée « Étretat », parue en août 1880 dans *Le Gaulois*.

Ce premier contexte de publication favorisait assurément la perméabilité entre écriture journalistique et narration fictionnelle.

1.2. La question de la « composition » — de la composition à l'effet, ou le « faire vrai »

La publication en quotidien est, en outre, source d'une même contrainte éditoriale : la longueur du texte était comprise entre 2000 et 3000 mots ; « Adieu » en comporte 1591 et « Souvenir », 2204. Cette nécessaire brièveté conditionne la forme même du conte, qui ne retient que l'essentiel et dont l'ensemble est « tendu » vers la pointe ou l'effet final. Ainsi, dans « Souvenir », après un dernier paragraphe lourd d'allusions, soutenues par des points de suspension, la phrase finale : « Ce fut mon premier adultère » vient clore le conte, tel un « couperet » ; ou encore, dans « Adieu », le narrateur qui se plaît à penser, une dernière fois, à sa jeunesse désormais lointaine, rompt le charme de la mémoire par ces derniers mots : « Maintenant j'étais vieux. Adieu ».

La question, pour Maupassant, est, d'abord, de structure, soit de « composition », telle qu'il la définit alors chez Flaubert, en la reliant précisément à « l'effet » à produire :

Par *composition*, il [Flaubert] entendait ce travail acharné qui consiste à exprimer *l'essence seule des actions* qui se succèdent dans une existence, à choisir uniquement *les traits caractéristiques* et à les grouper, à les combiner de telle sorte qu'ils concourent de la façon la plus parfaite à *l'effet qu'on voulait obtenir*, mais non pas à un enseignement quelconque. (1884, 67 ; c'est moi qui souligne)

Notion de composition à laquelle il revient en 1888, dans « Le Roman », préface de *Pierre et Jean*. Celle-ci permet de donner du « relief », dans l'œuvre, aux actions, aux événements saillants et signifiants de la vie — ce qui est d'autant plus nécessaire dans les contes qu'ils sont soumis à la contrainte, forte, de brièveté — pour atteindre une forme de « vérité » :

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule *adresse de la composition*, les événements essentiels et à donner à tous les autres le *degré de relief* qui leur convient, suivant leur importance, *pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer*. (1888, 17 ; c'est moi qui souligne).

Il s'agit donc de « faire vrai », poursuit Maupassant, ce qui « consiste à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. » Et cette

« image exacte de la vie » que veut donner le romancier, et bien sûr le conteur, n'est autre que sa « vision personnelle du monde² », qu'il « doit reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance ». Un tel objectif esthétique détermine un récit relevant à la fois d'un point de vue généralisant, typifiant, et d'une subjectivité particularisante. Cette alliance, ou ce va-et-vient, entre général et particulier, objectif (types et clichés) et subjectif (expression d'un point de vue) se manifeste dans l'ensemble des contes, parmi lesquels « Adieu » et « Souvenir », dont nous étudierons, à présent, les particularités linguistiques qui, de la « composition » à « l'effet », font de ces contes deux « fenêtres » ouvertes sur le monde, aux résonances, avant tout, humaines.

2. « Adieu » et « Souvenir » : deux « fenêtres » ouvertes sur le monde

2.1. Le jeu de la parole

Ces contes mettent véritablement en scène l'aventure racontée, et cela, tout d'abord, par un subtil jeu de la parole. Alors que, dans la nouvelle, le narrateur et l'auteur souvent se confondent, face au narrataire-lecteur constitué en public, le conte se présente comme un récit oral, nécessitant la participation active d'un narrateur — personnage du conte, auquel l'auteur délègue explicitement la parole — qui raconte, à un public précisément déterminé, une « aventure » souvent « singulière », dont il a été le protagoniste ou le témoin. C'est alors dans la présentation de l'aventure passée, dans la composition du récit — la recherche de l'effet comme la convergence des moyens — et la façon d'amener le dénouement que réside l'habileté du narrateur, partant de l'auteur.

Le conte « Adieu » présente un récit de type encadré, où la parole est déléguée à un narrateur second : une première situation d'énonciation (SE₁) met en scène « les deux amis » au café, Henri Simon et Pierre Carnier ; celui-ci, très vite, devient à son tour le narrateur second, ce *je* qui se met en scène dans une SE₂ (récit puis dialogue) ; et ce dédoublement énonciatif est renforcé par la distance temporelle, un passé d'il y a douze ans. Dans « Souvenir », c'est précisément ce dédoublement temporel (douze ans auparavant, donc) qui assure le dédoublement énonciatif du seul narrateur *je* : ce qui amène ici, à distinguer le *je* présent (« maintenant ») s'adressant à ses « vieux amis, mes frères » et le *je* de cette aventure, qui « date de douze ans » (« ce matin-là »).

En outre, le narrateur second, à son tour, met en scène, et en parole, d'autres personnages, de sorte qu'on assiste à une démultiplication des locuteurs et à un jeu de paroles enchâssées dans le témoignage principal du conteur-metteur en scène, qui les présente au discours direct — ce qui donne une illusion d'authenticité, assurant la crédibilité des paroles censément prononcées, et contribue à l'« effet de réel ». Dans « Adieu », c'est la « pointe » du conte, quand Pierre Carnier revoit, après douze ans, son amour de jeunesse (cette Julie Lefèvre qui alors seulement se nomme), que fait ressortir le discours direct (DD). Le narrateur de « Souvenir », quant à lui, multiplie les paroles rapportées en DD, les parties de dialogues entre les différents protagonistes : *je*, la jeune femme et

² In Maupassant (1888, 11) ; car, comme l'écrivait, dans une de ses lettres, Flaubert cité par Maupassant (1884, 68) : « Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? Est-ce que tout n'est pas une illusion ? Il n'y a de vrai que les rapports, c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets. »

l'homme, son mari, et même un inconnu de passage, autant de personnages sans nom (seul le chien est nommé, Cachou, au détour d'une phrase) — ce qui est le seul cas d'anonymat dans les *CJN* — dont « l'employé [de] ministère » (*je*) comme ce « ménage de petits bourgeois parisiens » peuvent valoir, au fond, pour toute la catégorie qu'ils semblent, à eux seuls, représenter. L'absence de noms propres facilite assurément la généralisation, tandis que le DD assure un « effet de réel » énonciatif.

La multiplication des sources énonciatives, rapportées par la voix principale du narrateur-conteur, donne un ancrage subjectif fort à la narration, où la parole exprime une « vision personnelle du monde », en même temps qu'elle vise à « faire vrai », par la diversité des locuteurs-personnages qui sont autant de « masques³ » d'une subjectivité première, l'auteur en l'occurrence, mais qui sont aussi des *types*.

2.2. Paroles, pensées et clichés

Dans le même temps, si le *dire* — l'énonciation, la « mise en scène » de la parole — manifeste la subjectivité de tel ou tel, le *dit*, en revanche, relie les personnages à des *types*. D'un côté, l'illusion de l'oral, du « vrai », de la vie, est donnée par le discours direct ; de l'autre, ces personnages sont le porte-parole d'une société, par les clichés ou les généralisations que contiennent leurs propos. L'énonciation manifeste leur subjectivité, un semblant d'épaisseur que leur *dit*, simultanément, leur enlève. Les personnages en deviennent l'expression d'une *doxa*, sous forme de sentences plus ou moins banales, aux allures de proverbes parfois, et très souvent au présent gnomique (avec un sujet générique *on*, ou pluriel).

À part l'homme de « Souvenir » — qui est tourné en ridicule, avec son cri répété « tiitiitiit », soumis à sa femme, et paniqué par la situation : il a d'abord perdu son chien, puis son portefeuille, avant de finalement, perdre sa femme ! —, chacun des personnages se fait l'écho de pensées banales, dans des phrases généralisantes, au sujet du temps qui passe, de la beauté éphémère ou de la stupidité ambiante. Une même structure d'emphase par détachement soutient dans les propos des deux amis, une réflexion générale sur la vie : « Ça va vite, la vie ! » (A, 215⁴) soupire Henri Simon, quand son ami, Pierre Carnier, évoque l'éphémère beauté des femmes : « Et les femmes, mon cher, comme je les plains, les pauvres êtres ! Tout leur bonheur, toute leur puissance, toute leur vie sont dans leur beauté *qui dure dix ans* » (A, 215-6). Et la comparaison cliché qu'il emploie dans la fin de son récit : « Et la vie m'apparut rapide *comme un train qui passe* » (A, 219) fait immédiatement écho aux paroles tout aussi banales de Julie Lefèvre : « Que voulez-vous, *tout passe*. Vous voyez, je suis devenue une mère, rien qu'une mère, une bonne mère. » La jeunesse, aussi, est l'occasion pour le narrateur de « Souvenir », d'une évocation générale, au début du conte : « *Il est un âge où tout est bon, gai, charmant, grisant*. Qu'ils sont exquis les souvenirs des anciens printemps ! » (S, 223), avec une structure généralisante qui soutient le cliché, comme dans ces propos de la jeune femme qu'il rencontre

³ « L'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce moi par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher. » (Maupassant 1888, 25)

⁴ A : « Adieu », S : « Souvenir » ; la pagination est celle de l'édition G-Flammarion (1977).

en forêt : « Non, vraiment, *il y a des gens* trop stupides *qui* prétendent toujours tout savoir. » (S, 227), et qui finira par donner à son mari un conseil en forme de proverbe où le jeu de mots fait sourire : « Quand on est bête comme toi, on n'a pas de chien. » (S, 228) et où l'on notera, en outre, le sujet générique *on*, qui déplace le discours du côté de la sentence, soutenu alors par le *présent gnominique*. C'est ainsi que Pierre Carnier marquera, avec insistance, combien il est représentatif de l'ensemble des hommes, dans toutes ces généralisations, qui sont autant de clichés, faisant écho à l'expérience commune des lecteurs du conte — et manifestant cette « stéréotypie ordinaire⁵ » qui emporte facilement la complicité du lecteur : « Or, comme *on se regarde* chaque jour dans son miroir, *on ne voit pas* le travail de l'âge s'accomplir » (A, 215) ; et il reprend cette même idée pour la développer plus longuement en introduction de la rencontre :

Douze ans sont si peu de chose dans l'existence d'un homme ! *On ne les sent point passer* ! [...] Et elles s'additionnent si promptement, elles laissent si peu de trace derrière elles, elles s'évanouissent si complètement qu'en se retournant pour voir le temps parcouru *on n'aperçoit plus rien*, et *on ne comprend pas* comment il se fait qu'*on soit vieux*. (A, 218)

Ces lieux communs, ces paroles clichés, visent une forme de consensus entre l'auteur et le lecteur ; elles expriment le discours social, et culturel, émanant de ces « marionnettes humaines⁶ » qu'actionne l'auteur derrière leurs masques, « sans qu'on reconnaisse sa voix ». Et la voix de Maupassant (1850-1893), ici, est celle d'un homme déjà fatigué, malade, et tourmenté par les effets de l'âge.

La typification linguistique des personnages n'est, du coup, pas réductrice : elle permet un « jeu » entre subjectivité et objectivité ; elle permet aussi à Maupassant d'« ouvrir » la nouvelle, particulière, nécessairement brève, à la société dans son ensemble et de faire, tout autant, de son propre cas, un cas général. Car c'est bien, thématiquement aussi, d'un *topos* qu'il s'agit ici : le temps qui passe, et les amours de jeunesse, soulignés d'ailleurs comme des « banalités » dans les contes eux-mêmes, par le narrateur principal. Ainsi Pierre Carnier — qui se situe d'emblée dans une catégorie générale, se considérant comme représentant de la gent masculine : « J'ai été souvent amoureux, *comme tous les hommes*, mais principalement une fois » (A, 215-6) — résume-t-il ses propos de la sorte : « Je n'avais rien trouvé à lui dire que *d'affreuses banalités*. » (A, 219). Et le narrateur de « Souvenir » annonce son récit par ces mots : « Vous rappelez-vous les jours de vagabondage autour de Paris [...] et nos aventures

⁵ « Bref, l'indéfini *on* est particulièrement en congruence avec cette accumulation de clichés, comme avec la construction du pacte fiduciaire, doublé d'une complicité avec un lecteur modèle amateur d'une littérature qui fait son miel de la stéréotypie ordinaire ». (Rabatel 2001, 31)

⁶ Maupassant est à sa manière un « montreur de marionnettes », comme l'est Flaubert sous sa plume : « M. Flaubert est avant tout un artiste, c'est-à-dire un auteur impersonnel [...]. Il est le montreur de marionnettes humaines qui doivent parler par sa bouche ; et il ne faut pas qu'on aperçoive les ficelles, ou qu'on reconnaisse sa voix. » (Maupassant 1876, 93)

d'amour *si banales et si délicieuses* ? J'en veux dire une de ces aventures. » (S, 223)

2.3. Cadre narratif, personnages et lieux communs

Tous ces discours s'inscrivent dans un cadre narratif qui, lui aussi, confine au lieu commun ; et qui est l'occasion pour Maupassant de quelques tableaux faisant écho à certaines de ses chroniques, comme « Étretat » et « Les Boulevards » : dans ces deux contes, il est question de Paris au printemps, ses boulevards, son atmosphère gaie et riante, de la Seine et du bateau pour Saint-Cloud, des forêts alentour, lieu de promenades des Parisiens en week-end, et d'Étretat, avec ses falaises et sa plage.

L'« ouverture » — cette « fenêtre » narrative que j'évoquais — est même créée, dans le récit, par le point de vue des personnages, regardant, précisément, par la fenêtre du café : « De la fenêtre du café ils voyaient le boulevard couvert de monde. Ils sentaient passer *ces* souffles tièdes *qui* courent dans Paris par les douces nuits d'été, et font lever la tête aux passants et donnent envie de partir, d'aller là-bas, on ne sait où [...]. » (A, 215)

La description des falaises et de la baignade, à Étretat, est introduite, quant à elle, par cette transition nominale : « Rien de gentil comme cette plage, à l'heure des bains », qui amorce le décrochement temporel et énonciatif d'un long paragraphe au présent (décrivant aussi la baignade des femmes, sous le regard d'un *on* général, assurément masculin), dont on citera ici le début : « Elle est petite, arrondie en fer à cheval, encadrée par ces hautes falaises blanches percées de *ces* trous singuliers *qu'*on nomme les Portes, l'une énorme, allongeant dans la mer sa jambe de géante, l'autre en face, accroupie et ronde. » (A, 216) ; où la métaphore, jouant sur les registres, permet l'animation du paysage, dans l'évocation de la force d'un animal (« sa jambe de géante », « accroupie »), présent d'abord dans la lexie « fer à cheval », remotivée donc par cette image qui donne une atmosphère étrange voire fantastique à ces falaises. Par ailleurs, le narrateur de « Souvenir » évoque le plaisir du printemps et de la promenade en ces termes : « Et je me mis à marcher lentement, sous les feuilles nouvelles, buvant *cet* air savoureux *que* parfument les bourgeons et les sèves. » (S, 225)

Dans ces quelques citations, nous avons signalé par les italiques la présence d'une même structure : « *ce* N *qui* + proposition relative » (PSR, au présent), qui chaque fois permet une « ouverture » de la narration sur un cadre plus général. Sous sa forme complète, *un de ces* N *qui* — Maupassant évoque, par exemple, dans « Histoire vraie » : « un de ces vents qui tuent les dernières feuilles » —, cette structure, très fréquente chez Balzac et Maupassant (Viprey 2006, 185), est caractéristique de la prose dite « réaliste » ; ce « stylème dix-neuviémiste » (Bordas 2001), qui se présente ici à son stade réduit *ce/ces* N *qui*, soutient ou opère le passage d'une représentation particularisante, celle du récit, à un savoir communément partagé.

Le déterminant démonstratif pointe un référent, que la PSR au présent générique relie à l'ensemble d'une classe — mettant en jeu une « exophore mémorielle », c'est-à-dire une expression qui « fait référence à un objet extradiscursif [...] présent seulement à la mémoire du locuteur et, éventuellement, de l'allocutaire » (Fraser & Joly 1979, 109), pouvant donc référer à un univers présupposé connu du lecteur. Le présent atemporel soutient ce décrochement énonciatif — ou cette « sortie du cadre », cette « insertion

interdiscursive » (Viprey 2006, 172) — du moment du récit (à l'imparfait et passé simple) aux connaissances passées du locuteur. Une telle structure relie ainsi l'univers du récit à l'évidence connue ; elle constitue, par là même, « un "effet de réel" énonciatif, travaillant à cette sollicitation de "l'illusion référentielle", sans laquelle il n'est pas de monde construit en paroles. » (Bordas 2001, 38)

Les personnages, de même, sont les représentants d'une classe connue des lecteurs (quand précision est donnée à ce sujet). À ce propos, l'incipit des deux contes est remarquable. « Adieu » commence ainsi : « Les deux amis achevaient de dîner ». Par ce déterminant défini (à valeur de « notoriété », actualisant un référent supposé connu), les personnages sont présentés dans la relation qui motivera le récit de l'un d'eux ; ils ne sont en rien individualisés ; ce qui permet aussitôt l'ouverture de la narration sur une description de Paris et de ses « douces nuits d'été », au présent à valeur générale. De même, le *je* narrateur de « Souvenir » est-il d'abord presque effacé (forme *m'* complément) : « Comme il m'en vient des souvenirs de jeunesse, sous la douce caresse du premier soleil ! » (S, 223), avant de formuler quelques banalités (cf. *supra*, 6-7). Et l'adresse aux « vieux amis, mes frères » permet ensuite d'actualiser cette relation privilégiée de communication (écho de la relation entre l'auteur et le lecteur) qui motive le récit proprement dit.

Autre précision, éventuelle : leur classe sociale. Dans « Adieu », on ne sait rien des deux amis, sinon leur nom, et leur âge. La jeune femme, à Étretat, n'est pas nommée ; c'est alors sa beauté et sa jeunesse qui emportent l'émotion du narrateur ; elle est, par ailleurs, située dans un scénario commun de vie : « elle était mariée mais l'époux venait tous les samedis pour repartir les lundis » (A, 217) ; elle ne se nomme (Julie Lefèvre) que dans la rencontre douze ans plus tard, quand elle est devenue « une grosse dame », une « mère poule » « avec une face de pleine lune », « une bonne mère » affublée de quatre filles. Quant à « Souvenir », ce conte ne présente que des personnages anonymes : le narrateur était « employé dans un ministère » et avait vingt-cinq ans au moment de l'aventure qu'il raconte ; et les « petits bourgeois parisiens » qu'il rencontre alors sont « gantiers rue Saint-Lazare ». Chaque personnage est ainsi, avant tout, un *type*, représentant d'une classe sociale, d'un milieu (et ne valant, d'abord, que par ce lien-là) voire d'une qualité (la beauté et la jeunesse, par exemple, pour la femme, dans « Adieu ») et se livrant aux occupations habituelles du parisien en week-end (les dimanches à Saint-Cloud ou les week-ends à Étretat), donc supposées connues des lecteurs.

Ici aussi, comme pour le cadre narratif, c'est encore la structure « *ce N qui + PSR* » qui permet de classer les personnages dans des catégories ; ainsi en est-il du narrateur *je* de « Souvenir », qui se situe précisément, par cette structure, dans la classe sociale des « employés » : « Je m'éveillai tôt, ce matin-là, avec *cette* sensation de liberté *que* connaissent si bien *les employés*, cette sensation de délivrance, de repos, de tranquillité, d'indépendance. » (S, 223-224), puis dans celle des Parisiens (en week-end) : « Je descendis. Et je suivis à pas pressés, à travers la petite ville, la route qui gagne les bois. J'avais emporté une carte des environs de Paris pour ne point me perdre dans les chemins qui traversent en tous sens *ces* petites forêts où se promènent *les Parisiens*. » (S, 225)

La femme aimée, dans « Adieu », peut représenter, au fond, toutes les autres — car ce n'est pas tant sa description physique qui importe, sommaire et vague ici : « comme elle était belle, gracieuse et jeune ! », que l'ouverture du propos sur des considérations générales : « *C'était* la jeunesse, l'élégance et la fraîcheur même », le passage de « elle était » à « c'était » ainsi que la détermination définie (*la*) opérant une première généralisation, qui se poursuit dans la phrase suivante, passant de l'être individualisé (*elle*) à la classe entière (*la femme*), dans une proposition au présent gnomique : « Jamais je n'avais senti de cette façon comme *la femme* est un être joli, fin, distingué, délicat, fait de charme et de grâce ». Pour aboutir — via une série de synecdoques détaillant un visage tout en en généralisant les caractéristiques — à une exophore mémorielle, en clôture de paragraphe : « Jamais je n'avais compris ce qu'il y a de beauté séduisante dans la courbe d'une joue, dans le mouvement d'une lèvre, dans les plis ronds d'une oreille, dans la forme de *ce sot organe qu'on nomme le nez.* » (A, 217)

Et la femme inconnue de « Souvenir » n'échappera pas, non plus, à ce petit trait qui la ramène à sa féminine condition (selon Maupassant !) : « Elle prononça plusieurs fois, en haussant les épaules : "Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu !" avec *ce ton de souverain mépris qu'ont les femmes pour exprimer leur exaspération.* » (S, 226)

Conclusion

On pourrait sans doute dessiner deux trames parallèles dans ces contes, qui se lient, se conjuguent, se croisent, entre particulier et général. Avec des bornes, des marques très spécifiques qui soutiennent, tout au long du conte, leur cohérence comme leur cohésion : ainsi en est-il, par exemple, des adverbes *soudain*, et *tout à coup* (tout particulièrement dans « Souvenir ») qui assurent le « balisage » de la narration, en s'alliant au passé simple soit pour pointer, annoncer, marquer le début de l'aventure proprement dite, soit pour souligner une articulation importante du récit, un tournant de celui-ci, un fait inattendu.

Chaque « aventure singulière », centre des contes, est comme un événement vu à la loupe, dans un texte bref et incisif, qui en même temps ouvre une « fenêtre » sur la société. Cadre et personnages, récit et discours, offrent ainsi deux visions complémentaires (particularité des détails et généralisation des types), qui s'imbriquent subtilement, dans « Adieu » et « Souvenir », par l'intermédiaire de structures particulières, telles la détermination, le jeu des temps, les pronoms, les images, ou l'écart entre énonciation subjective et énoncé stéréotypé. Et la parole, rapportée au discours direct, donne au conte un « relief » particulier, tout en assurant l'illusion de « vérité » recherchée par l'écrivain réaliste.

Textes de références

- Maupassant, Guy (de), *Contes du jour et de la nuit*, Paris, G-F Flammarion, 1977 [1885].
 Maupassant, Guy (de), *Contes et nouvelles*, T.I, T.II, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1974, 1979.
 Maupassant, Guy (de), « Gustave Flaubert », *La Revue politique et littéraire [Revue Bleue]*, Paris, 3^e série, 19 janv. 1884, p. 65-69.
 Maupassant, Guy (de), « Le Roman », *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorff, 1888.

Maupassant, Guy (de) [sous le pseudonyme de Guy de Valmont], « Gustave Flaubert », *La République des lettres*, Paris, série 2, vol. 2, 22 oct. 1876, p. 91-95.

Bibliographie critique

- Bismuth, Roger, « Introduction », *Contes du Jour et de la Nuit*, Paris, G-F Flammarion, 1977.
- Bordas, Eric, « Un stylème dix-neuviémiste. Le déterminant discontinu *un de ces... qui...* », *L'information grammaticale*, n°90, juin 2001, p. 32-43.
- Fraser, Thomas & Joly, André, « La deixis en anglais. Esquisse d'une théorie d'expression », *Modèles linguistiques*, T.I, fasc.2, 1979, p. 97-157.
- Rabatel, Alain, « La valeur de "ON" pronom indéfini/pronom personnel, dans les perceptions représentées », *L'information grammaticale*, n°88, 2001, p. 28-32.
- Sullivan, Edward D., « Maupassant et la nouvelle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°27, 1975, p. 223-236.
- Thorel, Sylvie (dir.), *Lectures de Maupassant. La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, P.U. Rennes, 2011.
- Viprey, Jean-Marie, « Un de ces [syntagmes] qui... », *Corpus* n°5, « Corpus et stylistique », 2006, 159-214. [En ligne] . URL: <http://corpus.revues.org/> 713.
- Zola, Emile, « De la critique : La Littérature obscène », *Œuvres critiques*, T.I, Paris, Eugène Fasquelle, 1906, p. 218-219 [1880].

Sitographie

<http://maupassant.free.fr/> (consulté le 12 décembre 2013).

<http://www.maupassantiana.fr/> (consulté le 15 janvier 2014).

Les « discours-en-interaction » de la communication professionnelle : rituels interactionnels et système de politesse

Carmen-Ștefania STOEAN

Académie d'Études Économiques de Bucarest, Roumanie

Résumé. Lieu de manifestation de règles gouvernant le comportement langagier institutionnalisé, la communication professionnelle constitue un champ de recherche porteur pour les sciences du langage et pour la didactique des langues : son étude permet la validation de modèles élaborés à partir de la communication ordinaire et fournit des données à exploiter pour le développement de la compétence discursive des apprenants non-spécialistes de la langue. Consacrée à une forme particulière de communication professionnelle- *la réunion de travail*-, notre analyse d'orientation interactionniste porte sur les rapports entre la structure d'échanges et l'évolution de l'interaction en termes de négociations des objets du discours et des rapports des places des interactants.

Abstract. Professional communication, acting domain of the rules that govern institutionalized language behavior, constitutes a favorable research field to language sciences and teaching; its studying allows for the validation of models based on ordinary communication, and supplies the data to be used in developing the discursive and strategic competences of specialists in non-linguistic disciplines. Dedicated to a particular form of professional communication – the work meeting – our interactionist-oriented analysis concerns the relationships between the structure of verbal exchanges and the interaction's evolution, in terms of negotiation of discourse objects and places' rapports between interactants.

Mots clés : échange, interaction, intervention, négociation, objet négociable

Keywords : exchange, interaction, intervention, negotiation, negotiation object

1. Introduction

Inscrit dans le champ des recherches sur la communication professionnelle, notre travail concerne un type particulier d'interaction institutionnelle, *la réunion d'information ascendante* (désormais RIA). *Le but* de ce travail est à la fois *théorique* et *didactique*. Par rapport à ce but, nous nous sommes fixé deux *objectifs*.

Du point de vue *théorique*, nous nous intéressons au *mode d'organisation* de la RIA - en tant *qu'évènement de communication* – et à son produit – un type de *discours interactif oral*- en termes de *règles sous-jacentes*, *structure hiérarchique(d'échanges)*, et *mécanismes de fonctionnement*.

Du point de vue *didactique*, cette analyse *pré-pédagogique* (Roulet 1999, 7) nous fournit les composants de base de l'évènement de communication visé et du discours correspondant, qui seront transposés en savoirs et savoir-faire à acquérir, indispensables pour le développement, à des fins professionnelles, de compétences clés telles les compétences discursive et stratégique.

Pour une description détaillée et une interprétation nuancée de l'interaction institutionnelle qui nous intéresse, nous avons adopté une *méthodologie éclectique*, en nous inspirant de la recommandation suivante:

Au lieu de s'épuiser en polémiques stériles [...] et d'opposer par exemple analyse de discours, analyse conversationnelle, théorie des actes de langage et théorie de face-work, il me semble plus intéressant et rentable de concilier ce qui est conciliable et de voir la partie qu'on peut tirer du croisement de propositions provenant de paradigmes différents. La description est plus „juste” car le métissage théorique n'est pas seulement un luxe, c'est dans certains cas une nécessité[...]. (Kerbrat-Orecchioni 2005, 21)

Cette approche paraît d'autant plus justifiée dans le cas du «discours-en-interaction» qui

est un objet complexe, comportant différents „niveaux”, „plans”, „modules”. Pour en rendre compte de façon satisfaisante, on doit donc se „bricoler” une boîte à outils diversifiée plutôt que de s'enfermer dans un modèle dont l'opérativité se limite à certains niveaux seulement de l'interaction. En d'autres termes, il s'agit de revendiquer *l'éclectisme* ou *le syncrétisme méthodologique*, c'est-à-dire le recours contrôlé à des approches différentes mais complémentaires. (Kerbrat-Orecchioni, 2005, 22)

Sur la base de cette option méthodologique, nous avons mis à profit les catégories d'analyse de trois modèles relevant de l'analyse de discours et de l'approche interactionniste: l'approche modulaire de l'organisation du discours de E. Roulet (1999); la grille d'analyse des discours interactifs oraux de V. Traverso (2004) et le modèle d'analyse des discours-en-interaction de C. Kerbrat-Orecchioni (2005). Dans le cas de ces trois modèles, le syncrétisme méthodologique s'appuie sur *trois principes communs* qui permettent la combinaison des données fournies par chaque modèle dans une analyse cohérente de l'organisation et du fonctionnement du discours:

1. Tout discours peut être analysé par rapport à un *schéma praxéologique (prototypique)* (Roulet 1999, *passim*) ou *schéma type* (Kerbrat-Orecchioni 2005, *passim*) qui fournit les éléments constitutifs de structure et précise les niveaux d'analyse du discours.

2. *Les données contextuelles* sont intégrées à l'analyse à titre de composants intrinsèques du discours (Roulet 1999, 32-33) ou d'éléments constitutifs du contexte extra-discursif. (Kerbrat-Orecchioni 2005, 78)

3. *La décomposition du discours* en ses composants de base «réduits à des informations simples» (Roulet, 1999, 30) permet la description «de la manière dont ces informations simples peuvent être combinées pour rendre compte des différentes formes d'organisation des discours analysés.» (Roulet 1999, 30)

Le choix de ces modèles exige non seulement le respect des principes sur lesquels ils se fondent mais aussi l'emploi des concepts qu'ils véhiculent. Dans notre analyse, nous utilisons les *concepts* suivants:

1. le *discours-en-interaction* qui «désigne un vaste ensemble de pratiques discursives qui se déroulent en contexte interactif [...]» (Kerbrat-Orecchioni 2005, 14) auquel appartiennent, sur la base de leurs propriétés, les discours institutionnels tels la réunion, l'entretien, le débat, etc.

2. *les rituels interactionnels* qui désignent «un comportement répétitif, stéréotypé, codifié c'est-à-dire que l'on observe l'association régulière [...] d'un usage et d'une situation d'emploi.» (Kerbrat-Orecchioni 2005, 192)

Les étapes de la situation de communication dont la RIA fait partie, celles de l'évènement de communication qu'elle incarne ainsi que les règles qui les sous-tendent et déterminent leur déroulement et le comportement des participants font partie de cette catégorie.

3. *le système de politesse*, constitué de «tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent perdre la face à personne (y compris elle-même)» (195), intervient dans l'analyse des relations interpersonnelles établies entre les participants au cours de la RIA, dans la perspective des éléments déterminant la nature de ces relations: le statut professionnel/hierarchique, les rôles interactionnels/interactifs, les places des participants- interactants.

2. L'objet d'étude

La RIA¹ peut être caractérisée du point de vue communicationnel et discursif:

1. comme *contexte* de production d'un discours interactif oral à structure d'échange et à ossature verbale, réalisé en face à face. Ces caractéristiques impliquent la co-présence des participants, une relation directe entre l'émetteur et le récepteur, le partage du site et la multicanalité: la communication est autant verbale que non-verbale et para-verbale et peut être accompagnée d'activités matérielles. (Traverso 2004, 119-121)

2. comme *évènement de communicatio*. La RIA fait partie de l'histoire communicationnelle de l'organisation: elle a un passé, un présent et un avenir ce qui signifie qu'elle est influencée par les évènements qui la précèdent et, qu'à son tour, elle influence les évènements lui succédant. L'organisation globale et le fonctionnement en sont déterminés par *un ensemble de règles*² qui représentent des prescriptions et des proscriptions concernant le comportement langagier et non-langagier des participants, établissent *les rôles situationnels* (animateur/intervieweur – participants /interviewés), ainsi que *les tâches à accomplir* par l'animateur pour assurer le bon déroulement de la RIA et l'atteinte des objectifs fixés.

3. comme *type d'interaction* en face à face, réalisée par des échanges entre les participants et médiée par un animateur. Elle fait partie «des interactions communicatives [qui] se déroulent selon un scénario ou un script préétabli de façon plus ou moins précise. Ce script est en principe intériorisé par

¹ Activité institutionnelle, organisée à l'initiative d'un responsable, dans une situation de relations tendues, existante sans que la hiérarchie en soit informée ou en tienne compte et qu'elle peut contribuer à améliorer. Son objectif est le recueil d'informations sur ce qui est/a été vécu ou éprouvé par les membres d'un groupe au cours d'une tranche de leur existence sociale sans que ce vécu ou éprouvé ait été forcément jusque-là l'objet d'une réflexion (du groupe ou de la hiérarchie). (Mucchielli, 1992 :70)

² Il s'agit de règles correspondant aux moments de la situation de communication et aux étapes de la RIA

les participants qui agissent en connaissance de cause et jouent le rôle interlocutif qui leur est dévolu.» (Colletta 1998, 234)

Ils ne sont pas rares les cas «où l'on observe des écarts par rapport au script final» (Colletta 1998, 235), écarts involontaires, dus à la méconnaissance du script, ou bien volontaires, dus à un désaccord sur le script initial entre l'animateur et les participants. La RIA est fondée sur la circulation de l'information de la base vers le sommet, c'est-à-dire de ceux qui vivent une expérience collective vers ceux qui ont le pouvoir de décision.

D'orientation interactionniste, notre analyse se déroule en trois étapes:

Dans *une première étape*, nous avons analysé les composantes rituelles de la situation et de l'évènement de communication pour identifier *les systèmes de règles préétablies* qui, gouvernant chaque moment de la situation de communication et chaque étape de l'évènement, imposent aux participants un certain comportement langagier et non-langagier.

Dans *une deuxième étape*, nous avons élaboré les deux *schémas praxéologiques/prototypiques*³, de la situation de communication et de la RIA, et analysé *la structure hiérarchique(d'échanges)* de cette dernière.

Dans *une troisième étape*, nous analyserons différents aspects du fonctionnement de la RIA dont en premier lieu les objets identifiés comme négociables à différents niveaux: *le script, l'alternance des tours de parole, le thème, les rôles et les places des participants*, etc.

3. L'analyse d'un extrait de réunion

3.1. Remarques préliminaires

Notre analyse porte sur un extrait de RIA, intégrée à une situation de communication résumée dans Mucchielli (1992, 32)⁴. La RIA que nous avons choisie est un contre-exemple de ce que signifie une réunion de travail réussie car elle enfreint la plupart des règles d'organisation et de déroulement. Par contre, elle représente un excellent exemple pour démontrer l'importance que représente pour les interactions institutionnelles le respect des règles et du script ⁵, dans la perspective surtout des conséquences sur l'activité institutionnelle: l'échec d'une réunion ne signifie pas seulement un échec de communication mais l'échec d'une activité concernant le travail de l'entreprise.

Comparant la réalisation effective de la RIA dont nous disposons avec les deux schémas prototypiques, nous avons constaté que l'Animateur, premier responsable du bon déroulement de la réunion et de l'atteinte de ses objectifs, a enfreint plusieurs règles de préparation et de déroulement et ignoré une étape essentielle pour la réussite de cette activité, l'enquête préliminaire.

³ a. *le schéma prototypique de la situation de communication* représente ses étapes caractéristiques, c'est-à-dire l'encadrement chronologique de la RIA: *enquête-préparation-RIA-suivi*. b. *le schéma prototypique de la RIA* représente ses trois moments constitutifs avec les règles qui les sous-tendent: *ouverture-développement-clôture*.

⁴ Voir *Annexe*.

⁵« [...] schéma abstrait intériorisé par les participants et correspondant à la succession des activités qui composent l'interaction, en relation avec les "rôles" qu'elle implique. » (Kerbrat-Orecchioni 2005, 121)

Or, ce non-respect des règles se trouve, à notre avis, à l'origine du conflit latent entre l'Animateur et les participants à la RIA. C'est parce qu'il n'a pas respecté les règles et pour éviter le conflit que l'Animateur fait, dès le début de la réunion, une série de propositions par lesquelles il espère obtenir la coopération de ses interlocuteurs, pour l'atteinte des buts de leur rencontre. Nous avons, donc, les deux éléments de base d'une négociation, «l'existence d'un conflit» et «le désir de coopération» (Kerbrat-Orecchioni, 2005, 96), ce qui nous permet d'envisager la RIA comme *une négociation conversationnelle*, «tout processus interactionnel susceptible d'apparaître dès lors qu'un différend surgit entre les interactants concernant tel ou tel aspect du fonctionnement de l'interaction, et ayant pour finalité de résoudre ce différend afin de permettre la poursuite de l'échange» (103).

L'analyse en terme de négociation conversationnelle fait partie des deuxième et troisième étapes de notre étude. Dans ce qui suit, nous n'analyserons que le premier des six échanges principaux de la structure hiérarchique de la RIA⁶.

3.2. L'échange d'ouverture

Le premier échange recouvre *la séquence d'ouverture et celle d'initiation du développement* de la réunion. Il comporte huit *interventions* réparties entre un *échange principal* et quatre *échanges secondaires*.

L'I₁, correspondant à la séquence d'ouverture, présente un intérêt particulier pour l'analyse car elle: témoigne de la violation de la plupart des règles de préparation et de déroulement de la réunion; introduit plusieurs objets de discours qui deviendront par la suite des objets négociables tels le script, l'alternance des tours de parole, le cadre participatif, le thème de la réunion, la coopération, les rapports de place entre les interactants; exprime l'attitude de l'Animateur à l'égard de la situation qui fait l'objet de la réunion et des participants, ainsi que l'importance qu'il prête à cette réunion; réduit au minimum les chances de coopération entre l'Animateur et les participants.

Le non-respect des règles influe sur le comportement des participants. Le choix du jour et de l'heure de la réunion et la façon dont est faite la convocation – la veille de la réunion et sans communication de l'ordre du jour – ont un effet psychologique négatif: irrités ou inquiétés par cette convocation, les participants refuseront la coopération avec l'Animateur. Le nombre et la qualité des salariés convoqués représentent une autre source de tension: la présence des cadres à côté des subordonnés inhibent ces derniers qui n'oseront pas s'exprimer sur le thème mis en discussion. Les cadres aussi pourraient avoir des difficultés à parler ouvertement devant leurs pairs et surtout devant leurs subordonnés. Nous pouvons donc estimer qu'une tension existe parmi les participants bien avant la réunion, tension qui nuira à la coopération recherchée par l'Animateur.

Le choix et la présentation du thème sont une autre source de conflit. Comme il n'a pas organisé l'enquête préliminaire qui lui aurait permis de connaître au moins une partie du groupe visé avec ses problèmes et de s'informer sur les causes et les formes du conflit qui semble régner dans le Service de comptabilité, l'Animateur n'a pas les informations nécessaires sur la

⁶ Voir *Annexe*.

situation qu'il est appelé évaluer. C'est pourquoi il ne peut pas préciser l'objet de la réunion et parle d'«un malaise flou et indéfinissable» mais dangereux qui exige d'être résolu: «il faut laver notre linge sale en famille.» Cependant, cette méconnaissance ne l'empêche pas d'avoir déjà un point de vue ni, au lieu de considérer les participants comme des témoins susceptibles d'apporter des éclaircissements sur la situation, de les accuser d'en être «collectivement responsables» et de les menacer avec les «mesures appropriées» que la Direction prendra sur la base de son rapport. Cette attitude exerce une pression négative sur les participants et explique pourquoi l'interview à laquelle il veut les soumettre est perçue plutôt comme un interrogatoire.

Du côté des participants, le fait d'ignorer l'objet de la réunion et la réduction de sa durée les mettent dans une attente méfiante alors que les accusations et les menaces, au lieu de les déterminer à parler pour se défendre, les bloquent définitivement.

En dépit des erreurs commises, l'Animateur essaie d'être poli, peut-être pour obtenir la coopération des participants. Il les remercie de leur présence, apprécie leurs qualités individuelles. Dans sa présentation, il utilise des atténuateurs : (*qui*) *semble régner, je crois préférable, je souhaite* et même un *notre* collectif qui pourrait laisser comprendre qu'il assume les problèmes du groupe et qu'il est prêt à contribuer à leur résolution. Mais, au lieu de parler en sa qualité de représentant de la Direction, l'Animateur agit en locuteur individuel exprimant ses propres opinions. Il ne respecte pas la neutralité exigée de l'Animateur dans ce genre de réunion et s'exprime sur le fond du problème, irritant ainsi les participants qui interprètent cette conduite comme une menace envers leurs faces collectives.

3.3. La négociation principale⁷

Placée au début de l'interaction, au moment où les participants doivent se mettre d'accord sur le déroulement à suivre (Kerbrat-Orecchioni 2005, 99), cette première négociation se réalise par les interventions I₁-I₂-I₃.

L'I₁ représente *l'état initial* de la négociation: l'Animateur fait *une proposition de script* susceptible d'ouvrir des négociations sur plusieurs aspects de la réunion, déjà mentionnés. Par rapport à l'I₁, l'I₂ représente *le rejet de la proposition*, deuxième étape de la négociation.

La complexité de la proposition et la relation déjà établie entre l'Animateur et les participants rendent difficile l'identification de l'objet de négociation rejeté. En effet, les participants pourraient rejeter: a) *le statut d'animateur* du Chef du personnel qui, par ses accusations et menaces «paralyse les confidences et détermine le groupe à se solidariser contre lui.» (Mucchielli 1992, 53); b) *le thème de la réunion* ou bien parce qu'il n'a pas été clairement identifié ou bien parce que le «malaise» ne concerne que les membres du Service de comptabilité; c) *le cadre participatif*. Les employés subordonnés considèrent que c'est l'obligation des cadres de parler alors que ces derniers pourraient penser que cette obligation revient au Chef du Service de comptabilité, leur leader à tous.

⁷ Nous suivons de près le modèle d'analyse proposé par Kerbrat-Orecchioni (2005, 92-186)

Cette intervention réactive confirme que «le destinataire (*les participants*, n.n.) est en mesure d'influencer et d'infléchir le comportement du locuteur (*l'Animateur*, n.n.) de manière imprévisible alors même qu'il est engagé dans la construction de son discours.» (Kerbrat-Orecchioni 2005, 17)

Le silence prolongé avertit sur *l'existence d'un désaccord* que l'Animateur essaie de résoudre par *une nouvelle proposition* concernant l'alternance des tours de parole et le thème: «Nous allons demander à l'un d'entre vous de faire une description de la situation.» L'I₃ confirme ainsi que lors d'une interaction les locuteurs «sont contraints en permanence de réorienter en cours de route l'évènement programmé afin de le rendre mieux adapté à la situation réelle créée de façon contingente et largement imprévisible par le comportement de leurs partenaires.» (20) Sous cette perspective, les deux objets de négociation et l'emploi du *nous* d'appartenance représenteraient les «mécanismes d'ajustement» (96) du discours de l'Animateur aux exigences (supposées) de l'interlocuteur auquel on demande de s'impliquer dans l'(auto)désignation d'un locuteur qui présente la situation.

3.4. Les négociations secondaires

Le rejet de la nouvelle proposition par l'I₄ marque «la cristallisation du désaccord». (Kerbrat-Orecchioni 2005, 98) C'est en ce moment qu'une négociation secondaire commence entre les salariés et le Chef du Service de comptabilité, vers lequel se dirigent les regards des participants pour le désigner comme seul interlocuteur adressé et l'inviter à prendre la parole (I₅). Le silence du Chef de service, dans l'I₆, exprime son refus et marque l'échec et la fin de la première négociation secondaire et, apparemment, de la principale aussi car ce refus s'adresse aux salariés et à l'Animateur en égale mesure. L'échec des deux négociations aurait pu mettre fin à la réunion sans l'intervention d'un cadre, C₁ qui s'autosélectionne comme interlocuteur et demande la parole. L'I₇ a une importance capitale dans l'économie de l'échange et de la réunion, à plusieurs égards: elle interrompt une négociation vouée à l'échec et sauve, par cela, la réunion; tire l'Animateur de l'embarras où il se trouve et l'aide à faire avancer la RIA au-delà de la séquence d'ouverture; libère les participants de l'obligation de prendre la parole et met entre parenthèses les négociations précédentes en enchaînant directement sur l'I₁ par rapport à laquelle elle a la force d'une *contre-proposition*. La question adressée à l'Animateur permettra, par la suite, la précision du thème de la réunion- *les rapports dans le travail*- et son identification comme l'objet négociable rejeté par les participants. Dans le même temps, C₁ propose comme objet négociable ce même thème mais avec une autre *orientation argumentative*: ce ne sont plus les participants qui doivent expliquer leurs rapports avec les collègues de service, c'est la Direction qui doit justifier ses inquiétudes à cet égard.

Dès que C₁ propose «ses services pour tenter de sauver l'interaction en cours» (Kerbrat-Orecchioni 2005, 94), le cadre participatif de la réunion se modifie: le participant-interviewé devient intervieweur alors que l'Animateur-intervieweur deviendra participant-interviewé. Bien que l'animateur d'une RIA ne doive pas se laisser interviewer, le désir du Chef du personnel de mener à bonne fin cette réunion le fait répondre à la question adressée et ratifier, par l'I₈, la contre-proposition. L'I₈ est tout aussi importante que l'I₇. Elle représente *l'état final*: l'acceptation de la contre-proposition transforme la négociation dans un

ajustement: «[...] les participants ne s'arrêtent pas sur le désaccord, ils passent(soit par „ralliement” immédiat de l'un sur la position de l'autre, soit en poursuivant les échanges comme si de rien n'était).» (Traverso 2004, 146) A notre avis, l'Animateur accepte la contre-proposition en espérant que, s'il répond aux questions des salariés - à l'encontre du règlement -, il parviendra à les faire parler aussi et, donc, à réaliser les objectifs de la RIA.

La ratification de la contre-proposition permet l'ouverture d'un nouvel échange sur le même thème mais en observant la nouvelle orientation argumentative et détermine le changement des rôles interactifs, qui entraîne le changement du genre de l'interaction. Envisagée comme une RIA, l'interaction sera transformée par l'Is dans *une réunion d'information descendante*.

3.5. Les objets négociables

Annoncés dès le début de l'interaction, les aspects de la RIA sujets à négociation n'obtiendront pas tous ce statut tandis que le déroulement de la réunion fera surgir d'autres objets, au moins tout aussi importants et qui changeront de façon spectaculaire et la réunion et les résultats escomptés. Les objets négociables, ou susceptibles de le devenir, se situent à différents niveaux de l'organisation de la RIA.

Le thème, situé au *niveau des contenus*, est de loin le plus important objet car sa négociation entraîne des changements à tous les autres niveaux d'organisation. *Les rapports dans le travail* est un thème difficile et risqué car il fait s'affronter deux points de vue complètement divergents. Pour la Direction, la situation est assez claire: les relations conflictuelles existant au sein du service de comptabilité doivent cesser car elles peuvent nuire au rendement et à la qualité du travail.

Pour les salariés, la situation est plus complexe voire plus compliquée car: ils peuvent ne voir aucun rapport entre l'accomplissement des tâches professionnelles et la qualité des relations interpersonnelles sur le lieu de travail; ou bien, ne considérant pas conflictuelles leurs relations, ils nient l'existence d'un malaise quelconque; ou encore, conscients du caractère conflictuel de leurs relations, ils pensent que cela ne concerne que les membres du service auxquels revient la tâche de résoudre le problème; enfin, conscients de l'existence d'un problème et du besoin de le résoudre, ils seraient disposés d'en parler mais le mélange des niveaux hiérarchiques et l'attitude de l'Animateur rendent difficile une discussion cartes sur table. N'importe laquelle de ces variantes situationnelles justifieraient le refus du thème, tel qu'il est proposé par l'Animateur. Par contre, les salariés seraient intéressés à connaître le point de vue de la Direction sur le thème général, comme il résulte de la contre-proposition ratifiée par l'Animateur. Le changement de l'orientation argumentative entraîne toute une série de modifications des objets négociables situés au *niveau organisationnel*, où l'on constate :

a. le changement du *genre de l'interaction*. *La réunion d'information ascendante*, basée sur la circulation de l'information des salariés vers la direction est transformée, par le changement de l'orientation argumentative, dans *une réunion d'information descendante* pendant laquelle ce sont les salariés qui doivent s'informer auprès de la direction.

b. le changement de *l'alternance des tours de parole* car le refus des participants de prendre la parole empêche l'Animateur d'accomplir son rôle

d'intervieweur et d'assurer l'alternance question (de l'animateur)-réponse (des participants). Une autre alternance sera proposée par l'I₇, correspondant au nouveau type de réunion.

c. le changement *du cadre participatif*, suite à l'initiative du C₁ d'interroger l'Animateur. Ce dernier répondra aux questions des participants au lieu de leur en poser. Les participants, de leur côté, ne seront plus obligés de prendre la parole mais ils pourront le faire s'ils ont des questions à adresser à l'Animateur.

d. le changement *du script* car la réunion d'information descendante se déroule d'après un script différent de celui de la réunion d'information ascendante.

4. Conclusion

Comme nous l'avons déjà précisé, cette analyse fait partie d'une étude, à visée didactique, concernant la réunion de travail.

Du point de vue théorique, elle met en évidence l'intérêt que présentent les contre-exemples ou les écarts par rapport à la norme pour la validation et/ou l'amélioration des modèles et des théories. L'interprétation des interventions nous a fait comprendre l'importance d'une analyse globale combinant les éléments verbaux, non-verbaux et para-verbaux constitutifs de ces échanges. Elle essaie de prouver les avantages du recours à l'éclectisme à condition que les approches utilisées présentent une vision globale commune des choses, ce qui est le cas pour les trois modèles sur lesquels nous avons basé notre analyse.

Du point de vue didactique, ce travail soulève de sérieux questionnements sur les contenus des programmes de formation à la communication professionnelle des non-spécialistes de la langue et sur les conditions dans lesquelles cette formation devrait se réaliser.

Bibliographie critique

- Colletta, Jean Marc, «Quelques concepts pour baliser le champ de l'oral et réfléchir à une didactique de l'oral et des interactions.», Fintz, Claude (coord.), *La didactique du français dans l'enseignement. Bricolage ou rénovation?*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 223-290.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Mucchielli, Roger, *La conduite des réunions*, Paris, E.S.F., 1992.
- Roulet, Edy, *La description de l'organisation du discours*, Paris, LAL, Didier, 1999.
- Traverso, Véronique, «Grille d'analyse des discours interactifs oraux», Beacco, Jean-Claude et alii., *Niveau B2 pour le français (utilisateur/apprenant indépendant). Textes et références*, Paris, Didier, 2004, p. 119-148.
- Stoean, Carmen-Ștefania, «Approche interactionnelle de la communication professionnelle. La réunion de travail», Stoean, Carmen-Ștefania; Ivanciu, Nina; Constantinescu-Ștefănel, Ruxandra; Lorentz, Antoaneta (ed.), *Buletin Științific, Academia de Studii Economice, Catedra de Limbi romanice și comunicare în afaceri*. București, Editura ASE, 2010, p. 134-165.
- Stoean, Carmen-Ștefania, «Décrire les "discours-en-interaction" de la communication professionnelle. La réunion-discussion», *Dialogos - Sciences du langage et didactique des langues*, 2009, vol. X, n°. 20, București, Editura ASE, p. 113-130.

ANNEXE**Résumé de la situation de communication :**

Dans une entreprise, des rumeurs circulent sur la tension existante entre les employés du service de comptabilité et sur les nombreux incidents qui y ont lieu. Le directeur de l'entreprise en prend connaissance et décide de voir de quoi il s'agit exactement mais, comme les rapports du chef du service comptable ne l'éclaircissent pas et qu'il hésite d'intervenir plus autoritairement pour éviter la démission du chef du service, il demande au chef du personnel de faire une enquête et d'interviewer les employés « pour avoir des clartés sur ce malaise qui dure et pour prendre des mesures appropriées. » (Mucchielli 1992, 32)

« Le Chef du personnel, pensant qu'il "faut s'expliquer une bonne fois", décide de réunir l'ensemble des 13 personnes du Service de comptabilité en une "réunion d'information". Il prévoit cela un vendredi à 17h pour ne pas gêner le service et prévient les employés la veille de ce jour. Il ouvre la réunion à laquelle tout le monde est présent, disposé en auditoire par arcs concentriques. » (32)

I1 Le Chef du personnel : Je vous remercie d'être présents à cette réunion intime et j'espère que vous serez libres à 18 heures pour un week-end bien mérité. Aussi, irai-je droit au but. Alors que, individuellement, chacun de vous est à la fois dévoué et compétent, le travail en commun ne donne pas le rendement escompté et je m'en inquiète, car vous êtes collectivement responsables, naturellement, de la marche du service. Le malaise qui semble régner est assez flou et indéfinissable, et puisqu'il s'agit d'un problème de service, localisé au service, je crois préférable d'essayer de laver notre linge sale en famille. Je souhaite vous interviewer pour y voir clair et pour que la Direction puisse prendre les mesures appropriées.

I2 (silence pendant trois minutes)

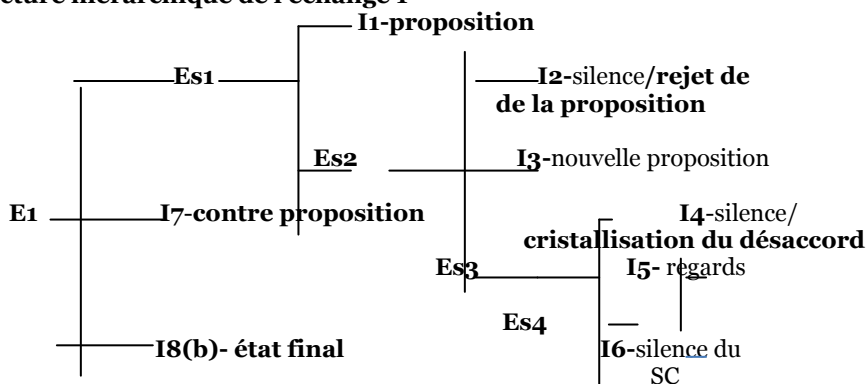
I3 Le Chef du personnel : Nous allons demander à l'un d'entre vous de faire une description de la situation.

I4 Nouveau silence. **I5** Tout le monde regarde le Chef de service. **I6** Celui-ci reste muet.)

I7 Un cadre, qui a demandé la parole en levant la main : De quoi se plaint la Direction, au juste ? Y a-t-il des sujets de mécontentement de la Direction sur le travail fait dans notre service ?

I8 Le Chef du personnel : Pour l'instant (a), non. (b)

I9 Un Employé : Vous semblez craindre que tôt ou tard des perturbations n'apparaissent au niveau du travail, de sa qualité ou de son rendement. (Mucchielli 1992, 32-33)

La structure hiérarchique de l'échange 1

Formules stéréotypées: quelques lieux communs conversationnels dans les dialogues romanesques

Maria-Mădălina URZICĂ (POIANĂ)
Université de Craiova, Roumanie

Résumé. En analysant l'aspect des formules stéréotypées, notre étude est ciblée sur le mécanisme complexe de rituels et routines dans la conversation, qui situe la recherche dans la sphère de l'analyse du discours. Ayant comme point de départ quelques notions théoriques sur les termes *stéréotype*, *lieu commun*, *routines*, *rituels*, l'étude suit une approche cognitive-discursive pour essayer d'exemplifier les formules définies théoriquement par des extraits de textes littéraires (dans les deux langues – le français et le roumain, pour en envisager le caractère allographe) des ouvrages auctoriaux d'un écrivain étranger d'expression française (Panait Istrati). Parmi les notions étudiées, un acte de langage assez récurrent, le compliment, joue un rôle important, à côté des phrases de routine, des clichés et des manières de penser. Les structures analysées se plient parfaitement sur les formules discursives créées par V. Traverso et renvoient aux notions de prédiscours et préconstruit des constructions figées, de ces automatismes langagiers que représentent les formules stéréotypées.

Abstract. Analysing the aspect of stereotype formulas our study focuses on the complex mechanism of rites and routines in conversation, which situates our research in the area of discourse analysis. Having as starting point a few theoretical notions on the concepts of *stereotype*, *commonplace*, *routines*, *rites*, the study follows a cognitive discursive approach in order to exemplify the formulas defined, by some extracts (in the two languages – French and Romanian, in order to express the allograph character) of the auctorial literary works of an author of other nationality (Romanian) writing in French (Panait Istrati). Among the studied notions, one very common speech act, the compliment, play an important role together with the routine phrases, clichés and prejudices. The analysed structures bend perfectly on the discursive formulas created by V. Traverso and they refer to concepts like “prediscours” and “prebuilt” specific to the fixed constructions, to these automatic notions of language represented by the stereotyped formulas.

Mots-clé: stéréotype/lieu commun, analyse du discours, routine/rituel, dialogues romanesques

Keywords: stereotype/commonplace, discourse analysis, routine/ritual, novelistic dialogues

Introduction

La présente analyse dessine un parcours basé en principal sur les théories élaborées par Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, Elisabeth Rosen, Véronique Traverso, mais aussi sur la théorie de l'École française d'analyse de discours. Les notions envisagées s'appliquent sur un corpus dont les caractéristiques se prêtent bien à l'étude des formes dialogales: les écrivains étrangers d'expression française, les «exilés du langage» selon les dires d'Anne Rosine Delbart qui intitule ainsi son livre publié en 2005¹. On tient compte du fait que leur œuvre est fondamentalement dialogique.

¹ *Les exilés du langage.*

La perspective discursive qui est la nôtre inscrit le stéréotype dans la direction de R. Amossy, d'A. Herschberg-Pierrot, de M. A. Paveau; d'autant plus, V. Traverso² (1993, 111) traite les expressions stéréotypées comme des routines de la conversation, en analysant seulement les compliments et les commentaires de site, deux actes rituels qui sont toujours présents dans la conversation des personnages (1993, 112). Les deux sont des structures formelles, relativement figées. Le compliment est défini comme «la routine de courtoisie la plus spécifique, puisqu'il consiste à dire littéralement à son interlocuteur qu'on l'apprécie (lui ou l'un de ses attributs)» (idem, 112) tandis que le commentaire de site est «une intervention mentionnant un élément de site» (idem, 112). Des deux actes rituels, notre analyse se focalise sur le compliment.

La perspective de recherche envisage l'analyse de discours, les formes figées étudiées dans la perspective de l'analyse de discours et l'étude des formes dialogales du genre romanesque. On retient le fait que la communication romanesque est basée sur un dialogisme permanent, dans le sens de M. Bakhtine, souligné par Maguy Sillam de la manière suivante : « les personnages communiquent entre eux, mais, en même temps, leur discours s'adresse au lecteur et surtout, c'est le romancier, énonciateur unique, qui décide des paroles échangées, ce qui supprime l'imprévisibilité de l'oral authentique » (1992, 47).

La question est alors si les stéréotypes peuvent être associés aux routines, aux rituels (Goffman, 1974), en vertu de leur caractère récurrent, comment ils peuvent être classifiés et si on peut trouver des exemples pour les illustrer en interrogeant un corpus contenant les ouvrages auctoriaux de Panaït Istrati (*Kyra Kyralina. Chira Chiralina; La Maison Thüringer. Casa Thüringer; Oncle Anghel. Moș Anghel*).

Notre motivation pour choisir un corpus formé surtout par des écrits auto-traduits de Panaït Istrati est basée sur l'intuition que ce type d'écrivains généralement nommés « d'entre deux langues »³ sont plus réceptifs aux formes de figements, et, comme c'est le cas de Panaït Istrati (un « conteur-né » selon l'appréciation faite par Romain Rolland en 1924), aptes à laisser des traces de leur discours oral dans la forme écrite de l'œuvre. Nous nous sommes également inspirée d'une constatation de C. Condei qui insiste sur l'existence : « des séquences dialoguées insérées dans les récits d'un écrivain classé comme *conteur* par la critique littéraire qui a analysé son œuvre en utilisant exclusivement les outils de la littérature» (2010, 339). Ainsi, Romain Rolland, celui qui écrit la préface du volume de début d'Istrati, *Kyra-Kyralina* (1924) souligne-t-il le fait que l'auteur n'est pas seulement «un conteur d'Orient, qui s'enchant et s'émeut de ses propres récits», mais aussi «un nouveau Gorki des pays balkaniques».

La perspective que nous proposons est faiblement contrastive, puisque la visée principale n'est pas de comparer deux textes en langues différentes, mais de constater le fonctionnement du préconstruit à un certain niveau, celui du dialogue romanesque, en soulignant les différences d'approche et de style qui surviennent parfois dans les deux langues. Nous nous demandons, sur un autre

² Dans l'article « Les routines: lieux communs de la conversation » in Plantin (dir.), 1993.

³ Cette dénomination est justifiée par le fait que la plupart des écrivains étrangers d'expression française pratiquent la langue d'adoption en même temps que la première langue.

plan, si les œuvres des écrivains étrangers d'expression française contiennent de telles formes stéréotypées et, s'il y en a, quelles sont ces formes préconstruites et quelle est leur insertion discursive. Sur le corpus mentionné nous étudions les situations précisées plus haut: le compliment et encore quelques formules récurrentes (des stéréotypes et des clichés conversationnels). Une remarque est à faire dès le début: ce corpus est constitué par le discours narratif, mais nous traiterons seulement des dialogues des personnages, autrement dit, les dialogues romanesques.

Il nous faut préciser d'emblée la spécificité du dialogue romanesque. R. Barthes et alii (1979) nous guident pour établir le lien entre la littérature et l'analyse des conversations:

La littérature, en tout cas celle du passé, est une mathésis : elle prend en charge et met en scène (ne serait-ce que par touches, allusions, références), non la science, mais des savoirs; étant elle-même une pratique de langage du plus haut niveau (ce qu'on appelle : écriture), elle donne un privilège constant à toutes les conduites humaines qui passent par le langage; l'une de ses fonctions est de reproduire exemplairement des modes, des inflexions de discours. (Barthes et alii, 1979, 4)

Tout simplement la fonction de reproduire peut être associé au terme de préconstruit, au déjà dit, au déjà connu, en s'approchant ainsi de la sphère des prédiscours. Mais R. Barthes continue sa réflexion en insistant sur le fait que la conversation se détache dans une certaine mesure de la typologie et du caractère structurel :

Et puis, dans la mesure où la conversation (on l'a dit) est une activité sociale qui "fuse" hors d'une typologie et s'échappe sans cesse de la capture structurale, la littérature prend ici naturellement la relève de la sémiologie: par exemple, limitée par la "décence" de sa terminologie, une science n'oserait pas retenir dans son filet quelque chose comme le "potin"; la littérature le fait et donne ainsi une légitimité théorique à un épisode essentiel de la vie relationnelle. (*Idem*, 5)

Nous avançons dans la direction de C. Condei (2010, 340) qui observe le fait suivant: « Une opposition nette, du point de vue structurel, situe les dialogues authentiques et les dialogues romanesques dans deux zones bien détachées, fréquentées à tour de rôle par les linguistes qui remarquent les transformations opérées dans le passage de l'une vers l'autre ».

Notre analyse se concentrera quasiment sur les dialogues romanesques pour découper les phénomènes de figement, les formes de préconstruit qui en relèvent afin d'envisager leurs fonctions dans le discours.

1. Phénomènes de figement et prédiscours

Les phénomènes de figement, considérés aussi des automatismes langagiers ont une variété de dénominations, chacune spécifique à une certaine période ou à un certain linguiste: M. A. Paveau (2006, 38-39) énumère les termes suivants: *phrases toutes faites*, *expressions toutes faites* (identifiées par la linguistique populaire), *mot composé*, *expression*, *locution* (dont la grammaire traditionnelle parle), *cliché*, *poncif*, *lieu commun*, *idée reçue*,

stéréotype (termes alignés dans l'ouvrage de R. Amossy et A. Herschberg-Pierrot 1997, mais aussi dans le titre de C. Plantin 1993). M. A. Paveau continue sa liste avec d'autres notions qui se rattachent au même domaine:

expression figée, polylexicalité (termes avancés par Gross 1996), *énoncé parémique, locution* (retravaillé par Martins-Baltar 1997), *stéréotype linguistique* (terme de C. Schapira 1999, qui en propose une typologie), pour aboutir aux résultats de l'analyse de discours et de l'argumentation: *la formule* (Faye 1972, Krieg 2003), *le slogan* (Reboul 1975, Salem 1987), *la langue de bois* (Fiala et al. 1989, Thom 1987, Sériot 1986), *le topos* (Plantin 1993). (Paveau 2006, 39)

Cet inventaire terminologique et conceptuel n'est pas exhaustif, mais il est très utile pour «illustrer le paradigme langagier –phraséologique des avant dires collectifs», selon M. A. Paveau (2006, 38), qui continue l'idée en faisant référence d'E. Gülich et U. Krafft qui parlent très justement de «structure ou séquence préformée», du «caractère préfabriqué» des expressions figées.

Tenant compte de ces traces du préfabriqué, on arrive implicitement dans la région des prédiscours, puisque tout figement indique la possibilité d'une reproductibilité, une antériorité de la production, devenant ainsi le signal d'un prédiscours. Le stéréotype, l'exemple le plus concret, est devenu l'objet d'étude des sciences sociales, mais aussi des sciences du langage (en sémantique et en analyse de discours). Une approche constructiviste ou cognitive conçoit le stéréotype comme «une construction de lecture», selon l'affirmation de R. Amossy qui poursuit sa réflexion ainsi:

[...] le stéréotype n'existe pas en soi. Il n'apparaît qu'à l'observateur critique ou à l'usager qui reconnaît spontanément les modèles de sa collectivité. Il émerge lorsque, sélectionnant les attributs dits caractéristiques d'un groupe ou d'une situation, nous reconstituons un schéma familier. Plutôt que le stéréotype, il faudrait parler de stéréotypage. C'est-à-dire de l'activité qui découpe ou repère, dans le foisonnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé. La blonde idiote aux formes généreuses, le Juif avare au nez crochu, le Noir ignorant et insouciant (*happy-go-lucky*, comme dit si bien l'anglais) ne circulent pas en tant que tels dans le monde et dans les livres. Nous les retrouvons en réassemblant à partir de la série d'éléments choisis à cet effet, un schème connu d'avance. Le stéréotypage consiste en une lecture programmée du réel ou du texte. (1991, 22).

De cette manière, la conception du stéréotype peut contribuer, comme constate M. A. Paveau (2006, 57 et 118), à une conception des discours reposant sur une distribution des cadres prédiscursifs collectifs (savoirs, croyances, pratiques) qui donnent des instructions pour la production et l'interprétation du sens en discours.

2. Les phrases de routine dans la conversation

Les expressions stéréotypées représentent de nombreuses routines souvent systématiques, ou par ailleurs transmises et apprises, exemplifiées par une suite qui varie des formules de salut, jusqu'aux questions sur la santé, ou aux conversations figées sur le temps, aboutissant à toute forme de rituel présent

surtout lors des visites et des rencontres. Deux actes rituels qui se retrouvent quasiment dans toutes les conversations sont le compliment et le commentaire de site. Notre analyse se focalise sur le compliment, l'acte le plus récurrent dans la conversation.

Les actes de langage, étudiés d'abord par J. L. Austin et J. Searle, ont été resitués par C. Kerbrat Orecchioni dans le cadre des échanges et des interactions. Ils s'organisent différemment en fonction du critère énonciation littéraire/non-littéraire, comme le souligne C. Condei (2013 :35) reprenant une idée de D. Maingueneau concernant la « spécificité des énoncés littéraires en terme d'actes de langage » (2001 :23).

Dans le corpus interrogé nous avons trouvé les automatismes langagiers énumérés au-dessous, qui sont placés dans leur contexte communicationnel et dont nous retiendrons la fréquence d'emploi des formules rituelles et surtout des jurons:

a. des formules de politesse:

- «Volontiers!» (Istrati 1994, 246)/ «Cum nu!» (Istrati 1994, 147), «Pouvez-vous [...]» (Istrati 1994, 246) / «N-ai putea [...]» (Istrati 1994, 247); «Je présente mes hommages les plus respectueux à la *joupânitza* Floritchica!»(Istrati 1995, 330, italiques dans le texte en français)/ «Prezint omagiile mele cele mai respectuoase jupâniței Floricica!» (Istrati 1995, 329). Ces formules de politesse, à titre d'exemple, représentent des constructions simples ou plus complexes des automatismes langagiers. Le roumain « cum nu ! » fait penser à une autre perspective que celle de la traduction la plus proche de « volontiers », c'est-à-dire « cu plăcere, bucuroși » (*Dicționar francez-roman*, 2006, 1674). Il y a dans le texte roumain une nuance sur laquelle l'écrivain-traducteur insiste : celle de « normalité » de la situation envisagée, comme si la réaction aurait pu être négative et qu'on rejette cette possibilité : « cum nu » est senti comme équivalent de « je n'hésiterais une seconde à faire cela ! ». Très profond, un contraste s'esquisse, sans laisser des traces spectaculaires à la surface.

b. des formules rituelles qui expriment:

- la révolte: «Bon Dieu!» (Istrati 1994, 4)/ «Ei drace!» (Istrati 1994, 4), «Nom d'un tonnerre!» (Istrati 1994, 4)/ «Ei drăcia dracului!» (Istrati 1994, 4). Chose encore plus intéressante du point de vue de la traduction, en français on utilise le nom de Dieu, en roumain le juron contient le nom du diable.

- la joie: «Seigneur! Que ça doit être bon de se trouver sur un de ces paquebots qui glissent sur les mers et découvrent d'autres rives, d'autres mondes !...» (Istrati 1994, 6)/«Doamne! Ce bine trebuie să fie să te găsești pe unul din aceste pacheboturi, cari alunecă pe mări și descoperă alte țărături, alte lumi!...» (Istrati 1994, 7). La formule (*Seigneur !*) transmet la joie dans le contexte entier, le nom de Dieu, étant utilisé en roumain pour exprimer différents sentiments.

- la colère: «Pâques, Evangiles et tous les Saints Apôtres!» (Istrati 1994, 30)/ «Paștele, evanghelia și toți sfinții!»(Istrati 1994, 31); «Que je chie dans l'âme de ta mère!»(Istrati 1998, 180)/ «Facu-ți și dregu-ți în sufletul mă-ti de păcătos!» (Istrati 1998, 181). Le roumain est assez riche en formules exprimant la colère, dont le vocabulaire varie du domaine religieux jusqu'aux argots.

- la demande (la supplique): «Maus! Pour l'amour de Dieu, tout le monde te réclame!» (Istrati 1998, 168)/ «Maus! Pentru numele lui Dumnezeu, toți invitații te reclamă!» (Istrati 1998, 169); «Au nom du Seigneur et de la sainte Vierge, ne frappez pas la figure...Ne touchez pas aux yeux!...Pardon!» (Istrati 1994, 88)/ «Pentru numele lui Dumnezeu și al Sfintei Fecioare, nu loviți fața! Nu vă atingeți de ochi! Iertare!»(Istrati 1994, 89) Le dernier exemple rend les cris de la mère d'Adrien qui menait à côté de ses deux enfants une vie pleine de fêtes, et qui, chaque fois qu'ils étaient interrompus subitement par le père ou son fils, payait toutes les joies par coups de poings.

-l'avertissement: « [...] qu'à Dieu ne plaise (Istrati 1994, 24)/ [...] să-mi fie vorba într-o doară!»(Istrati 1994, 25). En roumain, on opère un déplacement de la Divinité vers le destin, le sens étant « que mes mots soient dits sans aucun effet!/il vaut mieux que je me trompe dans ce que j'affirme».

-l'excuse: «Dieu, Seigneur, pardonne-moi!» (Istrati 1994, 180)/ «Doamne, iartă-mă!» (Istrati 1994, 181) qui n'est point une prière pour être pardonné, mais un automatisme langagier que les Roumains utilisent pour rendre différents actes de langage plus expressifs.

-l'éloge, la louange: des constructions du type «être brave»: «Tu as toujours été brave!» (Istrati 1998, 42)/ «Tu ai fost totdeauna băiat de treabă.» (Istrati 1998, 42). La réplique de Madame Charlotte adressée au jeune Adrien, qui accompagne sa mère pour se faire embaucher comme domestique chez les Thüringer, est placée dans un contexte où le verbe au passé conduit à un implicite: tu as toujours été brave, tu le seras encore à partir de maintenant. Cette interprétation est suggérée d'ailleurs par la suite de la réplique: «C'est toi qui me chercheras, à l'avenir, mon *schnaps*, n'est-ce pas?»(Idem. «schnaps écrit en italiques dans le texte en français)/ «De acuma încolo, tu ai să-mi cumperi "schnaps", nu-i așa?» (Istrati 1998, 43).

- le consentement : «ainsi soit-il/fie cum ai spus!»(Istrati 1994, 134-135) Les formules de consentement ou de négation se placent parmi les constructions figées les plus récurrentes dans les dialogues romanesques, mais nous ne nous occuperons pas de cet aspect dans la présente recherche.

- l'invocation de la Divinité: «Seigneur tout puissant!» (Istrati 1994, 270)/ «Doamne Dumnezeule!» (Istrati 1994, 271); si en français il s'agit plutôt d'une invocation, puisque le Seigneur est « tout puissant », la variante roumaine joue sur le vocatif (« Dumnezeule! ») pour préciser les hautes qualités de l'invoqué. «Qu'Allah vous vienne en aide!»(Istrati 1994, 192)/ «-Allah să te aibă în paza lui!» (1994, 193) A noter la différence entre le français et le roumain : le premier privilégie une perspective dynamique, Allah « vienne en aide », le deuxième plus statique, basé sur un souhait « să te aibă în paza lui »

c. les stéréotypes de circonstance ou les réflexes conversationnels

«Personne n'eut pu dire son âge avec une approximation acceptable.» (Istrati 1994, 16) / « Nimeni n-ar fi putut să-i ghicească etatea.» (Istrati 1994, 17).

«A vrai dire, ce n'est pas pour moi, mais c'est comme si ça l'était...» (Istrati 1994, 18) / «La dreptul vorbind, nu e pentru mine, dar e ca și cum ar fi...» (Istrati 1994, 19).

Les stéréotypes langagiers représentent une réalité discursive car les contextes communicationnels sont parsemés de formules figées, utilisées fréquemment. C'est ici une preuve de l'existence des pré-discours où « pré » marque une antériorité réactualisée par la mémoire.

Pour ce qui est des phrases de routine, nous nous sommes arrêtée aux exemples ci-dessus, en suivant le schéma de Charlotte Schapira. La mise en discussion du compliment nous approchera de Véronique Traverso.

3. Étude de cas: le compliment

Le compliment représente un acte de langage présent assez souvent dans les conversations, qui peut être défini de la manière suivante:

Le *compliment* se présente comme la routine de courtoisie la plus spécifique, puisqu'il consiste à dire littéralement à son interlocuteur qu'on l'apprécie (lui ou l'un de ses attributs). Il peut se définir comme une intervention initiative d'échange, assertive, comprenant une évaluation explicite, focalisée sur le receveur ou sur un objet ou une personne lui étant lié. Ex. il est super ton manteau. (Traverso 1993, 112)

Le compliment explicite se dévoile sous différents aspects et formules standard fortement récurrentes, plus précisément sous quatre formes, que Traverso (1993, 113) nous présente d'une manière très schématique:

Forme 1: Focalisation sur l'allocutaire (forme la plus impliquante):

tu+ être + axiologique positif (+spécification)

Ex: t'es super avec les cheveux courts!

Forme 2: Focalisation sur l'objet (X):

Ce X + te va + (très) bien

Ex: Ce pull te va vraiment bien

Forme 3: Focalisation sur l'objet:

Ton X + être + axiologique

La construction est souvent disloquée

Ex: Ton pull est sympa/il est super ton blouson

Forme 4: Focalisation sur l'objet:

Ce X/ (c') + être + axiologique

Ex: C'est joli!

L'inventaire de ces formules relativement stéréotypées n'est réalisé qu'au gré du locuteur. Le corpus interrogé nous a permis de différencier et retenir les structures suivantes qui fonctionnent à titre d'exemple pour les parties théoriques analysées et qui se retrouvent en quantité satisfaisante pour exemplifier le schéma de V. Traverso. De tous les exemples, nous en présentons les situations suivantes:

a. En premier lieu, il faut insister sur les compliments qui imposent la présence des formules du type Sujet (pronominal) + Verbe (*être*): Les exemples tirés de notre corpus se rattachent à ce groupe: «- Comme vous devez être heureuse! disaient-elles à Anna. Chez vous autres Allemands,

sûrement les maris ne doivent pas battre leurs femmes, comme le font les nôtres» (Istrati 1998, 162)/ «Cât trebuie să fii de fericită! spuneau ele Anei. La voi, nemții, desigur că bărbații nu-și bat femeile, cum fac ai noștri.» (Istrati 1998, 163).

Le dialogue se déroule dans la cuisine de la famille Thüringer, et les femmes évoquées en tant qu'énonciatrices sont des Roumaines, pauvres, maltraitées et battues par leurs époux. L'exclamation combine l'adjectif affectif avec l'appréciation des qualités de l'objet sur lequel elle porte.

b. La lamentation transpose le compliment en adoration :

«Tu es beau; tu es intelligent; tu es fier, et tu préfères la mort à l'esclavage...» (Istrati 1995, 240)/ «Ești frumos; ești priceput; ești mândru, și vrei mai curând moartea decât robia...» (Istrati 1995, 241)

Discursivement, la construction française, ainsi que celle roumaine, utilise la répétition qui amplifie l'effet et le dirige incontestablement vers le destinataire. Le rôle des espaces, des pauses, est augmenté par les points virgules qui s'ensuivent et marquent la cadence.

Un autre exemple :

«C'est épatant comme vos chevaux sont dressés!» (Istrati 1994, 64) / «E uimitor cum ți-ai dresat cai!» (Istrati 1994, 65)

ou encore :

«Tu es un digne descendant de tes ancêtres...» (Istrati 1994, 20) / «Ești un demn urmaș al strămoșilor tăi chefaloniți!» (Istrati 1994, 21).

Pour continuer la liste on ajoute d'autres exemples qui suivent la même construction:

«Je suis jeune et vieux, comme les moineaux...» (Istrati 1994, 16)/ «Sunt tânăr și bătrân: ca vrăbiile.» (Istrati 1994, 17), «Il est fier, votre ami...Oui, il est un peu fier, mais il est bon» (Istrati 1994, 202)/ «Dar știi că-i mândru, prietenul dumitale... Da, e cam mândru, dar e un om bun.» (Istrati 1994, 203)

Une première interprétation de telles constructions permet d'observer la structure légèrement contrastive : si l'on affirme d'une personne qu'elle est jeune et vieille en même temps cela ne fournit pas d'informations pertinentes, mais la suite de la phrase permet la récupération correcte du sens : « comme les moineaux » qui ne laissent jamais voir leur âge. Quant au « un peu fier », le syntagme vient perturber la normalité d'une conversation qui exige que l'on protège l'interlocuteur. Pour adoucir une réplique perçue, peut-être comme une attaque, on ajoute rapidement un adoucisseur : « mais il est bon ».

ou encore :

«Ca doit être un brave...» (Istrati 1994, 198)/ «Acesta trebuie să fie un viteaz...» (Istrati 1994, 199), «Vous êtes aussi belle, mademoiselle! complimenta le Turc.» (Istrati 1994, 162)/ «Și dumneata ești tot pe-atât de frumoasă, domnișoară! o linguși Turcul.» (Istrati 1994, 163); «Voilà, voilà où tu es un excellent camarade!»(Istrati 1998, 208)/ «Iată, vezi ce bun camarad poți să fii tu când vrei!» (Istrati 1998, 209).

Toutes ces situations renvoient aux formules mathématiques décrites par Véronique Traverso et illustrent le caractère figé des constructions automatiques.

c. Il s'agit aussi d'un rappel de la période d'enfance des sœurs Müller, dont l'aînée est devenue Madame Max Thüringer, l'épouse du riche bourgeois. Ce rappel se base, discursivement, sur la reconstruction d'un dialogue imaginaire:

Les trois petites fées blondes, qui fréquentaient l'école catholique, attentives à leur uniforme noir à colerette blanche et constamment soucieuses de leur conduite dans la ville, étaient des modèles que toute maman roumaine donnait en exemple à ses enfants: -Vous voyez les Allemandes, comme elles sont sages! Aussi, Dieu les aidera!» (Istrati 1998, 152)/«Cele trei mici zâne blonde, care se duceau la școala catolică, pline de atenție pentru uniforma lor neagră cu guleraș alb și mereu cu grijă pentru buna lor purtare în oraș, erau niște modele pe care orice mamă româncă le dădea ca exemplu copiilor lor: -Ia uitați-vă la surorile Müller, cât sunt de ascultătoare! Așa că și Dumnezeu o să le ajute! (Istrati 1998, 153).

Ou encore:

- Ta mère t'envoie...répéta le pauvre homme, en hochant la tête, "ta mère est une sainte, Adrien". (Istrati 1995, 48, guillemets dans le texte)/ - Mama ta te trimite... repetă Moș Anghel, clătinând din cap; - mama ta e o sfântă, Adriene. (Istrati 1995, 49).

La focalisation sur l'objet se manifeste cette fois-ci par une marque thématique, l'objet est en fait l'objet de la conversation.

Au terme de cette analyse, nous pouvons constater que les structures retenues permettent d'autres interprétations: «Je suis jeune et vieux» est en même temps une réplique d'esquive, associer son âge à celui des oiseaux c'est en fait souligner que la difficulté d'établir le nombre d'années n'a rien à faire avec l'expérience de vie qui s'y associe. Dans l'exemple suivant, la fierté est présentée comme proche du négatif, mais ce négatif est vite effacé par le mais oppositif «mais il est bon», ce qui maintient l'équilibre du discours et l'aspect positif du tour de parole. La troisième formule s'interprète comme une déduction, ou, plutôt comme un désir. La dernière, par contre, est placée justement pour obtenir le confort non seulement de la conversation mais aussi de la situation. La jeune fille, que le Turc rassure de cette manière flatteuse, aura un plus de confiance et la tâche de l'enlever et la conduire dans un harem en Turquie est facilitée.

Le compliment peut donc être assimilé au lieu commun de l'entrée de la conversation, puisque cet acte de langage a des formulations et des usages relativement stéréotypés et surtout parce qu'il fonctionne comme « routine d'amorce de la conversation » (Traverso 1993, 115).

4. Croyances, clichés et manières de penser

Comme stéréotypes de pensée, les croyances et les opinions nous mènent au point de départ universel du savoir (Paveau 2006, 36). Istrati nous présente plusieurs formes de croyances : dans les rêves: « Je fais de mauvais rêves... » (Istrati 1994, 76); dans les malheurs: « Je crois qu'un malheur nous guette! » (Istrati 1994, 76); au Dieu, au Diable: « Mais, maman, ne crois-tu pas que le Diable s'y mêle aussi, parfois? Non, répondait-elle, je ne crois pas au Diable; Dieu est plus fort que lui...Et si nous sommes comme nous sommes, c'est parce que Dieu le veut...» (Istrati 1994, 102) auxquelles il ajoute les croyances

populaires, croire aux *ursitélé* (Istrati 1994, 140, 142, 166). En bas de la page 140 il est expliqué pour le lecteur français ce qu'elles représentent: « Les trois fées qui président à la naissance; Mais ce que les ursiteles ont décidé est plus fort que notre désir « Si je dois en croire mon ursita... » (Istrati 1994, 142); « L'ursita avait tenu parole! » (Istrati 1994, 166).

Les clichés présents dans notre corpus sont liés soit à la fête nuptiale dans la culture tzigane:

Vous ne savez pas que, chez nous, lors de la fête nuptiale, des femmes de la famille et même des femmes étrangères envahissent la chambre à coucher des jeunes époux quelques heures après leur retraite, les chassent dans une autre, et fouillent le lit conjugal pour y trouver la preuve irréfutable de la chasteté de la jeune épouse, preuve qu'elles portent parfois en triomphe pour montrer aux invités qui banquetent dans la salle à côté. (Istrati 1994, 66)

soit à la noce « ... et la noce partit par un bel après-midi de dimanche, avec le faste de l'époque, vers l'église: tout le monde à pied, sauf les deux cavaliers qui ouvraient le chemin... » (Istrati 1994, 68), au fait d'être *lié* (Istrati 1994, 72, 74, 80) – préjugé populaire, expliqué en bas de page pour le lecteur français, dans le texte en roumain il n'existe pas. « Je me sauvai provisoirement en prétextant que j'étais lié. » (Istrati 1994, 72); « elle croyait sincèrement que je devais être lié par une sorcière, et priaît le bon Dieu, avec ferveur, de vaincre le diable et de guérir son mari qu'elle aimait malgré sa défaillance. » (Istrati 1994, 74); « Je comprends qu'il soit lié. » (Istrati 1994, 80) ou le chemin de Damas: « Damas fut pour moi un vrai chemin de Damas; ma vie y changea de fond en comble. » (Istrati 1994, 246).

Les manières de penser renvoient aux représentations, aux préjuges sur les Roumains ou sur les Turcs: « On sait que le Roumain est un peu commerçant; il n'est que l'esclave de la terre. » (Istrati 1994, 46) / « Se știe că Românul nu prea e negustor; el nu e decât sclavul pământului. » (Istrati 1994, 47) tandis que les Turcs sont très commerçants « À prix d'or on obtient tout ce qu'on veut en Turquie » (Istrati 1994, 202) / « Cu bani poți obține tot ce vrei în Turcia » (Istrati 1994, 203); « on dit qu'en Turquie on achète tout ce qu'on veut avec de l'or » (Istrati 1994, 216) / « Se zice că în Turcia cumperi orice poștești cu aur! » (Istrati 1994, 217)

Les clichés et les manières de penser exemplifiés ci-dessus à partir de notre corpus complètent le schéma des stéréotypies langagières et des constructions figées.

Conclusions

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que le compliment, comme routine conversationnelle peut être assimilé aux lieux communs, car il se caractérise par des formulations relativement stéréotypées. Il peut donc être associé au lieu commun de l'entrée de la conversation, puisque cet acte de langage a des formulations et des usages relativement stéréotypés et surtout parce qu'il fonctionne comme « routine d'amorce de la conversation » (Traverso 1993, 115).

De plus, les stéréotypes langagiers représentent une réalité dans le langage car les contextes communicationnels sont parsemés par des formules

figées, utilisées de manière habituelle, comme on constate de l'analyse effectuée sur les dialogues romanesques des ouvrages auctoriaux de P. Istrati, les formulations trouvées étant des formules de politesse, des formules rituelles et des stéréotypes de circonstance ou des réflexes conversationnels.

Dans la même lignée, les clichés et les manières de penser complètent le schéma des phénomènes de stéréotypies, ces constructions se reflétant de façon limpide dans les ouvrages sélectionnés comme corpus de l'analyse.

Textes de références écrits par Panait Istrati

Kyra Kyralina. Chira Chiralina, Biblioteca Istros, Brăila, 1994.

La Maison Thüringer. Casa Thüringer, Biblioteca Istros, Brăila, 1998.

Oncle Anghel. Moș Anghel, Editura Istros, Brăila, 1995.

Bibliographie critique

Amossy, Ruth & Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue discours, société*, Paris : Nathan (2000[1997]).

Amossy, Ruth & Rosen, Elisabeth, *Les discours du cliché*, Paris, CERES, 1982.

Barthes, Roland, Berthet Frédéric, Mallarmé Stéphane, « Présentation ». In: *Communications*, 30, 1979. pp. 3-5. [En ligne]. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_1979_num_30_1_1441. (consulté le 10 avril 2014).

Condei, Cecilia, *Composants pragmatiques et textuels du discours (non)littéraire*, Craiova : Universitaria, 2013.

Condei, Cecilia, «Les dialogues romanesques: l'insertion de l'oral dans l'écrit» In Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier, Paul Danler (éds.) Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Innsbruck, 2007, Berlin-New-York: De Gruyter, tome IV, 2010, pp.339-348.

Cristea, Adrian, Cristea, Alina (éds.) *Dicționar francez-român pentru traducători*, Brasov : Academic, 2006.

Delbart, Anne-Rosine, *Les exilés du langage*, Collection Francophonies, Pulim, 2005.

Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris: Minuit, 1974.

Paveau, Marie Anne, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2006.

Plantin, Christian (ed.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Editions Kimé, Paris, 1993.

Sillam, Maguy, *La linguistique du dialogue romanesque dans « Bel-Ami » de Guy de Maupassant, L'Information Grammaticale*, N°52, 1992, p.47. [En ligne]. URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1992_num_52_1_3229. (consulté le 15 avril 2014).

Traverso, Veronique, « Les routines: lieux communs de la conversation », in Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Ed. Kime, 1993.

Le texte, reflet d'une langue dans ses nuances et ses évolutions

Estelle VARIOT
Université d'Aix-Marseille, France

Résumé. À partir de différentes acceptions du « texte », l'auteur de la communication propose une approche par divers aspects de la linguistique, afin de mieux visualiser certaines caractéristiques de la langue depuis un état passé jusqu'à nos jours, dans certaines de ses variétés, registres et spécialités. Ceci permet de mettre l'accent sur l'importance de l'étude des textes anciens pour connaître une langue contemporaine, en l'occurrence le roumain, par les différentes passerelles qui existent, des points de vue phonétique, morphologique et sémantique. Les textes – suivant leur spécialité – témoignent souvent aussi des modifications qui affectent certains mots au cours du temps, et donc de la nécessaire prise en compte de l'évolution du contexte, d'une part, et de l'enrichissement ou de l'appauvrissement lexical, d'autre part. Ils illustrent également le recours à certains termes ou formes figées, notamment, qui peuvent provenir d'autres langues qui sont en contact avec la langue étudiée, au niveau oral ou écrit. Une comparaison diachronique donne, par ailleurs, l'occasion d'exemplifier certains traits caractéristiques romans, voire plus anciens, qui contribuent à approfondir nos connaissances des langues qui ont précédé celles que nous utilisons et qui sont ainsi autant de clefs à la survivance de celles-ci, sous une forme plus ou moins différenciée. Les mécanismes qui jouent, par exemple, en matière de néologie, aux stades anciens, sont parfois réactualisés ou tombent en désuétude, au profit d'autres, au gré des interférences linguistiques et culturelles.

Abstract. Beginning with different meanings of the « text », the author of this paper proposes an approach through various aspects of linguistics, in order to visualize better some characteristics of language from an ancient state until now, in some of its varieties, registers and specialities. It permits to stress the importance of the study of ancient texts for the knowledge of a contemporary language, in this particular case, romanian, through the different gateways that exist, from the phonological, morphological and semantic points of view. The texts – according to their specialities – often give evidence of the changes that affect some words in time, and therefore of the need to take into account the evolution of the context, from one part, and the lexical enrichment and impoverishment, from the other one. They also illustrate the use of specific words and set expressions, in particular, that can come from other languages which are in contact with the language of reference, orally or in writing. Besides, a diachronic comparison gives us the opportunity to exemplify some romanian or more ancient characteristics – which play a large part in the deepening of the knowledge we have about the languages that existed before – and that are, in this way, keys to their survival, in slightly different forms. The mechanisms that play a part, for example, in neology, in former steps of language are sometimes updated or go out of use, for the benefit of others, according to the linguistic and cultural interferences.

Mots-clefs : langue roumaine, philologie, lexicologie, dialectologie, textes spécialisés, langue juridique

Keywords : Romanian, philology, lexicology, dialectology, specialized texts, juridical language

Emprunté au latin savant/médiéval *textus*, le *texte* correspond, originellement, à la trame d'un récit (Rey, 2112), et se trouve donc associé à un enchaînement sémique ayant une cohérence et une spécificité. En linguistique, il

correspond à une codification de la pensée, plus ou moins normée et évolutive, sur un support, écrit ou oral. Rien qu'à ce stade, de multiples problématiques sont posées, puisque nous ne sommes pas toujours en mesure d'identifier les origines des écrits et les modalités de l'expression de la pensée par ce biais. Néanmoins, des vestiges, écrits en divers lieux et monuments funéraires ou autres, ont établi, par exemple, une parenté avec le sanskrit et celle du phénicien avec le grec et l'araméen et permettent désormais de combler certains vides et de contribuer au débat sur l'origine du langage humain, sur sa fragmentation et sur la préexistence de la pensée sur le langage. Le problème crucial réside, pour des linguistes et des spécialistes en neurosciences, dans la connaissance des mécanismes de la pensée et pour d'autres, dans celle de ses moyens d'expression qui, pour survivre, doivent se renouveler constamment, ce qui conforte, ces dernières années, une tendance à l'interdisciplinarité.

Le recours à un texte – qu'il soit ancien et/ou d'un registre ou d'un niveau de langue plus spécialisé ou élevé – renvoie, par ailleurs, à une volonté d'exactitude et de précision, plus ou moins dépendante de l'auteur ou du copiste/traducteur. En effet, depuis ses origines, le mot *texte* est associé à la parole divine, transcrite en araméen, avant d'être traduite en latin et en grec et à sa transmission dans les diverses couches de la société, avant de recouvrir l'ensemble des domaines d'expression de la pensée. Ces premières traductions ont été utilisées, après le partage entre l'empire romain d'orient et d'occident, dans le but d'évangéliser les populations, avant la fragmentation du latin en langues romanes. La séparation entre les deux Empires, avec des sphères d'influence différentes, a engendré une diffusion par des canaux différents de ces textes anciens, orientaux et occidentaux, avant leur redécouverte progressive postérieurement à la chute de l'empire romain d'orient. La diffusion en langue vernaculaire a été effectuée, non seulement pour les textes à caractère religieux mais également pour les documents administratifs ou pour les chroniques, avec des spécificités phonétiques et morphologiques orales –retranscrites à l'écrit.

Dans la partie orientale, et particulièrement dans l'espace roumain, l'adoption du rite gréco-orthodoxe, aux X^e-XI^e siècles, a engendré une modification de l'apparence extérieure de la langue, avec l'utilisation progressive de l'alphabet cyrillique, généralement en slavon bulgare (XIV^e-XV^e et XVI^e siècles). Déjà, en Transylvanie, aux XVII^e-XVIII^e siècles il existe des textes en latin mais avec une orthographe hongroise. Néanmoins, c'est durant la deuxième moitié du XIX^e siècle que le roumain, rédigé progressivement en double graphie, dans des revues revient officiellement à la seule graphie latine, après être passé par le cyrillique de transition, en lien avec un vaste mouvement d'émancipation vis-à-vis des tutelles étrangères et de normalisation de la langue littéraire. Ceci crée une autre difficulté pour les personnes qui se sont spécialisées dans l'étude des textes anciens roumains, le français permettant, ici aussi, la diffusion des connaissances relatives aux langues et aux cultures romanes.

L'intérêt d'une perspective multiple concernant le roumain apparaît aussi, si l'on veut mettre côte à côte l'ensemble de ces connaissances, pour valoriser une langue et ses richesses, à un moment donné de son évolution diachronique et synchronique.

La perspective philologique nous apparaît intéressante, pour les textes à caractère religieux et les chroniques anciennes, dans ce sens qu'elle part de

l'amour des belles lettres pour parvenir à l'explication des œuvres de la tradition et retrace l'origine du peuple roumain et de ses ascendants, par ses dignitaires, notamment. Les éditions critiques d'ouvrages anciens nous donnent un bon éclairage, à cet égard.

Dans le domaine roumain, les textes anciens qui nous parviennent sont souvent parcellaires, rédigés dans différentes langues, et différenciés à certains niveaux, ce qui pose des problèmes de datations entre les originaux – slavons bulgares, grecs et roumains – et d'identification des sources qui ont été utilisées lors de la rédaction (romaines, orientales, grecques ou byzantines, slaves, etc.). L'influence d'un texte plus ancien ou contemporain sur un autre, ainsi que la multiplicité et la complémentarité des sources, dans des documents qui sont compilés par la suite, rendent plus difficile l'exploitation d'un (fragment) de texte. Les recherches philologiques plus récentes (1860-1900) (Rey, 1503) s'orientent également vers les documents qui ont survécu à différentes civilisations d'écritures, afin de montrer, d'une part, les contacts qui ont pu exister entre les différents alphabets et les peuples qui les usitaient et, d'autre part, les changements qui ont affecté les langues qui survivent à ces évolutions et se régénèrent. À ce niveau, il convient d'établir la distinction entre, premièrement, les originaux d'époque et les compilations anciennes résultant d'assemblages de différentes périodes, deuxièmement, leur copie ancienne « d'époque » en roumain ou en grec, à l'état de manuscrit également et, troisièmement, leur transcription postérieure qui s'appuiera sur une écriture normalisée, qui, de fait, réalise certains choix et qui évolue elle aussi au cours du temps.

Les travaux relatifs à l'ouvrage partiellement conservé, *Codicele Voronețean* constituent un exemple pertinent à cet égard. La proximité sémantique de la variante roumaine avec une traduction française récente, témoigne de la volonté des pères traducteurs de rester au plus près de l'original, afin de transmettre le message original dans ses nuances et dans différents idiomes, même si, ici et là, on note de menues variations (v. 33). *Codicele Voronețean* permet de comprendre le lourd travail de copie et de transcription à partir d'un original slavon des actes des Apôtres, dans une langue roumaine ancienne, influencée, en particulier dans les textes à caractère religieux, par le slavon et le grec. L'édition critique consultée (*Codicele Voronețean* 1981) fait apparaître, dans le fragment sélectionné (*Actes des Apôtres*, XXVII, 320, v. 32-35), des annotations pour bon nombre de mots, de façon à aider un lecteur du XXI^e siècle. Les spécificités de la langue roumaine ancienne sont présentes : héritage lexical et syntaxique latin, influence slave. On peut noter aussi des alternances vocaliques et/ou consonantiques courantes dans des textes anciens, en provenance de Moldavie et Transylvanie : **atunce** pour **atunci** « alors » ; **se** pour **să** « **que** » ; **nemică** pour **nîmica** « rien » **cătră** pour **către** « pour » ; en direction de » ; **dzuo** pour **ziua** « jour » ; **patrusprădzeace** pour **patrusprezece** « quatorze » ; **astădzi** pour **astăzi** « aujourd'hui » ; **Dzicîndu** pour **zicînd** « en disant » ; **Dumnedzeu** pour **Dumnezeu** « Dieu ». Néanmoins, à côté de cela, on remarque des constructions influencées par le slavon ou le grec (**rrogu voi se luați** « je vous prie de prendre ») et, surtout, la présence du **-u** final transcrit, après une consonne ou un groupe consonantique cyrillique en position finale d'un mot (**sîntu** pour **sînt** « ils sont » ; **cîndu** pour **cînd** « quand » ; **prebîndindu** pour **prebîndind**

« restant » ; **premitu** pour **priimit** « reçu ; pris » ; **amu** pour **am** « j'ai » ; **păru** pour **păr** « cheveu ; chevelure » ; **capu** pour **cap** « tête » ; **dzicîndu** pour **zicînd** « en disant »). Le dernier point, dans ce bref aperçu (qui ne peut être exhaustif) est l'existence de formes rhotacisantes qui attestent de l'ancienneté de la langue utilisée dans cet ouvrage (**funrea** pour **funcea** « corde » ; **Pînă** pour **Pînă** « jusqu'à » ; **rruga-i** pour **ruġa-i** « lui demander » ; **nece uruia** pour **nici unuia** « aucun » ; **pînre** pour **pînea** « pain »). L'ouvrage consulté, même s'il ne donne pas l'accès au fac-similé de l'original, donne un aperçu des principales particularités de cette langue rhotacisante utilisée et transcrite en alphabet latin, ainsi que de ses intérêts linguistiques et de spécialité.

Une seconde catégorie d'exemples est constituée par les documents anciens, à valeur philologique, également, issus des travaux de chroniqueurs roumains. Les chroniques des auteurs anciens (grecs, latins, entre autres) ont de multiples intérêts historiques et culturels, étant donné qu'elles permettent à des lettrés, souvent proches du pouvoir en place, d'avoir accès aux plus hauts faits d'État et à d'autres plus « anecdotiques » mais qui permettent par leurs détails parsemés dans les ouvrages de témoigner du vécu de cette époque. L'étude des éditions critiques de *Istoria ieroglifică* (Cantemir 1983) et de *Letopisețul țării Moldovei* (Ureche 1958) confirme, par certains aspects, les spécificités trouvées dans *Codicele Voronețean. Istoria ieroglifica* est un ouvrage important dans la création du prince savant Dimitrie Cantemir, étant donné qu'elle se fait l'écho de l'impact de la spiritualité sur la langue et le peuple roumain du XVIII^e siècle, en faisant intervenir un certain nombre de représentants du monde animal. Chez D. Cantemir (Cantemir, *Istoria ieroglifică* **, 201, § 5), on peut noter la présence d'alternances vocaliques [**să** pour **se** « se » ; **lineștii** pour **liniștii** « du calme » ; **triia** pour **treia** « le/la troisième » ; de diphtongaison à l'initiale, dans le souci de transcrire le plus précisément les phonèmes roumains par des lettres cyrilliques (**ieste** pour **este** « est ») et un doublement de certaines voyelles, en position centrale : **vrăjmășia** pour **vrăjmășia** « hostilité » ; **neprimitorii** pour **neprimitorii** « ceux qui n'accueillent pas » ; des formes anciennes : **mîni** pour **mâini** (diphtongaison en roumain moderne par anticipation de l'élément palatal) « mains » ; des formes archaïques **cândai** pour **cumva** « d'une certaine manière ; peut-être ; au moins, dans le futur » ; des constructions inversées **a răzbate poate** « peut pénétrer/ se frayer un chemin ». Dans *Letopisețul țării Moldovei* (Ureche, 1958, 33, § 1), on voit apparaître les alternances vocaliques : **pă urmă** pour **pe urmă** « ensuite » ; **să** pour **se** ; **striine** pour **străine** « étrangères » ; **adecă** pour **adică** « c'est-à-dire ; au bout du compte » ; **țărîlor** ou **țării** pour **țărîlor** ou **țării** « des pays » ou « du pays » ; **țările** pour **țările** « les pays » puis **țări** « pays » ; **fierălor** pour **fiarelor** « bêtes » ; des doublements vocaliques : **viiata** pour **viața** « la vie » ; des formes anciennes **să îndrepteze** pour **să se îndrepteze** « se corriger » ou « se diriger » **să tîmplă** pour **se întîmplă** « cela arrive ». On peut noter aussi des constructions anciennes **au nevoit de au scris** pour **au nevoie să scrie** « ont besoin d'écrire » ; **au fost vornic** pour **a fost vornic** « a été gouverneur » ; **apucatu s-au și dumnealui de au scris** pour **s-a apucat și Dumnealui să scrie** « lui aussi a commencé à écrire ». Du point de vue lexical, on note la présence de *izvod* « source ; manuscrit, histoire, version amplifié, copie, exemple, liste, inventaire », d'origine slave, entre autres. Une autre forme très intéressante est la variante **Gligorie** (pour **Grigore**). La transcription ou non du **-u** final, après

une consonne ou avec un groupe final consonantique cyrillique (successivement, **chizmindu** et **chizmind** dans le même fragment « **en composant ; en écrivant** », **pre scurtu** pour **pe scurt** « brièvement »), témoigne d'hésitations légitimes en matière de transcription graphique de ce phonème roumain au cours du temps. Néanmoins, on peut souligner, par une comparaison avec *Cronicari munteni, Viața lui Constantin Brâncoveanu* de Radu Greceanu (1968, 86, § 1), le fait que certains traits sont présents aussi en Valachie, en particulier des alternances vocaliques ou désinentielles (**istoriii** pour **istoriei** « de l'histoire » ; **dă** pour **de** « de » ; **domniia** pour **domnia** « règne », **mării-sale** pour **măricei-sale** « sa grandeur » ; **zilile** pour **zilele** « les jours » ; **denainte** pour **dinainte** « avant » ; **dempreună** pour **dîmpreună** « en même temps » ; **viiața** pour **viața** « la vie ») ; **doao** pour **două** « deux » ; **Io** pour **Eu** « Moi » ; et le **-u** final **domnu** pour **domn** « prince »). On remarquera également la présence de l'alternance consonantique **-d-/-t-** (**Costandin** pour **Constantin**) et la présence du relatif articulé en roumain ancien : **carii** pour **care** « qui ». du point de vue lexical, on observe **leat** « an » du slave ; 7191 faisant référence au calendrier julien (le calendrier grégorien ayant été adopté en 191 en Roumanie).

Des points de vue historique et culturel, les chroniques, en relatant l'histoire des hauts faits des voïévodes de Moldavie (ou des autres principautés), illustrent également les liens qu'ils entretenaient avec leurs voisins et les influences qu'ils subissaient. Les mots choisis par les transpositeurs et traducteurs reflètent les contacts des langues, de la même manière que les thématiques et les exemples sélectionnés, pour détailler des faits ou expliciter un raisonnement, rendent compte des sources d'inspiration, orientales et latines, ce qui place, à nouveau, les principautés roumaines (et, plus tard, les pays et la Roumanie) aux croisées des chemins. De manière générale, un philologue cherchera, avant tout, à se pencher sur des originaux ou sur des copies à l'état de manuscrits, afin de se rapprocher le plus possible de la pensée et de la source originale du texte, car cette démarche apparaît plus rigoureuse. Néanmoins, l'accès à ces originaux qui se trouvent, parfois, dans d'autres pays n'est pas toujours aisé. Par ailleurs, le travail philologique repose sur le choix de critères objectifs qui se retrouvent dans d'autres disciplines de la linguistique, en particulier la lexicologie et la dialectologie.

L'étude des ouvrages lexicographiques, en particulier anciens, est riche d'enseignements, puisqu'ils ne sont pas seulement un réservoir hétéroclite de mots. Ils constituent avant tout un ensemble d'une dimension variable regroupant des termes en fonction d'une cohérence, celle de l'usage que l'auteur destine à un public cible qu'il détermine à l'avance, auquel se greffent d'autres destinataires à titre secondaire, spécialisés dans une discipline connexe mais qui recherchent une définition plus large. Un fragment lexicographique conserve certaines des spécificités de l'ouvrage intégral dont il est issu, en ce sens qu'il correspond à la photographie de l'état d'une langue à un moment donné. Les différents moyens de renouvellement du lexique sont, par conséquent, particulièrement étudiés par les spécialistes qui se consacrent aux états de langue passés ou contemporains car des passerelles existent entre ceux-ci. Dans certains cas, on assiste à une résurgence de phénomènes d'enrichissement lexical, par la réutilisation de certains préfixes et/ou suffixes ou, au contraire, à leur tombée en désuétude, au profit d'autres plus récents. Les termes glosés, ainsi que leurs définitions, révèlent souvent la technique que l'auteur utilise pour

établir son corpus, choisir certains mots et en écarter d'autres, pour mettre en valeur le patrimoine lexical de la langue en question, par les sous-entendus et les références à un fond spécifiquement roumain qu'il fait.

Je citerai, à ce stade, le *Disionăraș românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles* (Stamati 1851) car il a représenté une étape importante dans mes recherches, puisqu'il a constitué le sujet de ma thèse de doctorat. C'est la raison pour laquelle, sans pouvoir développer ici l'ensemble des problématiques traitées à cette occasion, je mettrai en avant la technique utilisée par l'auteur, présentée dans la préface de l'ouvrage. T. Stamati insiste sur les différentes étapes de formation et d'imbrication des mots, dans une langue en proie à de profonds bouleversements créés par la volonté de remplacer l'alphabet utilisé depuis quelques siècles par celui qui correspondait à sa structuration profonde, le latin. Mise à part cette attitude normalisatrice propre aux lexicologues [cf., par exemple, **Deducție, deducere (nu deducație)** « déduction » (Stamati, 55)] et aux grammairiens, T. Stamati constitue ici l'un des premiers dictionnaires qui atteste l'existence de l'influence française sur le lexique roumain, dans des domaines variés, techniques, liés à la diplomatie, la culture, la mode, la vie sociale, dans son ensemble etc., en permettant ainsi à ce lexique de se romaniser à nouveau, après des siècles d'influences orientales. Les variantes multiples issues de la même racine, parfois vieilles de nos jours, à laquelle sont adjoints des suffixes d'origines diverses, sont des témoins de la richesse de la langue roumaine et de ce fond culturel gréco-latin, ainsi que des influences slave (ou française par filière slave, notamment) : **Degenerație, degenerăciune** « dégénération » ; **degresie, degresiune** « digression » ; **abolție, abolicione** « abolition » (Stamati, 66 ; 54 et 9)], etc.

La langue écrite correspond ainsi au reflet de l'idiome qui est parlé par une communauté de locuteurs à un moment spécifique. Le dictionnaire enregistre les tendances d'un certain usage qui sera fonction aussi des habitudes articulatoires des sujets soumises aux variations du milieu et aux influences extérieures. Le roumain, par la structuration de sa grammaire, son lexique et sa syntaxe, est éminemment latin [maintien partiel de la déclinaison latine, l'articulation définie postposée (exception faite des noms propres masculins), le maintien du supin, entre autres], sur un fond dace (à comparer avec l'albanais) et avec des influences slave (numéral), grecque, balkanique (subjonctif), puis une réorientation vers l'occident (Italie, France, etc.). Il est à noter qu'il existe toujours des variétés de langage dans le domaine roumain, au sein des territoires correspondant aux anciennes principautés de Valachie, Moldavie et Transylvanie (qui sont particulièrement analysées et mises en valeur dans les Atlas linguistiques), ainsi qu'au sud du Danube. Même si le rapprochement structurel au sein du domaine roumain est indubitable, ces distinctions vis-à-vis de la langue commune sont intéressantes à visualiser car elles contribuent à une meilleure connaissance de la langue commune.

Ces indications nous amènent naturellement aux fragments à caractère dialectal, présents dans des dictionnaires ou d'autres recueils spécialisés, sachant que la perspective dialectale va consister à identifier les marqueurs qui font apparaître l'idiome étudié comme une variante d'une langue. Tache Papahagi se situe dans cette lignée, puisqu'il a réalisé un certain nombre de dictionnaires et d'ouvrages littéraires, en lien avec sa langue maternelle, l'aroumain. On peut se reporter utilement à son *Petit dictionnaire de folklore*

(traduit par mes soins intégralement, sous la direction de V. Rusu), dans lequel il répertorie 101 thèmes qu'il définit avant de les promener dans les différents pays et sur tous les continents du globe. Là encore, les définitions données dans ses textes illustrent cette volonté de présenter avec minutie l'aire d'expansion d'un fait de culture, transmis souvent oralement, avant d'être recueilli, au gré des enquêtes dialectales et ethnographiques. L'intérêt très prononcé pour l'aroumain de Tache Papahagi renvoie, bien entendu, à ses origines, mais également à une volonté de conserver ce patrimoine qui est représenté par des langues de moindre circulation que les langues officielles actuelles (même si ces dernières n'étaient, au départ aussi, que des dialectes) et qui est conservé par des enregistrements de natifs, avant d'être passé sur des supports textuels.

À ce titre, nous citons un autre ouvrage clef de la création de Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, qui décline celle-ci, par le biais des différentes coutumes et le fait apparaître ainsi comme un chantre du village roumain, dont il reconnaît, d'une part, la vitalité et, d'autre part, les valeurs ancestrales. L'organisation de l'ouvrage est, bien entendu, différente de celle d'un dictionnaire, puisqu'elle n'est pas ici spécifiquement régie par l'enregistrement d'un terme et de sa définition, suivis de son aire d'expansion. Tache Papahagi présente une analyse comparée des lyriques populaires dacoroumaine et aroumaine. Les textes abordent les différents aspects de la lyrique populaire, exemplifiant le lien avec le peuple, ce qui permet à l'auteur de souligner la contribution aroumaine au patrimoine commun. Le fragment choisi en aroumain et en dacoroumain (*Poezia populară lirică*, 350, § 6 ; 351, § 1) illustre l'appartenance à la même structure linguistique, du fait de l'origine de certains mots (**tricură/trecură** « était passé » ; **trei/trei** « trois » ; **un/unul** « un ; l'un » ; **cu/cu** « avec » ; **strane/straie** « vêtement » ; **pri/prin** « à travers »), de l'organisation syntaxique et morphologique (formation du comparatif). Certaines différences lexicales et constructives s'expliquent par des variations dans l'enregistrement du fragment dacoroumain : ainsi **gioni/flăcăi** (le terme **junii** « jeunes » existe également en dacoroumain) ; **cu strane/ in haine** « en vêtements ». Les termes **frîncești / europenești** (en dacoroumain, **frâncești** est vieilli « européens ; occidental », **gărțești / grecești** « grecs » et **armânești / aromânești** « aroumains ») mettent en lumière l'existence de certaines digressions, inhérentes à une circulation différente, mais aussi, pour les deux derniers doublets, de variations phonétiques particulièrement intéressantes.

Le dernier exemple flagrant de l'importance des écrits pour le développement d'un peuple et de ses valeurs sociétales et culturelles nous est donné par des textes à caractère juridique. La hiérarchie dans les textes varie en fonction de leur caractère normatif mais ils obéissent à un certain nombre de règles incontournables édictées par l'État/l'autorité suprême et qui sont les garants, de la cohésion d'un pays.

Ainsi, si nous prenons « l'acte » constitutionnel de Valachie et de Moldavie du 7 février 1741 établi par Constantin Mavrocordat, nous pouvons établir deux faits particulièrement intéressants : d'une part, la valeur de ce texte, en tant que document de poids pour l'organisation juridique de deux des trois principautés originelles roumaines et, d'autre part, les spécificités de la langue utilisée. La Valachie et la Moldavie, sous autorité phanariote (et soumises à la Porte ottomane), à cette époque, décident de se doter d'un texte à forte portée

puisque l'on se situe au niveau de la Constitution. Le Prince, placé sous la bénédiction divine, prévoit, par ce document, l'organisation de toutes les branches de la société, en partant des représentants de l'église pour arriver à l'autorité judiciaire, aux nobles et à une répartition conforme à cette volonté divine. La langue utilisée dans le fragment (*Așezământ constituțional*, 1, § 1) [nous n'avons eu accès, à ce stade, qu'à un document en graphie roumaine normalisée, sans signe diacritique], confirme, néanmoins, certaines observations précédentes relatives à la phonétique et à la morphologie : j'en citerai ci-après quelques-unes : alternances vocaliques et consonantiques : **adecă** pour **adică** « c'est-à-dire » ; **Costandin** pour **Constantin** ; **aceștia** pour **aceștia** « ceux-ci » ; **pohtim** pour **poftim** « nous désirons » ; **voevod** pour **voievod** « voievode » ; transcription graphique normalisée du **-u** final : **stăpînătoriu** « le maître », auxquelles on peut ajouter des formes étymologisantes (**Io** « Moi »). L'utilisation du vocabulaire de dévotion est à souligner : **milă** « compassion ; pitié », ainsi que des slavismes : **ispravnicii** « dignitaires au service du prince » ; **zavistni** « intrigants ») et des hellénismes : **protopopii** « les protopopes ». Par ailleurs, on note, dans certains cas, une hésitation dans certaines constructions (**a toată Tara Rumânească** « de toute la Valachie » ; **a Domnii mele** « de mon règne »). On remarque l'utilisation du terme **constituțional**, d'origine latine, à un moment où l'influence française se réalise par la voie indirecte (le mot **constituțional** est, par ailleurs, attesté en 1809 (DLR, tom. I, partea II, C, 738).

Les documents à caractère juridique qui verront le jour un peu plus tard, influencés par les idées de la Révolution française de 1789 et des mouvements qui suivront, témoigneront de l'évolution du droit, en lien avec le changement d'administration politique de l'État. Ils disposeront de davantage de formulations figées, gréco-latines, notamment, issues de ce langage spécialisé, qui tendent à une traduction davantage standardisée dans la langue (les éléments constitutifs d'une constitution ; les attendus d'une décision, par exemple), même si des différenciations/spécialisation sémantiques peuvent s'opérer, dans certains cas. La nécessité d'envisager les acceptions précises justifie pleinement que l'on se réfère aux textes en première intention, afin d'en comprendre toute la portée et d'en identifier les interprétations possibles. Les règles non écrites et les coutumes juridiques – même si elles posent parfois le problème de la preuve – ont longtemps coexisté avec les règles écrites, qu'elles ont, parfois, contribué à préciser de manière positive. Néanmoins la source essentielle du droit, actuellement, est constituée par le droit textuel, en particulier depuis le code civil de 1804 et des Constitutions. La France, depuis la Révolution et Napoléon, a joué un rôle non négligeable dans la diffusion, y compris à l'étranger, de cette organisation spécifique du droit, qui a entraîné le formalisme de plus en plus important à l'écrit évoqué *supra*.

Le texte, en tant que document original réalisé dans une langue donnée, dans une optique générale, linguistique et/ou de spécialité, est le témoin de l'état dans lequel se trouvent une société et un peuple à un moment donné. La notion de texte renvoie, dans sa variété, à différentes acceptions de la linguistique, comme de la culture et, au-delà, à une évidence claire, celle de prendre connaissance de la forme d'origine avant de pouvoir présenter tout postulat et toute interprétation. C'est la raison pour laquelle l'accès aux sources directes, anciennes et dialectales, en particulier, est primordial. Nous espérons que ces

quelques réflexions consacrées à un aperçu des perspectives philologique, lexicologique et dialectologique ainsi que des langages de spécialité auront pu contribuer à une prise de conscience de l'importance de ces disciplines dans l'étude plus précise des richesses textuelles du roumain d'origine, transcrits ou réalisés sur la base d'enregistrements et de la nécessité de disposer de critères objectifs, de prime abord, pour les étudier.

Bibliographie critique

- *** *Codicele voronețean*, București, Editura Minerva, 1981.
- *** *Cronicari munteni*, București, Editura Militară, Coll. Columna, 1988.
- Budai-Deleanu, Ion, *Tsiganiada ou Le Campement des Tsiganes*, traduction du roumain Romanița, Aurelia et Valeriu Rusu, adaptation en vers français Françoise Mingot-Taran, Port-de-Bouc, Bucarest, Wallada, Coll. Biblioteca Bucureștilor, 2003.
- Cantemir, Dimitrie, *Istoria ieroglifică*, **, București, Editura Minerva, Coll. Biblioteca pentru toți, 1983.
- Oroveanu, Mihai, T., *Istoria dreptului românesc și evoluția instituțiilor constituționale*, București, Editura Cerma, 1992.
- Papahagi, Tache, *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, Bucarest, Editura Grai și suflet-Cultura Națională, 2003.
- Papahagi, Tache, *Poezia lirică populară*, București, Editura pentru literatură, 1967.
- Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, t. 2, 1992, nouvelle édition septembre 1995.
- *** *Tratat de dialectologie românească*, Consiliul culturii și educației socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, (coord. V. Rusu), Craiova, Scrisul Românesc, 1984.
- Șăineanu, Lazăr, *Istoria filologiei române*, Studii critice, deuxième édition, București : Editura Librăriei Socec, 1895.
- Ureche, Grigore, *Letopisețul țării Moldovei*, București, Editura Tineretului Coll. Lyceum, 1958.
- Variot, Estelle, *Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor STAMATI [Iassy, 1851]*, [Thèse de doctorat (1996, lexicologie), Directeur : V. Rusu, Membres du jury : MM. J. C. Bouvier, G. Taverdet, V. Rusu], Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 3 tomes, 1997.

Sites web

- Acte constitutionnel de la Valachie et de la Moldavie du 7 février 1741.
<http://ebooks.unibuc.ro/StiintePOL/arheologie/capitolul%20XIV.htm> (consulté le 11/01/2014).
- <http://bible.catholique.org/actes-des-apotres/3311-chapitre-27> (consulté le 18/01/2014).
- <http://www.holywords.eu/fr/?v=27:32::27:35> (consulté le 18/01/2014).
- http://www.ucv.ro/pdf/site/constitutia_romaniei.pdf (consulté le 31/01/2014).
- http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Constitu%C5%A3ia_din_1864 (consulté le 31/01/2014).
- <http://www.legex.ro/Constitutia-o-1866-13.aspx> (consulté le 31/01/2014).
- http://www.cdep.ro/pls/dic/site.page?den=act2_1&par1=1 (constitution de 2003 ; consulté le 31/01/2014)

DIDACTIQUE

Genres de textes et stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, eBook et sur support papier. Types de lecteurs

Stefania DEI
Université de Florence, Italie
Laboratoire ELLIADD, Université de Franche-Comté, France

Résumé. L'ordinateur est devenu un outil indispensable pour ce qui concerne l'écrit et la lecture. L'écran d'ordinateur est devenu un support de lecture comme le support papier. L'eBook a fait son apparition en 2008. Au vu de cette évolution, notre recherche essaie de comprendre si les genres de textes, à dominante narrative et argumentative, peuvent influencer les stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, liseuse et support papier.

Abstract. The computer has become a necessary instrument with regard to new ways of reading and writing. Computer screen has become a reading medium, comparable to conventional paper. The eBook made its first appearance in 2008. In relation to this development our research aims to understand if the textual genres, narrative and argumentative texts, can influence the way the reader reads a text, be it a computer screen, an e-reader and on paper.

Mots-clés : lecteur, stratégies de lecture, genres de textes, supports, figures de lecteur.

Keywords : reader, reading strategies, textual genres, media, reader types.

Le développement de la technologie a produit des instruments qui peuvent, à l'heure actuelle, répondre aux exigences d'un public varié. L'ordinateur partage la vedette avec les tablettes, les smart phones, les liseuses. Internet est donc devenu, en quelques années, grâce au Web, une référence incontournable comme outil de diffusion des savoirs et comme outil de communication universel. En tant qu'outil de savoir il est une immense bibliothèque, une gigantesque encyclopédie, une vaste librairie, un organe de presse, une discothèque, une vidéothèque... En tant qu'outil de communication, il est une vitrine aux potentialités considérables pour tous ceux qui veulent transférer et échanger des « savoirs » grâce aux forums, aux listes de diffusion, au courrier électronique et, actuellement, aux blogs et, aux réseaux sociaux. Le Web peut véhiculer des images, des photos, du son et de la vidéo, mais également et surtout du texte. La généralisation des supports numériques pour l'écrit ébranle le monde de l'imprimé connu et reconnu, et conduit à de profonds changements dans notre rapport à l'écrit. La plupart du temps nous sommes donc amenés à lire des textes même si l'image et le son semblent prendre le dessus avec les jeux vidéo et les Ipad. L'utilisation d'Internet amène donc de nouvelles interrogations car il est devenu un instrument incontournable pour ce qui concerne notre quotidien. L'eBook a fait son apparition sur le marché français en octobre 2008. Nous nous sommes alors posé la question suivante : à quel point l'écran peut-il influencer notre façon d'appréhender un texte littéraire, comme la nouvelle, ou un texte journalistique d'actualité de type argumentatif ?

Dans l'espace qui nous est imparti, cet article se propose de prendre en compte trois aspects d'une recherche beaucoup plus vaste concernant les stratégies de lecture sur différents supports : l'importance de la variable lecteur

sur les stratégies de réception du texte écrit ; l'influence des genres de textes et, enfin, le biais introduit par notre méthode de recueil de données. Celui-ci s'est effectué en temps réel, c'est-à-dire pendant la lecture. Son originalité nous semble avoir posé quelques problèmes mais elle présente néanmoins des avantages certains.

1. Cadre théorique

1.1. Les stratégies de lecture

En ce qui concerne l'évolution de la notion de « stratégie de lecture » en FLE, les discours didactiques et scientifiques s'inscrivent dans la tradition de l'École française d'analyse du discours, de Moirand à Cicurel, en passant par Dévelotte jusqu'à Rui.

Pour Moirand et Cicurel, une stratégie de lecture correspondrait à « comment le lecteur lit » ce qu'il lit. Nous parlerons ici de stratégies procédurales. Pour Moirand, « comment lire le texte » dépend de « l'objectif initial (variable but) » de lecture et cet objectif déterminera le mode de lecture du texte (lecture sélective ou lecture globale). Cicurel (1991, 16) dénombre les stratégies suivantes : la lecture studieuse, la lecture balayage, la lecture action, la lecture oralisée et la stratégie de sélection. Pour Rui (2000), ces dernières sont plus des techniques que des stratégies. Moirand et Cicurel ne sont pas intéressées par une observation empirique des processus mis en oeuvre au cours de la lecture. Elles se positionnent toutes les deux du côté de l'enseignant, sans observer ce que font effectivement les apprenants-lecteurs.

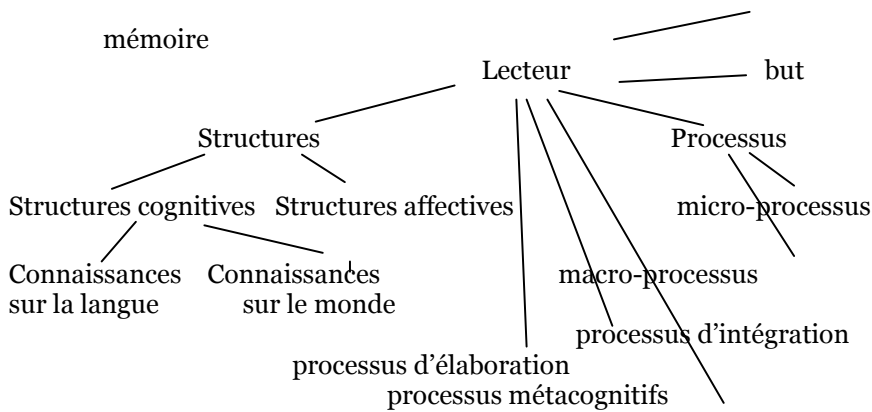
Rui a réfléchi à la notion de « stratégie de lecture ». Après avoir établi, à la suite de Bogaards (1991), une distinction théorique entre « stratégie » et « processus », où les stratégies relèveraient d'une opération contrôlée tandis que les processus se situeraient du côté de l'automatisé, elle en vient à douter du caractère contrôlé des stratégies¹. Sa position est que la « dichotomie processus automatisé/stratégie contrôlée est plus un montage théorique qu'une réalité éprouvée » (Rui 2000, 99). En effet nous sommes convaincue que les stratégies en lecture/compréhension de textes ne sont pas utilisées de façon pleinement consciente pour atteindre un but bien précis. Nous ajouterons que les processus automatisés dépendent du niveau de connaissance de la langue du lecteur.

1.2. La variable lecteur

Le lecteur n'est plus considéré comme un récepteur passif d'un message, mais il participe activement à la (re)construction du sens d'un texte. Il met en oeuvre des structures et des processus. Pour la « variable lecteur », nous nous sommes inspirée de Giasson², dont les travaux portent sur l'enseignement, en milieu scolaire, de stratégies efficaces pour devenir un lecteur expert en LM. Nous présentons le schéma de Giasson auquel nous avons ajouté la mémoire et le but.

1 « Si les stratégies sont contrôlées, elles sont conscientes et donc verbalisables. Mais tout ce qui est conscient est-il verbalisable et donc observable par l'analyste? » (Rui 2000, 99).

2 Giasson est professeure titulaire à la Faculté des Sciences de l'Éducation de l'Université de Laval. Elle est titulaire d'un Doctorat en sciences de l'éducation et d'une maîtrise en psychologie.



Le lecteur aborde la tâche de lecture avec les structures cognitives et affectives qui lui sont propres. De plus il met en oeuvre différents processus qui lui permettront de comprendre le texte (Giasson 1990, 9).

Les structures sont celles qui font référence aux caractéristiques du lecteur en dehors de toute situation de lecture. Elles constituent un ensemble de connaissances, d'attitudes et de savoir-faire dont le lecteur dispose AVANT l'acte de lire : son bagage culturel, ses connaissances sur la langue et sur le monde, ses intérêts... qui lui permettront de mieux ou de moins bien comprendre le texte, de faire des hypothèses plus ou moins adéquates sur son contenu. Les processus renvoient au texte. L'activité de lecture peut être décomposée en un ensemble de processus cognitifs qui interviennent en parallèle au cours du traitement de façon automatisée, tout particulièrement chez le lecteur expert. Ils prennent appui à la fois sur les structures telles que nous les avons définies et sur les indices prélevés à la surface du texte.

1.3. La mémoire

Pour ce qui est de la mémoire, on admet aujourd'hui qu'il existe trois types de mémoire : la mémoire à court terme, la mémoire à long terme et la mémoire de travail. Nous ne retiendrons ici que la mémoire à long terme dont la capacité est supposée illimitée et où sont stockées les connaissances qui seront conservées.

Dans cette mémoire nous pouvons distinguer trois classes différentes : la mémoire épisodique, déclarative et la mémoire procédurale.

La mémoire épisodique nous rappelle des épisodes de notre vie et de notre vécu ; la mémoire déclarative englobe l'ensemble des connaissances du monde dans lequel nous vivons ; *la mémoire procédurale* concerne tout ce que nous avons appris à « faire », nos aptitudes et nos capacités motrices ; une des sous-formes de la mémoire procédurale est précisément ce qu'il est schématiquement convenu d'appeler les « aptitudes cognitives », celles qui, pour certains auteurs, représentent une catégorie en soi, alors que la mémoire sémantique recouvre le domaine de la mémoire à long terme des mots, des symboles et des significations » (Fayol et Gaonac'h 2003, 67).

Les étudiants participant à l'étude ont pu formuler, lors de l'entretien,

des réflexions sur leur activité de lecture et revenir ainsi sur ce qu'ils « avaient fait » pendant la lecture. C'est donc cette mémoire procédurale qui nous paraît ici plus pertinente pour l'analyse de notre corpus, sur les stratégies de reconstruction du sens.

Nous mettrons entre parenthèse pour cet article le concept de mémoire de travail de peur de devoir réduire ultérieurement l'espace consacré à nos résultats. Elle est pourtant incontournable pour notre étude car, comme le rappellent Fayol et Gaonac'h (67), celle-ci interviendrait de façon décisive dans la compréhension des textes.

1.4. La variable but

L'objectif que le lecteur veut atteindre lors de son activité de lecture influence la compréhension et les stratégies mises en oeuvre. En effet lire pour chercher une information, pour le plaisir, pour rire, pour s'instruire, pour étudier ... n'implique pas les mêmes stratégies de lecture. C'est pourquoi nous avons voulu laisser, autant que possible, nos informateurs libres de choisir leurs textes parmi un certain nombre d'articles d'opinion journalistiques et de nouvelles. Ceci avec l'objectif de les motiver davantage en les mettant dans une situation plus proche d'une lecture dite « naturelle ».

Nombre de chercheurs se sont penchés sur l'importance de l'objectif de lecture.

Moirand et Lehmann (1980) ont relevé que, de l'interaction de trois variables - le texte, le projet du lecteur, le contexte - découlent des stratégies de lecture différentes. Pour eux, même si la communication s'instaure entre les projets de l'auteur et ceux du lecteur via le texte, le projet du lecteur ne doit pas se faire au dépens du projet de l'émetteur qui a, lui aussi, des projets et des intentions de communication. Pour ces deux auteurs, dans un cours de LE, la donne change. En effet le lecteur n'a pas forcément le même projet de lecture que dans sa LM. En LE, il fait souvent de la lecture une source d'apprentissage de la langue étudiée. Ses projets individuels ne sont donc pas favorisés par la situation en contexte scolaire.

Cicurel également accorde une importance significative au projet du lecteur. Elle précise qu'« apprendre à lire, c'est choisir soi-même sa stratégie selon [...] les raisons pour lesquelles on a entrepris cette lecture » (Cicurel 1991, 17). Nous ajouterons pour notre part qu'il y a un lien étroit entre le projet de lecture et le genre de textes : au genre de texte est associé un projet de lecture.

Coirier, Gaonac'h et Passerault signalent, eux aussi, que la représentation du texte en fin de lecture dépendra également « dans une large mesure des objectifs du lecteur, des traitements spécifiquement induits par telle ou telle situation » (1996, 62) comme lire un texte pour le résumer, pour en faire un usage critique, avec un intérêt personnel ou par obligation. Les différentes intentions de lecture conduiront à modifier la compréhension.

1.5. Les genres de textes

Nous nous trouvons devant deux tentatives de classements : les catégories que nous qualifierons d'« empiriques » et les catégories savantes. Les typologies « empiriques » sont élaborées par les non spécialistes, c'est-à-dire les lecteurs ordinaires. Chaque lecteur a son propre classement et sa propre hiérarchie des textes qui orientent ses stratégies lors de sa

lecture/(re)construction du sens. Si ces catégories n'existaient pas on ne pourrait pas comprendre : « sans l'existence de telles catégories, notre appréhension des énoncés produits serait probablement impossible : nous serions submergés par la diversité absolue, par une impression chaotique que des régularités syntaxiques ne compenseraient certainement pas » (Adam 1992, 7). Les typologies savantes ne correspondent pas à l'activité empirique des sujets-lecteurs pour classer et établir des catégories qui leur paraissent utiles. Il y a un abîme entre l'activité du lecteur qui a besoin de classer et le spécialiste qui essaye d'établir des catégories stables et généralisables.

Pour Adam, il est présomptueux de parler de typologie des textes. Chaque texte est, en effet, une réalité beaucoup trop hétérogène pour qu'il soit possible de l'enfermer dans les limites d'une définition stricte (1991, 8). Les découpages typologiques trop globaux, qui parlent de « texte narratif », de « texte descriptif », de « texte argumentatif », etc. ne permettent pas de tenir compte de l'hétérogénéité propre à la mise en texte. C'est évidemment la position - et de ce fait, la limite - des typologies textuelles existantes (1990, 91). Le caractère hétérogène de la composition textuelle se traduit par une structure du texte - oral ou écrit - composée de séquences. Nous retiendrons donc qu'un texte d'après un mode de composition (c'est-à-dire d'un petit nombre de types de séquences de base), sera plutôt argumentatif ou plutôt narratif ou plutôt explicatif etc., même s'il contient des séquences d'un autre type. Par exemple une explication pourra s'enchaîner dans une argumentation, et une explication dans un récit. Malgré cette hétérogénéité, un texte dans sa globalité présentera une dominante, c'est-à-dire qu'il sera plutôt narratif, plutôt dialogal, etc. Donc pour Adam, parler de « types de textes » est trop généralisant face à l'immense hétérogénéité des textes, même s'il existe des textes qui présentent « des dominantes préférentielles » (2008, 179).

Pour résumer, nous pouvons dire, en nous inspirant d'Adam, qu'un texte relevant d'un genre textuel est composé de segments ou séquences qui introduisent une narration, une description, une argumentation, une explication ou/et une séquence de type dialogal. Ces séquences se caractérisent par des ressemblances au niveau linguistiques (syntaxe, progression du contenu, anaphores, connecteurs, etc.) qui peuvent être identifiées par le lecteur.

En ce qui concerne les textes choisis pour notre corpus, la nouvelle relève d'un genre de texte comportant des séquences à dominante narrative et descriptive ; l'article journalistique d'opinion relève d'un genre de texte présentant des séquences à dominante argumentative et explicative.

2. Le recueil des données

2.1. La sélection des textes

Nos choix, pour les genres de textes, ont été dictés par notre expérience de didacticienne. Nous avons choisi des textes d'opinion journalistiques, car l'argumentation était le sujet du cours que suivaient les étudiants participant à la recherche et la réception de ces textes écrits semblaient présenter plusieurs difficultés. Nous avons choisi la nouvelle, parce que nous avons constaté, lors de nos cours, que nos étudiants lisaient de nombreuses oeuvres littéraires dans leur langue maternelle mais peu en français.

2.2. Les informateurs

Les participants à l'étude étaient au nombre de dix : huit d'entre eux avaient un niveau B2, deux, plutôt un B1. Pour établir ces niveaux nous avons fait référence au CECR³. Définir le niveau de compétences langagières d'un étudiant est assez aléatoire. Nous savons qu'excepté les niveaux débutants – et là encore le terrain est délicat pour affirmer que les débutants ont tous un même « terrain vierge » - il est difficile d'évaluer avec précision les savoirs faire dans les activités de réception, de production, d'interaction et de médiation.

2.3. Protocole expérimental

Pour les *nouvelles sur support papier*, les étudiants avaient le choix entre huit nouvelles. Pour les *textes sur eBook*, cinq nouvelles étaient proposées aux étudiants-lecteurs. Pour la lecture des *nouvelles sur écran d'ordinateur*, cinq nouvelles étaient proposées ; pour les *textes d'opinion*, onze textes avaient été sélectionnés et extraits de différents journaux pour la *version papier*. Pour la *version écran*, six articles ont été choisis.

Nous nous rendons compte qu'en multipliant les textes, les résultats peuvent être plus complexes et plus difficiles à analyser, ce qui peut biaiser l'analyse. Mais l'important était d'impliquer le plus possible les participants dans leur lecture.

Pour le recueil des données nous avons croisé les informations obtenues à partir d'outils d'investigation différents : deux questionnaires préalables (sur l'identité de nos informateurs, sur leurs heures d'apprentissage du français, leurs lectures en LM et en français), un questionnaire sur les stratégies de lecture⁴, une capture d'écran, un entretien semi-directif après chaque lecture.

2.3.1. Questionnaire sur les stratégies de lecture mises en œuvre

Pour le questionnaire où étaient présentées les stratégies différentes sur la lecture/compréhension, nous nous sommes inspirée de « Compétences, savoirs, représentations » de Souchon (1991-1992). Nous nous sommes également appuyée sur Claudine Lachapelle⁵ et Jocelyne Giasson⁶ pour tenter de mieux cerner les stratégies que les informateurs mettent en œuvre. Nous nous sommes également basée sur notre expérience de formateur sur « Comment améliorer la compréhension orale ? » en transférant des stratégies utilisées pour la compréhension orale à la lecture de textes écrits.

Pour le questionnaire, nous avons adopté un point de vue directif en élaborant au préalable une liste des manières de procéder pendant une activité de lecture. Nous avons expliqué aux informateurs qu'ils allaient lire des textes sur plusieurs supports et qu'ils devaient remplir un questionnaire sur ce qu'ils « faisaient » en lisant. Nous sommes consciente qu'il y a plusieurs manières d'aborder la question. Peut-être aurait-il fallu, par exemple, sensibiliser au

3 Cadre Européen Commun de Référence

4 Pour chaque texte, les informateurs devaient remplir un questionnaire sur les stratégies

5 Directrice des Services éducatifs, Commission scolaire du Lac-Abitibi, La Sarre, Québec, www.clindoeilpedagogique.net, consulté en juin 2013

6 www.pedagonet.com/other/lecture3.html, consulté en juin 2013.

préalable les informateurs sur leur manière de procéder dans leur lecture avant de les mettre devant le fait accompli.

2.3.2. La capture d'écran

Nous avons envisagé la capture d'écran pour observer les apprenants-lecteurs pendant l'activité de lecture avec le programme <http://camstudio.org>. Pour enregistrer les voix, nous avons utilisé le programme <http://audacity.sourceforge.net>. Malheureusement, nous n'avons obtenu les enregistrements audio/vidéo que de quatre étudiants car une erreur technique est survenue.

Avant que les apprenants ne commencent leur activité de lecture sur écran, nous aurions aussi pu les entraîner au « Thinking aloud method » (développé par Clayton H. Lewis) vu que nous leur avons demandé d'enregistrer ce qu'ils « faisaient » lors de leurs activités de lecture. Une méthodologie qui a donné peu de résultats avec les quatre étudiants qui ont eu la possibilité de s'enregistrer avant que ne surgissent des problèmes techniques : une seule étudiante en effet a répondu à la consigne.

2.3.3. L'interview

L'interview a donné aux informateurs la possibilité de formuler des stratégies qu'ils mettaient en oeuvre mais qui ne figuraient pas dans le questionnaire que nous avons élaboré.

L'entretien nous a également permis de reprendre certaines réponses au questionnaire fournies par l'informateur. Il nous a servi à préciser, éclairer, valider, infirmer, nuancer les réponses au questionnaire. Ceci signifie que les étudiants ont pu s'exprimer plus librement sur des sujets plus importants pour eux.

Nous avons croisé les données recueillies dans le questionnaire et l'entretien. Nous avons également pris en compte les photocopies des textes sur support papier que nous avons distribuées aux apprenants afin qu'ils puissent se sentir libres d'y porter des annotations. Ces documents nous ont servi pour qu'apparaisse « visuellement » leur manière de travailler et parfois de mieux comprendre ce qu'ils disaient dans l'interview.

2.3.4. Discussion

La démarche adoptée a des avantages mais elle a aussi des limites.

Les avantages de cette façon de faire résident dans le fait que le questionnaire fermé a peut-être servi à faire prendre conscience aux informateurs de la diversité des stratégies possibles, à développer un comportement stratégique. Notre enquête va dans le sens du mûrissement de la réflexion des étudiants depuis le questionnaire jusqu'à l'entretien. Elle les amène à réfléchir davantage sur ce qu'ils « font », ce qu'ils ne « font » pas, ou ce qu'ils auraient pu « faire ». Certains d'entre eux, ceux qui se sont investis, ceux qui sont allés plus loin, ont effectué une analyse fine et approfondie de leur manière de lire. Cette étude nous a permis d'observer nos informateurs en train de « faire », d'analyser leurs propos. C'est nous qui, en partant de ce que les informateurs disaient, en avons ensuite dégagé des stratégies.

Les limites résident dans le fait qu'un questionnaire fermé avec des réponses du type oui/non peut être déstabilisant et ne permet pas de savoir si

nos informateurs ont effectivement utilisé ces stratégies ou pas, s'ils en ont utilisé d'autres.

3. Résultats et conclusions

3.1. Les stratégies

Les stratégies récurrentes, indépendantes des genres de textes et des supports qui résultent de notre enquête sont les suivantes :

- penser parfois dans la langue maternelle sans traduire mot à mot ;
- tenir compte du titre ;
- commencer à lire tout de suite le texte ;
- dans ses lectures, s'appuyer principalement sur ses connaissances linguistiques en LE ;
- lire silencieusement ;
- chercher des similitudes avec la LM ou d'autres langues connues ;
- essayer de trouver le sens d'un mot en le décomposant en éléments connus ;
- continuer la lecture en essayant de comprendre d'après le co-texte sans vérifier le sens de chaque mot inconnu ;
- repérer les mots connus pour reconstruire le sens ;
- essayer de trouver dans le texte des endroits où le mot l'expression/le passage incompris est reformulé(e) d'une façon plus ou moins identique.

Nous observons que les stratégies de nos apprenants-lecteurs tournent autour du vocabulaire. Les difficultés se situent principalement au niveau des mots inconnus même si d'autres obstacles se sont présentés, comme la morphosyntaxe ou la syntaxe. En cas de blocage lié au vocabulaire, plusieurs stratégies sont adoptées : chercher l'étymologie des mots ; chercher des similitudes avec d'autres langues que nos informateurs connaissaient ; continuer la lecture pour chercher dans le co-texte le sens. Mais cette « *roue de secours* », comme l'appellent Golder et Gaonac'h (2004, 43), trouve une limite quand le domaine de connaissance n'est pas familier.

Certaines stratégies sont adoptées par nos informateurs, d'autres sont complètement ignorées telles que :

- la préparation du texte à lire : plus l'on connaît un sujet, plus la reconstruction de sens sera aisée ;
- l'élaboration de questions, pour les plus « faibles », pour faire des prédictions sur le contenu : Qui? Quoi? Où? Comment? Pourquoi?
- la formulation plus systématique d'une série d'hypothèses ;
- la confirmation/réfutation des hypothèses initiales faites par le lecteur à l'aide des informations tirées du texte pendant la lecture ;
- la rédaction systématique de petits résumés écrits ;
- l'appropriation des nouveaux contenus par la reformulation avec ses propres mots, oralement ou sous forme écrite.

3.2. Les variables

3.2.1. La variable lecteur

Il est apparu que la variable lecteur joue un rôle déterminant. En procédant de cette manière, sont apparues non seulement les stratégies utilisées par rapport aux supports et aux genres de discours, mais également les

singularités de chacun : la dimension du « Je » dont on ne peut faire abstraction dans une activité de reconstruction du sens dans l'acte de lire. Au point que la notion de stratégie a été dépassée en faveur de celle de type de lecteur. Nous avons en effet identifié le lecteur studieux, le lecteur consciencieux, le lecteur fusionnel, le lecteur globaliste, le lecteur plus proche de l'actualité.

La manière d'appréhender le texte du lecteur studieux se ressent d'une formation scolaire qui l'a habitué à répondre à des questions ou à opérer des « approfondissements ». Le lecteur consciencieux améliore ses connaissances en consultant le dictionnaire pour se rendre compte de la « force » qu'un terme prend dans la phrase même s'il connaît déjà ce terme. Le lecteur fusionnel peut se caractériser par ces deux mots : curiosité et intérêt. La curiosité est la raison pour laquelle il a choisi tel texte plutôt que tel autre ; l'intérêt est ce qui le motive tout au long de ses lectures. Le lecteur globaliste est celui qui « va de l'avant ». Son but est de lire pour le plaisir. Il ne pense ni à la grammaire ni à la structure du texte. Il ne s'arrête que quand trop de mots inconnus empêchent la reconstruction du sens. Le lecteur plus proche de l'actualité comprend plus facilement les articles d'opinion journalistiques qui utilisent un langage contemporain lié aux thèmes actuels qu'il connaît déjà. Alors que dans les nouvelles, il trouve un langage qui est moins en rapport avec son environnement, parce qu'elles le font entrer dans un monde imaginaire.

« La variable lecteur », c'est-à-dire tout le vécu du lecteur avec ses expériences personnelles et professionnelles, ses intérêts, la façon dont il s'investit dans la lecture, se répercute sur le texte qui s'ouvre ainsi à plus d'une interprétation. S'instaure alors un dialogue, ou plutôt une interaction, entre le texte et le lecteur qui implique tous les types de connaissances que ce dernier utilise dans une tâche de lecture et qui lui serviront à remplir les « espaces blancs » laissés par l'auteur. Comme le dit Eco : « Le lecteur en tant que principe actif de l'interprétation fait partie du cadre générateur du texte lui-même⁷ » (1979, 58).

3.2.2. La variable texte

La variable texte a surtout été déterminante pour les nouvelles, en différenciant les étudiants qui possédaient un niveau de connaissance du français B1 par rapport aux autres qui étaient plutôt B2 : la difficulté dans l'identification des mots en FLE, un vocabulaire moins actuel pour décrire, raconter une réalité décontextualisée du quotidien, entravait quelque peu leur reconstruction du sens. Ces informateurs ont été amenés à effectuer une lecture pas à pas. Pour ce qui est des articles journalistiques, les connaissances préalables, la mise en page, les articulateurs et les connecteurs du discours, sont pris davantage en compte.

3.2.3. La variable support

La variable support a fait apparaître que même si notre groupe d'informateurs est capable de s'adapter aux situations, aux supports et aux genres de textes, la reconstruction du sens à l'écran est entravée par

- des raisons ergonomiques

7 « Il lettore come principio attivo dell'interpretazione è parte del quadro generativo del testo stesso », traduit par nos soins.

a) L'écran d'ordinateur limite l'empan visuel et segmente le texte : le manque d'affichage de la page entière impliquant des manœuvres de défilements horizontaux et verticaux qui font que le texte va trop haut ou trop bas ; de plus, l'écran rétroéclairé fatigue les yeux.

b) Les boutons de l'eBook pour tourner les pages : les pages se multiplient d'après la grandeur de la police des caractères vu la petitesse de l'écran ; les stratégies à adopter pour s'assurer une lecture plus aisée sont autant d'éléments qui dérangent la reconstruction du sens.

– des raisons « psychologiques »

Le texte devient immatériel, virtuel, le texte est sans « exister vraiment ». Les étudiants ne pouvaient pas avoir une idée précise de la longueur du document. La possibilité d'intégrer en une vision globale les éléments saillants du texte et de repérer des groupes de mots demeure néanmoins possible, mais au prix d'un travail oculaire et d'une charge cognitive plus intense qu'avec des textes imprimés.

Donc le support papier est « LE SUPPORT » traditionnel, auquel les apprenants-lecteurs sont habitués et qu'ils privilégient. Ils n'ont pas à faire d'efforts particuliers pour lire sur ce support, contrairement aux deux autres, l'écran d'ordinateur et l'eBook.

Pour résumer, nous pouvons ajouter que, en ce qui concerne nos informateurs de niveau B2, nous avons observé les phénomènes suivants :

- les lecteurs studieux se sont toujours appliqués de la même manière, quel que soit le support ou le genre de textes en faisant le même type d'approche du texte. Pour deux d'entre eux, lire à l'écran leur a demandé une surcharge cognitive plus importante pour pouvoir « appliquer » leurs stratégies habituelles ;
- les lectrices fusionnelles se sont impliquées tout autant dans les textes journalistiques que littéraires, indépendamment du support, car elles les avaient choisis en se basant sur leurs intérêts et les sentiments qu'elles éprouvaient par rapport à la thématique ;
- les lecteurs qui ont réalisé ces activités de lecture « pour le plaisir » ont adopté les mêmes manières de procéder que ce soit pour les genres de textes que pour les types de supports.

Bibliographie critique

- Adam, J-M., *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse des discours*, Paris, Armand Colin, 2ème édition 2008 [2005]
- Adam, J-M., *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 1992.
- Adam, J-M., « Cadre théorique d'une typologie séquentielle », In : *Études de Linguistique Appliquée*, Bronckart, J-P., Coste, D., Roulet, E.(coord), juillet-septembre, n°83, 1991, p.7-18.
- Adam, J-M., *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Liège, Mardaga, 1990.
- Bogaards, P., *Aptitude et affectivité dans l'apprentissage des langues étrangères*, LAL, Paris, Hatier-Didier, 1991.
- Cicurel, F., *Lectures interactives en langue étrangère*, Paris, Hachette, 1991.
- Coirier, P., Gaonac'h, D., Passerault, J.M., *Psycholinguistique textuelle. Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin, 1996.

-
- Dévelotte, C., « Lecture et cyberlecture », in *Multimédia, réseaux et formation*, Oudart, P. (dir.), In : Le Français dans le monde, numéro spécial, juillet, 1997, p.94- 104.
- Eco, U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Fayol M. et Gaonac'h, D., "La compréhension : une approche de psychologie cognitive", In : Aider les élèves à comprendre, du texte au multimédia, Sous la direction de Daniel Gaonac'h et Michel Fayol, Paris, Hachette, 2003, p. 5-73.
- Giasson, J., *La compréhension en lecture*, Bruxelles, De Boeck Université, 1990.
- Golder, C. et Gaonac'h, D., *Lire et comprendre. Psychologie de la lecture*, Paris, Hachette, 2004.
- Grebot, E., *Images mentales et stratégies d'apprentissage*, Paris, ESF éditeur, 1994.
- Moirand, S., *Situations d'écrit, compréhension, production en langue étrangère*, Paris, CLE International, 1979.
- Lewis, C. H., Using the Thinking Aloud Method, In : Cognitive Interface Design. Technical Report IBM RC-9265, 1992.
- Moirand, S. et Lehmann, D., « Une approche communicative de la lecture », In : Le Français dans le monde, n° 153, 1980, p.72-79.
- Rui, B., « Exploration de la notion de stratégie de lecture en français langue étrangère et maternelle », In : La lecture en langue étrangère, AILE, Souchon M. et Gaonac'h D. (dir), n° 13, 2000, p.89-110.
- Souchon, M., « Pour une approche sémiotique de la lecture-compréhension en langue étrangère ». In : Sémiotique(s) de la lecture, GRELIS, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n°564, 1995, p.105-148.
- Souchon, M., « Compétences, savoirs, représentations. Leur rôle dans la lecture en L2 en début d'apprentissage. Le cas de deux Langues-cultures « voisines », In : Les cahiers du CRELEF, n° 32, 1991-1992, p.107-136.

Le contenu culturel dans les textes destinés à l'enseignement des langues étrangères

Mohsen TOUNSI
Institut Supérieur des Langues de Tunis, Tunisie

Résumé. Le texte est conçu comme un contenu linguistique qui se base souvent sur des données extralinguistiques. Le sens du texte dépend du contexte et de l'intention de l'auteur. Il reflète l'environnement socioculturel et historique. Le contexte, le sous texte et l'intention de l'auteur sont étroitement liés à l'histoire, la culture, la réalité, le mode de vie, les coutumes, le système politique, les relations sociales, la vie culturelle et les valeurs de la communauté langagière en question. L'accent doit être mis, dans l'enseignement d'une langue étrangère, sur l'aspect ethnolinguistique, pour permettre aux étudiants d'acquérir les données extralinguistiques. L'enseignant doit présenter des informations culturelles en se basant sur le lexique sans équivalents, le lexique riche du point de vue culturel, les proverbes, les citations et les tournures phraséologiques. Le choix des textes à inclure dans les manuels afin de permettre aux étudiants d'acquérir des connaissances linguistiques et extralinguistiques est une question importante dans la méthodologie de l'enseignement des langues étrangères.

Abstract. The text is designed as a linguistic content that is often based on extra linguistic data. The meaning of the text depends on the context and on the intention of the author. It reflects the socio-cultural and historical environment. The context, the implied meaning and the intention of the author are closely linked to the history, culture, reality, lifestyle, customs, political system, social relations, cultural life and values of the language community in question. Emphasis in the teaching of a foreign language should be put on the ethno linguistic aspect in order to enable students to acquire the extra linguistic data. The teacher should present cultural information based on lexicon with no equivalent, culturally rich lexicon, proverbs, quotations and idioms. The choice of texts to be included in textbooks to enable students to acquire the linguistic and extra linguistic knowledge is an important issue in the methodology of teaching foreign languages.

Mots-clés : contenu culturel, lexique sans équivalents, le lexique riche du point de vue culturel, aspect ethnolinguistique, la personnalité nationale

Key words : cultural content, lexicon with no equivalent, culturally rich lexicon, ethno linguistic aspect, national character

Introduction

La méthodologie de l'enseignement des langues étrangères a, depuis des décennies, dépassé l'étape traditionnelle dans laquelle l'étude d'une langue étrangère se limitait au cadre linguistique. Etant donné que la langue est inséparable de son contexte culturel, le programme se doit de véhiculer des informations sur la culture de ses usagers. Ces données influent sur la formation de la personnalité de l'apprenant, élargissent ses horizons et l'aident à connaître les spécificités nationales de la culture de la langue étudiée et à comprendre la situation et le rôle de la culture étudiée dans le monde.

Il y a plus de 500 définitions de la culture (Kravchenko 2001). Elles montrent toutes que le peuple crée sa culture et la développe dans ses propres conditions sociales, historiques et nationales. Malgré les grands événements qui peuvent avoir lieu dans la société, la culture garde sa stabilité grâce à sa richesse.

Pour cette raison, on peut parler de «personnalité nationale» qui engendre les signes culturels d'une société déterminée (Vorobiov 1997).

Les textes destinés à l'enseignement des langues étrangères doivent être conçus en vue de développer chez l'apprenant une compétence communicative appropriée à des situations réelles, une conscience de la langue cible, un aperçu de la culture étrangère et une attitude positive envers les étrangers.

Cet article contient des exemples en russe et en arabe parce qu'on se base sur l'expérience de l'enseignement de la langue russe aux étudiants arabes.

L'importance de la culture dans l'enseignement des langues étrangères

Le mot « texte » est d'origine latine, il indique «le tissu, la relation et la construction». Le texte est une suite d'expressions reliées du point de vue logique, syntaxique et sémantique ; ce qui assure son unité et sa cohérence. Les caractéristiques essentielles d'un texte sont mesurables en termes de cohérence et de cohésion, en d'autres termes, le sens global et le réseau de relations structurelles entre ses différentes composantes. Le texte est certes conçu comme une information codée, que le lecteur ou l'auditeur doit décoder, mais sa conception réelle est souvent plus vaste et plus complexe. Il est conçu comme une œuvre linguistique qui se réfère souvent à des données extralinguistiques, car il entretient des liens avec son environnement (linguistique et extralinguistique). Le texte peut se réaliser sous différentes formes (phrase, paragraphe, chapitre...), dans différents codes (oral/écrit) et différents styles (littéraire, administratif, scientifique, juridique, publicitaire et discursif).

La réalisation linguistique de l'intention de l'auteur est le signe le plus important. Une nouvelle information peut être présentée de façon directe, exacte, et qui ne supporte pas un double sens (guides, dictionnaires, manuels, documents officiels...), ou indirecte, oblique, et supposant différentes interprétations. Elle peut être ainsi présentée en faisant allusion à des faits proches (textes littéraires, publicitaires, discours oral...).

La compréhension est un élément nécessaire de la communication. La compréhension du sens du discours ou du texte est un phénomène socioculturel. Le sens du discours est le contenu des expressions dans leur unité : idée exprimée dans une langue déterminée, information codée par des symboles linguistiques. L'auditeur ou le lecteur reçoit le discours et détermine lui-même son sens : caractéristiques subjectives du discours, information présentée vraie ou erronée, présence ou absence de nouveauté, difficulté ou simplicité de compréhension, présence ou absence de relation entre le discours et la vie réelle. Les textes difficiles à comprendre sont les textes qui comprennent des mots inconnus, des structures grammaticales difficiles et les textes ayant un contenu culturel.

Le sens du texte dépend du contexte et de l'intention de l'auteur. Il reflète l'environnement socioculturel et historique. Pour comprendre un texte ou un fragment de texte, il faut obligatoirement assimiler le contexte, le sous texte et l'intention de l'auteur. Ces catégories sont étroitement liées aux valeurs humaines et aussi à l'histoire, la culture, la réalité, le mode de vie, les coutumes, le système politique, les relations sociales, la vie culturelle et aux valeurs spécifiques du peuple en question.

Le choix des textes à inclure dans les manuels afin de permettre aux

étudiants d'acquérir des connaissances linguistiques et extralinguistiques est une question importante dans la méthodologie de l'enseignement des langues étrangères. Le texte peut être élaboré par l'auteur du manuel ou être une simple version d'un texte authentique, adaptée selon le niveau des étudiants auxquels est adressé le texte. Le critère le plus important pour le texte en étude est sa performance méthodologique : données culturelles, actualité, vérité de l'information, etc.

La langue reflète la culture du peuple. Les différentes unités linguistiques engendrent des données importantes sur la culture. Souvent on ne peut pas comprendre correctement et complètement un texte sans avoir assimilé son contenu culturel.

Les gens diffèrent du point de vue ethnies, couleurs de la peau, patries, langues, expériences historiques, conditions de vie, religions, valeurs et mentalités. Ceci représente l'identité culturelle de chaque peuple ou de chaque groupe ethnique. La différence entre les peuples est plutôt culturelle, elle se reflète dans la langue maternelle, dans le comportement collectif d'un peuple, son patrimoine matériel et immatériel et ses arts. Si on veut entrer en contact avec un peuple étranger en vue d'établir de bonnes relations, et si on veut apprendre une langue étrangère, traduire de ou vers cette langue, on doit obligatoirement assimiler son identité culturelle afin que l'acquisition linguistique soit profonde et complète, que la traduction soit exacte et fidèle et que les chocs culturels soient évités.

Chaque culture comprend des notions morales et matérielles communes à toute l'humanité : l'amour, l'amitié, la bonté, la solidarité, la paix, etc.. En même temps, chaque culture a des caractéristiques nationales spécifiques qui font la différence entre une culture et une autre. A la base de ces caractéristiques nationales on peut définir les spécificités de chaque peuple. Le programme de l'enseignement des langues étrangères doit contenir des textes ayant des notions humaines communes. Ceci accroît chez l'étudiant le sentiment d'appartenance à l'humanité et aussi le sentiment de respect envers les autres peuples. En conséquence, l'étudiant n'éprouvera pas des sentiments d'égoïsme et de haine et ne pensera jamais qu'il est meilleur que les autres et que son pays et sa culture sont les meilleurs. Ceci réduit les conflits et les guerres. D'autre part, le programme de l'enseignement des langues étrangères doit obligatoirement contenir des textes sur la vie et la culture du peuple parlant la langue étudiée. Ces textes aident à mieux comprendre le peuple étranger, sa vie et sa mentalité, et à découvrir ses richesses morales et matérielles. Ils montrent à l'étudiant comment se comporter avec ce peuple afin d'éviter les chocs culturels et développent en lui le respect de ce peuple et de sa culture. Ces textes jouent un rôle important dans le rapprochement entre les peuples, la compréhension mutuelle et la lutte contre les conflits et les guerres.

La présentation de données culturelles lors de l'enseignement des langues étrangères a des traditions lointaines. Pendant les dernières décennies, de nouvelles tendances qui relient l'enseignement des langues étrangères à la culture ont été développées. La culture de la langue étrangère étudiée doit occuper une place importante dans le programme, car avoir un fond lexical riche et connaître les règles grammaticales de la langue étrangère étudiée ne représentent pas le fonds complet et nécessaire que l'étudiant doit avoir dans l'étape avancée de l'étude d'une langue étrangère. Pour communiquer

correctement avec les représentants du peuple de la langue étudiée, éviter les chocs culturels, comprendre la façon de penser et le caractère du peuple, assimiler les œuvres littéraires en cette langue, il est fortement nécessaire de faire connaissance avec la culture (Krasnikh 2002).

Les données culturelles peuvent être présentées lors de l'enseignement de la lecture, l'écriture, la compréhension écrite et orale. L'enseignement de la littérature, de la civilisation, de la traduction et des cours spécialisés doit aussi contenir des informations culturelles. Les cours de littérature et de civilisation aident l'étudiant à acquérir des connaissances approfondies de la culture étrangère, car ils fournissent des informations sur l'histoire, la vie, les relations sociales et le système de valeurs. Le programme de civilisation doit contenir des textes sur la géographie, le système politique, la constitution, la situation économique, les grands événements historiques et les arts du pays. Le programme de littérature doit couvrir les étapes importantes de la littérature et refléter la grandeur et l'importance de la littérature du peuple en question. Ainsi, les programmes de l'enseignement des langues étrangères doivent former chez l'étudiant parallèlement les compétences linguistiques, communicatives et culturelles. L'étudiant doit maîtriser le système linguistique, acquérir des compétences communicationnelles en langue étrangère et avoir des connaissances sur l'histoire, la vie, la réalité, les mœurs et les traditions du peuple de la langue étudiée.

Les éléments culturels dans les textes

Dans l'enseignement d'une langue étrangère, l'accent doit être mis sur l'aspect ethnolinguistique pour permettre aux étudiants d'acquérir les données extralinguistiques. Afin d'aider les étudiants à comprendre le texte, l'enseignant doit enrichir leurs connaissances par des informations extralinguistiques, en se basant sur les mots du lexique sans équivalents, le lexique riche du point de vue culturel, les proverbes, les citations et les tournures phraséologiques (Prokhorov 1996).

Les spécificités nationales peuvent être dévoilées à travers l'explication du lexique et des aphorismes présents dans un texte (Chaklein 1997). En vue de maîtriser une langue étrangère, l'utiliser d'une façon pratique et de traduire de ou vers cette langue, il faut obligatoirement savoir et comprendre les éléments culturels liés au lexique ou à l'aphorisme, son étymologie et la relation qui pourrait avoir lieu entre lui et un mot ou un aphorisme proche du point de vue forme ou sens, dans la langue maternelle ou dans une autre langue étrangère que l'étudiant maîtrise.

Lors du travail sur le lexique d'un texte, on doit prendre en considération les caractéristiques suivantes :

- Les mots neutres : ce sont les mots qui désignent les objets, les concepts et les mouvements : *table, stylo, étude, écrire, etc.* Ces mots n'engendrent aucune information culturelle.
- Les mots ayant une nuance culturelle :
 - Les mots ayant des équivalents : *école, littérature, mariage, ville, etc.* On trouve des équivalents de ces mots dans d'autres langues, mais dans chaque pays et pour chaque peuple, ces mots ont des spécificités nationales.

L'enseignant d'une langue étrangère peut exploiter le mot « école » rencontré dans un texte pour présenter aux étudiants des données sur le système d'éducation dans le pays de la langue étudiée : âge de scolarité, matières enseignées, système d'évaluation, orientation et filières à suivre au secondaire, éducation obligatoire ou non et jusqu'à quel niveau, enseignement gratuit ou au contraire les parents doivent payer l'enseignement de leurs enfants, taux de scolarité dans le pays, etc.

Le mot « *mariage* » permet de présenter des données sur les traditions du mariage et l'importance de l'institution du mariage chez le peuple de la langue cible.

Le mot « *amitié* » se trouve en langue arabe, mais la notion d'amitié entre homme et femme n'est pas toujours tolérée dans la société arabe. Pour cette raison, le mot « *ami(e)* » ne peut pas être employé en famille et il est généralement remplacé par « *connaissance* » ou « *collègue* ».

Dans la société arabe on ne peut pas aussi parler d'amour entre homme et femme et on remplace souvent le terme « *amour* » par « *respect* ».

Ces mots, bien qu'ils aient des équivalents dans la langue maternelle de l'apprenant, enrichissent le cours de langue étrangère par des informations importantes sur la culture de la langue étudiée. Ces informations préviennent l'apprenant et le protègent des chocs culturels qu'il pourrait encourir lors d'une communication réelle avec des représentants de la langue étudiée.

- Les mots sans équivalents : ce sont essentiellement les mots liés à l'histoire, aux traditions, aux rites religieux, à la cuisine nationale, etc. Le mot « جلوة » [*jilwa*], par exemple, est purement tunisien et n'a pas d'équivalents dans d'autres langues ou même dans d'autres dialectes arabes, car il est relié à une manifestation traditionnelle tunisienne. A la veille du mariage, la nouvelle mariée porte un costume traditionnel doré tout en ayant le visage voilé, se met face à la Qibla (La Mecque) et fait 7 tours en montant sur un banc et en descendant, puis on lui dévoile le visage pour que les femmes présentes voient sa beauté. Il faut signaler que le numéro 7 est sacré chez les musulmans.

Le mot « خمسة » [*khomsa*] vient du chiffre 5 qui est utilisé chez les tunisiens pour éviter le mauvais œil. Il est représenté par les cinq doigts de la main.

Les appellations des plats nationaux rencontrées dans un texte peuvent être utilisées lors du cours de langue étrangère pour donner aux apprenants une idée sur la cuisine nationale du peuple de la langue cible. - Les mots qui expriment les nouvelles réalités dans la société : ces mots ont une grande valeur du point de vue culturel car ils reflètent de nouvelles approches, de nouveaux modes de penser et de nouvelles relations sociales. Après la révolution d'Octobre 1917, sont apparus les mots suivants : *kolkhoze*, *sovkhoze*, *soviet*, *Soyouz*, etc. A la fin des années 80 les mots *pérestroïka*, *glasnost* ont acquis une grande notoriété. En Tunisie, après la révolution de 2011, on a commencé à utiliser les mots : *le déchu*, *le temporaire*, *la constituante*, etc. Ce lexique peut avoir des équivalents, ou peut être sans équivalents, mais il est très riche du point de vue culturel, car il permet de présenter aux apprenants des informations utiles sur les grands événements et les profondes transformations dans le pays de la langue étudiée et de leur donner une idée sur la situation actuelle dans ce pays.

La traduction des mots sans équivalents, ainsi que des mots qui nécessitent un commentaire culturel représente une des grandes difficultés,

auxquelles font face les étudiants et même les traducteurs.

Le texte peut aussi contenir des aphorismes : tournures phraséologiques, proverbes et citations. Ceci donne au texte une valeur linguistique et culturelle. Les aphorismes enrichissent les connaissances des étudiants, complètent leur fonds lexical et servent comme matériel illustratif à des règles grammaticales déjà étudiées. Ils enrichissent aussi le discours et le rendent plus expressif. Ils ont une grande valeur du point de vue culturel. Les aphorismes rencontrés dans un texte permettent à l'étudiant d'acquérir des informations sur l'histoire, la culture et la vie du peuple de la langue étudiée. La compréhension et la traduction des aphorismes représentent des difficultés pour l'étudiant, étant donné que le sens de l'aphorisme ne résulte pas toujours de l'ensemble des éléments qui le forment. La plupart des aphorismes nécessite une référence ou un commentaire culturel. Les aphorismes peuvent figurer dans les textes proposés aux étudiants dès la première étape de l'enseignement de la langue étrangère dans les différentes matières : expression écrite, expression orale, lecture, grammaire, etc. Ils peuvent aussi figurer dans les textes de littérature, des cours spécialisés et de traduction.

Il y a plusieurs groupes d'aphorismes (Tounsi 1984):

- Les aphorismes que l'étudiant comprend sans commentaire :

- Les aphorismes complètement ou partiellement équivalents aux aphorismes dans la langue maternelle de l'étudiant : *bras droit* [*правая рука*/أيمـن/عضد أيمـن], *un grand cœur* [*большое сердце*/قلب كبير], *sucer le sang de quelqu'un* [*сосать кровь кому-то*/مص دم].

- Les aphorismes, dont le sens résulte de l'ensemble des sens des éléments qui les composent, mais ils n'ont pas de parallèles dans la langue maternelle de l'étudiant et ne contiennent pas d'informations culturelles. L'aphorisme russe « *быстрая нога* » (*piéd rapide*) n'a pas d'équivalent en arabe, mais les apprenants arabes peuvent sans doute le comprendre facilement et directement.

Les textes qui contiennent ce genre d'aphorismes aident à accroître chez l'étudiant l'intérêt pour la langue étrangère car ils lui montrent que cette langue n'est pas lointaine ou étrange, mais elle engendre au contraire des concepts humains généraux qui reflètent l'expérience humaine. Ces textes jouent un rôle psychologique et sont capables de faire accroître chez l'étudiant la motivation pour étudier cette langue et parfois de l'obliger à respecter ou même à aimer le pays et le peuple de la langue étudiée.

- Les aphorismes qui nécessitent un commentaire culturel : ce sont les aphorismes qui expriment des spécificités nationales. Ce groupe d'aphorismes est très vaste et très varié et reflète l'histoire, les traditions, les coutumes, les croyances, la vie, les compétences, les gestes et les mimiques, etc. Ce groupe comporte :

- Les aphorismes qui contiennent des mots sans équivalents : l'aphorisme russe « *без царя в голове* » (*sans César dans la tête*) permet de présenter des données historiques sur l'Empire Russe, la dynastie des Romanovs, la situation en Russie avant les révolutions de 1917 et surtout les réformes faites au 18^e siècle par le César Peter I qui ont changé le visage de la Russie.

- Les aphorismes qui ne contiennent pas de mots sans équivalents, mais qui ont une grande valeur du point de vue culturel, parce qu'ils engendrent des

données sur l'histoire, la vie et les traditions du peuple. La citation du leader syndicaliste tunisien Hached « أحبك يا شعب » [O peuple, je t'aime] peut servir d'exemple. Ce leader a lutté pour l'indépendance de la Tunisie et a été assassiné par les occupants français. Les apprenants étrangers peuvent comprendre cette citation sans aucune difficulté car son sens est clair et ne comporte aucune ambiguïté, mais ils auront besoin d'acquérir des informations culturelles pour comprendre cette citation dans son contexte. Cette citation peut être exploitée dans le cours de langue étrangère pour présenter aux apprenants des données sur l'histoire de la Tunisie au 20^e siècle, l'occupation française et le mouvement national et syndical. Cet aperçu historique aide les apprenants à mieux comprendre la situation actuelle en Tunisie.

Le vers du grand poète russe Aleksandre Pouchkine « *хочу жить, чтобы мыслить и страдать* » (*je veux vivre pour réfléchir et avoir de la peine*) peut aussi être compris par les apprenants étrangers parce que son sens résulte de l'ensemble des sens des mots qui le composent, mais il peut être utilisé pour parler de la littérature russe du 19^e siècle (le siècle d'or de la littérature russe), des courants littéraires en Russie pendant cette période (classicisme, romantisme et réalisme), de la situation politique, sociale et culturelle en Russie, de la lutte des Russes contre le despotisme et l'esclavage et du rôle que l'intelligentsia russe, surtout les écrivains et les poètes, a joué dans cette lutte. Ces informations culturelles ont une grande valeur pour les apprenants étrangers, elles leur permettent de maîtriser convenablement la langue russe, de mieux comprendre cette culture et également d'élargir leurs connaissances générales.

L'aphorisme russe « *выдать себя с головой* » (traduction intégrale : *se donner avec la tête*) est lié aux lois du féodalisme pratiqué en Russie jusqu'à la moitié du 19^e siècle qui consistaient en ce que la personne qui se trouve incapable de rembourser sa dette doit être mise en esclavage pour une période déterminée selon le volume de la dette.

L'aphorisme « *носить на руках* » (*porter sur les mains*) est lié à une ancienne tradition russe. Les Russes avaient la tradition d'enterrer les os de leurs ancêtres sous l'entrée de la maison. La nuit des noces, le mari doit obligatoirement prendre son épouse sur les mains pour franchir l'entrée, sinon les âmes des ancêtres seront en colère et les nouveaux mariés ne seront jamais heureux dans leur vie conjugale.

- Les aphorismes homonymes : Ils peuvent induire les apprenants étrangers en erreur. Il faut les prévenir que l'aphorisme rencontré dans un texte n'a pas le même sens que son parallèle dans leur langue maternelle. L'aphorisme russe « *водить за нос* » (*conduire par le nez*) a le sens de « trahir ». Il y a un aphorisme parallèle en arabe « *قاده من أنفه* », mais il a tout à fait un autre sens, celui de « obliger ». L'aphorisme russe « *на лбу написано* » (*c'est écrit sur le front*) a le même sens qu'en français : « *c'est visible, ça se voit directement* ». Mais le parallèle arabe a le sens de « *c'est décidé par le destin* ».

Les textes qui contiennent ce genre d'aphorismes doivent être présentés dans une étape avancée de l'enseignement de la langue étrangère et dans des cours de recyclage. Mais ils peuvent être proposés dans une étape antérieure s'il est permis à l'enseignant d'expliquer ces aphorismes dans la langue maternelle de l'étudiant ou dans une langue intermédiaire.

Le texte oral est toujours accompagné de gestes et de mimiques. Les gestes et les mimiques peuvent être décrits dans un texte écrit. Plusieurs gestes ont un caractère commun à tous les peuples et peuvent être compris partout. Mais d'autres gestes ont un caractère spécifique et nécessitent un commentaire pour que l'étudiant étranger puisse les comprendre correctement. L'aphorisme russe indiquant le geste «*закрывать глаза*» (*fermer les yeux*) a le même sens et indique le même geste qu'en français : «*tolérer, faire semblant de ne pas remarquer*». Mais l'aphorisme arabe indiquant le même geste «*أغمض عينيه*» a aussi le sens de «*mourir*». L'aphorisme arabe indiquant le geste «*وضع يده على قلبه*» s'emploie dans deux sens : 1-«*sincèrement*» et 2- «*s'effrayer, avoir peur*», mais l'aphorisme russe qui indique le même geste a le même sens qu'en français et ne s'emploie que dans le premier sens arabe.

Les textes peuvent contenir des indications sur le comportement national. Sur la base de ces indications, les étudiants de langue étrangère apprennent comment se comporter dans la société de la langue cible et évitent ainsi les chocs culturels. On a l'habitude, en Tunisie, de frapper à la porte avant d'entrer dans un bureau administratif. C'est un signe de politesse, de civisme et de respect. Dans l'administration soviétique, on n'est pas obligé de frapper à la porte ou de demander la permission d'entrer dans un bureau, car l'administration appartient au peuple et l'agent administratif est au service du peuple. En plus, si on frappe à la porte on donne l'impression qu'on veut prévenir l'agent administratif qui pourrait être à notre avis dans une mauvaise position ou même dans une position suspecte. Par conséquent, les Russes devaient apprendre à frapper à la porte des administrations tunisiennes et les Tunisiens devaient apprendre à ne pas frapper à la porte des administrations soviétiques. Ces informations sur le comportement protègent les uns et les autres des chocs culturels.

Les Arabes ont l'habitude de saluer en entrant dans un lieu ou en rencontrant quelqu'un. On répète le salut si on revient dans le même endroit ou si on rencontre encore une fois la même personne, même après quelques minutes. Par contre, les Russes ne saluent qu'une seule fois le même jour et si on revoit le soir une personne qu'on a rencontrée le matin et on la salue, elle nous répond avec un ton un peu gêné : «*encore une fois*». Cette réponse vexé bien sûr l'interlocuteur arabe qui ne comprend pas le comportement national russe. Le lecteur arabe ne comprendrait pas cette réponse, rencontrée dans un texte, s'il n'a pas déjà acquis une idée sur ce type de comportement.

Les Russes ont l'habitude d'être courtois avec la femme et de louer sa beauté, même si elle n'est pas assez belle. C'est un signe de politesse. Ce comportement fait énormément plaisir au mari. Mais dans la société arabe ce comportement n'est pas acceptable, suscite la jalousie du mari et peut même être conçu comme un harcèlement.

Partout dans le monde les gens opinent de la tête, de haut en bas et de bas en haut, pour exprimer l'accord/la confirmation et ils font bouger la tête de droite à gauche et de gauche à droite pour exprimer le désaccord/la négation. Ces gestes peuvent être décrits dans un texte et ils remplacent l'expression verbale. Mais en Bulgarie, ces gestes signifient le contraire. Il faut connaître cette spécificité pour comprendre correctement l'intention d'un interlocuteur bulgare, ou le vrai sens de ce geste, lorsqu'il est décrit dans un texte.

Dans plusieurs pays asiatiques les étudiants ou les présents tapent sur les tables pour remercier le professeur ou le conférencier et exprimer leur satisfaction quant à ce qu'ils ont écouté. Dans d'autres pays, cette conduite reflète le refus et la colère.

À cause de leur tempérament, les Arabes, les Africains et les Latinos ont l'habitude de faire beaucoup de gestes en parlant, en vue d'être plus expressifs. Ce comportement est mal vu dans plusieurs pays du nord, y compris en Russie et il est considéré comme un signe d'impolitesse. Il faut bien comprendre ce comportement dans la réalité ou quand il est décrit dans un texte pour réagir correctement face aux représentants de ces peuples.

Les activités complémentaires pourraient aussi représenter un bon cadre pour faire connaissance avec la culture de la langue étudiée. Les étudiants doivent participer aux activités des clubs et des cercles de langue, de littérature et de civilisation, fréquenter les bibliothèques et assister aux soirées et aux rencontres littéraires et musicales.

Les données sur la culture étrangère présentées dans les textes ne doivent pas avoir le caractère de propagande. Elles ne doivent pas aussi refléter une attitude négative envers le peuple et le pays. Les textes doivent avoir une approche objective qui accentue les côtés positifs et la richesse de la culture et du caractère national du peuple. Toute propagande religieuse et idéologique doit être exclue.

Conclusion

L'enseignement des langues étrangères peut servir comme base à l'approfondissement de la compréhension mutuelle entre les différents peuples. Le caractère national de la culture n'exclue jamais les interactions des différentes cultures. Le contact et le dialogue enrichissent les cultures, incitent le respect de l'autre, forment « la culture générale, humaine et mondiale » et aident l'humanité à éviter les conflits et les guerres (Kocromarov 1994). Le dialogue des cultures doit s'effectuer sur une base démocratique et humaine, sans exclusion et sans sentiments de supériorité. Il faut traiter les cultures nationales sur le même pied d'égalité, en les considérant toutes comme intéressantes, riches et utiles à la culture mondiale.

Ainsi, l'enseignement des langues étrangères doit aider l'étudiant à acquérir des compétences linguistiques, culturelles et interculturelles afin de le préparer à entrer en contact avec des personnes appartenant à d'autres cultures et à établir des relations avec elles. Ceci lui permet de comprendre, d'accepter et de respecter ces personnes qui ont des comportements, des attitudes, des idées, des valeurs et des points de vue différents.

L'enseignant de langue étrangère ne doit pas se limiter à présenter des données sur un pays ou un peuple ou une culture étrangère, mais il doit plutôt créer chez les apprenants des points de vue sur cette culture. Ils doivent apprendre à analyser les stéréotypes et les préjugés contenus dans un texte et être conscients que leurs propres préjugés doivent être remis en cause, car ils ont un fondement émotionnel et non pas rationnel. Le complexe d'infériorité ou de supériorité, le manque de respect et le sentiment de haine que l'étudiant pourrait éprouver envers le peuple, le pays et la culture de la langue étudiée est le résultat de malentendus et de préjugés. Ceci montre l'importance de la compétence interculturelle que l'étudiant doit acquérir en apprenant une langue étrangère.

Bibliographie critique

- Воробьев В.В., Лингвокультурология (Теория и методы) [Vorobiov V.V., Science de la culture de la langue (Théorie et méthodes)], М., Гос. Ун. Дружбы Народов, 1997.
- Костомаров В.Г., Роль русского языка в диалоге культур [Kostomarov V.g., Le rôle de la langue russe dans le dialogue des cultures], // РЯЗР №5/6, 1994, с. 9-11
- Кравченко А.И., Культурология /словарь/, [Kravtchenko A.I., Science de la culture /Dictionnaire], М., Академический проект, 2001.
- Красных в.в., Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология [Krasnykh V.V., Psycholinguistique ethnologique et science de la culture de la langue], М., Гнозис, 2002.
- Культурология XX век : Антология. Философия и социология культуры [Science de la culture de la langue XX siècle : Anthologie. Philosophie et sociologie de la culture], М., РАН. Серия : Лики и культуры, 1994.
- Прохоров Ю.Е., Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев [Prokhorov You.E., Stéréotypes socioculturels nationaux de la communication verbale et leur rôle dans l'enseignement de la langue russe aux étrangers], М., Педагогика, 1996.
- Тунси М., Лингвострановедческий анализ русских соматических фразеологизмов [Tounsi M., Analyse ethnolinguistique des tournures phraséologiques somatiques russes], Дис. на соис. уч. Степени канд. Фил. Наук, М., 1984.
- Шаклеин В.М., Лингвокультурная ситуация и исследование текста [Chakleyn V.M., Situation lingua culturelle et étude du texte], М., Общество любителей российской словесности, 1997.

Notices bio-bibliographiques

Mathilde BATAILLÉ est enseignante ATER à l'Université d'Angers en littératures française et comparée. Elle a soutenu une thèse de littérature française intitulée « Du roman au texte bref : l'appréhension du temps dans l'œuvre de Michel Tournier », sous la direction du Professeur Arlette Bouloumié. Elle est membre du Centre d'Études et de Recherche sur Imaginaire, Écritures et Cultures (Université d'Angers). Elle est l'auteur d'une dizaine d'articles sur l'œuvre de Michel Tournier et sur la littérature contemporaine. Elle prépare actuellement la publication de sa thèse et participe à plusieurs projets de recherche, notamment à la création d'un dictionnaire sur Michel Tournier. (bataillemathilde@yahoo.fr)

Claudia BIANCO, professeur de FLE en Italie, lectrice d'italien à l'Université de Strasbourg. Doctorat à l'Université de Catane (titre de la thèse : « Grottesque 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)

Fatma BOUATTOUR est doctorante sous la direction de Mme Sylviane Coyault à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (France) et Mme Isabelle Chol à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Sa thèse porte sur les formes poétiques chez Paul Eluard. (fatmabouattour@gmail.com)

Stefania DEI, enseignante de Français Langue Étrangère de formation. Elle travaille en tant qu'enseignante-lectrice à l'Université de Florence (Italie). Elle est membre associée du laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'Université de Franche-Comté (France). Elle enseigne le FLE et le FOS, les stratégies d'apprentissage, le travail en autonomie. Doctorat en Sciences du Langage, Didactique et Sémiotique, sur les « Types de discours et stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, livre électronique et support papier » (2011). Elle a publié les articles « Genres textuels et stratégies de lecture sur écran et sur support papier », in *Terres de FLE (2008)*, Borg S. et Bérard E. (coord.) ; « Le cyberlecteur » in *Le nuove tecnologie nella ricerca in linguistica e glottodidattica (2004)*, Dir. Marie Hédiard, « dimore », Université de Cassino (Italie). D'autres publications sont en cours. Elle a fait plusieurs stages de perfectionnement en France dans le domaine de la didactique du FLE et du FOS (CRAPEL, Nancy, 1994), de l'utilisation des TICE en classe de FLE (Centre Linguistique Appliquée de Besançon, 1998, 2012, 2013), de l'Ingénierie de la formation (Centre Linguistique Appliquée de Besançon, 1998). (stephaniedei@netcourrier.com)

Daniela Liliana DINCĂ, Maître de Conférences à l'Université de Craiova, Faculté des Lettres, a comme domaines d'intérêt la morphosyntaxe du français, la linguistique contrastive, la linguistique juridique et la lexicologie. Elle a publié des ouvrages dans les domaines mentionnés (*Syntaxe de la phrase noyau en français contemporain*, *Linguistique juridique*. *La traduction des structures langagières du discours normatif français en roumain*), ainsi qu'une quarantaine d'articles publiés dans des revues de spécialité (dont *Meta*, *RLiR*). Elle fait partie du Groupe de recherche *Phraseonet* (Université de Saint-Jacques de Compostelle, Espagne) et elle est le directeur du projet de

recherche CNCISIS : *Typologie des emprunts lexicaux français en roumain. Fondements théoriques, dynamique et catégorisation sémantique* (FROMISEM). (danadinca@yahoo.fr)

Monika DRÁŽĎANSKÁ est diplômée en Didactique des langues étrangères de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Actuellement doctorante au Département de philologie romane de la Faculté de Lettres de l'Université Palacký d'Olomouc, ses recherches s'inscrivent dans la sociolinguistique de la francophonie. Le sujet de sa thèse porte sur la promotion des langues créoles de l'Océan indien en tant que langues officielles. Elle travaille également en tant que professeur de FLE. (moniqua.dr@gmail.com)

Andreea GHEORGHIU enseigne la littérature française (XVIII^e et XX^e siècles) à l'Université de l'Ouest de Timișoara. Ses recherches portent sur des questions de théorie et de pratique de la parodie littéraire. A publié plusieurs contributions sur Diderot, Giraudoux, Nothomb, Ionesco dans différentes revues et a co-dirigé l'ouvrage *Écrivains roumains d'expression française* (2003). Rédacteur en chef adjoint de la revue *Dialogues francophones (DF)*, responsable des volumes « Les francophonies au féminin » (*DF* n° 16/2010, 486 p.), « Écritures francophones contemporaines » (*DF* n° 17/2011, 316 p.), « De l'(im)pudeur en Francophonie » (*DF* n° 18/2012, 265 p.), « Estitudes. Littérature francophone de l'Europe centrale et de l'Est (Roumanie, Hongrie) » (*DF* n° 19/2013, 250 p.). Co-organise le Colloque annuel International d'Études Francophones de Timișoara (CIEFT) et co-édite les volumes *Agapes francophones* parus depuis 2008. Des traductions publiées en Roumanie et en France. (gheorghiu.andreea@gmail.com)

Ramona MALIȚA, Maître de Conférences, Département de langues romanes, Faculté des Lettres, Université de l'Ouest de Timișoara, 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*, Timișoara, Mirton, 2006 ; *Le Groupe de Coppet*, Timișoara, Mirton, 2007 ; II^e édition annotée Saarbrücken, 2011 ; plus de 40 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé six volumes des *Actes du CIEFT (Colloque International d'Études Francophones de Timișoara)* : *Agapes francophones* 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 ; 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)

Ioana-Maria MARCU enseigne des travaux pratiques de langue à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Ses principales lignes de recherches sont : les littératures francophones (Maghreb et Afrique Noire), la littérature issue de l'immigration maghrébine, l'écriture féminine. Elle a publié plusieurs articles dans des revues de spécialité. Actuellement elle prépare une thèse de doctorat à l'Université Paris 8 sous la direction de Mme. Zineb Ali-Benali (*La problématique de l'entre(-)deux dans la littérature des « intrangères » (1990-2008)*). Elle a co-dirigé les volumes 2010, 2011 et 2012 des *Actes du CIEFT (Colloque International d'Études Française de Timișoara)*. (ioana_putan@yahoo.fr)

Efstratia OKTAPODA est Ingénieur de Recherche Ph.D à l'Université Paris-Sorbonne-Paris IV (France). Elle est spécialiste des littératures comparées des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Elle est Expert et Membre du Comité Scientifique de plusieurs Revues scientifiques (Neohelicon (Hongrie), *Journal of Research in Gender Studies* (USA), *Logosphère* (Espagne), elle est Contributor à *Intellect Journals* (Leeds) et Membre de l'*Institute Interdisciplinary Studies in Humanities and Social Sciences* et *Contemporary Science Association* (New York). Elle est Directrice du CRILIC – Center for Interdisciplinary Research on Literature and Culture affilié à IISHSS (New York) et à Contemporary Science Association (CSA), New York. Elle a plus d'une centaine de publications dans des revues, ouvrages et dictionnaires internationaux. Elle est auteur de sept ouvrages collectifs dont: *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain* (Rodopi, 2013), *Gender Studies in the Age of Globalization* (co-author, 10 Volumes, Addleton Academic Publishers, New York 2013), *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans* (Publisud, 2006), *La Francophonie dans les Balkans. Les Voix des femmes* (co-author, Publisud, 2005), *Le Pays et l'ailleurs. Voyage et narration dans l'œuvre de Ezza Agha Malak* (L'Harmattan, 2011), *L'Écrivain moyen-oriental face à ses mythes. Perspectives critiques sur l'œuvre de Ezza Agha Malak* (L'Harmattan, 2013). Elle a dirigé cinq numéros de Revues : *Les Cultures des Balkans* (*Echinox Journal* 2010); *Les Littératures francophones. Pour une littérature-monde?* (*Logosphère* 2011); *Mythes et exotismes dans les littératures francophones à l'ère de la mondialisation* (*Dalhousie French Studies* 2009); *La Francophonie de l'Est méditerranéen. Mémoire et identité* (*Neohelicon* 2006); *Voyages dans le Levant et ailleurs* (*Echinox Journal* 2006). Ses recherches portent sur la Francophonie, les littératures européennes, les littératures méditerranéennes et les littératures francophones du Maghreb et du Machrek. (efstratia.oktapoda@paris-sorbonne.fr)

Mariana PITAR, Maître de Conférences à la Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie de l'Université de l'Ouest de Timișoara (Roumanie), enseigne la terminologie, la traduction des documents audio-visuels, la traduction assistée par ordinateur et l'analyse du discours. Avec un doctorat dans le domaine de la linguistique textuelle, elle publie 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). Elle a écrit plusieurs articles dans le domaine de la traduction spécialisée, des nouvelles technologies dans l'enseignement du FLE et de la terminologie, domaine dans lequel a publié un livre intitulé *Manual de terminologie și terminografie* (2009) (*Manuel de terminologie et terminographie*). (pitarmariana@yahoo.fr)

Martin PLEŠKO est diplômé en didactique du français langue étrangère et de l'anglais langue étrangère. Actuellement, il prépare une thèse sur la féminisation linguistique dans l'espace francophone au Département d'études romanes de la Faculté des Lettres de l'Université Palacký d'Olomouc en République tchèque. Membre du même département, il enseigne les matières linguistiques et le FOS (le français des affaires). Ses recherches s'orientent vers la sociolinguistique, la didactique du FLE et la politique linguistique. Il publie régulièrement dans les domaines mentionnés : *La conjugaison du verbe français basée sur le code oral* (2012) ; *La féminisation linguistique en milieu francophone* (2012) ; *Rodové stereotypy v učebniciach francúzštiny ako cudzieho jazyka* (2012) ; *L'état de la féminisation en français* (2011) ; etc. (martin.plesko@upol.cz)

Liana POP est Professeur des universités à la Faculté des Lettres de Cluj, Directrice du Département des langues et littératures romanes où elle enseigne la linguistique française.

Elle est spécialiste du français et du roumain langues étrangères, directrice de collections spécialisées en théories linguistiques et langues aux Editions Echinox, auteur de nombreuses méthodes d'enseignement du français et du roumain langues étrangères et, en collaboration, du descriptif du roumain *Nivel Prag* (Niveau Seuil) pour le Conseil de l'Europe (2002). Elle a publié deux livres de linguistique dans des maisons d'édition prestigieuses (*Espaces discursifs*, Ed. Peeters, Paris, Louvain, 2000 et *La grammaire graduelle, à une virgule près*, Ed. Peter Lang, Bern, Berlin, New York, 2005) et a traduit plusieurs livres de pragmatique. Coordinatrice de programmes au Centre des langues modernes ALPHA et manager de l'Institut des Pragmatiques de la Communication de la Faculté des Lettres de Cluj. Elle participe à plusieurs projets (locaux, nationaux et internationaux) de langues et de linguistique, à titre de directrice, membre ou expert. Actuellement, membre du Groupe de réflexion « Repenser le multilinguisme » au Conseil Européen des Langues (CEL). (liananegrutiu@yahoo.fr)

Elisaveta POPOVSKA (Université « Sts. Cyrille et Méthode », Faculté de philologie « Blaze Koneski », Skopje, République de Macédoine) est Maître de Conférences en littératures et civilisations française et francophones, membre de la *Société Internationale d'Études Yourcenariennes* (SIEY) et de l'équipe de recherche "Genèse et Autobiographie" – ITEM/CNRS. Participe à plusieurs projets et colloques nationaux, régionaux et internationaux. Domaines de recherche : autobiographie, autofiction, identité narrative, théories de la fiction, littératures francophones. Choix bibliographique : *Transculturel et transpoétique dans la poésie de Hédi Bouraoui*, Bulletin 6 du Centre Canada-Maghreb, vol. 3, n°2, décembre 2008, pp. 11-13 ; « L'Empire des signes » : l'expérience japonaise de Marguerite Yourcenar", in *Déplacements littéraires*, actes du IV Congrès international de REELC/ENCLS, Skopje, Institut de littérature macédonien, pp. 193-198, 2012. (elisapopovska@yahoo.com)

Mireille RUPPLI est Maître de Conférences en sciences du langage (URCA, CIRLEP, EA 4299, Reims, France). Ses travaux de recherche portent sur la syntaxe du français contemporain dans ses relations avec l'énonciation (« Coordonnants et énonciation », Vladivostok, 2008), la syntaxe de la phrase et du texte, l'approche linguistique des textes littéraires (« Les fleurs de Mallarmé : de la linguistique à la poésie, l'usage d'une métaphore », *Actes du Colloque international : « Linguistique et Rhétorique »*, Smolensk, 2009 ; « Mallarmé, puissance de l'analogie », *Cahiers de linguistique analogique*, 2011, n°6, PU de Bourgogne ; « "Champs de lavande" ou la création d'un objet poétique », *Relire Madeleine Bourdouxhe*, 2011 ; « De près, de loin : effets de points de vue dans 'Histoire vraie' », *Lectures de Maupassant*, P.U. Rennes, 2011) ainsi que l'épistémologie de la linguistique de la fin du XIX^e siècle (*Mallarmé – La Grammaire et le Grimoire*, Droz, 2005), quant aux théories du signe et de la représentation. (mruppli@wanadoo.fr)

Trond Kruke SALBERG (Université d'Oslo, Norvège). Ma thèse *La Mabinogionfrage "Yvain"-Owein" et l'origine de la matière de Bretagne* (Université de Trondheim [maintenant : NTNU], 1989) concerne certains problèmes de l'histoire littéraire du Moyen Âge, notamment les problèmes de l'origine de la légende arthurienne et de la « matière de Bretagne ». Je pense que l'origine est probablement surtout bas-bretonne plutôt que insulaire (galloise). – J'ai aussi fait d'autres travaux sur l'ancienne littérature française et sur la littérature française moderne (les lais, *Eneas*, Chrétien de Troyes, Villon, Ronsard, Saint-Amant) ainsi que sur d'autres sujets, comme par ex. les vieilles traductions allemandes de l'*Utopia* de Sir Thomas More. – Mais depuis plusieurs années je m'intéresse surtout à l'édition des textes, j'ai terminé une édition provisoire d'une chanson de geste tardive, *l'Istoire d'Ogier le redouté* et j'ai commencé l'édition d'une version plus récente en alexandrins, la Rime d'Ogier. J'ai aussi publié plusieurs articles sur des problèmes liés à l'édition de ces textes, surtout concernant les assonances ou les rimes. (t.k.salberg@ilos.uio.no)

Amadou SOW, maître assistant associé à la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal) enseigne la littérature orale. Titulaire d'un Doctorat de Troisième cycle portant sur l'épopée peule islamisée, il a participé à plusieurs rencontres internationales dont un séminaire à Naples (Italie) en juin 2012 sur « African oral literature and new media, traditional and new audiences, Fieldwork methods and training », un « Séminaire de linguistique de terrain » au CNRS-LLACAN de Villejuif (Paris) en janvier 2013, un colloque international en Gambie (novembre 2012) où il a présenté une communication (sous presse) intitulée « Mandé et Peul dans l'espace sénégalais : réalité historique et fiction » et une table ronde en novembre 2013 à l'INALCO (Paris), par le biais d'une communication sur « La chanson et l'épopée au Fouta Tôro ». Amadou Sow est également auteur d'un article intitulé « Les conflits familiaux dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ », Cahiers du Centre de Recherches en Littérature Française (CRLF), numéro 5, 2013, pp. 201-210. Actuellement, il travaille avec l'INALCO-LLACAN (CNRS de Villejuif) sur la néo-oralité, en accordant une attention particulière aux documents audio-visuels portant sur la chanson. (douamasow@gmail.com)

Elena-Brandusa STEICIUC est Professeur à l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie, où elle enseigne depuis 1990. Docteur ès Lettres en 1997, avec la thèse *Patrick Modiano – une lecture multiple*, soutenue à l'Université de Bucarest (publiée en 1998 aux éditions Junimea, Iași). Plusieurs volumes d'exégèse, dont : *Introduction à la littérature québécoise* (2003) ; *Literatura de expresie franceza din Maghreb. O introducere* (2003) ; *Horizons et identités francophones* (2006) ; *La francophonie au féminin* (2007) ; *Fragments francophones* (2010). Auteur de plus de 90 articles, publiés en Roumanie et à l'étranger. Participations à plus de 45 colloques et congrès internationaux. Membre de plusieurs comités de rédaction de revues académiques. Directeur de la *Revue Roumaine d'Études Francophones*. Membre de plusieurs associations scientifiques internationales. Présidente de l'ARDUF (Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones) depuis 2010. Directeur des Études Doctorales à l'USV (depuis 2012). (selenabrandusa@yahoo.com)

Carmen-Ștefania STOEAN. Professeur des universités à l'Académie d'Études Économiques de Bucarest, Roumanie, docteur en philologie avec une thèse sur la modalité injonctive. Elle enseigne le français spécialisé. Elle est directrice et présidente du Conseil scientifique du Centre de recherches littéraires et de linguistique appliquée aux langages spécialisés „Teodora Cristea”. Ses recherches portent sur différents aspects de la communication professionnelle dans une visée pragmatique et interactionniste, sur la didactique du FLE et sur son enseignement à des non-spécialistes de la langue. Parmi ses ouvrages, on compte : *Temps modes et actes de parole*, *Éléments de pragmatique linguistique* et *Modalités d'énonciation* (en collaboration avec Teodora Cristea), *Harmonisation des paramètres méthodologiques pour l'élaboration des curricula de FLE en milieu universitaire francophone*. *Fondements théoriques d'une recherche-action*. (carmen.stoean@gmail.com)

Wiem TRIKI est doctorante en cotutelle sous la direction de M. Mustapha Trabelsi à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax, Tunisie (URLCD - Unité de Recherche en Littérature, Discours et Civilisation) et de Mme Françoise Laurent à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France (CELIS - Centre de Recherche sur les Littératures et la Sociopoétique). Sa thèse porte sur la représentation de la figure du premier homme dans la littérature médiévale et ses réécritures. (wiem.triki@gmail.com)

Roxana Anca TROFIN est Maître de Conférences à l'Université et Politehnica de Bucarest, docteur en Sciences du langage à Paris, EHESS et Professeur à l'Institut français de Bucarest. Spécialiste en narratologie avec une focalisation sur le roman latino-

américain elle est l'auteur entre autres ouvrages de: *Le renouvellement des catégories narratives classiques chez Mario Vargas Llosa*, Presses Universitaires du Septentrion, Ville d'Asq, 2003, *Mythes balzaciens dans La Comédie humaine*, Editions Printech, 2004, «La quête de l'amour et de l'honneur dans le théâtre de Victor Hugo», in Angela Ion (dir.), *Victor Hugo*, Bucarest, Ed. Universitatii, 1985, « Mario Vargas Llosa ou le récit expiatoire » in M.-L. Acquier, Ph. Merlo (dir.), *La relation de la littérature à l'événement*, Paris, L'Harmattan, 2012. Ses articles publiés dans les revues roumaines ou présentés en France et au Canada (79^e congrès de L'ACFAS, Université de Sherbrooke, Canada 2013 ; colloque *Constructions de l'« Autre » : Réflexions sur l'intersectionnalité*, Université Toulouse 2 Le Mirail 2012 ; XX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée Paris, 2013) interrogent le fonctionnement des catégories narratives, la construction temporelle les fonctions du récit. Un autre axe de ses préoccupations est représenté par la didactique du FLE /FOS. Elle a publié outre de nombreux articles parus dans des revues ou volumes collectifs, les ouvrages *Techniques de communication orale et écrite*, Bucarest, Editions Cavallioti, 2004 ; (Dir.) *Communication professionnelle en français*, Bucarest, Editions Printech, 2004. (roxanaanca.trofin@gmail.com)

Mohsen TOUNSI est titulaire d'un doctorat (PhD) en lettres russes de l'Institut Pouchkine de la Langue Russe à Moscou et de l'habilitation universitaire en langue et littérature russe de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis. Il occupe le poste de maître de conférences à l'Université de Carthage à Tunis. Il enseigne la langue russe, la littérature russe et soviétique et la traduction. Il est membre du Laboratoire de Langage et Traitement Automatique à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines à Sfax. Il s'intéresse à la linguistique, la littérature et au dialogue des cultures. Il a participé à plusieurs congrès et colloques internationaux en Tunisie, Russie, Ukraine, Slovaquie et Egypte et a des dizaines de publications en arabe et en russe parues dans des livres et des revues spécialisées. Il a publié 2 livres : «Alexandre Pouchkine – chanteur de l'amour et de la liberté» (monographie en arabe) et «Contes populaires russes» (traduction). (tounsi_mohsen@hotmail.fr)

Dana UNGUREANU enseigne 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)

Maria-Mădălina URZICĂ (POIANĂ), Doctorante à l'Université de Craiova, sous la coordination de Mme. Cecilia Condei, Maître de Conférences, HDR. Études à la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova, double spécialisation, *Langues et littératures anglaises et françaises*, avec une année Erasmus à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (France) ; un *Master en Espaces Francophones : diversité linguistique et culturelle*, à l'Université de Craiova, ainsi qu'un autre Master 2 en *Etudes Européennes Comparées et Sciences Politiques* à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca et à l'Université Marne-la-Vallée de Paris (France). Professeur de français et d'anglais depuis 10 ans. Intérêts de recherche : l'analyse du discours, la sociolinguistique, la pragmatique du texte littéraire, la traduction. Plus de 15 participations aux colloques nationaux et internationaux dans le domaine de recherche et plus de 15 articles afférents publiés dans des revues de spécialité.

Estelle VARIOT. Maître de Conférences de langue, littérature, civilisation roumaines, responsable du Séminaire de traduction poétique « Mihai Eminescu » et du Bureau de traductions administratives, techniques et littéraires de l'Université d'Aix-Marseille (AMU). Domaines de recherche : Linguistique, traduction, diversité culturelle (Francophonie) ; Traduction et Plurilinguisme, Philologie roumaine, Dialectologie roumaine, Lexicologie roumaine, Influence française sur la langue roumaine (et influences réciproques), dans le cadre, notamment, de communications publiées, et de recherches personnelles en cours et en collaboration. 1996 : thèse de doctorat intitulée *Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor Stamatî (Iassy, 1851)*, 3 tomes, Presses Universitaires du Septentrion : Villeneuve d'Ascq, 1997, 1494 p. (domaine : lexicologie). Traductions d'auteurs de Moldavie et de Roumanie et réalisation de la mise en page d'éditions bilingues d'anthologies, dont 1998 : *Échos poétiques de Bessarabie (Moldavie)/Ecouri poetice din Basarabia (Moldova)*, Anthologie bilingue, réalisée sous la direction de V. Rusu, Rédacteur Estelle Variot, Éditions "Stiinta", Chisinau, 295 p. 2003 : Tache Papahagi, *Petit dictionnaire de folklore*, traduction intégrale en français par E. Variot, sous la direction de Valerie Rusu, d'après l'édition roumaine, soignée, notes et préface par Valerie Rusu, éd. "Grai si suflet-Cultura Nayionala", Bucarest, 691 p. Traduction d'ouvrages d'Elena Liliana Popescu (éd.), (2011) *Cînt de Iubire/Chansons d'amour*, version française Estelle Variot, Editura Pelerin, en cours de publication (4 autres volumes en cours de publication de cet auteur). 2002, 2005, (juin) 2010 : Atelier « Traduction et Plurilinguisme » Travaux de l'Équipe d'Accueil 854, "Études Romanes" de l'Université de Provence, respectivement n°7 (volume double), 466 p. (E. Variot, sous la direction de V. Rusu ; n°14 (volume triple + 1 CD), 900 p. (E. Variot) ; n°21 (volume double), styles automatiques de l'ensemble du volume et table automatique : E. Variot ; participation aux relectures et révisions du numéro, 356 p. D'autres volumes de traductions sont terminés. Membre de Comités Scientifiques et de Comités de lectures de différentes revues de spécialité en Roumanie et en Moldavie. (estelle_variot@hotmail.com)

Sommaires des volumes précédents

Agapes francophones 2013

JatePress Szeged, Hongrie, 2013, 430 pages, ISBN978-963-3151556.

Études réunies par Ramona Malița (responsable du volume et du CIEFT 2013),
Mariana Pitar, Dana Ungureanu.

Actes du X^e Colloque International d'études francophones, « Voyage(s) »,
tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 15-16 mars 2013

Table des matières

Préambule.

Thierry SÈTE, Allocution d'ouverture du CIEFT 2013.

Littérature

Mourad ABDELKEBIR, La représentation de l'altérité et de voyage dans le *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin.

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

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

Anca CLITAN, Anne Richter : l'écriture comme cheminement initiatique.

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

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

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

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

Liliana Cora FOȘALĂU, Pour une lecture ethnocritique d'Ella Maillart.

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

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

Serenela GHÎȚEANU, L'Exil dans *Le Dompteur de Loups* de Bujor Nedelcovici.

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

Dominique JOUVE, Exil et voyage chez Jean Mariotti.

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

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

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

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

- Fatos RAMA, L'Albanie selon les voyageurs français du XIX^e siècle.
 Trond Kruke SALBERG, Prologomènes 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, Corrigenda.
 Nathalie SOLOMON, Stendhal, voyageur digressif.
 Erica TACCHINO, Le voyage comme rencontre de l'Autre et construction de l'identité - l'exemple des écrivaines francophones Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala.
 Dana UNGUREANU, Errance et récit : *La Nuit de Londres* de Henri Thomas.
 Tamara VALČIĆ BULIĆ, Le Voyage comme épreuve initiatique : l'exode dans les romans d'Irène Némirovski.
 Raia ZAÏMOVA, Une découverte bulgare du Nouveau monde.

Linguistique

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, *Addenda, agenda, corrigenda...* une invitation au voyage dans le monde des modalités déontiques.
 Ivan JOVANOVIĆ, Le transfert des phrasèmes avec des noms d'animaux du français en serbe.
 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.
 Estelle VARIOT, Tache Papahagi : un auteur d'origine aroumaine qui nous appelle à voyager.

Traduction

- Ileana Neli EIBEN, Repères pour l'étude de l'autotraduction en France au Moyen Âge.
 Selena STANKOVIĆ, Les éléments lexicaux français dans *Pnin* de V. Nabokov et leur voyage de l'anglais au français.
 Maria ȚENCHEA, Voyages et communication interculturelle : la traduction des guides touristiques.

Didactique du FLE / FOS / FOU

- Mina KIM, Voyage à travers le texte littéraire en classe de FLE : l'exemple du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.
 Angeliki KORDONI, La littérature de voyages et le dialogue interculturel à travers un atelier d'écriture en FLE.
 Mariana PITAR, Émoticonne - petit voyage didactique dans le virtuel.
 Vesna SIMOVIĆ, À la rencontre de l'autre en classe de langue.

Notes de lecture

- Sorin BARBUL, *Histoire, Culture et Civilisation Françaises I et II*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, 2012 (Alexandra Iuliana Ștefan).
 Liliana FOȘALĂU (dir.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Iași, Junimea, 2011 (Ramona David).

Notices bio-bibliographiques.

Agapes francophones 2012

Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013, 590 pages, ISBN 978-973-125-386-2.

Études réunies par Andreea Gheorghiu (responsable du volume et du CIEFT 2012),
Ramona Malita, 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 Timișoara, 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 VECHÉ, 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 jocal 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 Malița).

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

Notices bio-bibliographiques.

Publications des centres d'études francophones :

Dialogues francophones n° 18/2012, « De l'(im)pudeur en Francophonie) ;

Translations n° 4/2011, « (Im)pudeur dans la traduction, (im)pudeur de la traduction ».

Agapes francophones 2011

Timișoara, Mirton, 2011, 370 p. ISBN 978-973-521-1882.

Études réunies par Ramona Malita (responsable du volume et du CIEFT 2011),
Andreea Gheorghiu et Ioana Marcu

Actes du VIII^e Colloque International d'Études Francophones, « Temps. Espace. Temps-
Espace », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 18 et 19 mars 2011.

Table des matières

Introduction : Ramona MALIȚA, 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 CONDEL, Corrélations médio-logiques entre le discours sur l'espace et la quête
identitaire dans les oeuvres des écrivaines migrantes.

Elena GHITĂ, 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 ȘTUBEA, *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.

Luminița 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-Brândușa Steiciuc, Anca Gâță, et Rodica Stoicescu (éd.), *Revue Roumaine d'Études Francophones* No 3/2011 (Ioana Marcu).

Corina Dimitriu-Panaitescu (dir.) ; Maria Pavel, Cristina Petraș, Dana Nica (coord.), *Dicționar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne] (Ioana Marcu).

Cahiers d'Études Romanes (Ramona Malița).

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.

Agapes francophones 2010

Timișoara, Mirton, 2010, 274 p. ISBN 978-973-520-984-1.

Études de lettres francophones réunies par

Andreea Gheorghiu, Ramona Malita et Ioana Puțan

Actes du Colloque International d'Études Francophones organisé par la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 12-13 mars 2010.

Table des matières

Préambule

Littérature

Ilona BALÁZS, Le narrateur dans le roman *L'Appareil photo* et dans le film *La Sévillane* de Jean-Philippe Toussaint.

Andreea GHEORGHIU, Traductions roumaines de Ionesco : une histoire d'acclimatation culturelle à final ouvert.

Elena GHIȚĂ, Un poète québécois : Renaud Longchamps.

Floarea MATEOC Le français chez des écrivains roumains de l'exil.

Ioana PUȚAN, Le sentiment de l'aliénation dans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini.

Iuliana-Alexandra ȘTEFAN, Magie du langage et langage magique. Analyse herméneutique.

Dana ȘTIUBEA. Pascal Quignard, La quête d'un langage artistique.

Mariana-Simona TOMESCU, Identité ethnique dans les Balkans – une perspective dramatique de Matei Vișniec.

Bogdan VECHE, S'attendre ou l'identité déclinée au féminin. Le cas de *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain.

Luminița VLEJA. Desde *El Molino Afortunado* hasta *Le Moulin a Călifar* : sobre la oralidad fingida y su traducción.

Linguistique et didactique du FLE/FOS

Jan GOES, Une vie entre la France et l'Égypte : Auguste Mariette / Mariette Pacha (1821-1881).

Luminița PANAIT, Université francophone à 95 %?.

Daniela POPA, Perspective sur la création d'un produit pédagogique sur objectifs spécifiques.

Liana ȘTEFAN, Francophonie et promotion du plurilinguisme.

Aurelia TURCU, Les formes partitives contractées *du, de la, de l'*, « ingrédients » inauthentiques dans les recettes de cuisine des méthodes FLE.

Maria ȚENCHEA, *Bun* « bon », *rău* « mauvais / méchant », *frumos* « beau » et *urât* « laid » en emploi adverbial et leurs équivalents en français.

Comptes rendus

Ramona Malița, *Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires* (Ioana Puțan).

Georgiana Lungu-Badea, *Tsepeneag et le régime des mots* (Ramona Malița).

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).

Agapes francophones 2009

Timișoara, Mirton, 2009, 202 p. ISBN 978-973-520-745-8.

Études de lettres francophones réunies par Andreea Gheorghiu et Ramona Malita

Actes du Colloque d'Études Francophones organisé par la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara, le 27 mars 2009.

Table des matières

Préambule

Études littéraires

Alina-Nicoleta BUTNARI, L'excès décliné au féminin dans *Les liaisons dangereuses* et *Madame Bovary*.

Adriana CÂNDEA, *Les Liaisons dangereuses* : apprentissage de l'érotisme, érotisme de l'apprentissage.

Ramona DAVID, Le personnage-monstre chez Victor Hugo.

Ramona MALIȚA, *Dix années d'exil* ou de l'exil enrichissant : les mémoires staéliens.

Brahim OUARDI, La question linguistique dans le théâtre algérien.

Dana ȘTIUBEA, Pascal Quignard – À la recherche du mot juste.

Bogdan VECHE, Attente et répétition chez Sylvie Germain.

Linguistique et Didactique

Eugenia ARJOCA-IEREMIA, La concordance des temps : une question de linguistique textuelle.

Loredana LUCA, Considérations sur quelques aspects culturels et linguistiques du proverbe. La relation entre les proverbes et leurs usagers.

Luminita PANAIT, Mondialisation et politiques linguistiques dans trois universités québécoises de langue française.

Maria ȚENCHEA, Équivalents roumains des phrases négatives du français comportant des SP [+Temps].

Daniela POPA, L'exploitation d'un document authentique en classe de FLE métiers de la mode.

Agapes francophones 2008

Timișoara, Mirton, 2009, 266 p. ISBN 978-973-520-642-0.

Études de lettres francophones réunies par Andreea Gheorghiu et Ramona Malita

Actes du Colloque d'Études Francophones organisé par la Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 28-29 mars 2008.

Table des matières

Préambule

Études littéraires

Ilona BALÁZS, La représentation du temps dans les romans de Jean-Philippe Toussaint.

Dorina CHIȘ-TOIA, Mémona Hintermann : *Tête haute* ou la France entre rêve et réalité.

Ileana Neli EIBEN, Images et symboles du déplacement dans l'œuvre fantastique de Mircea Eliade.

Ramona MALIȚA, Chronotopies des mémoires : *Dix années d'exil* de Madame de Staël.

Brahim OUARDI, Noureddine Aba, poète francophone.

Ioana PUȚAN, Une des images de la mort dans *Adrienne Mésurat* de Julien Green : Les cadavres vivants.

Dana ȘTIUBEA, *La Folie du jour* – Un récit?.

Ștefania VLAD, Francis Ponge : *L'Huître*. Proposition pour une lecture herméneutique à quatre niveaux.

Linguistique

Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Le futur simple en français et en roumain. Question de linguistique contrastive.

Estelle MOLINE, Pour une typologie des emplois qualifiants de comme.

Cristina SICOE, L'article « zéro » en français et en roumain.

Cristina-Manuela TĂNASE, Emprunts de niveaux de langue.

Eugenia-Mira TĂNASE, Les noms collectifs. Esquisse pour une typologie.

Didactique et traductologie

Adina POPA, Le certificat de qualité en traduction pour le traducteur freelance : DIN CERTCO ou EN 15038 ?.

Daniela POPA, Produit pédagogique sur objectifs spécifiques et curriculum scolaire.

Aurelia TURCU, La problématique de la thématization dans l'élaboration, des manuels alternatifs de FLE des collèves roumains.

Journées de la francophonie 2006-2007

Timișoara, 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 Malita

Actes des Colloques « Contributions roumaines à la francophonie » organisés par la
Chaire de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 17-18 mars 2006
et les 16-17 mars 2007.

Table des matières

Avant propos

Études littéraires

Ilona BALÁZS, De la discontinuité temporelle dans les romans de Philippe Blasband.
Ramona MALIȚA, Les écoles littéraires romantiques : Le Groupe de Coppet.
Speranța Sofia MILANCOVICI, L'œuvre d'essayiste de Benjamin Fundoianu / Fondane :
la préface du volume *Images et livres de France* – fronde juvénile ou « preuve d'amour » ?.
Ioana-Maria PUȚAN, L'écriture féminine en Afrique noire : Calixthe Beyala.
Bogdan VECHE, Sylvie Germain et les Odyssées impossibles.
Bogdan VECHE, Pascal Quignard et les dettes temporelles.
Ștefania VLAD, La détermination spatiale de l'être chez Camus. Le désespoir du cachot.

Linguistique

Mariana PITAR, Les relations entre les concepts en terminologie.
Cristina SICOE, Les valeurs stylistiques du sujet vague exprimé par, les pronoms *il, ce* et
on.
Alexandra STANCA, Le français - phénomène d'actualité de la langue française.
Cristina TĂNASE, Des variantes roumaines de quelques emprunts d'origine française.
Eugenia-Mira TĂNASE, Petite grammaire de la menace.

Didactique

Aurelia TURCU, La linguistique et la didactique, une histoire de dominants et de
dominés.
Luminița VLEJA, L'acquisition du français chez des apprenants hispanophones.
Tendances.

Conférence

Gennaro MONTANARO, Napoli e i suoi stereotipi tra storia e attualità'.

