

Table des matières

Avant-propos	5
I. Langue française, linguistique, linguistique appliquée	7
Maria Ana OPRESCU, Rodica STANCIU-CAPOTĂ La créativité lexicale dans la publicité	9
Zahida CHEBCHOUB Les contraintes linguistiques du <i>Code-Mixing</i> arabe algérien et français dans le langage parlé des Algérois	18
Ruxandra Constantinescu-ȘTEFĂNEL Les caractéristiques du discours publicitaire français de la première décennie du XXI ^e siècle. L'exemple de « Elle » et de « Capital »	27
Monica FRUNZĂ L'implicite comme stratégie persuasive dans la communication publicitaire française.....	34
Ghislaine LOZACHMEUR Les ressorts de la création lexicale mis en œuvre dans les dictionnaires socio-politiques de la Révolution française	41
Gabriela SCRIPNIC Ajustement stratégique par la dénégation des formes argumentatives.....	52
II. Littérature et civilisation françaises.....	63
Briana BELCIUG La (re)création de la femme musulmane dans les écrits de Fromentin et Maupassant.....	65
Rodica FOFIU De l'angoisse à l'épouvante. Variations du sentiment de peur chez Guy de Maupassant.....	72
Philippe MUSTIÈRE Étude psychocritique de « <i>Laura</i> » de George Sand, et de deux romans de Jules Verne	85
III. Littératures et civilisations francophones.....	93
Nicolae BODNARU Tayaout ; le défenseur d'une identité culturelle	95

Cecilia CONDEI	
Expressivité corporelle des femmes et rites d'interaction dans le discours littéraire des écrivaines migrantes.....	102
Alina-Elena COSTIN	
La construction de l'identité dans les « journaux » de Vintilă Horia : <i>Jurnal de copilărie</i> et <i>Journal d'un paysan du Danube</i>	110
Xiaomin GIAFFERRI	
<i>Le Dit de Tian-yi</i> , un dialogue de deux mondes.....	120
Diana-Simina LUDUȘAN	
La recherche de l'identité entre tradition et modernité dans <i>Les hommes qui marchent</i> de Malika Mokeddem	133
Anca MĂGUREAN	
Sexualité et représentation du corps des femmes chez Anne Hébert.....	145
Sandrine MONTIN	
Le novarinien, cette « langue inconnue » de Valère Novarina	151
Tatiana MUNTEANU (AILINCĂI)	
Vers l'identité culturelle à travers le roman du terroir	164
Diana RÎNCIOG	
Maurice Carême, exemple d'expressivité du français dans la littérature belge.....	170
IV. Didactique du FLE.....	179
Marie-Dominique MARCANT	
Enseignement de la littérature dans un cursus de FLE : de la « bonne lecture » à l'action de l'étudiant-lecteur sur le texte littéraire	181
Cristina MĂLUȚAN	
Caractéristiques de l'interaction verbale en classe de français langue étrangère	192
V. Théorie et pratique de la traduction.....	201
Raluca-Nicoleta BALATCHI	
Le traducteur comme sujet créateur.....	203
Anca CHETRARIU	
La poïétique/ poétique de la traduction d'après Irina Mavrodin	212
Maria ȚENCHEA	
Le traducteur en tant que créateur. Étude de cas: la traduction en français d'un poème philosophique écrit en roumain.....	223
Liste des collaborateurs.....	238

Avant-propos

Faut-il reparler de « l'expressivité » de nos jours ? Et comment en parler ? La question n'est pas sans fondement. On oublie trop de nos jours que la réflexion autour de l'expressivité libéra jadis l'écriture de l'emprise de l'esthétique mimétique, opposant à celle-ci le postulat révolutionnaire que les œuvres d'art étaient les produits d'une démarche (expression) personnelle ; qu'elle tint en échec les rationalismes et les utilitarismes successifs depuis la Renaissance et jusqu'au seuil du XX^e siècle, nourrissant à elle seule l'idée d'originalité, de créativité ; qu'elle constitua, enfin, une première ébauche de « génétique littéraire » au sens moderne du mot, avant qu'elle ne devienne suspecte dans le vide laissé par le déclin du structuralisme.

Le thème de l'expressivité choisi pour le colloque dont les actes nourrissent ce volume peut donc sembler aujourd'hui un peu « scolastique », mais il n'en est pas moins vrai qu'il se sera avéré porteur : le recueil réunit un total de 23 contributions, provenant de chercheurs affiliés à plusieurs universités roumaines – Bucarest, Cluj, Craiova, Iasi, Suceava, Timișoara etc. – et à des universités étrangères du Moyen Orient – Palestine, Emirats Arabes Unis – et de France – Brest, Nice, Nantes. Le thème est décliné selon cinq paradigmes : langue française, linguistique, linguistique appliquée (six contributions), Littérature et civilisation françaises (trois contributions), littératures et civilisations francophones (neuf contributions), didactique du FLE (deux contributions) et théorie et pratique de la traduction (trois contributions). On remarquera la présence dans ces pages de chercheurs en formation, doctorants voire étudiants, à côté de chercheurs chevronnés ; on ne manquera pas de remarquer non plus, la variété des sujets, des points de vue et des registres d'approche des matières comprises entre les couvertures de ce troisième numéro des *Journées scientifiques internationales* organisées par les enseignants de français du Département d'Études Romanes de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu/Roumanie.

Le recueil devrait intéresser le lecteur, dans la mesure où il y trouvera maintes tentatives d'éclairer une problématique largement ouverte sur les pratiques diverses du français dans les domaines énumérés ci-dessus, tant en France qu'en Francophonie. Souhaitons-lui donc très bonne lecture !

Mircea Ardeleanu

I.
Langue française, linguistique,
linguistique appliquée

La créativité lexicale dans la publicité

Maria Ana OPRESCU
Rodica STANCIU-CAPOTĂ
Académie d'Études Économiques de Bucarest
m_anaoprescu@yahoo.fr
rostca@yahoo.com

Abstract: The creation of new words (or compound derivatives), based in particular on two key principles (first principle causing the speaker to express as much as possible in a segment as short as possible and second, a principle that the speaker creates a missing word in a paradigmatic series), is accompanied in the advertising world by another aspect which governs the creation of new words and which generates recall effects of the words and fashion effects.

Keywords: creativity, advertising, fashion, specificity, impact

La formation des mots

Les langues romanes sont des langues qui ont hérité du latin des procédés productifs de formation de mots nouveaux, des suffixes et des préfixes productifs, auxquels se sont ajoutés – durant leur évolution – des suffixes et des préfixes empruntés (surtout au latin et au grec) qui ont augmenté leurs possibilités dérivationnelles. Le développement de la civilisation moderne a exploité ces possibilités et continue à les exploiter, en accordant la priorité – dans le développement des sciences et des techniques modernes – aux suffixes et aux préfixes empruntés.

Il y a deux principes qui président à la création des mots nouveaux (dérivés ou composés) : d'abord un principe amenant le locuteur à exprimer le plus de choses possibles en un segment le plus court possible; deuxièmement, un principe en vertu duquel le locuteur crée un mot qui manque dans une série paradigmatique. Un autre aspect présidant à la création de mots nouveaux est constitué par les effets d'appel que les mots jouent les uns sur les autres, avec des effets de mode qui peuvent s'y greffer.

Dans la langue de la publicité, on peut établir quelques groupements de mots nouveaux formés par des procédés dérivatifs :

- ⇒ on y trouve les formations dérivatives circulant dans la langue de tous les jours, dont la présence est utile surtout pour le maniement de formules condensées, permettant d'éviter les périphrases ;
- ⇒ tout comme dans le cas des emprunts, elle utilise les formations nouvellement créées dans les vocabulaires spécialisés, qui servent de matériel lexical surtout dans la partie descriptive des objets offerts ; de cette façon, sont mises en circulation des formations dérivées qui gagnent une diffusion de plus en plus étendues ; leur entrée dans la langue courante est ainsi facilitée ;
- ⇒ elle engendre des formations nouvelles, qui ont un double rôle : celui de faciliter la concision de l'expression, mais surtout celui d'ajouter une charge supplémentaire au message publicitaire.

Du fait de la double origine du lexique, populaire et savante, le repérage des racines n'est pas toujours évident, surtout si elles ne jouissent pas de l'autonomie lexicale qui est un facteur de lisibilité. Ce sont les deux dernières catégories qui contiennent un nombre plus grand de mots motivés, ceux qu'un locuteur parvient aisément à décodifier (dans la mesure où ils sont formés sur une base lexicale indépendante).

Nous allons envisager seulement ces deux dernières catégories de mots, car ce sont ces catégories qui peuvent être mises en relation avec la langue de la publicité : soit en tant que créateur de nouveautés, soit en tant que centre d'irradiation de nouveautés.

Les créations dérivatives nouvelles se réalisent à un certain moment de l'évolution d'une langue à partir des modèles de formation existants. Il est évident que le choix d'un modèle est lié à sa disponibilité, au moment de l'énonciation, et celle-ci est conditionnée – au moins pour une part – par l'état de mémorisation des modèles susceptibles d'être utilisés. Or, la mémorisation est elle-même fonction de la fréquence des matrices considérées.

On peut donc supposer que, plus un modèle est employé, plus il tend à être bien mémorisé et plus les locuteurs tendent donc à le réemployer. En d'autres termes : plus un modèle est fréquent, plus il tend à être encore plus fréquent, comme dans un effet de « boule de neige ». Cet effet de « boule de neige » implique une polarisation croissante et une amplification de disparités quantitatives déjà existantes.

La suffixation. Le suffixe zéro

Les langues romanes possèdent un grand inventaire de suffixes populaires et savants ; ce sont surtout les suffixes savants qui, mis à profit dans les langages spécialisés, seront repris et diffusés par la langue de la publicité. Lorsque le cas se présente, les résultats transparents sont susceptibles d'être aisément décodés.

Le nombre le plus significatif de suffixés appartient à la classe des verbes. Les verbes romans peuvent se construire à partir de radicaux nominaux ou adjectivaux ; le procédé existait en latin et a été particulièrement productif pendant toute l'histoire des langues romanes, même si tous les verbes qui ont été créés n'ont pas résisté et se sont avérés être des créations éphémères.

La langue ne permet pas la construction de verbes de n'importe quelle base nominale ou adjectivale attestée, même si les verbes qui en résulteraient offriraient des constructions de départ tout à fait parallèles : il existe en français *saler* et *poivrer*, mais il n'y a pas de dérivé *moutarder*, à partir de *moutarde* ; il existe *beurrer*, formé sur *beurre*, mais il n'y a pas de dérivé verbal à partir de *confiture* ou de *légume*. L'existence des adjectifs ayant l'apparence de participes passés, elle non plus ne serait suffisante pour l'existence des verbes eux-mêmes : *vallonné* et *vanillé* ne figurent pas dans les dictionnaires à côté d'infinitifs comme *vallonner* ou *vaniller*.

Ces limitations s'expliqueraient par des raisons internes (c'est l'économie générale du système lexical d'une langue qui inhibe l'intégration d'une nouvelle forme dans la langue ; le modèle de dérivation susceptible d'intégrer un certain mot est peu productif ou en voie d'extinction), ainsi que par des raisons externes (incompatibilité entre le sens d'une base et une opération d'affixation donnée, possible construction d'un signifié contradictoire ou paradoxal), d'ordre socioculturel.

En fait un dérivé existant matérialise en général l'intersection entre des besoins culturels et conceptuels, et les possibilités offertes par le système dérivationnel d'une langue. Or, la langue de la publicité va au-delà de cette organisation naturelle et essaie d'y intervenir par des dérivés construits. Il s'agit de dérivés qui, en respectant toutes les règles de la néologie dérivative, s'avèrent être plus près des besoins des locuteurs et ont la chance d'être acceptés et utilisés (évidemment en fonction de l'effet qu'ils produisent sur les locuteurs) ; d'autres sont éphémères, ils dépendent d'une mode qui fait entrer un objet et toute la publicité qui l'accompagne dans l'horizon du public, pour l'en faire sortir peu de temps après.

La création des verbes se réalise à l'aide des seules désinences verbales (autrement dit avec un suffixe verbal zéro), soit à l'aide des suffixes verbaux (empruntés) auxquels s'ajoute la désinence verbale : *-iser*.

Parmi ces dérivés, il y en a qui ont été repris par les annonces publicitaires, par exemple, pour la publicité réalisée pour les produits cosmétiques : *climatiser*, *vitaliser*, *revitaliser*.

Le spécifique de la langue de la publicité est d'exploiter au maximum une capacité des langues romanes de former des verbes dénominatifs ou déadjectivaux, à partir d'une grande variété de racines au point de vue sémantique et d'établir une variété de rapports entre le sens du verbe nouvellement créé et la base dont ils proviennent.

Pourtant, la base à laquelle ils s'ajoutent est une base qui – traditionnellement – n'est pas apte à se trouver à l'origine d'un verbe, vu qu'il s'agit du nom de la marque, donc d'un nom propre. Un autre trait caractéristique de ces verbes est le suivant : leur formation à partir du nom de la marque n'accompagne pas nécessairement une existence parallèle d'un verbe formé à partir du nom commun de l'objet en question :

Rowentez-vous! (à partir de *Rowenta*, nom de marque d'un électrodomestique ; à "utiliser X pour... "

Astralisez! (de *Astral*, nom d'une peinture ; à "utiliser X pour...")

Oréolez-moi (de *Oréol*, produit pour les cheveux ; à "utiliser X pour...")

Je **trixe** mes vêtements (de *Trix* "poudre anti-mites" ; à "utiliser X pour...")

simoniser (de *simoniz*, produit d'entretien pour les carrosseries des automobiles ; à "utiliser X pour...")

Les verbes sont basés sur une périphrase qui sert de moyen productif dans les langues romanes à la formation des verbes.

Un type différent de processus s'applique au verbe suivant :

La margarine Excel excellise tous vos repas

où le verbe, tout en partant du nom du produit, met en relation sa racine avec un radical dont elle proviendrait, plus particulièrement avec des mots existants en français à partir de la même racine, comme *excellent*.

En réalité, c'est sur la base du sens d'*excellent* que se construit le nouveau dérivé, avec le sens de « rendre excellent ».

À côté des dérivés verbaux il y a les dérivés nominaux (cf. fr. *-isation*) exprimant soit l'accomplissement, soit le résultat de l'action exprimée par le verbe ; si le verbe auquel le suffixe renvoie n'existe pas, le nom d'une action ou le résultat d'une action doivent être mis directement en relation avec la base. Le nom de marque peut servir ici aussi de radical :

Échange standard des siècles de votre voiture contre de véritables Fauteils Pullman. Une première station-service de pullmanisation vient de s'ouvrir à...

Tout à fait d'une manière exceptionnelle, le suffixe *-ation* peut s'ajouter à une racine « liée » : il s'agit de *réjuvenation*, à partir de *juven-*, figurant dans *juvénile*, *juvénilité...*, servant de synonyme à *rajeunissement*, mais habillé d'une forme plus près du latin, à apparence donc plus savante. Sa racine qui renvoie au latin est supposée connue à partir des dérivés existants en français et elle se trouve dans un agencement semblable à *rajeunissement*, à cette différence près que ni la racine ne fonctionne en tant que lexème dans la langue, ni le verbe qui aurait dû se trouver à sa base n'existe : *ré-* + [radical adjectival] + *-ation* (nom d'action) aboutit à « rendre à nouveau *juven-* », donc « rendre à nouveau jeune ».

D'autres formations qui se rapprochent de celle-ci seraient celles qui utilisent des morphèmes spécifiquement verbaux pour construire des formes susceptibles de faire partie d'un paradigme verbal, mais pour un verbe qui n'existe pas :

*Une femme **Gyraldosée** est une femme vraiment saine.*

où *Gyraldosée* serait le participe passé d'un verbe **gyraldoser* (< *Gyraldose* « médicament » ; à « traiter quelqu'un avec X »).

La préfixation – entre dérivation et composition

Les préfixes les plus utilisés dans la langue de la publicité ne sont pas des préfixes proprement dits ; il s'agit plutôt d'éléments préfixaux aux traits caractéristiques suivants :

- ✓ ce sont des éléments empruntés (au latin ou au grec) qui sont entrés dans les langues romanes à différents moments de leur évolution ;
- ✓ ils proviennent en général de racines à caractère libre dans la langue d'origine et sont susceptibles d'acquérir de nouveau une certaine liberté dans leur fonctionnement contemporain ; de par leur origine, ils jouissent d'une certaine autonomie sémantique et syntaxique ;
- ✓ à la différence des préfixes proprement dits qui ont une interprétation très générale, ce sont des éléments qui détiennent un sémantisme facile à récupérer et à circonscrire ;
- ✓ leur emploi était – au début – confiné généralement aux vocabulaires de spécialité.

Ils apparaissent dans des combinaisons lexicales qui se trouvent dans deux situations distinctes :

- ✓ ils se trouvent à la base de termes référentiels, destinés à désigner un objet en tant que tel, sans aucune charge stylistique, ou à désigner les qualités d'un objet uniquement du point de vue de leur technicité ; ce sont, en fait, les dénominations des objets et de leurs qualités employées dans les langages mêmes des domaines spécialisés avec lesquels ces objets peuvent être mis en relation : *assurance **multirisque**, dispositif **multiplex**, télécopieur.*

Il s'agit d'objets nouvellement créés, dont les appellations sont diffusées par tous les moyens dans les textes informatifs qui émanent des producteurs et des vendeurs, et qui seront nécessairement repris par la publicité.

- ✓ ils se trouvent à la base de termes évaluatifs ; c'est là qu'intervient l'esprit créateur des auteurs de publicité ; s'inspirant de la langue de tous les jours, mais cherchant constamment les meilleures formules pour caractériser un produit comme étant « le meilleur », ils exploitent au maximum les éléments

de composition prénucléaires dont dispose la langue ; ces éléments préfixaux sont utilisés selon les règles de leur emploi établies par la norme, mais on peut les faire sortir des contraintes de la norme pour les faire appartenir à des agencements nouveaux, originaux ; des exemples :

Extra-

c'est un élément préfixal emprunté au lat. *extra*, adverbe et préposition, signifiant « hors de » ; il entre dans les langues romanes dans la formation de nombreux mots (le plus souvent à partir d'adjectifs) ; en français il est homonyme de *extra*, nom et adjectif invariable formé par l'abréviation d'*extraordinaire*, qui s'emploie au XX^e siècle pour « excellent, très bien », répandu surtout après 1970 ; c'est à partir surtout du sens acquis par le fr. *extraordinaire*, que se développe *extra-*, servant de préfixe augmentatif avec le sens de « plus que, tout à fait », entrant dans la composition de nombreux mots, spécialement dans le langage commercial.

En français, l'adjectif et le préfixe sont tout aussi présents dans les annonces :

*des vins **extra**, un repas **extra**
extra-fin/extrafin, extra-fort/extrafort, extra-rapide/extrarapide,
extraléger, extracourt, extraplat (la plupart attestés pour la première
fois au XX^e siècle), ou extra ajouté à un anglicisme : extra-dry ; dans
des annonces publicitaires comme chocolat **extrafin**, petits pois **extra-**
fins, la montre Oméga **extra-plate**, la lame Gillette **extra-dure** ;*

En tant que préfixe, *extra-* peut entrer en français dans la formation des noms de marques :

L'Extra-Souple (bretelles)
L'extra-plat (appareil acoustique)

Super-

représente lat. *super*, adverbe et préposition avec le sens « sur », « au-dessus », « par-dessus », et par extension « au-delà », « par-delà », « plus de », qui a servi en latin déjà à la formation de beaucoup de mots nouveaux. Après avoir été emprunté au latin, il a été employé d'abord comme préfixe, pour marquer soit « la position supérieure », soit « l'excès ». Mais il s'est développé aussi comme préfixe de renforcement, marquant la supériorité ou le plus haut degré et servant à former des adjectifs et des noms. Avant le XX^e siècle, son emploi était limité aux domaines spécialisés (par exemple, fr. *papier **supersensibilisé***, en photographie, attesté en 1866). Avec le développement du cinéma et celui de l'aviation, il devient de plus en plus fréquent et entre (sous l'influence de l'anglais) dans la langue publicitaire et technique, puis dans la langue familière. Avec des adjectifs, il a le sens de « très », « entièrement », notamment dans des adjectifs d'évaluation positive, surtout à partir de 1960. Dans la

langue publicitaire il peut équivaloir aussi à « qui a à l'extrême une propriété » (par exemple, fr. crème **superhydratante**) :

*petits pois **superfins**, chocolat **superfin**, superchic, super moderne, super souple, super étanche, super automatique, un lait **super vitaminé***

Il s'emploie aussi dans des noms de marque, ajouté au nom de marque pour lui attribuer une valeur superlative :

*les bières Nectar – les bières **Super-Nectar***

Le français l'utilise comme forme indépendante :

supers occasions auto

formule-choc figurant sur une affichette apposée dans le métro parisien pour signaler l'existence d'un salon de la voiture d'occasion, avec « des occasions à prix canon ».

Ultra-

Lui aussi élément d'origine savante, *ultra-* est emprunté au lat. *ultra* « au-delà (de) », « outre », préposition. Il a d'abord servi dans les langues romanes dans la formation des termes géographiques et scientifiques.

Exprimant le degré extrême de quelque chose, il entre dans la formation de termes politiques. Il a pénétré plus tard que les autres éléments préfixaux dans la langue courante et a été employé d'abord avec la même valeur qu'en latin (« qui se trouve au-delà d'une norme, d'une limite attendue, prévue). Graduellement, il entre dans la formation des termes évaluatifs (en suggérant « qui se trouve au-delà des meilleures prévisions par rapport à une certaine limite qualitative ») :

ultrarapide, ultraplat, ultrachic

Il peut lui aussi entrer dans la formation des noms de marque :

Ultravitamine 4

Hyper-

Appartenant à la même série d'éléments préfixaux, *hyper-* est entré dans les langues romanes par un emprunt au grec ancien, et sert à exprimer soit l'exagération, l'excès, soit tout simplement « le plus haut degré ».

L'emploi des éléments préfixaux à valeur superlative

Ces éléments *préfixaux*, auxquels s'ajoutent *mega-/méga-*, *archi-/arqui-*, sont généralement en concurrence dans la langue de la publicité (et aussi dans la langue courante, surtout dans la langue des jeunes, où ils peuvent être employés aussi comme des adjectifs à part entière). Leur « super »-emploi peut banaliser la valeur superlative, c'est ce qui explique

- des emplois qui se succèdent dans le temps (ils se remplacent mutuellement et reviennent de nouveau à la mode) : le même adjectif peut apparaître accompagné soit de l'un soit de l'autre de ces éléments : *superchic, ultrachic*.
- la recherche de procédés toujours nouveaux en vue d'exprimer la qualité au plus haut degré, parmi lesquels même l'accumulation des préfixes ayant la même valeur :

Anti-

sert à la formation d'un grand nombre de mots spécialisés qui sont mis en circulation par la publicité. Il se combine soit avec des adjectifs, soit avec des substantifs, exprimant l'opposition et la protection contre un mal, contre un danger. Il est fréquent dans le langage médical, de la biologie, etc., d'où ils sont entrés aussi dans la langue commune; la plupart existent dans toutes les langues (mais les exemples ci-dessous ne les mentionnent que pour une d'entre elles), mais il y a aussi des formations spécifiques à une seule langue, dues probablement à des calques :

antibiogramme, antifongique, anti-drogue, anticorps, antidépresseur, antihistaminique, antilithique, antimite, antimitotique, antinévralgique, antipaludique, antipéristaltique, antipernicieux, antiphlogistique, antipyrétique, antirabique, antiseptique, antitétanique, antithyroïdien, antitoxine, antitussif, antivariolique, antivénérien ;

d'où son emploi dans la langue de la cosmétique :

anti-âge, antirides, antipelliculaire

ainsi que dans d'autres domaines :

anti-pollution, anti-gel, antiviol, anti-brouillage, antibruit, antidérapant, courroie
anti-aboïement ;

À côté des éléments préfixaux déjà entrés dans la langue, un élément nouveau vient s'ajouter ces dernières années.

Il s'agit de **e-** (abréviation de l'anglais *electronic*), et figurant dans *e-mail*, mot qui a connu une diffusion internationale, en dépit des efforts de chacune des langues de lui trouver un correspondant autochtone. Le développement des activités par les moyens électroniques engendre la nécessité de différencier leurs noms des activités traditionnelles, aussi leurs noms sont-ils précédés de e- : par ex. fr. *e-commerce*.

Références bibliographiques :

- BRETON, P. H., *L'Argumentation dans la communication*, coll. « La Découverte », Paris, 1996.
- CUNIȚĂ, A., *La Formation des mots : la dérivation lexicale en français contemporain*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1980.
- DUBOIS, J., *Publicité et fonctions du langage*, in *Signification de la publicité*, Université de Liège, Liège, 1974.
- FINKIELKRAUT, A., *Ralentir : mots-valises !*, Seuil, Paris, 1994.

- GIURESCU, A., *Les mots composés dans les langues romanes*, Mouton, Paris, 1975.
- GUILBERT, L., *La créativité lexicale*, Larousse, Paris, 1975.
- POITOU, J., « Remarques sur la création de néologismes. Productivité et acceptabilité, in Facteurs d'hétérogénéité dans le lexique », in *Cahiers du Centre Interlangue d'Études en Lexicologie de l'Université Paris 7*, 1992, p. 109-123.
- REINHEIMER-RÎPEANU, S., *Les dérivés parasynthétiques dans les langues romanes : roumain, italien, français, espagnol*, Mouton, Paris, 1974.

Les contraintes linguistiques du *Code-Mixing* arabe algérien et français dans le langage parlé des Algérois

Zahida CHEBCHOUB

Université des Emirats Arabes Unis
zahidac@uaeu.ac.ae

Abstract: When languages come into contact, various phenomena occur such as linguistic borrowing, code switching and code mixing. In this present research, the author has looked at a particular linguistic variety that is the result of the simultaneous use of two distinct languages; Algerian Arabic and French. This variety is used by balanced bilingual speakers since it requires a high level of proficiency in both languages. Syntactic and linguistic constraints rule this linguistic variety. This article reveals some of these rules and constraints that form an intrinsic part of this linguistic variety.

Keywords: code-mixing, Algerian Arabic, French, linguistic rules

Introduction

Il existe plusieurs définitions et termes utilisés pour désigner les différents phénomènes résultant du contact entre les langues. Cependant, les linguistes ne sont pas tous d'accord sur la même terminologie pour décrire des phénomènes tels que le changement de code et le mélange de code. Ces deux expressions sont souvent utilisées par les linguistes pour signifier le même type de phénomène linguistique. Des linguistes, comme Gumperz¹ utilisent le terme mélange de code ; *code mixing* pour signifier l'utilisation de mots et morphèmes de deux langues différentes et où l'amalgame linguistique s'opère au niveau de la syntaxe.

D'autres linguistes comme Bokamba² et Clyne³ réservent l'expression code switching ou changement de code pour désigner la langue parlée qui résulte de ce mélange de langues par des personnes bilingues ou multilingues et le terme code-mixing

¹ J.J. Gumperz, *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

² E.G. Bokamba, "Are there syntactic constraints on code-mixing?", in *World Englishes* 8/2, 1989, p. 277-292.

³ M. Clyne, "Constraints on code-switching: how universal are they?", in Li Wei (ed.), *The Bilingualism Reader*. Routledge, 2000.

pour désigner les règles relatives à ce code. Kachru⁴ préfère utiliser le terme code mixing pour décrire le phénomène de mélange de langues dans le discours. Poplack⁵ définit le code-switching comme incluant tous les phénomènes linguistiques résultant du contact entre les langues. Dans cette étude, l'auteur utilise l'expression *code mixing* pour parler du comportement linguistique de bilingues algérois en arabe et français. Ces bilingues ont une connaissance égale en français et arabe algérien et donc maîtrisent les deux variétés linguistiques. Pfaff⁶ déclare à cet effet que le code mixing implique une certaine compétence dans les deux langues. Ces personnes bilingues utilisent une sorte de variété mixte du français et de l'arabe algérien où ils utilisent des mots et morphèmes des deux variétés. Des linguistes, tel que Kachru⁷, qui ont examiné les raisons de l'utilisation du code mixing avancent le fait que les motivations pour ce genre de code sont de deux types : raison liée à l'attitude et raison d'ordre linguistique. Dans son analyse du code mixing dans une communauté indienne, Kachru⁸ a constaté que l'utilisation du code mixing est une marque de modernisation, d'un statut socio-économique élevé ainsi que d'un désir de s'identifier à un certain groupe d'élite. Dans cette étude, toutefois, l'auteur a remarqué que le code mixing arabe algérien/ français est utilisé plus pour des raisons pratiques, tels que la vitesse du débit linguistique beaucoup plus que pour le désir de s'associer à une certaine classe sociale. Puisque le mélange de code crée une nouvelle variété linguistique, il n'y a aucun doute que certaines règles linguistiques et restrictions s'appliquent. En fait, il y a des contraintes syntaxiques imposées au code mixing. Par conséquent, cette variété est régie par des règles linguistiques et n'est donc pas imprévisible comme certains semblent le croire.

Méthodologie

La collecte de données pour cette recherche a été obtenue par l'enregistrement de conversations informelles entre un groupe de personnes bilingues algériennes dont l'âge varie entre 35 et 50 ans. Leur niveau d'éducation s'échelonne du niveau secondaire au niveau universitaire. En ce qui concerne la présentation des données, les instances en arabe algérien sont présentées en transcription phonétique. Les parties françaises sont présentées en forme orthographique.

⁴ B.B. Kachru, "Code-switching as a communicative strategy in India", in M. Saviile-Troike (eds.), *Linguistics and anthropology*, Georgetown University, Round Table on Languages and Linguistics, 1977.

⁵ S. Poplack, *Code-switching. Soziolinguistik. An international handbook of the science of language*, 2nd edition, ed. by U. Ammon, N. Dittmar, K.J. Mattheier & P. Trudgill. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

⁶ C.W. Pfaff, "Constraints on language mixing: intrasentential code-switching and borrowing in Spanish-English", in *Language* 55, 1979, 2, p. 291-315.

⁷ Kachru, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

Résultats

L'auteur a examiné les principaux changements linguistiques qui ont eu lieu dans le code mixing, notamment dans les domaines phonétique/ phonologique et syntaxique. L'auteur a établi un ensemble de règles qui régissent le mélange de code arabe algérien arabe/ français.

Les changements phonétiques et phonologiques (mots français algérianisés)

La principale fonctionnalité qui est appliquée à certaines consonnes françaises est la pharyngalisation comme dans l'exemple suivant : (1) djewzeli dikalmarmita (passe-moi cette marmite). Dans cette déclaration, « marmite » (casserole) les consonnes ont été pharyngalisées et aussi un morphème de l'arabe algérien γ a été ajouté. Il est important de mentionner que ce mot français a son équivalent en arabe algérien /tendjra/. Cependant, le locuteur a utilisé le terme français probablement car ce fut le terme qui était disponible immédiatement dans son esprit. Une autre caractéristique commune code mixing arabe algérien/ français est le remplacement du /R/ par /r/ et /X/ par/r/ comme dans l'exemple : (2) wahdel morso mqetta' (un morceau déchiré). Ainsi, le mot français morceau /moXso/ a été modifié /morso/. Dans l'exemple suivant, (3) hedel kelb medresi (ce chien est dressé), le mot dressé a été algérianisé à /medresi/. Dans les exemples (1) et (2), les locuteurs ont opté pour des mots français bien que des équivalents en arabe algérien /terf/ et /mrabbi/ sont disponibles. D'autres changements phonologiques se sont produits dans les segments vocaliques. En particulier, les consonnes nasales ont été modifiées [voyelle + nasale] puisque les voyelles nasales ou nasalisées ne figurent pas dans le système phonémique de l'arabe algérien.

Les changements phonétiques et phonologiques (mots en arabe algérien francisés)

Il a été également remarqué que dans certaines allocutions, toute la phrase était en français à part un mot en arabe algérien comme dans les exemples suivants où les locuteurs ont choisi d'utiliser un mot en arabe algérien étant donné que dans la plupart des cas, aucun mot équivalent n'était disponible en français. En ce qui concerne la prononciation de ces mots, l'auteur a remarqué que certains locuteurs ont appliqué les changements suivants : dépharyngalisation de consonnes pharyngées de l'arabe algérien comme illustré dans l'exemple suivant : (4) passe-moi le ta:R où /ta:R/ est la forme francisée de /ta:r/ qui veut dire « tambourin ». La deuxième caractéristique de la francisation d'un mot de l'arabe algérien est le remplacement de consonne laryngéale /h/ par une glottale ou par la suppression de la consonne laryngéale : (5) ça c'est une belle safa (il s'agit d'un beau plateau) ; en arabe algérien, /sahfa/ est le nom d'un type

traditionnel de plateau rond en bois ou en métal. Dans l'exemple suivant : (6) Il n'est pas arrivé larus (il n'est pas arrivé le marié) ; le mot algérien est prononcé comme /laru:s/. On remarque que le /r/ est remplacé par la consonne française uvulaire /R/ comme dans (7) Il a encore la baRaka (il a encore la bénédiction de Dieu). Le phonème arabe algérien /q/ est remplacé par /k/ étant donné que /q/ n'est pas disponible dans le système phonémique français : (8) c'est un grand mechta : k (il est une personne très avare) ; en arabe algérien, « avare » est prononcé comme /mechtaq/.

Contraintes syntaxiques du code mixing arabe algérien et français

Il y a plusieurs changements au niveau syntaxique dans les déterminants, les adjectifs, les verbes, comme illustré ci-dessous.

Utilisation des déterminants

En arabe algérien, un article indéfini peut être obtenu avec l'utilisation de la structure /wahd əl/ (un + le) comme dans (9) chrri:t wahdelqmedza (j'ai acheté un chemisier) ou en omettant l'article défini de l'arabe algérien comme dans (10) chrri:t qmedza. En français, en revanche, l'article indéfini est obligatoire comme dans (11) J'ai acheté un chemisier. Dans nos données, les exemples suivants (à propos de l'utilisation des articles) ont été enregistrés : (12) wahd la fille (une la jeune fille), (13) wahd les gens mhabel (des gens fous), (14) chrri:t tablija (j'ai acheté un tablier). Il est important de mentionner que tablija est la forme algérianisée du mot français tablier. Dans ces exemples, nous remarquons qu'un changement peut se produire entre un substantif et son article indéfini. Les règles régissant cette structure concernant l'ordre de mots particuliers sont les suivantes : un article indéfini français peut être suivi d'un substantif en arabe algérien. L'arabe algérien [wahd el] (une seule + le) peut être séparé en deux parties et être rendu comme [wahd le/la/les] ; le mot initial en arabe algérien et le second mot en français. Par contre, [wahd el] ne peut pas être remplacé par son équivalent français. Par conséquent, (15) *une el ba:b, n'est pas acceptable dans le code mixing arabe algérien et français. En ce qui concerne l'utilisation des articles définis, il est important de mentionner qu'en arabe algérien, l'article défini /el/ qui précède un nom qui commence par une consonne dite « lunaire » (une consonne qui n'est pas tendue) est prononcé ; par conséquent (16) el ba:b (la porte), mais lorsque le substantif commence avec une consonne dite « solaire », l'article défini est supprimé et remplacé par le doublement de la consonne initiale comme dans (17) ttefla (la fille). Dans le code mixing en question, il est possible d'avoir l'article défini en arabe algérien précédant un nom en français comme dans les exemples suivants : (18) had el bol mkesser (ce bol est brisé) et (19) dik ssalle de bain kbi:ra (cette salle de bain est grande). En arabe algérien, les adjectifs démonstratifs sont généralement suivis d'articles définis ; /hed + el/. En

français, toutefois, les adjectifs démonstratifs précèdent les noms immédiatement ; (20) cette fille. Dans les données, il était courant d'avoir la structure : adjectif démonstratif en arabe algérien et article défini en français comme dans : (21) mni:n djebtu hed la vague de culture (d'où avez-vous apporté cette la vague de culture ?), (22) nehha:w haduk statues. (Ils ont enlevé ces statues), (23) dik la statue c'est le premier monument (cette statue, c'est le premier monument). Les règles suivantes ont été déduites à partir des données ci-dessus : {adjectif démonstratif en arabe algérien + article défini en français} ou {adjectif démonstratif en arabe algérien + article défini en arabe algérien} et {adjectif démonstratif en français + article défini en arabe algérien} n'est pas possible car, en français, les adjectifs démonstratifs ne sont pas suivis par des articles. Donc (24) *Cette el pomme (cette la pomme), (25) *Cette el warda (cette la rose) sont agrammatiques. Concernant l'utilisation des déterminants possessifs, nous remarquerons qu'en arabe algérien, la forme possessive est généralement formée par /dye:l/ (de) suivi par un pronom ancré, comme (26) ssaa dje:li (la montre à moi). En français, les adjectifs possessifs précèdent les noms et agissent comme déterminants ; (27) ma montre (ma montre). Dans nos données, il y a des exemples montrant un substantif français suivi d'une structure possessive en arabe algérien ; (28) la chambre dya:li (la chambre à moi, (29) les étudiants dyelek (les étudiants à toi) et (30) dye:li le livre (c'est le livre à moi). Il y a des cas où l'adjectif possessif était en français, suivi d'un substantif en arabe algérien : (31) c'est mon zhar (c'est ma chance). Il est important de mentionner que l'adjectif possessif dans l'exemple précédent s'accorde en genre et en nombre avec le substantif masculin /zhar/ (chance) même si en français le mot « chance » a le genre féminin.

Utilisation des adjectifs qualificatifs

Dans le code mixing arabe algérien/français, un adjectif qualificatif suit généralement le substantif qu'il modifie. En français, toutefois, un adjectif qualificatif peut précéder le substantif qu'il modifie. Dans les deux langues, l'adjectif s'accorde en genre et nombre avec le substantif qu'il modifie. Les instances de données où un substantif en arabe algérien a été utilisé avec un adjectif en français et vice versa sont les suivantes : (32) haduk les immeubles rajbi:n (ces bâtiments sont démolis) (33) wahde ttefla cinglée (une fille folle), (34) c'est une fille maxlu'a (c'est une fille snob), (35) hedelma bezza:f froid (cette eau est très froide) et (36) c'est une grosse hadjra (c'est une grosse pierre). De ces données, nous pouvons résumer les règles suivantes régissant l'utilisation des adjectifs en code-mixing arabe algérien/ français : un adjectif en français peut être précédé ou suivi d'un substantif en arabe algérien. Un adjectif en arabe algérien peut seulement être précédé ou suivi d'un nom en français. L'adjectif s'accorde en genre et en nombre avec le substantif qu'il modifie.

Utilisation des pronoms

En arabe algérien, l'utilisation de pronoms comme sujets est facultative car ces pronoms sont généralement intégrés dans les verbes. Dans l'exemple suivant : (37) *ana nviziti le musée* (moi, je visite le musée), il n'y a aucun sujet français tel que *je* qui précède le verbe français algérianisé « visiter », mais au lieu de cela, l'inflexion de l'arabe algérien /n/ qui signifie le pronom personnel *je*, est utilisée. Pour tester la contrainte syntaxique qui dit qu'un pronom-sujet doit être utilisé conformément à la règle de la langue, j'ai construit des cas hypothétiques : (38) *hna mangeaons (nous mangeons), (39) *je nakul (je mange).

Tous les sujets ont trouvé ces instances inacceptables et donc agrammaticales. Par conséquent, les règles suivantes ont été déduites : si un pronom est en français, le verbe qui suit doit avoir l'inflexion française. Si un pronom est en arabe algérien, le verbe qui suit doit avoir l'inflexion de l'arabe algérien.

Utilisation des prépositions

Dans nos deux langues, les prépositions peuvent précéder le syntagme qu'elles régissent. Il est très fréquent pour les bilingues algériens d'utiliser une préposition en arabe algérien dans une phrase française et vice versa. Les exemples suivants ont été trouvés dans les données : (40) Tu ne vois pas la structure nta' le truc (tu ne vois pas la structure *de ce truc*) (41) Juste fi Lothian Road (juste à la Lothian Road), (42) elqahwa du matin (le café du matin) et (43) te ttel'i sur de:k lefre:ch (tu montes sur ce lit). Il est intéressant de noter qu'il est possible d'avoir une phrase entière en français avec seulement la préposition en arabe algérien ainsi qu'une phrase en arabe algérien avec seulement la préposition en français. Pfaff affirme qu'il est impossible d'utiliser une préposition espagnole dans une phrase anglaise et vice versa en code-mixing espagnol-anglais. Elle affirme que c'est un code linguistique universel de code-mixing. Mais dans nos données, il y avait des cas tels que (44) Tu peux venir m'a lebne:t (tu peux venir avec les filles) où la préposition a suivi un syntagme dans la même langue que la préposition.

Utilisation des adverbes

Il est très courant pour les Algérois bilingues d'utiliser des adverbes en arabe algérien et des phrases adverbiales dans une phrase en français et vice versa comme dans les exemples suivants : (45) mba'da tu remontes (après, tu remontes à nouveau), (46) elle se penche hekda (elle se penche comme ça), (47) d'abord kifa:ch trouhi (d'abord comment tu y vas), (48) alors comme rasæk rahu əltaht (alors comme ta tête)

est en bas), (49) emba'da tu te dis winta rani rayha (après tu te dis quand est-ce que je vais) et (50) bekri y'avait des statues (dans le passé, il y avait des statues).

Utilisation des conjonctions

Les conjonctions de coordination semblent être les éléments linguistiques qui sont le plus couramment insérés dans le code mixing arabe algérien/ français. Par exemple : (51) il y a des lumières wella des fils, c'est des étoiles (il y a des lumières ou des fils, ce sont des étoiles), (52) bessah c'est cher (mais c'est cher), (53) xdeweh mais majasthaqouhch (ils l'ont pris il mais ils n'en ont pas besoin). Dans d'autres types de code-mixing comme le code-mixing indien/ anglais tel que rapporté par Kachru, il n'est pas possible d'avoir une conjonction dans une langue différente de la clause qui la suit. Toutefois, dans le code-mixing arabe algérien/ français, cette structure est parfaitement acceptable.

Utilisation des phrases nominales

En français, l'ordre des mots pour les phrases déclaratives est {sujet, verbe, objet}, mais en arabe algérien il y a deux types d'ordre possibles : 1. {sujet, verbe, objet} et 2. {verbe, sujet, objet}. Il y avait des cas dans nos données où le sujet était en français et le verbe en arabe algérien : (54) les tasses de thé eydourou (les tasses de thé tournent), (55) les élèves kherdjou à huit heures (les élèves sont sortis à huit heures). Une autre façon d'appliquer cette règle est d'algérieniser le verbe français comme dans les cas suivants : (56) les élèves ebavardi:w bezza:f (les élèves bavardent trop). Dans les exemples suivants, l'ordre des mots est sujet + verbe + objet, un ordre de mot qui est valide pour l'arabe algérien seulement. Cependant, (57) dja le professeur bekri (le professeur est venu tôt) et (58) meze:l mkesser l'ascenseur, les verbes sont en arabe algérien et les sujets en français et non l'inverse, étant donné que cet ordre de mots est permis en arabe algérien mais pas en français. Conséquemment, (59) *mange la fille la pomme, est agrammaticale. Il est important de mentionner qu'un certain nombre de déclarations avaient leurs compléments en arabe algérien, la phrase (sujet et le verbe) ayant été commencée en arabe algérien puis achevée en français. La raison pour cela est la disponibilité de mots spécifiques en français et non en arabe algérien. Les instances suivantes illustrent ce phénomène : (60) andi survêtement (j'ai un survêtement), (61) terekbi fi la fusée (tu montes dans la fusée), (62) disco y'naytulha (ils l'appellent disco) et (63) lazem anta nechriwlæk tricot (toi, on doit t'acheter un tricot). Dans l'exemple suivant, cependant, la phrase a été commencée en français puis achevée en arabe algérien : (64) elle a fait wehd elmakla (elle a fait un tel plat). La raison est que l'expression en arabe algérien semble plus appropriée puisque le sujet était sur l'art culinaire algérien.

Utilisation des phrases verbales

Dans nos deux langues, un verbe peut avoir un autre verbe comme complément. En français, ce deuxième verbe est dans la forme infinitive. Mais en arabe algérien, il n'y a pas de telle structure où un verbe soit à la forme infinitive correspondant à la structure du verbe français. Dans les données, il y avait des cas où le premier verbe était en arabe algérien et le second en français. Dans tous les cas, le verbe français a été traité comme s'il était en arabe algérien ; comme dans les exemples suivants : (65) *lazem trivizi* (tu dois réviser) ; *trivizi* est la forme algérianisée de *tu révises*, (66) *ma jeqderch iredoubli* (il ne peut pas répéter le cours) ; *iredoubli* est la forme algérianisée de *il redouble*, (67) *je ne peux pas neqrha ka:mel* (je ne peux pas toute la lire) et (68) *lezem ejdiskyte:w m'a:h* (ils doivent discuter avec lui) ; *ejdiskyte:w* est la forme algérianisée de : ils discutent. Dans les données, il n'y a aucun cas où le premier verbe était en arabe algérien et le verbe second en français dans la forme infinitive. Pour tester cette contrainte syntaxique, j'ai construit la phrase hypothétique suivante et demandé aux sujets bilingues algériens de juger si la phrase est acceptable ou non : (69) **nheb écouter leghna*. Tous les sujets ont jugé cette phrase inacceptable, donc agrammatique dans le code mixing arabe algérien/ français. Toutefois, lorsqu'il s'agit de verbes utilisés avec des auxiliaires tels que le passé composé en français, il n'y a pas eu de cas dans les données de verbes où l'auxiliaire était dans une langue et le verbe principal dans une autre. Pour tester cette contrainte syntaxique, j'ai demandé aux sujets de juger (70) **tu es dji:t* (tu es venu) et (71) **enta ra:k venu* (toi, tu es venu). Les deux phrases ont été jugées inacceptables par les sujets.

Utilisation des clauses dépendantes

Les données montrent qu'il est possible d'avoir une clause en arabe algérien et l'autre en français. Les instances suivantes ont été recueillies dans les données : (72) *tu dois bien t'attraper wella ttehi* (tu dois bien te tenir sinon tu tombes), (73) *luken `reft je serais venu plus tôt* (si je savais, je serais venu plus tôt), (74) *Si tu veux, neqder nqulelha* (si tu veux, je peux lui dire), (75) *Si c'est comme ça makallech ndzi* (si c'est comme ça, ce n'est pas la peine que je vienne) et (76) *hedek el muskoutchou que j'ai fait hier* (ce gâteau éponge que j'ai fait hier). Dans les cas mentionnés ci-dessus, on peut déduire que certains mots doivent être dans la même langue que le reste de la clause dépendante. Pour le vérifier, j'ai demandé aux sujets de juger la phrase hypothétique suivante : (77) **Si dji, on ira ensemble* (si tu viens, on ira ensemble). Tous les sujets ont jugé cette phrase inacceptable et donc agrammatique.

Conclusions

Les résultats obtenus dans notre recherche nous prouvent qu'il existe des règles particulières qui régissent les structures grammaticales du code mixing arabe algérien/ français. Les deux règles principales que nous pouvons en dégager sont :

1. **la contrainte qui préserve la structure** : une structure grammaticale doit être équivalente à celle qui aurait été correcte dans la langue s'il n'y avait pas eu de code mixing ;
2. **la contrainte morphologique** : les morphèmes grammaticaux ne peuvent pas être interchangés d'une langue à l'autre sauf dans le cas de mots français algérianisés où ces derniers éléments seraient considérés comme des mots empruntés.

Références bibliographiques :

- BOKAMBA, E.G., "Are there syntactic constraints on code-mixing?", in *World Englishes* 8/2, 1989, p. 277-292.
- CLYNE, M., "Constraints on code-switching: how universal are they?", in Li Wei (ed.), *The Bilingualism Reader*, Routledge, 2000.
- GUMPERZ, J.J., *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- KACHRU, B.B., "Code-switching as a communicative strategy in India", in M. Saviile-Troike (eds.), *Linguistics and anthropology*, Georgetown University, Round Table on Languages and Linguistics, 1977.
- PFUFF, C.W., "Constraints on language mixing: intrasentential code-switching and borrowing in Spanish-English", in *Language* 55, 2, 1979, p. 291-315.
- POPLACK, S., *Code-switching. Soziolinguistik. An international handbook of the science of language*, 2nd edition, ed. by U. Ammon, N. Dittmar, K.J. Mattheier & P. Trudgill. Berlin : Walter de Gruyter, 2004.

Les caractéristiques du discours publicitaire français de la première décennie du XXI^e siècle. L'exemple de « Elle » et de « Capital »

Ruxandra Constantinescu-ȘTEFĂNEL
Académie d'Études Économiques de Bucarest
ruxandra_c@yahoo.com

Abstract: This paper includes the conclusions of a thorough analysis of the advertising discourse of two French magazines « Elle » and « Capital » issued in the first decade of the 21st century. Its first part presents the theoretical background of the analysis. Its second part renders the conclusions themselves. Finally, based on these conclusions, the third part exposes the characteristics of the French advertising discourse in the period examined.

Keywords: discourse analysis, advertising, advertising image, advertising text, subjectivity

Cette intervention s'étaye sur les conclusions d'un travail d'analyse minutieux ayant porté sur un numéro du magazine féminin haut-de-gamme « Elle » (du 24 avril 2006) et un autre du magazine professionnel pour les gens d'affaires « Capital » (n° 158 de novembre 2004) et a pour but de déceler les traits communs de ces deux revues ciblant des publics différents. Nous partons de l'hypothèse que ces traits communs représentent les caractéristiques du discours publicitaire français de la première décennie du XXI^e siècle. Nous nous proposons à l'avenir de vérifier cette hypothèse en analysant d'autres magazines français s'adressant à des publics différents.

Dans la première partie de notre intervention, nous présenterons les assises théoriques de notre démarche.

Selon Adam et Bonhomme, le propre de la publicité écrite consiste dans le fait qu'elle « se fonde sur un double système, iconique et verbal » [Adam, Bonhomme, 1997 : 55]. Nous avons donc examiné autant l'image que le texte publicitaire.

En ce qui concerne l'image, nous nous sommes intéressée de la présence du produit et du personnage le plus fréquemment présenté, que nous avons appelé le personnage principal.

Selon Soulages, cité par Lugrin [Lugrin, 2000 : 59], les scènes publicitaires comportant des personnages « sont soumises à deux types de mise en récit – la mise en

description : faire des êtres des « essences du monde » : - la mise en relation : les qualifier en tant qu'acteurs de ce même monde. » Nous avons donc tenté de découvrir si la majorité des personnages de ces publicités pouvaient être qualifiés d'essences du monde ou d'acteurs du monde et s'ils étaient ou non encadrés dans une scénographie, c'est-à-dire dans une scène familière au lecteur [Maingueneau, 2000 : 71].

Le dernier point qui nous a intéressé à propos des images publicitaires a été si elles étaient ou non construites sur la base des figures de la rhétorique.

En ce qui concerne le texte, nous avons analysé toutes ses composantes : la présence de la marque, le slogan et les techniques selon lesquelles il a été construit, les fonctions du rédactionnel.

Nous avons également déterminé les co-énonciateurs et les rôles institutionnels - professionnels et privés - et interactionnels, ainsi que la nature du texte, discours ou récit, que nous avons établie selon les temps verbaux utilisés.

Un chapitre important de notre analyse a porté sur la subjectivité dans le texte publicitaire. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur la classification réalisée par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans « L'Énonciation » [Kerbrat-Orecchioni, 2002] et nous avons poursuivi les éléments suivants :

- la localisation temporelle ;
- la localisation spatiale ;
- les termes subjectifs : verbes, adverbes, substantifs et adjectifs subjectifs ;
- les autres lieux d'inscription de la subjectivité langagière : l'intervention par sélection, l'organisation hiérarchique de l'information, la subjectivité interprétative, le rapprochement des faits et le style.

Cette analyse nous a permis d'établir le type de publicité, classique ou moderne, préféré par ces deux magazines, le contrat de parole et l'éthos.

Selon Charaudeau, le publiciste peut faire appel à deux types de contrat de parole [Charaudeau, 1983 : 127] :

- « Le "contrat de sérieux", lorsqu'il supposera qu'il a affaire à un public "rationaliste". Il lui faudra alors développer une certaine argumentation pour convaincre celui-ci que le produit joue un rôle d'Auxiliaire efficace [...] » ;

- « Le "contrat de merveilleux", lorsqu'il supposera qu'il a affaire à un public moins rationaliste, plus enclin à rêver. Il lui faudra alors développer l'aspect narratif de son texte en faisant jouer au produit-auxiliaire un rôle quasi magique [...] ».

La notion d'*éthos* a été introduite par Dominique Maingueneau et elle recouvre

l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées par les représentations collectives au personnage de l'Énonciateur. Le garant dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels de divers ordre, se voit ainsi affecter un *caractère* et une *corporalité*, dont le degré de précision varie selon les textes. Le *caractère* correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la *corporalité*, elle est associée à une complexion corporelle, mais

aussi à une manière de s'habiller et de mouvoir dans l'espace social [...]. Caractère et corporalité du garant proviennent d'un ensemble diffus de représentations sociales valorisées ou dévalorisées sur lesquelles l'énonciation s'appuie et qu'elle contribue en retour à confronter ou à transformer. Ces stéréotypes culturels circulent dans les domaines les plus divers : littérature, photos, cinéma, publicité... [Maingueneau, 1988 : 81].

Comme Maingueneau parle de stéréotypes, nous avons ajouté une caractéristique qui situe l'univers publicitaire de point de vue des préjugés.

Le tableau ci-dessous présente les conclusions de notre analyse :

La caractéristique	« Elle »	« Capital »
- Type de produit dominant	Produits de beauté	Produits et services professionnels ; produits pour les hommes
IMAGE		
- Présence du produit	Dans toutes les publicités	Dans toutes les publicités
- Personnage principal	La femme	L'homme
- Personnages essence du monde/acteur du monde	Essence du monde	Essence du monde
- Scénographie	Rarement	Rarement
- Figures de la rhétorique	-	Inversion, allusion, synecdoque, métaphore
TEXTE		
- Présence de la marque	Dans toutes les publicités	Dans toutes les publicités
- Le slogan : techniques de constructions	Assertion, définition, question-réponse, comparaison, injonction, exclamation, autour de deux points, symétrie syntaxique, polysémie ; explication, allusion, épithète, autour de « et »	Assertion, définition, question-réponse, comparaison, injonction, exclamation, autour de deux points, symétrie syntaxique, polysémie ; cause, rime, mot-valise
- Le rédactionnel : fonctions	Informers et persuader	Informers et persuader
- <u>Les co-énonciateurs</u>		
- l'énonciateur	S'efface devant le co-énonciateur	L'entreprise (nous)
- le co-énonciateur	Vous (politesse et pluriel)	Vous (entreprise)
- <u>Les rôles</u>		
- professionnels	L'expert, le rédacteur du magazine, la cliente	L'expert, l'annonceur, le client (pour les produits non-professionnels)
- privés	La mère de famille	-
- situationnels	Le conseiller, le compteur	Le conseiller, le compteur
- Discours/récit	Discours	Discours Récit (une seule occurrence)
- <u>La subjectivité</u>		
- localisation temporelle	Le présent de la lectrice	Le présent du lecteur
- localisation spatiale	L'univers réel (une seule occurrence)	L'univers réel (une seule occurrence)
- verbes subjectifs	-	-
- adverbess subjectifs	-	-
- substantifs subjectifs	Affectifs : « beauté » et	Affectifs (pour les

	« confort »	produits non-professionnels) Évaluatifs (pour les produits professionnels)
- adjectifs subjectifs	« Bon » et « beau »	« Bon »
- les termes subjectifs les plus nombreux	Les adjectifs évaluatifs axiologiques	Les adjectifs évaluatifs non-axiologiques
- <u>Autres lieux d'inscription de la subjectivité</u> - intervention par sélection	Unique Selling Point : lumière, lisse	Unique Selling Point
- organisation hiérarchique de l'information	Mise en page et typographie	Mise en page et typographie
- subjectivité interprétative	La dénomination des produits	La dénomination des produits
- rapprochement des faits	Rarement	Rarement
- subjectivité modalisatrice	Impératif	Impératif
- style	-	Mot-valise
- Type de publicité	Classique et moderne	Classique
- Contrat de parole	Contrat de sérieux et contrat de merveilleux	Contrat de sérieux
- <u>Éthos</u> - corporalité	La femme seule, jeune et attrayante	L'homme seul, jeune et attrayant
- caractère	Intelligente, sentimentale, libre, se suffit à elle-même	Intelligent, professionnel, plaisir masculin, se suffit à lui-même
- Univers de la publicité	Discriminateur envers l'homme ; Avant la lettre	Discriminateur envers la femme ; Traditionnel

Il ressort du tableau que les deux éléments fondamentaux de la publicité actuelle sont le produit et la marque. Si le premier l'a toujours été car c'est du produit qu'il s'agit dans la publicité, la seconde a vu son importance s'accroître ces derniers temps.

Le véritable défi de la publicité n'est donc plus de faire vendre, mission obsolète mais diablement efficace de notre vieille réclame. Son véritable défi est maintenant de faire exister la marque, de construire notre inconscient collectif, à l'instar d'un réseau autoroutier au sein duquel nous réussirons à glaner ce dont nous avons besoin pour justifier de prendre telle ou telle direction. [Mouillot ; 2006 : 18]

La caractéristique principale de la publicité actuelle est donc l'omniprésence et l'omnipuissance de la marque.

Les personnages de la publicité se font remarquer par leur solitude. Ils se posent en essences du monde, se laissent admirer, mais ne nouent que rarement des relations avec leurs prochains. Dans l'époque de la communication et dans le domaine typique de la communication, les personnages de la publicité semblent avoir des difficultés à s'approcher des autres.

Tandis que le rédactionnel préserve sa fonction traditionnelle d'information et de persuasion, le slogan semble avoir perdu en créativité. Le slogan s'organise moins autour des figures de la rhétorique qu'à partir d'actes de langage spécifiques au parler des experts.

Le rôle d'expert est d'ailleurs le rôle professionnel préféré des textes publicitaires, secondé par celui du client qui présente une affinité particulière avec les produits non-professionnels. Sur le plan de l'interaction, le rôle d'expert se marie très bien avec celui de conseiller, sans pour autant déloger complètement le compteur.

C'est sur ces deux dernières caractéristiques que se fonde la préférence de la publicité actuelle pour le contrat de sérieux qui s'installe même dans les magazines qui ne ciblent pas un public professionnel.

À notre avis, cela s'explique, d'une part, par le fait que le public actuel est de plus en plus conscient des accomplissements de la science et lui accorde de plus en plus de confiance et, d'autre part, par le fait que la culture générale du public, qui soustendait les textes publicitaires basés sur des allusions et des figures de la rhétorique, commence à perdre son importance.

De même, la publicité, renonce-t-elle à pasticher les textes des autres genres et devient de plus en plus discours, avec de très rares instances de récit.

En tant que discours, la publicité se crée une situation d'énonciation, où l'énonciateur dépend de la nature du public visé alors que le co-énonciateur est toujours « vous ». Ce que « vous » recouvre – politesse, totalité des lecteurs, entreprise – dépend également du type de public, mais la présence de cet unique pronom de deuxième personne nous semble significative. En effet, à la différence des autres langues romanes, le français a la chance de faire coïncider le pronom pluriel de deuxième personne et le pronom de politesse, ce qui lui permet de jouer sur le sens multiple de ce mot : on s'adresse à une personne, à plusieurs ou à toutes, on est poli sans pour cela rejeter le destinataire au-dehors de la situation d'énonciation, entre les non-personnes. On lui fait preuve de déférence et on le valorise, tout en lui laissant le droit de participer, de s'exprimer.

Les déictiques temporels et spatiaux de cette situation d'énonciation s'inscrivent dans le temps et dans l'espace du lecteur, ce qui souligne l'actualité des produits et montre combien il est facile, en l'achetant, de pénétrer de l'univers réel dans l'univers de la publicité, du monde terne du sans-produit au monde heureux de l'avec-le-produit.

Comme tout discours, celui de la publicité est subjectif. Sa subjectivité se fonde, à part les déictiques, sur termes subjectifs et les autres lieux d'insertion.

Les termes subjectifs favoris sont les adjectifs évaluatifs, plus aptes à représenter les attributs du produit, même si le discours hésite entre les évaluatifs axiologiques et non-axiologiques, les premiers paraissant plus appropriés pour les produits non-

professionnels et les seconds, pour les produits professionnels. L'adjectif avec le plus grand nombre d'occurrences est « bon », évaluatif axiologique qui décrit la qualité du produit vanté. En d'autres termes, quel que soit l'USP (Unique Selling Point) sélectionné, il va de soi que le produit est de qualité supérieure.

En ce qui concerne les autres lieux d'inscription de la subjectivité langagière, la publicité actuelle n'apporte pas beaucoup de nouveautés, mais préfère faire confiance aux éléments qui caractérisent toute publicité, à savoir l'intervention par sélection qui favorise l'Unique Selling Point, l'organisation hiérarchique de l'information qui se réalise à l'aide de la mise en page et de la typographie, la subjectivité interprétative qui se manifeste dans la dénomination des produits.

Remarquons le nombre réduit de connecteurs et l'appauvrissement du style qui, selon nous, résultent de la diminution de l'importance de la culture générale que nous avons mentionnée ci-dessus. Par contre, le fait que la subjectivité modalisatrice est uniquement représentée par l'injonctif (l'impératif) relève, d'une part, du plus de liberté du lecteur, qui n'est obligé à rien, et, d'autre part, de la certitude affichée par l'annonceur que son produit mérite d'être vanté.

Malgré toutes les nouveautés qu'elle s'évertue d'apporter, la publicité actuelle reste, en grande partie, une publicité classique, organisée autour du produit et de l'univers du consommateur, l'univers publicitaire, qui constitue le noyau de la publicité moderne, ne se laissant apercevoir que d'une manière plutôt implicite.

Enfin, l'éthos revêt la corporalité d'une personne jeune et attrayante du même sexe que le lecteur ciblé, mais solitaire, et un caractère dont les traits principaux sont l'intelligence et le fait qu'on se suffit à soi-même. L'éthos confirme ainsi l'une de nos remarques antérieures : la publicité actuelle est créée pour des êtres humains qui se fient à la science, mais qui ont des problèmes à lier des relations avec leurs semblables. Serait-ce là le portrait de l'être humain du début du XXI^e siècle ?

Au terme de cette analyse, nous aimerions tirer quelques conclusions sur les stéréotypes de notre temps tels qu'ils apparaissent dans le discours de la publicité. L'univers de la publicité est un univers discriminatoire. Les magazines féminins marginalisent l'homme tandis que les magazines professionnels marginalisent la femme. Les derniers continuent à adhérer à des mentalités traditionnelles, qui correspondent de moins en moins à la réalité actuelle. Les premiers construisent un univers irréel (l'univers de l'avenir ?) qui, malheureusement, ne fait qu'échanger les rôles sans corriger les erreurs du passé. Est-ce que nous ne sommes pas capables de concevoir un mode sans discrimination de sexe, voire sans discrimination du tout ?

Références bibliographiques :

- ADAM, J.M. § BONHOMME, M., *L'argumentation publicitaire*, Nathan, Paris, 1997.
- CHARAUDEAU, P., *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Hachette, Paris, 1999.
- EVERAERT-DESMEDT, N., « L'apport de la sémiotique à l'analyse du discours publicitaire », in Adam, J.M et Bonhomme, M., *Analyses du discours publicitaire*, Éd. Universitaires du Sud, Toulouse, 2000.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 4^e édition, Armand Colin, Paris, 2002.
- LUGRIN, G., « Analyse sémio-discursive de la publicité : la stratégie de l'énigme », in Adam, J.M § Bonhomme, M., *op.cit.*, Toulouse, 2000.
- MAINGUENEAU, D., *Analyser les textes de communication*, Nathan, Paris, 2000.
- MOUILLOT, P., *Publicités*, Gualino éditeur, Paris, 2006.

L'implicite comme stratégie persuasive dans la communication publicitaire française

Monica FRUNZĂ

*Université « Al. I. Cuza » de Iași
m2005frunza@yahoo.com*

Abstract: The paper describes how the implicit contents (representing a more subtle way of transmitting information) influence the behaviour of the advertising discourse's receiver, aiming to transform him into a consumer.

Keywords: French advertising discourse, implicit, explicit, persuasive strategy

Les contenus implicites sont de plus en plus exploités dans le discours publicitaire. Ils assurent la cohérence du discours, leur récurrence étant justifiée par la nature même et par le but du message publicitaire : celui de persuader le récepteur de faire quelque chose, en l'occurrence, d'acheter le produit publicisé.¹ On a affaire, à notre avis, à un moyen beaucoup plus efficace que la formulation explicite. La formulation implicite s'inscrit, donc, dans la stratégie du discours publicitaire de convaincre le destinataire, de l'influencer et de le transformer en acheteur. La tâche de bien calculer les effets, voire les risques que cette pratique entraîne revient à l'énonciateur qui doit prendre en considération la situation de communication, ses propres objectifs, les caractéristiques de l'interlocuteur. L'efficacité du procédé de l'implicite dépend, donc, des propriétés du cadre communicationnel et de la capacité du récepteur de faire des inférences en fonction de laquelle celui-ci va déceler le sens de l'énoncé. Tout cela demande un dosage fin entre l'explicite et l'implicite.

La formulation explicite est évitée en faveur de celle implicite en vertu du fait que le contenu implicite se prête mieux à des manipulations et peut être mis au service de certaines intentions stratégiques². Ces caractéristiques de l'implicite nous amènent à considérer la publicité comme un terrain de prédilection de ce phénomène.

¹ N. Everaert Desmedt [1984], analysant le discours publicitaire de la perspective de la philosophie du langage souligne que dans la structure profonde de tout message publicitaire est inscrit l'acte directif implicite : « je vous conseille d'acheter ce produit ».

Dans certains types de discours, suggérer vaut mieux qu'imposer, c'est pourquoi, en ce qui concerne le discours publicitaire, l'expression implicite contribue à un impact plus grand du message. Cette pratique favorise l'interaction, les sujets étant ainsi incités à faire des inférences et à tirer eux-mêmes les conclusions³. Il ne faut pas perdre de vue les avantages qu'elle entraîne au niveau de la stratégie de persuasion. Elle permet à l'énonciateur de prendre une certaine distance par rapport à son énoncé et assure en même temps une meilleure réception du message. L'énonciateur évite ainsi les risques que pourrait comporter une subjectivité ouvertement affichée et il élimine aussi les possibles réactions de rejet. Le phénomène de l'implicite permet à l'énonciateur publicitaire d'exprimer son attitude subjective et de se montrer en même temps neutre au destinataire, habillant, le plus souvent, son message d'un aspect informatif.

Quant aux récepteurs, cette stratégie les rend d'autant plus vulnérables car les contenus implicites opèrent à un niveau plus subtil. Le contenu implicite est plus discret, il ne saute pas aux yeux, il exige d'être découvert, s'inscrivant ainsi plus fortement dans la mémoire du récepteur grâce à l'effort interprétatif de décryptage que celui-ci met en oeuvre.

Dans la présente étude nous nous sommes appuyée sur plusieurs considérations théoriques sur le concept de l'implicite à partir de celle fournie par le Dictionnaire *Le Petit Robert* et continuant avec celles formulées par Oswald Ducrot [1972, 1980] et Catherine Kerbrat-Orecchioni [1998] :

« L'implicite : ce qui est sous-entendu, non formulé, présupposé » [*Le Petit Robert*, 1993 : 1135].

Dès même cette définition on est informé sur l'opposition fondamentale qui existe dans la classe des contenus implicites, à savoir celle entre présupposés et sous-entendus.

Ce qui distingue le parler explicite du parler implicite, c'est que ce dernier se propose, selon Grice [1979], d'amener quelqu'un à penser quelque chose, lorsque ce quelque chose n'est pas tout à fait dit mais néanmoins présent quelque part dans l'énoncé.

Ce que les contenus implicites ont en commun, c'est la propriété « de ne pas constituer en principe le véritable objet du dire » [Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 25]. Ils sont essentiellement des « sous dire » (dires implicites).

Ducrot [1972] propose une démarcation entre les différents composants de l'énoncé. Ainsi, *le posé* représente ce que le locuteur affirme, *le présupposé* est vu comme l'objet d'une connivence qui lie les participants à l'acte de communication, tandis que *le sous-entendu* est ce que le locuteur laisse conclure à son auditeur.

³ Voir en ce sens Sperber et Wilson [1989].

Selon la définition fournie par Kerbrat-Orecchioni, les présupposés représentent « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées, sont cependant, automatiquement entraînées par la formulation des énoncés, dans lesquels se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif » [1998 : 25].

Nous trouvons inscrites dans cette définition les caractéristiques fondamentales des présupposés qui servent à les distinguer des sous-entendus. Les présupposés appartiennent au sens littéral de l'énoncé et leur analyse renvoie au composant linguistique de l'énoncé. Les conditions d'occurrence n'interviennent que pour lever une éventuelle polysémie. Les présupposés doivent correspondre à des réalités déjà familières au destinataire, relevant de son savoir encyclopédique ou à des évidences supposées partagées par l'ensemble de la communauté parlante. Ils restent quand même plus proches du pôle explicite.

Quant à Charaudeau [1983 : 131], pour lui, la présupposition dans le discours publicitaire est une procédure destinée à « fabriquer une image du destinataire que celui-ci ne puisse récuser ». Selon l'auteur cité, un énoncé comme : *Avec ORTHO-RAPIDE, apprenez, vous aussi, à écrire sans faute* présuppose que : « vous écrivez en faisant des fautes » ; ou bien dans l'exemple : *Si vous ne savez pas quoi faire de votre argent, venez nous voir, B.N.P.* - il est présupposé : « vous avez de l'argent ».

Nous allons prendre, comme point de départ dans la présentation des sous-entendus, la définition qu'offre toujours Kerbrat-Orecchioni, à savoir : « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif » [1998 : 39]. Si nous suivons les diverses pistes auxquelles la définition fait référence, nous arrivons à bien mettre en évidence les caractéristiques des sous-entendus. Ils se font remarquer surtout par leur « absence » de l'énoncé lui-même et par leur instabilité. Ils résultent en fait de l'action conjuguée de facteurs internes et externes. Le sous-entendu est issu d'un processus interprétatif.

Mais, ce qui nous intéresse, c'est l'importance qu'acquiert le sous-entendu dans le discours publicitaire et la façon dont il s'applique à ce domaine. Le contexte joue un rôle essentiel dans l'actualisation du sous-entendu qui risque autrement de rester à l'état de simple virtualité latente. Le sous-entendu apparaît donc lorsqu'un auditeur se penche sur l'énoncé et y réfléchit. C'est le destinataire, en l'occurrence, le potentiel consommateur, qui prend en charge le déchiffrement du contenu implicite.

Le sous-entendu permet à l'énonciateur d'orienter le récepteur vers telle ou telle interprétation, sans avoir à assumer la responsabilité de cette interprétation. Il offre donc la possibilité de se retrancher derrière le sens littéral émis par le locuteur et laisser à l'interlocuteur toute la responsabilité du calcul interprétatif. C'est justement cette caractéristique qui fait du sous-entendu un procédé beaucoup employé dans le discours

publicitaire, mais il exige à la fois une bonne maîtrise de la part de l'énonciateur qui doit toujours garder le contrôle sur la série de sous-entendus que son énoncé pourrait entraîner.

Les contenus implicites se présentent donc comme plus enfouis que les posés, moins perceptibles et plus discrets. Voilà les traits qui assurent leur force et les dotent d'un pouvoir manipulateur redoutable rappelant celui des stimuli subliminaux.

Dans la plupart des énoncés publicitaires, le processus interprétatif met en évidence toute une série de présupposés et de sous-entendus qu'on va illustrer par l'analyse de quelques exemples.

Les constructions de type : *Nouvelle formule* **RETINOL**, *Nouveau* **Récital Préférence**, *Nouvelle collection de prêt-à-porter...*, extrêmement fréquentes dans les publicités, ont comme information explicite « le produit respectif est nouveau » et présupposent qu' « il y a aussi des produits anciens ». Le sous-entendu qui en découle exploite la psychologie du consommateur selon lequel : « tout ce qui est nouveau est meilleur » et, par conséquent, ouvre son appétit pour l'achat des produits nouveaux « car ils sont de meilleure qualité » [Mastacan, 2004 : 168].

Un exemple comme :

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle n'a pas que son physique. (ALFA ROMEO),

présuppose que la voiture en question « a des qualités qui vont au-delà des apparences », qu' « elle a beaucoup plus que son aspect extérieur ». Si l'on passe maintenant dans la série des sous-entendus entraînés par cette formulation, on peut déduire que « cette voiture a des qualités qui sont, au moins, aussi importantes que l'aspect physique ». Conjuguant, de la sorte, *l'être* (qualités techniques remarquables - implicites) et *le paraître* (design extérieur), l'automobile Alfa Romeo s'impose au consommateur comme le meilleur choix possible.

Pour ce qui est de l'énoncé :

Lupo. *Un jour ou l'autre, on regrette de ne pas avoir mis le prix. (VOLKSWAGEN),* il présuppose que le prix de la voiture est petit et sous-entend que seulement le modèle **Lupo** de Volkswagen peut offrir un produit de qualité à un bas prix.

Un autre exemple de maniement astucieux des présuppositions en vue de détruire la concurrence, porte toujours sur les voitures :

Plus de performances. Moins de consommation. (BMW),

ce qui présuppose qu'en utilisant d'autres automobiles on va consommer, bien sûr, plus - tout en ayant moins de performances. L'implicite s'y traduirait par : achetez cette **BMW**, la seule capable d'allier l'économie et la performance !

Le mécanisme du fonctionnement de l'implicite est facilement repérable aussi dans le message suivant :

Lacoste. Un peu d'air sur terre. (LACOSTE),
qui présuppose que la terre manque d'air et sous-entend que seulement les produits **Lacoste** sont capables d'apporter un souffle d'air frais sur la terre en nous rafraîchissant nous aussi grâce aux qualités qu'ils possèdent : coupe légère, qualité du tissu, etc.

Si l'on essaie de reconstituer la chaîne interprétative d'un autre exemple :
On peut encore être ému à notre époque. (PEUGEOT 206),
le présupposé qui en ressort est « il nous arrive d'être ému, même de nos jours » et la même séquence sous-entend, si l'on associe l'énoncé au nom de la marque, que « c'est une **Peugeot** qui nous offre l'une des rares émotions de cette époque » ou bien « qu'on ne peut pas résister devant cette voiture » et, par conséquent, on se doit de se l'approprier.

Un autre présupposé facilement repérable – à savoir, « **Ballantine's** est un whisky de qualité » – est inscrit dans l'annonce suivante :

Pour faire un grand whisky, il faut parfois en faire le moins possible.
(BALLANTINE'S)

Le cliché de la qualité est surtout implicite⁴ dans cette publicité dont la signification ne ressort qu'en regardant aussi l'image qui nous montre une cave abritant des tonneaux de whisky et, en premier plan, (coupées à partir des genoux par le hors-cadre) les jambes croisées d'un personnage masculin sur l'identité de qui on reçoit l'information suivante : *James Gill, responsable du vieillissement chez Ballantine's*. L'interprétation associera le vieillissement aux choses faites dans le respect de la tradition, porteuse cette fois-ci du stéréotype de la qualité. Le sous-entendu qui s'ensuit peut s'arrêter à : « consommez (en achetant) des produits de qualité » ou bien même : « en achetant (pour consommer) des produits de qualité (dont ce whisky fait partie) vous vous en achetez aussi une identité sociale valorisante ».

Voilà, maintenant, un autre exemple où l'implicite est décelable non seulement au niveau textuel mais aussi au niveau de l'image. Celle-ci nous présente une chaussure de sport **Primigi** géante (elle occupe un tiers de l'image) qui abrite deux bébés en mouvement. Le déplacement est suggéré aussi par la présence, à l'arrière plan, d'un cheval qui court. Le texte qui accompagne l'image nous informe que :

La vie est un voyage extraordinaire. (PRIMIGI)

Cette métaphore du voyage qui représente la vie est astucieusement liée, d'une part, à l'évidence du développement d'un enfant qui devient adulte, et, par ailleurs, à l'état naturel d'un petit qui est toujours en mouvement, qui court, qui saute, etc. Le sous-entendu serait que « seulement les chaussures **Primigi** possèdent les qualités - sûreté, fiabilité, souplesse, résistance - qui permettraient à nos enfants de traverser la

⁴ La qualité explicite est exprimée à l'aide de l'adjectif *grand*.

vie en toute sécurité, en l'occurrence, de se comporter conformément à leur âge tout en étant protégés ».

Généralement, on considère que les posés (explicites) sont les seuls à véhiculer un riche contenu informationnel. Dans cette perspective, on assigne aux présupposés une place plutôt marginale puisqu'ils sont dotés d'une moindre pertinence communicative que les formulations explicites.

Cependant, dans le contexte particulier du discours publicitaire, on constate un renversement des rôles traditionnels. C'est le contenu implicite qui apparaît comme étant essentiel, tandis que les formes explicites se trouvent en position secondaire. Le présupposé devient porteur des informations les plus importantes qu'on trouve d'habitude dans les posés. Il finit par constituer, en fait, le véritable objet du message à transmettre, la communication étant ainsi mise au service du contenu présupposé.

Il s'agit, en ce cas, de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle un *trope présuppositionnel* ou implicatif, lorsqu'un énoncé est « manifestement utilisé pour informer d'abord ce qu'il présuppose » [1998 : 95].

Le destinataire est mené à concentrer son activité interprétative plutôt sur le contenu implicite. Il devient conscient du fait que l'émetteur a pour but de lui transmettre prioritairement ce contenu-là. L'information est donc communiquée de façon biaisée. On comprend aisément pourquoi cette stratégie est beaucoup utilisée dans le discours publicitaire.

Ainsi, dans l'exemple :

Pour faire un grand whisky, il faut parfois en faire le moins possible (BALLANTINE'S), le principal message à transmettre porte sur les qualités exceptionnelles de la boisson en question.

On a vu que le phénomène de l'implicite consiste dans le choix de l'énonciateur de ne pas dire ouvertement ce qu'il a à dire et de laisser aux autres à faire des interprétations et à en extraire les inférences. Il s'agit, en fait, d'une manière plus subtile de transmettre certaines informations et de les laisser agir afin d'influencer le comportement des récepteurs, de les transformer en acheteurs.

Références bibliographiques :

- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, Paris, 1966.
BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Gallimard, Paris, 1970.
CHARAUDEAU, Patrick, *Langage et discours. Éléments de sociolinguistique*, Hachette, Paris, 1983.
DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972.
DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1980.
EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *La communication publicitaire. Étude sémiopragmatique*, Cabay, Louvain-la-Neuve, 1984.
GRICE, Paul, « Logique et conversation » in *Communications*, n° 30, p. 57-73, Seuil, Paris, 1979.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Armand Collin, Paris, 1998.
LEGRAIN, Michel (éd), *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 1993.
MASTACAN, Simina, *Discursul implicit al dreptului*, Junimea, Iași, 2004.
SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, *La pertinence. Communication et cognition*, Minuit, Paris, 1989.
Revue consultées : *Aéroports Magazine, Air France Madame, Auto-Moto, Biba, Cosmopolitan, Elle, Marie-Claire, Modes et Travaux, Paris-Match*. (parues entre 2000-2010).

Les ressorts de la création lexicale mis en œuvre dans les dictionnaires socio-politiques de la Révolution française

Ghislaine LOZACHMEUR

*Université de Bretagne Occidentale de Brest
ghislaine.lozachmeur@univ-brest.fr*

Abstract: Since everyday language is not rich enough to describe all the shades of meaning that sentiments or thoughts may have, various means of lexical creation have often been used to adapt the existing forms. The French Revolution proved particularly resourceful in this direction, confirming that periods of great political turmoil are beneficial to lexical enrichment. The paper deals with the socio-political dictionaries that have a common interest in political vocabulary and either introduced new words or overturned the meaning of already existing terms.

Keywords: lexis, dictionary, policy, neologism, controversy

Introduction

La langue emprunte à toutes les périodes de l'histoire le chemin de la néologie. Les locuteurs créent constamment des mots nouveaux. L'apparition de ces mots est conditionnée par l'activité intellectuelle, politique et scientifique. De fait, la langue commune ne dispose pas d'un nombre de signes suffisants pour exprimer toutes les nuances de la pensée ou des sentiments. Aussi, les créations adaptent-elles souvent des formes déjà existantes par différents procédés. La Révolution française s'est montrée particulièrement inventive dans ce domaine, confirmant ainsi que les périodes de grand bouleversement politique sont propices à ces évolutions du lexique. C'est ce dont témoignent les dictionnaires socio-politiques qui ont un commun intérêt pour la nomenclature politique. Parmi ces dictionnaires, celui d'Adrien-Quentin Buée *Le Nouveau Dictionnaire pour servir à l'intelligence des termes mis en vogue par la Révolution*, publié en janvier 1792, est une réponse de circonstance à la situation politique créée par la crise révolutionnaire. Après une étude des conditions de la création lexicale pendant la Révolution française, nous analyserons les procédés mis en œuvre par Buée dans son dictionnaire pour intégrer les bouleversements du lexique.

I. Le contexte historique : de l'époque classique à la Révolution

La Révolution française est une période très agitée politiquement, déterminante pour l'histoire de l'humanité. Le vocabulaire utilisé est le reflet de cette activité. Les mots sont les témoins de l'histoire. Trois éléments encadrent cette réflexion : l'exigence d'épuration imposée par le classicisme, la thématique de l'abus des mots et l'esprit polémique de la fin du XVIII^e siècle.

1.1. La création lexicale aux XVII^e et XVIII^e siècles

Une idée nouvelle et un objet nouveau suscitent la création d'un mot nouveau, réalité matérielle qui a une existence propre, à côté du concept qu'elle traduit. Ainsi se constitue un trésor de mots dans lequel nous puisons. Mais une chose nouvelle n'entraîne pas inéluctablement la création d'un mot nouveau. Aussi, les néologies les plus fréquentes sont-elles portées par la métonymie, le changement de catégorie grammaticale, les figements d'expression, les mots composés, la dérivation préfixale et suffixale. À ces sources de néologismes, il faut ajouter les emprunts aux langues modernes et anciennes.

Épuration du lexique et élimination du patois

Pendant la période classique, s'est fait sentir un besoin de norme. Ce courant a été représenté par Malherbe qui arrive à Paris en 1605. Cette tendance normative s'est traduite par le rejet des néologismes en même temps que des archaïsmes, provincialismes, et s'accompagne d'une insistance sur les niveaux de langue, répartis en bas, simple, noble. Les enrichissements préconisés par la Pléiade sont dénoncés, comme des excès. Ainsi les emprunts aux mots et aux tours syntaxiques du latin sont-ils réduits à l'âge classique. Le langage doit éviter les obscurités, pour atteindre à cette clarté que les grammairiens appellent de leurs vœux.

Vaugelas : chasse ouverte aux néologismes et aux mots bas

Parmi les Remarqueurs, Vaugelas, auteur des *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire (1647)*, s'en remet à l'Usage, Le Bon Usage, le bon parler de la plus saine partie de la cour et des écrivains du temps. Il réprovoque les mots vieillis, les archaïsmes, les latinismes, les provincialismes, les néologismes, les termes techniques. D'un côté, il concède : « J'ai une certaine tendresse pour tous ces beaux mots que je vois ainsi mourir, opprimés par la tyrannie de l'usage, qui ne nous en donne point d'autres à leur place qui aient la même signification et la même force. » Mais d'un autre côté, « Faire de nouveaux mots n'est pas permis », dit-il, « à qui que ce soit » et « cela doit être aussi rare que les comètes ». Le lexique

français, particulièrement la langue littéraire, est soumis à la tendance puriste dans l'emploi des mots : la partition est faite entre mots nobles et mots bas.

La tendance néologique

A cette tendance anti-néologisme s'oppose une autre tendance néologique qui prouve que la langue ne peut être constamment contrainte. Aussi, cette exclusion des mots pensés comme vieillis rencontre-t-elle des oppositions. Ainsi, La Bruyère écrit : « *Certes*, en supposant même dans le monde moins de certitude qu'il ne s'en trouve en effet sur la vérité de la religion, il n'y a point pour l'homme un meilleur parti que la vertu. » Et il précise plus loin : « *Certes* est beau dans sa vieillesse, et a encore de la force sur son déclin : la poésie le réclame, et notre langue doit beaucoup aux écrivains qui le disent en prose, et qui se commettent pour lui dans leurs ouvrages. » Comme « *car* », « *certes* » fut en effet proscrit au nom de la mode.

De même, c'est par la marque d'un nationalisme étroit que les puristes déplorent les dangers de l'emprunt. Alors qu'on avait introduit beaucoup de mots de la langue italienne au XVI^e siècle, ce n'est qu'après 1750 que les mots anglais de la vie commerciale, coloniale, scientifique, littéraire et ensuite politique envahissent le lexique français, comme « *speaker* », « *franc-maçon* », « *romantique* », « *bifteck* », « *grog* », « *punch* » « *rhum* », « *partenaire* », « *spleen* ».

Malgré toutes ces réticences, la terminologie technique et scientifique pénètre le lexique. Ainsi, les éditions du Dictionnaire de l'Académie française, à partir de 1762, font entrer des mots nouveaux de la langue des sciences et des arts et des métiers. Un réseau d'expressions propres à l'économie politique se fixe : « *tableaux* », *classements* », « *analyse économique* », « *code économique* », *dénombrements* », « *produit net*, « *richesses disponibles* ». La tendance néologique s'accroît en 1798. Par exemple le *Dictionnaire de Trévoux* dans sa quatrième édition admet un important vocabulaire technique et scientifique et notamment botanique. De même, Féraud, dans son *Dictionnaire critique* fait une large place aux mots nouveaux de la langue technique, populaire et littéraire. De même, la terminologie politique est en pleine effervescence, à la fin du XVIII^e siècle. Des mots comme « *cafés* », « *club* », « *cercle* », « *coterie* », « *bastiller* », « *embastiller* », jalonnent le discours politique. D'autres annoncent les grands mouvements politiques à venir : « *insurrection* », « *insurgent* », « *opposition* », « *réforme* », « *ameuter* », « *agitateur* ». Les mots *liberté*, *citoyens*, *patrie*, *tyrannie* et à la limite du lexique moral, le mot *vertu* font partie des mots clés du discours politique. Mercier dans sa *Néologie* (1801) préconise le recours systématique à la néologie. La tendance créatrice est fondée sur le besoin d'expressivité, inhérente à l'évolution d'un groupe social, à la naissance d'un mouvement politique. J.-P. Seguin a relevé des mots nouveaux qui apparaissaient tels que « *impressionner* », « *lesteté* », « *sentimentalité* »,

« bienfaisance », « intraduisible », « généraliser », « popularité », par le biais de la création de nouveaux dérivés. Par un usage élargi, on voit s'installer des expressions comme « coutumier du fait », « ainsi donc », « esprit ingénieux », « tomer amoureux », « mettre en valeur », « versé dans les belles lettres ». Enfin, la période de la Révolution se révèle une période de vie lexicale particulièrement intense avec, outre les mots du calendrier, des centaines de mots nouveaux comme « mètre », « litre », « gramme », « kilogramme », « loustic », « embargo », « chaloupe », « débarquement », « débarcation », « faire danser la carmagnole à l'ennemi », « mandat d'amener », « dénonce ».

Les bouleversements sociaux se traduisent donc dans le vocabulaire. Des sens affaiblis, des extensions de sens, des termes transférés au animés ou inversement aux choses, des sens figurés, des termes techniques, se répandent dans la langue. Et lorsque les réalités, « les choses », disparaissent, les mots meurent à leur tour ; comme on le constate pendant cette même période révolutionnaire, pour des mots comme « échansons » ou « cavaliers de la maréchaussée » ou « syndic » dont la signification de cette époque s'est évanouie, parce que leur contexte politique d'utilisation a disparu. L'étroitesse dans laquelle les doctes néo-classiques avaient enfermé le vocabulaire appelait donc une réaction. Victor Hugo dira, d'ailleurs, dans les *Contemplations* : « J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire ».¹

1.2. L'Abus des mots

La réflexion sur le lexique passe aussi pendant cette période par un débat sur ce que certains ont appelé « l'abus des mots ». En effet, beaucoup s'interrogent sur la norme lexicale et le « scandale »² que constitue le fait de détourner les mots de leur sens. Les penseurs, comme Locke et Condillac, ont la conviction qu'il existe un écart entre les mots et les choses. Le débat hésite entre l'hypothèse d'une langue adamique où les mots reflèteraient la nature des choses et celle d'une langue artificielle qui serait construite par les savants pour communiquer le savoir et représenter la définition des choses. À ces interrogations s'ajoute celle qui concerne l'étymologie des noms : traduit-elle ou non la signification propre du mot ? Certains révolutionnaires admettent de laisser filer les mots quand les conservateurs déplorent cette cassure. Locke et Condillac s'inquiètent des erreurs engendrées par les mots et de leur manipulation préjudiciable à la connaissance de la chose alors qu'Urbain Domergue réclame des définitions « dignes de la liberté ». La thématique du détournement de la signification des mots, de « l'abus

¹ Vers extrait du poème « Réponse à un acte d'accusation » qui se trouve dans la première partie (« Autrefois, 1830-1843 ») de ce recueil (*Les Contemplations*) paru en 1856.

² Sonia Branca-Rosoff, *Les mots de parti-pris* (page 47).

des mots qui nous trompent sur les choses »³ pour reprendre la formule d'Urbain Domergue est fréquente dans les discours du XVIII^e. La mise en garde touche le domaine politique où les manipulations sur le langage servent le masquage et la domination par les tyrans ainsi que les sphères religieuses qui usent des mots « Dieu », « religion », « diable » pour masquer l'injustice et l'assujettissement qui pèsent sur le peuple. Ulrich Ricken dans un article de la revue *Mots, Réflexions du XVIII^e siècle sur l'« abus des mots »* montre que la période révolutionnaire est le paroxysme de la querelle sur les mots :

La nouvelle situation politique confère une importance encore accrue à la thématique de « l'abus des mots » et du décalage entre « les mots et les choses ». Partisans et adversaires de la Révolution s'accusent mutuellement de falsifier la langue et de pratiquer l'abus des mots dans l'intérêt de leurs buts politiques. Dans l'optique de la contre-révolution, l'abus des mots, qui aurait servi à séduire le peuple, est même présenté comme une cause essentielle des bouleversements révolutionnaires.

Ce qui est dénoncé c'est l'abus de pouvoir et l'abus des mots derrière le contournement du vocabulaire.

1.3. La polémique et ses ressorts

Enfin, la dernière partie du XVIII^e ouvre sur une période politique agitée. La France vit violemment la crise révolutionnaire de 1789. Les stratégies polémiques s'emparent du lexique. On se bat à coups de mots. La polémique se définit dès 1690 avec Furetière comme « une épithète qu'on donne aux Livres des Auteurs qui écrivent les uns contre les autres qui se critiquent quelquefois avec trop d'aigreur ». Définition qui permet de dégager deux traits : d'une part, la critique, l'aigreur mais aussi l'usage du mot dans une situation sociale restreinte puisqu'il renvoie à la guerre des auteurs ; d'autre part l'opposition entre la voix de l'auteur et celle de l'adversaire. La polémique est un objet de nature verbale fabriqué avec des mots et des phrases, un objet verbal de type dialogique car il nécessite deux énonciateurs occupant deux positions antagonistes. Il s'agit de disqualifier la cible, ici l'adversaire politique, par le moyen d'axiologiques de modalisateurs, de manœuvres dépréciatives de figures. Une argumentation dévoyée par des exagérations et des déformations manifestes du discours adverses (attaques gratuites, basses, allusions perfides, insinuations diffamatoires) sont mises en pratiques.

II. Les Dictionnaires socio-politiques révolutionnaires

Ce sont des textes à visée polémique qui se donnent des allures d'ouvrages lexicographiques. Ils jouent d'ailleurs un rôle important dans la didactique de la vie politique, en éclairant le sens du nouveau vocabulaire révolutionnaire. L'intérêt du dictionnaire polémique est d'inscrire du « discours social » et de le travailler. Il restitue

³ Urbain Domergue, *Journal de la langue française*, novembre 1791.

ironiquement les discours de ses adversaires comme une langue de bois. Pour Annie Geffroy, la polémique est le premier degré de la lexicographie socio-politique.

2.1. Présentation des dictionnaires socio-politiques : A.-Q Buée (1792), Gautier

Les dictionnaires socio-politiques sont des ouvrages lexicographiques qui ont été répertoriés par le *Laboratoire de Saint-Cloud*, à partir de 1969, pour dégager une nomenclature du vocabulaire politique, pour la période 1770-1969. A partir d'un recensement par enregistrement informatisé, *L'équipe XVIII^e et Révolution* d'Annie Geffroy a retenu 27 dictionnaires socio-politiques publiés entre 1770 et 1820. Ces dictionnaires ont en commun leur intérêt pour la nomenclature politique et en raison du faible décalage chronologique et de leur lien avec l'actualité, ils sont à rapprocher des textes de presse. D'abord, parce qu'ils sont rédigés et publiés rapidement. Ensuite, se référant au même contenu politique, ils se répondent d'un ouvrage à l'autre. La nomenclature même comporte des désignants politiques et des noms propres et canalise les textes sur une orientation notionnelle. Les commentaires, eux, portent sur les informations d'ordre encyclopédique ou prennent la forme de jugements de valeur, polémiques. Parmi ces auteurs qui servent un engagement intellectuel et politique et qui traduisent la crise morale et intellectuelle de cette fin du XVIII^e siècle, nous en présentons deux, qui reflètent le débat sur le lexique. Le premier dictionnaire auquel je me suis intéressée est celui d'Adrien-Quentin Buée (1748-1826) qui, outre sa carrière d'ecclésiastique (il est secrétaire du chapitre de Notre-Dame de Paris en 1786), est un passionné de musique et de mathématiques. Quand la Révolution éclate, il choisit son camp, celui des prêtres réfractaires, des opposants farouches à la Révolution et écrit, entre autres *Le Nouveau Dictionnaire pour servir à l'intelligence des termes mis en vogue par la Révolution*, publié en 1792, chez Crapart. Le deuxième est l'ouvrage de Gautier publié en 1791 et intitulé *Dictionnaire de la constitution et du gouvernement français*. De P.N. Gautier on ne sait que peu de chose, qu'il est probablement un homme de loi qui a également publié *Manuel des Jurés* et *Manuel des Contribuables* en 1792. On lui doit une pétition après août 1792 « sur l'encouragement et les récompenses à accorder aux tyrannicides. »⁴ Il appartient en 1792 à l'aile gauche anti-royaliste. Il cherche à installer la norme révolutionnaire, à en quelque sorte normaliser le vocabulaire révolutionnaire.

⁴ Cité par Sonia Branca-Rosoff, « Les Mots de parti-pris. Citoyen, Aristocrate et Insurrection dans quelques dictionnaires (1762-1798) », in *Dictionnaires des Usages socio-politiques (1770-1815)*, fascicule 3, Dictionnaires, Normes, Usages, INALF, 1988.

2.2. Objectifs politiques

L'analyse paratextuelle de ces dictionnaires d'un genre peu commun démontre la volonté manifeste de dérision de leurs auteurs. Tous les deux se dénomment « dictionnaire » et comportent une table des matières affichant la nomenclature, pour, semble-t-il, en justifier la méta-lexicographie. En effet, ces tables invitent implicitement à un autre parcours de lecture et donnent à penser qu'il s'agit bien là d'autres choses que de dictionnaires. Celui de Buée se dit « nouveau » et l'on peut remarquer l'adjectif antéposé. Gautier annonce le contenu. Il s'agit de définir la « constitution » et le « gouvernement français ». Dans les deux cas le titre se prolonge par des précisions sur l'objectif politique. Pour Buée, le dictionnaire a pour but de « servir à l'intelligence des termes mis en vogue par la Révolution », donc d'informer l'auditeur idéal du texte, le lecteur. Gautier, lui, se porte, sur un terrain en apparence plus didactique, sur les fondements des textes constitutionnels de la Révolution : « Les dénominations de tous les nouveaux officiers Publics, les formes de leur Élection ou Nomination, leurs Fonctions, leur Traitement, leur Costume, etc. ; les nouvelles Institutions Civiles, Politiques, Militaires, Ecclésiastiques, Judiciaires, et Financières ; les Loix de chacune des branches de l'Administration de l'État ; les Droits et les devoirs des Citoyens ; la Définition des nouveaux termes les plus usités, quelques-uns de ceux qui ne doivent plus être employés, etc. où l'on retrouve le concept de nouveauté avec « nouvelles institutions » et « nouveaux termes ». Chacun entérine bien dès le titre l'objectif central du dictionnaire : se faire l'écho de la néologie lexicale révolutionnaire et chacun vu de son propre camp. Les Destinataires sont à première vue étroits par l'audience. Dans le cas de Buée il est dédié au public restreint « des Amis de la Religion, du Roi et du Sens commun ». Il annonce, ironiquement, que son dessein peut « être pris pour un projet formel de contre-révolution » et qu'il préfère garder le voile de l'anonymat. Il ne publiera sous son nom qu'à la fin de la Révolution. Gautier précise la visée en apparence strictement didactique et informative :

Ce n'est point aux hommes éclairés que je dédie cet ouvrage ; il est au-dessous de leurs lumières, je l'ai entrepris pour ma propre instruction, et je le consacre à ceux qui, comme moi, ont besoin de s'instruire des droits que leur donne, des devoirs que leur impose leur nouvelle qualité de citoyens, et qui veulent connoître les loix sous lesquelles ils vivent.

De fait, les deux veulent convaincre de la justesse de leur analyse un plus large public.

L'habillage est celui d'un manuel, simple outil linguistique en apparence, mais le contenu est foncièrement politique. Au lecteur de lire entre les lignes, de faire la moitié de l'ouvrage et d'interpréter le fond de la polémique. Les mots sont au service d'une guerre féroce et sans pitié. Ils sont des enjeux et les révolutionnaires ont la conviction

que, si on tient les mots, on a le pouvoir. Annie Geffroy⁵ souligne le séisme lexical de l'époque révolutionnaire :

Avec l'irruption massive de la parole sur la scène des assemblées, c'est toute la langue qui est apparue éminemment politique. Le bouleversement des institutions s'est accompagné du remaniement des vocabulaires qui les décrivaient ; l'adjectif « nouveau », omniprésent dans la période, véhicule inmanquablement un commentaire politique, une prise de parti : on est pour ou contre.

Le concept de « nouveauté » est donc à l'œuvre comme nous le constatons dans l'analyse du paratexte. Les auteurs s'emparent de la langue pour rendre compte des événements de discours contemporains. Mais de quelle marge de création disposent-ils ? L'associent-ils à la Révolution ? Le mouvement qui impulse cette création lexicale aboutit à une dilution des ouvrages politiques dans les dictionnaires classiques. De fait, les dictionnaires socio-politiques jugent l'écart par rapport à la norme. Ils se prononcent sur la légitimité des définitions du dictionnaire classique ou implicitement du vocabulaire utilisé par les autres. Les auteurs adoptent le métalangage de la nouveauté. Mais on trouve peu de nouveau.

III. La Création lexicale pendant la période révolutionnaire

3.1. De nouveaux mots

Une édition du *Dictionnaire de l'Académie* publiée en 1798 est accompagnée par un supplément de 300 termes politiques créés par la Révolution, incluant des mots comme « anarchiste », « affameur », « amendement », « démocratie », « civisme », « ordre du jour », « département ». Les créations passent également par des suffixations en -isme, -iste, -iser, -isation, ou les préfixations en anti-, contre-, ultra-, archi-. Par exemple, Buée accorde une entrée à « *décatholiciser* » qu'il définit ainsi : « décatholiciser la France, c'étoit l'athéiser, c'est-à-dire, superstitioniser la dernière classe du peuple, et athéiser le reste ». Il retient également « *ça ira* » comme entrée de son dictionnaire :

De quoi dit-on ça ira ? C'est un rien. Il s'agit seulement de changer les habitudes, les préjugés, les usages, les passions, les mœurs de vingt-cinq millions d'individus ; de renverser l'empire sous lequel ils prospèrent depuis quatorze siècles.

Au total, ces dictionnaires créent peu de mots nouveaux. La création passe par d'autres procédés.

3.2. De nouvelles définitions qui bouleversent la langue politique

Alors que Gautier se fait pédagogue et explique la langue révolutionnaire, Buée rejette également dans le même temps les mots mis en vogue par la Révolution, s'en

⁵ Annie Geffroy, « Les Dictionnaires socio-politiques 1770-1815 : une bibliographie », in *Dictionnaires des Usages socio-politiques (1770-1815)*, fascicule 3, Dictionnaires, Normes, Usages, INALF, 1988.

moque en proposant des définitions polémiques. Il bouleverse radicalement le sens de la langue commune. Ainsi ces quelques exemples :

« *citoyen* » : « Je me sens incapable d'être citoyen actif. J'avoue mon impéritie, et j'abandonne cette qualité aux perruquiers ; aux cabaretiers, aux tailleurs, aux pâtisseries, aux cordonniers, aux ferblantiers, aux savetiers qui forment les assemblées de sections. »

« *constitution* » : « désorganisation de tous les pouvoirs. »

« *assemblée* » : « comment parler de l'assemblée nationale, après une telle loi ? Si j'en parle, on dira que c'est à dessein de l'avilir, et l'on me dénoncera. Si j'en parle en bien, on dira que c'est par ironie. »

« *aristocratie* » : « arrangements de syllabes qui (ô prodige de l'art cabalistique) produit les plus étranges effets sur l'animal appelé démocrate. »

« *Révolution* » sort du champ médical et astronomique et devient : « Bouleversement qui s'est opéré, en 1789, dans les têtes de France, et qui a fait de cette terre un vase Bedlam »

« *Avocats* » : « maudits bavards que Dieu confonde. Que l'imagination se transporte dans l'antre de la chicane, séjour des cris, de la fureur, de l'infenale parlerie, de l'enragée griffonnerie. »

« *ci-devants* » : « nom qu'on donne à tout ce qui existoit, et qu'on donnera bientôt à tout ce qui existe. »

« *Panthéon* » : « Nouveau Montfaucon national »

« *Électeurs* » : « Machines très ingénieuses qui écrivent toutes seules les noms dont on frappe l'air dans lequel elles sont plongées. »

« *Démocrate* » : « Je dirois bien ce que c'est mais je prie qu'on ne le demande pas. »

« *Départemens* » : « débris du pouvoir exécutif. Décombres au travers desquels est obligé de se traîner le gouvernement. »

« *Folliculaire* » : « Espèce d'insectes qui infectent les entrailles de la France. »

Dans tous ces cas, la définition active la polémique. Certaines définitions sont proches par leur conception du dictionnaire classique. D'autres refusent de définir sans commentaires, suggérant une protestation. Enfin les plus nombreuses servent au lecteur de pseudo-définitions avec paradoxe ou analogie. Le dictionnaire attire l'attention sur l'importance de la coupure ancien/ nouveau régime.

3.3. Une réactivation du vocabulaire

En définitive on aurait peu de nouveaux mots mais de nouveaux usages. En effet les combinaisons méritent un traitement spécifique. L'examen des contextes permet de délimiter des sphères d'utilisation ; ainsi l'association des mots-clés avec des adjectifs, des GN. Par exemple le mot « *homme* » entre dans le dictionnaire de Buée dans des collocations avec des adjectifs comme sages, honnêtes modérés ou féroces, corrompus, qui traduisent la distinction entre le bien et le mal. « *Peuple* » est associé plus généralement à des mots péjoratifs et violents, en lien très fort avec la période révolutionnaire et avec les convictions de Buée.

À l'entrée « *liberté* », Buée souligne les contradictions révolutionnaires : « On a entrepris de semer en France, je ne sais quelle espèce de liberté, et l'on a été tout étonné de n'y voir germer que la licence ». Il ajoute :

Les politiques actuels regardent la religion et l'honneur comme des entraves à la liberté. Ils ont raison. Il y a une liberté à laquelle la religion et l'honneur mettent un frein ; c'est celle de troubler la paix, de gêner la liberté de tout l'univers, à celle de se rendre insupportable au genre humain.

Buée oppose ainsi la liberté : licence individuelle sans frein à la liberté : respect du groupe social. Ces opérations d'association avec d'autres mots du lexique aboutissent à retravailler le vocabulaire. La langue commune est bouleversée : « morale », « vœux » apparaissent contre toute attente dans le champ de la vie politique. La stratégie lexicale de Buée apparaît tout particulièrement quand on compare ses définitions avec celles de A5. On s'aperçoit que les mots peuvent perdre leur valeur positive. Ainsi le *patriote* qui devient « animal bipède qui fait peur aux honnêtes gens ». Les *assignats* ne sont que du « papier (...) une pareille monnaie de vaut pas de l'argent ». Les « *sans-culottes* » sont à eux seuls les principes de gouvernement ». Quant aux *jureurs* « têtes bien arrangées... ce n'est pas de leur faute s'ils ont juré ».

Bien sûr tous ces mots ne sont pas des néologismes. Ils ne sont pas non plus des nouveautés. Il s'agit la plupart du temps de termes très généraux. Mais nous pouvons observer des déplacements intéressants sur le champ sémantique de ces mots : extensions d'usage comme homme qui voit rentrer « droits de l'homme », formations de nouvelles expressions. De fait ces mots entrent dans des systèmes de valeur et se chargent de pouvoirs nouveaux.

Conclusion

L'analyse de ce corpus montre que la création lexicale, qu'il s'agisse de mots nouveaux, de définitions revues ou de combinaisons lexicales, pendant la Révolution française, comme pendant toutes les périodes politiques fortes, consiste surtout à repenser le vocabulaire en repensant le sens des mots. Elle est un moyen constant de mise en accusation de l'adversaire.

Références bibliographiques :

Ressources anciennes :

BUÉE, Adrien-Quentin, *Nouveau Dictionnaire pour servir à l'intelligence des termes mis en vogue par la Révolution, dédié aux amis de la religion, du roi et du sens commun*, Crapart, Paris, 1792.

VAUGELAS, Claude Favre de, *Remarques sur la langue françoise*, Slatkine (Reprints, Genève 2000), 1647.

Ressources secondaires :

BRANCA-ROSOFF, Sonia, « Les mots de parti-pris. Citoyen, aristocrate et insurrection dans quelques dictionnaires 1762-1798 », in *Dictionnaire des usages socio-politiques*, fascicule 3, INALF, Paris, 1988.

GEFFROY, Annie, *Dictionnaire des usages socio-politiques (1770-1815)*, Équipe 18^e et Révolution, coll. « Saint-Cloud », fascicules 1 à 5, INALF, Paris, 1985-1991.

- GUILLAUMOU, Jacques, *La Langue politique et La Révolution*, Méridiens Klincksieck, 1989.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, *Le Nouveau Dictionnaire d'A.-Q. Buée : étude d'un discours polémique contre-révolutionnaire*, thèse soutenue à l'Université de Provence, 1995.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, BRANCA-ROSOFF, Sonia, « Buée : des mots contre les mots, un dictionnaire polémique en 1792 », in *Le Français moderne*, avril 1989.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, A.-Q. Buée, *disciple esthétique de Voltaire*, Il Confronto Letterario Schena Editore, Université de Pavie, novembre 1999.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, « Homme », « Droit », « Peuple » : étude de mots en contexte dans un dictionnaire polémique, in *Le Nouveau Dictionnaire d'Adrien-Quentin Buée, Revue Archiv, Für das Studium der neueren sprachen und literaturen*, Enrich Schmidt Verlag, 2000.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, *Les syntagmes nominaux complexes, N1 de N2, dans un texte polémique*, in *Le Nouveau Dictionnaire d'A.-Q. Buée (1792)*, Université de Brest, 2011.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, « La Confrontation des normes linguistiques révolutionnaires/ contre-révolutionnaires et le débat polémique sur l'Abus des mots : *Le Nouveau Dictionnaire d'A-Q Buée (1792)* », in *Langue commune et changements de normes, études réunies et éditées par Sonia Branca-Rosoff, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun, Anne Régent-Susini*, publication Paris III, Champion, 2011.
- REMI-GIRAUD, Sylviane § RETAT, Pierre, *Les Mots de la Nation*, Presses universitaires de Lyon, 1996.
- REY, Alain, *Révolution-Histoire d'un mot*, Gallimard, 1989.
- RICKEN, Ulrich, « Réflexions du XVIII^e siècle sur "L'abus des mots" », in *Mots*, 4, 1982.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* Paris, PUF, 1994.
- SCHLIEBER-LANGE, Brigitte, « Tu parles le vieux langage-Le Dictionnaire Républicain et Révolutionnaire de Rodoni, citoyen de Genève », in *Langue et Révolution*, Linx, Paris, 1987.
- SÉGUIN, Jean-Pierre, *La langue française au XVIII^e siècle*, coll. « Bordas », 309, Paris, 1972.

Ajustement stratégique par la dénégation des formes argumentatives

Gabriela SCRIPNIC

Université «Dunărea de Jos» de Galați

Gabriela.Scripnic@ugal

.ro

Abstract: This paper aims at pointing out the rhetorical strategy of discrediting an acknowledged argumentative form in ordinary discourse. The theoretical framework is provided on the one hand by studies in the field of pragma-dialectics, more precisely, the concept of strategic manoeuvring [van Eemeren, Houtlosser 1999, 2006], and, on the other hand, by research in the field by M. Doury [2004] focusing on types of arguments and their evaluation in ordinary discourse. In this context, we deal with cases of denial of a specific type of argumentative move, namely the argument from authority, by a speaker who casts doubt on the argumentative force of this type of argument while using it to defend his standpoint. We argue that the speaker deliberately discredits the argument of authority in order to strategically manoeuvre the discussion and to make the audience adopt his standpoint.

Keywords: strategic manoeuvring, rhetoric, argument from authority, standpoint, ordinary discourse

Introduction

Cette étude¹ analyse le discours ordinaire afin de rendre compte de la dénégation d'une forme particulière d'argument, l'argument d'autorité. Nous envisageons la tentative du protagoniste (le locuteur qui avance un point de vue) de disqualifier cet argument en tant que stratégie rhétorique servant à mieux imposer ce même point de vue au public. Le cadre théorique en est double : les théories de l'argumentation offertes par la pragma-dialectique [van Eemeren, Grootendorst, 1996 ; van Eemeren, Houtlosser 1999, 2006] et l'analyse des types d'arguments ainsi que leur critique dans le discours ordinaire [Doury, 2004]. Dans ce contexte, nous nous proposons d'illustrer comment la dénégation de l'argument d'autorité constitue une forme d'ajustement stratégique (*strategic manoeuvring*) par laquelle le locuteur vise à atteindre son but : rendre son discours à la fois raisonnable et persuasif.

¹ L'auteure remercie ses collègues Anca Gâță et Alina Ganea pour leurs commentaires et suggestions concernant la problématique traitée.

Nous exposerons d'abord les caractéristiques de l'argument d'autorité en mettant en évidence la place qu'il occupe à l'intérieur des diverses catégories d'arguments selon la nouvelle rhétorique [Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1970 ; Reboul, 1991] et selon les théories de la pragma-dialectique [van Eemeren, Grootendorst, 1996]. Nous observerons ensuite comment les locuteurs utilisent le syntagme *argument d'autorité* dans le discours ordinaire, en nous appuyant sur les travaux de M. Doury [2004, 2011] qui identifie les arguments par référence au contenu ou par référence à la nature de la relation prémisses-conclusion. Nous verrons enfin comment l'argument d'autorité est disqualifié dans le discours ordinaire afin d'accroître l'impact du point de vue avancé sur l'auditoire.

L'argument d'autorité – précisions conceptuelles

Nous nous intéressons dans ce chapitre à la notion d'argument d'autorité dans le but de souligner quel type d'argument il illustre dans le cadre des typologies dressées par la rhétorique et la pragma-dialectique.

Dans le *Traité d'argumentation*, 2^e édition, C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca [1970] établissent trois grandes catégories d'arguments : les arguments quasi-logiques, les arguments basés sur la structure du réel et les liaisons qui fondent la structure du réel. Dans ce contexte, l'argument d'autorité est inclus dans les types d'arguments basés sur la structure du réel. Ces types d'arguments sont décrits aussi comme des arguments qui « s'appuient non plus sur la logique, mais sur l'expérience, sur les liaisons reconnues dans les choses » [Reboul, 1991 : 178]. Une telle liaison se manifeste entre la personne et ses actes et permet de présenter les actes de la personne en disant qu'on la connaît ou qu'on la reconnaît, ainsi que de juger ses actes en disant que la personne ne changera pas.

En d'autres termes, il s'agit d'une liaison qui « rattache une essence à ses manifestations » [Perelman, Olbrechts-Tyteca, *op. cit.* : 394]. La relation entre une personne et ses actes n'est pas stable au même degré que la liaison entre un objet et ses qualités. Pourtant, la répétition d'un acte peut engendrer soit « une reconstruction de la personne, soit une adhésion renforcée à la construction antérieure ». [*Ibid.* : 395] On pourrait ainsi dire, que dans la présentation d'une personne, sa conduite ultérieure devrait normalement être cohérente avec sa conduite précédente, et globalement, avec la personne même.

L'argument d'autorité justifie une affirmation en se fondant sur la valeur de son auteur : *Aristoteles dixit*. [Reboul, *op. cit.* : 182] L'autorité peut se fonder sur la morale de la personne, sur son passé sans tache, sur la valeur et l'expérience acquises dans un domaine.

Selon C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca [*op. cit.* : 411], l'argument d'autorité a été le raisonnement rhétorique le plus vivement attaqué à force d'avoir été abusivement

employé comme si les autorités invoquées avaient été infaillibles. L'argument d'autorité peut être contesté soit indirectement par l'appel à d'autres faits issus d'une autre autorité ou, voire de la même autorité, soit directement en invoquant une autre autorité que le sujet parlant considère comme plus compétente dans le domaine en question.

Dans les années 1970, F. H. van Eemeren et R. Grootendorst, inspirés par le rationalisme critique de Karl Popper, étudient l'argumentation en tant que moyen de résoudre les différences d'opinion. Cette approche a une double visée : dialectique et pragmatique. Elle s'avère dialectique puisque les deux parties impliquées dans la discussion visent à résoudre la différence d'opinion par voie rationnelle. L'approche est pragmatique puisque les échanges des parties sont envisagés comme des actes de langage.

L'un des concepts cruciaux² de la théorie argumentative développée par la pragma-dialectique est le schéma argumentatif. Les schémas argumentatifs représentent des moyens conventionnalisés de présenter la relation établie entre ce que l'on affirme dans la prémisse explicite et ce que l'on affirme dans le point de vue [van Eemeren F.H., 2001 : 20]. Dans la tentative de faire le public adopter le point de vue avancé, le sujet parlant ou écrivain fait appel à des schémas argumentatifs qui servent à produire un transfert d'adhésion de la prémisse au point de vue en question. Pour ce faire, le sujet parlant va construire son argumentation de manière à convaincre le public. [*Ibid.* : 19]

Ayant à la base le type de relation qui s'établit entre l'argument et le point de vue que le sujet parlant vise à imposer au public, les théoriciens de la pragma-dialectique distinguent trois grandes classes de schémas argumentatifs : argumentation symptomatique, argumentation basée sur une relation d'analogie et argumentation causale. [van Eemeren, Grootendorst, 1992 : 94-102]

L'argument d'autorité illustre l'argumentation symptomatique. Celle-ci doit être comprise comme une relation établie entre un argument et un point de vue qui partagent le même référent (X), mais qui présentent des prédicats³ différents. La propriété attribuée au référent dans l'argument est avancée en tant que symptôme de la propriété attribuée à X dans le point de vue. [Hitchcock, Wagemans, 2011 : 186]

(1) Comme André est Français, il aime sans doute le vin et le fromage.

André – le référent X

André est Français – prédicat 1 (argument)

André aime le vin et le fromage – prédicat 2 (point de vue)

² Les autres concepts sont : *point de vue, prémisse non exprimée, structure argumentative, sophisme* (cf. Frans H. van Eemeren (ed.), *Crucial Concepts in Argumentation Theory*, Sic Sat, Amsterdam, 2001).

³ Le prédicat est la partie de la phrase qui attribue la propriété au référent. [Hitchcock, Wagemans, *op.cit.* : 186]

Dans le cas de l'argument d'autorité, le transfert de l'adhésion de la prémisse vers le point de vue est assuré et garanti par l'appel, dans la prémisse, à une source extérieure qui a le savoir et l'expertise nécessaires pour tirer la conclusion. Dans ce cas, l'expertise de cette source est présentée comme un signe que les affirmations de l'expert sont acceptables [van Eemeren F. H., 2009 : 86] :

(2) Pierre a dit qu'il ferait beau demain, et c'est un météorologiste de première classe.⁴

Dans (2), un participant à la discussion vise à imposer un point de vue (*il fera beau demain*) aux interlocuteurs par l'appel à une autorité qui, selon lui, est incontestable pour assurer le transfert de l'adhésion de la prémisse (*Pierre est un météorologiste de première classe*) vers le point de vue avancé. Pierre devient ainsi le garant de la justesse du pont de vue avancé. Cependant, le problème de l'argument d'autorité implique la crédibilité de la source citée et la pertinence de son savoir pour le sujet développé :

(3) Un participant affirme, plein d'assurance, **que puisque Kant a dit que tout ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort**, le non des Français est un espoir pour l'Europe.⁵

Dans (3), l'argument d'autorité est fallacieux pour deux raisons : d'un côté, le participant utilise l'expertise d'une autorité pour imposer un point de vue dans un domaine tout à fait différent (philosophie vs politique) ; d'autre côté, il semble attribuer une affirmation à une source sans avoir la certitude que cette appartenance est exacte (cela se voit dans les réponses données par les autres participants à la discussion qui critiquent l'argument avancé).

2. L'argument d'autorité dans le discours ordinaire

L'argument d'autorité peut revêtir diverses formes en fonction du type de discours où il est employé : ordinaire, académique, politique, etc. Le point commun de ces formes est la mention explicite de la source (d'habitude par un nom propre) dont l'expertise accroît l'acceptabilité du point de vue chez le public : *X (expert) + verbe de parole, selon X, selon les affirmations de X, etc.*

Dans ce qui suit, nous ne nous arrêtons pas sur les modalités de construction de l'argument d'autorité dans le discours ordinaire, mais sur la capacité des locuteurs d'identifier un tel argument et d'y réagir. Pour ce faire, nous prenons en considération divers contextes où les locuteurs emploient le syntagme *argument d'autorité*. Les extraits utilisés sont tirés de divers forums de discussion ou des blogs et sont traduits du roumain en français par l'auteure.

⁴ (http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2011.ngo_tth&part=300904)

⁵ <http://fr.narkive.com/2005/6/28/1592272-kant-et-nietzsche.html>

M. Doury [*op. cit.* : 62-67] procède à l'étude du métalangage argumentatif tel qu'il apparaît dans des situations naturelles d'argumentation. Elle s'intéresse plus précisément à l'usage ordinaire du mot *argument* et aux expansions que ce mot est susceptible de recevoir. Dans ce contexte, l'auteure établit que les locuteurs identifient les arguments en fonction de leur contenu. La spécification du contenu en est réalisée par des expansions nominales, propositionnelles, paratactiques qui peuvent accompagner le mot *argument* : *l'argument de la force* (expansion nominale), *l'argument selon lequel il faut utiliser la torture pour faire parler* (expansion propositionnelle), *l'argument « manque de prudence »* (expansion paratactique).

À ce point, nous chercherons à montrer comment les locuteurs opèrent l'identification de l'argument d'autorité. Selon nous, l'identification se fait *par référence à la typologie de l'argument* : cela veut dire que les locuteurs possèdent le savoir nécessaire pour utiliser l'argument d'autorité dans leur argumentation ainsi que pour le reconnaître dans le discours de l'interlocuteur. Lorsque le syntagme *argument d'autorité* apparaît dans le discours ordinaire, le locuteur en accomplit une évaluation axiologique qui convienne à ses besoins persuasifs. Nous envisagerons quelques modalités par lesquelles les locuteurs réalisent l'évaluation de l'argument d'autorité.

L'évaluation favorable peut se faire en termes de la fréquence d'emploi :

(4) **Si pentru ca in zilele noastre argumentul de autoritate se joaca atat de des**, am sa vorbesc ca un simplu cititor in filosofie, religie, logica, si uneori de-a dreptul amator in bun simt.⁶

Et puisque de nos jours, l'argument d'autorité est avancé si souvent, je vais parler en simple lecteur en philosophie, religion, logique, et parfois en un vrai amateur en bon sens.

L'évaluation défavorable peut se faire :

- en termes de la force argumentative réduite :

(5) Intr-un raționament juridic "argumentul autorității" are doar o valoare limitată.⁷

Dans un raisonnement juridique «l'argument d'autorité» n'a qu'une valeur limitée.

(6) Am citit cu tristete cum modestia mea a ajuns intre ghilimele din cauza faptului ca nu m-am lasat redus la tacere de apelul la argumentul autoritatii ("daca marele intelectual Patapievici spune asta, cine esti tu, ba, sa-l contrazici?").⁸

J'ai lu avec tristesse qu'on est arrivé à mettre entre guillemets ma modestie parce que je ne me suis pas laissé réduire au silence par l'appel à l'argument d'autorité (« si le grand intellectuel Patapievici⁹ le dit, qui es tu pour le contredire ? »).

- en termes d'ultime mouvement argumentatif à choisir :

(7) ma amuza copios cum **aduceti** – voi astia, 'relativistii' anti-establishment – **argumentul de autoritate atunci cind nu mai aveti alte argumente...**¹⁰

⁶ <http://andream.org/?p=1752> Les exemples sont donnés avec leur graphie originale.

⁷ <http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mmioc/curteasup/docs/0227geno.htm>

⁸ <http://www.azsforum.org/forum/viewtopic.php?f=2&t=1766&start=180>

⁹ Horia-Roman Patapievici est un écrivain, essayiste, physicien et philosophe roumain né le 18 mars 1957 à Bucarest.

¹⁰ <http://stefantalpalaru.wordpress.com/2008/12/05/life-liberty-and-the-pursuit-of-unicorns/>

Cela m'amuse copieusement : **vous** – les relativistes anti-establishment – vous faites appel à **l'argument d'autorité quand vous n'avez plus d'autres arguments...**

- en termes de mouvement argumentatif fallacieux :

(8) **Tu faci apel la argumentul autoritatii**: moderatorul a considerat asa, prin urmare chiar asa stau lucrurile. **E un sofism.**¹¹

Tu fais appel à l'argument d'autorité : le modérateur a considéré comme ça, donc les choses se passent de la sorte. **C'est un sophisme.**

En outre, l'évaluation défavorable de l'argument d'autorité peut se faire par une attaque à la personne qui l'emploie, par un sophisme *ad hominem* :

(9) **Argumentul de autoritate e a celor lipsiti si de inteligenta si de originalitate**, sa invoci un clasic pt a justifica o balacareala confuza e cu adevarat gradul zero de complexitate cognitiva.¹²

L'argument d'autorité est à ceux qui sont dépourvus d'intelligence et d'originalité, invoquer un classique pour justifier des paroles triviales et confuses est vraiment le degré zéro de complexité cognitive.

L'évaluation de l'argument d'autorité fonctionne comme une « préface méta-argumentative » [Doury, *op. cit.* : 66] qui annonce la position du locuteur : lorsqu'il accomplit une évaluation favorable, il se sert de l'argument d'autorité pour imposer son point de vue au public ; en revanche, s'il l'évalue défavorablement, le locuteur s'érige contre le point de vue avancé par un autre participant à la discussion. Dans le premier cas, le locuteur assume le rôle de protagoniste, tandis que dans le second cas, il devient antagoniste et critique les arguments donnés par le protagoniste.

Au point suivant, nous nous intéressons à un type particulier de « préface méta-argumentative » portant sur l'argument d'autorité : il s'agit des cas où le locuteur nie le caractère raisonnable de cet argument tout en continuant de s'en servir pour rendre son discours persuasif.

3. Ajustement stratégique par la dénégation de l'argument d'autorité

La pragma-dialectique étudie l'argumentation en tant que moyen de résoudre les différences d'opinion, en proposant une double approche du discours argumentatif : dialectique (les deux parties impliquées dans la discussion visent à résoudre la différence d'opinion par voie rationnelle) et pragmatique (les échanges des parties sont envisagés comme des actes de langage). [van Eemeren, Grootendorst, 1996]

Le plus souvent, dans les discours argumentatifs, les participants ne visent pas uniquement à aboutir à la solution de la différence d'opinion, mais ils essaient de la résoudre en leur faveur. Dans ce contexte, les participants cherchent à accroître l'acceptabilité du point de vue en question et en même temps à convaincre le public de

¹¹ <http://www.price.ro/t-15608>

¹² <http://www.hotnews.ro/stiri-international-8097826-numele-trandafirului-wikileaks-fata-fata-secretele-abuzurile-puterii.htm>

l'acceptabilité de ce point de vue. Cette quête simultanée qui vise l'atteinte des cibles dialectiques et rhétoriques mène à l'ajustement stratégique. Ce concept n'est pas toujours facile à appréhender dans une discussion particulière, étant donné que le lieu de manifestation de l'ajustement stratégique est un contexte de controverse et d'évaluation critique où une partie essaie d'orienter le processus de résolution afin d'atteindre ses objectifs personnels. [Krabbe, 2008 : 455]

Visant à remplir le vide entre dialectique et rhétorique, l'ajustement stratégique se réfère à l'effort continu fait par tous les participants au discours argumentatif pour réconcilier leur quête simultanée d'efficacité rhétorique et des standards dialectiques de la rationalité. [van Eemeren, Houtlosser, 2009 : 5]

L'ajustement stratégique devient manifeste à trois niveaux du discours argumentatif : dans les choix qui sont opérés par les participants parmi les ressources argumentatives disponibles à toute étape du discours, dans l'adaptation de leur contribution aux attentes de l'auditoire et dans le choix de la formulation la plus efficace par l'utilisation à dessein des outils linguistiques (ou d'autres) [*Ibid.*]. Bien que ces trois niveaux d'ajustement stratégique aient été analytiquement identifiés, dans la pratique argumentative proprement-dite, ces aspects surgissent et fonctionnent ensemble. [*Ibid.*]

Dans cette perspective, nous nous proposons de montrer comment la dénégation de l'argument d'autorité fonctionne comme une manifestation de l'ajustement stratégique opéré par le participant afin de faire les choses évoluer comme prévu et de convaincre l'auditoire de l'acceptabilité d'un point de vue. Ainsi, le message suivant est posté dans une discussion portant sur le partage judiciaire, plus précisément après qu'un interlocuteur conseille à l'initiateur de la discussion de consulter un certain document où il pourra trouver les réponses aux questions posées :

(10) Stimate domnule,

Mi-e cunoscut articolul, dupa cum cunoscuta mi-e si majoritatea practicii la care face referire. Doar ca in logica juridica nu exista intotdeauna solutii ultime, inatacabile si netransformabile. E treaba lui (autorului) la ce concluzii a ajuns, evident dupa ce ii vom oferi apluzele noastre pentru argumentele folosite. In alta ordine de idei, **argumentul de autoritate este intotdeauna ultimul la care apelez** si, de altfel, nu sunt sigur care e intemeierea stiintifica a autorului de care vorbiti, calitatea de inspector, faptul ca a aparut in pandecte sau ce? Pentru ca veni vorba **va pot face trimiteri la studiile lui Ciobanu din Dreptul din 2001**, chit ca trateaza al naibii de in treacat problema; oricum, **nu cred ca e just sa ne batem in surse**.¹³

Monsieur,

Je connais l'article et je connais également pour la plus grande partie la pratique à laquelle il fait référence. Pourtant, dans la logique juridique il n'y a pas de solutions ultimes, inattaquables et non transformables. C'est son affaire (celle de l'auteur) à quelles conclusions il est arrivé, sans doute après qu'on lui offre nos applaudissements pour les arguments utilisés. D'ailleurs, **l'argument d'autorité est toujours le dernier auquel je fais appel** et je ne suis même pas sûr quel est le fondement scientifique de l'auteur dont vous parlez, sa qualité d'inspecteur, le fait qu'il est apparu dans les Pandectes ou quoi d'autre ? Dans ce sens, **je peux faire référence aux travaux de Ciobanu du Droit de 2001**, même s'il

¹³ <http://groups.yahoo.com/group/lird/message/11596>

traite à peine de ce problème; de toute façon, **je ne crois pas qu'il soit juste de nous battre en sources.**

La démarche argumentative du locuteur commence par un renforcement de l'éthos personnel en tant que personne qui connaît les ouvrages de spécialité dans le domaine juridique, et donc, qui parle en connaisseur. Il continue par la dénégation indirecte de l'argument d'autorité avancé par son interlocuteur, en attaquant non la source du contenu, mais le contenu proprement-dit (*Pourtant dans la logique juridique il n'y a pas de solutions ultimes, inattaquables et non transformables*). L'attaque à l'autorité débute de manière voilée (*C'est son affaire (celle de l'auteur) à quelles conclusions il est arrivé, sans doute après qu'on lui offre nos applaudissements pour les arguments utilisés*) et continue de façon directe, par la mise en doute du statut qui lui a permis d'avancer ses opinions et ses conclusions (*je ne suis même pas sûr quel est le fondement scientifique de l'auteur dont vous parlez, sa qualité d'inspecteur, le fait qu'il est apparu dans les Pandectes ou quoi d'autre ?*). Il accuse en fait son interlocuteur d'avoir utilisé un sophisme pour imposer son point de vue, dans le sens que la source choisie n'a pas l'autorité nécessaire pour s'exprimer sur le partage judiciaire. La dénégation de l'argument d'autorité est faite explicitement en termes d'ultime mouvement argumentatif à avancer (*l'argument d'autorité est toujours le dernier auquel je fais appel*) et en termes de la justesse (comprise comme dialectiquement raisonnable) d'un tel argument (*je ne crois pas qu'il soit juste de nous battre en sources*). Le discours oscille entre la dialectique et la rhétorique : il tient à la dialectique chaque fois que le locuteur rejette l'argument d'autorité et le discours s'avère rhétorique quand le locuteur fait appel à l'éthos pour persuader et, surtout, quand il emploie lui-même l'argument d'autorité.

L'ajustement stratégique traduit donc les efforts du locuteur d'imposer son point de vue sur la réalisation du partage judiciaire par l'appel à des mouvements qui tiennent à la dialectique et des mouvements qui relèvent de la rhétorique. Il traite l'argument d'autorité comme illégitime, tout en continuant à l'employer en sa faveur.

L'exemple suivant appartient à un locuteur qui s'engage dans un débat sur les limites de la décence et de la pudeur. Son discours s'avère une critique voilée à l'adresse du comportement des jeunes qui s'adonnent en public à des actes normalement accomplis en intimité. Il avance le point de vue que la décence peut être acquise par l'éducation et par le respect des modèles (qui entrent en opposition avec les représentants des subcultures médiatisées).

(11) Corinteni 12, 23: „Părțile considerate mai puțin onorabile ale corpului sunt tocmai acelea pe care le acoperim cu mai multă onoare și ceea ce avem indecent este tratat cu cea mai mare decență”.

Timotei 2, 9: „Vreau, de asemenea, ca femeile, să se îmbrace într-o manieră decentă, cu pudoare și modestie”.

Nu încerc să fac aici o demonstrație de forță, turnând pe o pagină tot ce spune Biblia cu privire la asemenea lucruri. Bag seama că, oricum, argumentul autorității nu mai ține în fața noii generații, așa că nu voi insista. Am preferat să mă concentrez asupra noțiunii de decență, ca un simplu exercițiu de conștiință și de logică. Fiind un termen care nu impune măsuri precise, ci te obligă să gândești și să acționezi din principiu, este cazul să vedem care este esența principiului și ce anume stă la temelia decenței. Răspunsul rapid, aproximativ corect, dar incomplet ar fi: „cei șapte ani de acasă.”¹⁴

Corinteni 12, 23 : « et ceux que nous estimons être les moins honorables du corps, nous les entourons d'un plus grand honneur. Ainsi nos membres les moins honnêtes reçoivent le plus d'honneur. »

Timotei 2, 9 : « Je veux aussi que les femmes, vêtues d'une manière décente, avec pudeur et modestie ne se parent ni de tresses, ni d'or, ni de perles, ni d'habits somptueux. »

Je ne cherche pas à faire ici une démonstration de force, en versant sur une page tout ce que la Bible dit concernant de telles choses. J'observe, d'ailleurs, que l'argument d'autorité ne tient plus devant la nouvelle génération, donc je ne vais pas insister là-dessus. J'ai préféré me concentrer sur la notion de décence, comme un simple exercice de conscience et de logique. Comme c'est un terme qui n'impose pas de mesures précises, mais oblige à la réflexion et à l'action de principe, il convient de voir quelle est l'essence de ce principe et ce qui se trouve à la base de la décence. La réponse rapide, approximativement correcte, mais incomplète serait : « les sept années passées à la maison avant d'aller à l'école ».

Dans (11), le locuteur n'utilise pas l'argument d'autorité en réaction à un discours d'un autre participant, mais il l'emploie pour soutenir son point de vue. Il commence son argumentation par les citations de la Bible considérée comme l'autorité suprême en matière de préceptes de conduite. Pour atténuer l'impact des citations sur le public, le locuteur fait un commentaire méta-argumentatif à valeur à la fois anaphorique et cataphorique : il est anaphorique puisqu'il fait référence aux citations mentionnées et cataphorique car il annonce un changement de perspective dans le fil argumentatif. Le locuteur ajuste stratégiquement la discussion pour rendre son discours raisonnable (le commentaire méta-argumentatif) et persuasif (l'argument d'autorité). La dénégation de cet argument est faite à double reprise : par une prétérition¹⁵ par laquelle le locuteur nie un acte après l'avoir accompli (*Je ne cherche pas à faire ici une démonstration de force*) et par une évaluation défavorable de l'argument d'autorité en termes de sa tenue argumentative (*l'argument d'autorité ne tient plus devant la nouvelle génération*). L'ajustement stratégique de la dénégation de l'argument d'autorité a le rôle d'orienter la lecture dans la direction souhaitée par le locuteur : outre le but persuasif de faire les gens adopter son point de vue (*la décence est issue d'une éducation adéquate*), le discours comporte également une visée perlocutoire, car le locuteur se propose d'éduquer le sens de la décence chez les gens qui en sont dépourvus. Le locuteur laisse l'impression qu'il opère une distinction entre *démonstration de force* et *argument d'autorité* par le nombre et la longueur des citations empruntées à la source (*en versant sur une page tout ce que la Bible dit concernant de telles choses*). Pourtant, il a fait la démonstration de force et l'appel à l'argument d'autorité par l'emploi des fragments

¹⁴ <http://www.florinlaiu.com/tezaur/97-standardde-cretine/48-invturile-lui-nea-goe-ctre-mamia-mamiica-i-toate-domniele-basarabe.html>

¹⁵ P. Fontanier [1977 : 143] définit la prétérition comme la figure de pensée qui consiste à « feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force ».

extraits de la Bible sur le sujet en question. Par cet ajustement, l'argument de la Bible passe en arrière plan, tout en subsistant dans la conscience des lecteurs. L'impact en est qu'il faut se conduire décemment non seulement parce que la Bible le dicte, mais parce que c'est une preuve de l'éducation reçue.

Comme nous l'avons déjà précisé, l'ajustement stratégique se manifeste à trois niveaux du discours argumentatif qui fonctionnent ensemble et permettent au locuteur de dresser un pont entre le raisonnement dialectique et la persuasion rhétorique. Dans ce qui suit, nous montrons comment ces trois niveaux d'ajustement stratégique ont été illustrés dans (11) :

- niveau 1 : le choix opéré par le participant parmi les ressources argumentatives disponibles devient évident dans la sélection de l'argument d'autorité comme un premier pas dans son appel à la décence ;
- niveau 2 : l'adaptation de la contribution aux attentes de l'auditoire résulte de la critique de l'argument d'autorité comme ayant une tenue argumentative faible devant la nouvelle génération ; le locuteur fait preuve d'une connaissance profonde des jeunes (son public cible) dans le sens qu'ils ont la tendance de ne pas accepter les conseils et les modèles offerts par les générations antérieures ;
- le choix de la formulation la plus efficace par l'utilisation volontaire des outils linguistiques se voit dans l'association entre les syntagmes *démonstration de force* et *argument d'autorité* avec des verbes performatifs à la forme négative : *Je ne cherche pas à faire ici une démonstration de force ; je ne vais pas insister là-dessus.*

Les deux exemples étudiés témoignent de l'utilisation argumentative et méta-argumentative de l'argument d'autorité en tant qu'ajustement stratégique qui relève à la fois d'un choix conscient de ce mouvement argumentatif, d'une organisation du discours qui convienne aux attentes des lecteurs et d'une formulation propice pour que le locuteur atteigne les buts qu'il s'assigne.

Conclusions

Cette étude a traité de l'argument d'autorité dans le cadre théorique offert par la nouvelle rhétorique et la pragma-dialectique en vue de faire ressortir le fonctionnement de la dénégation argumentative dans le discours ordinaire. Premièrement, nous avons mis en évidence la place occupée par l'argument d'autorité dans les typologies argumentatives : l'argument d'autorité fait partie des arguments basés sur la structure du réel (la nouvelle rhétorique) et il est inclus dans les schémas argumentatifs du type symptomatique (la pragma-dialectique).

En étudiant le métalangage argumentatif dans des situations naturelles d'argumentation, nous avons établi que les locuteurs identifient l'argument d'autorité par référence à la typologie de l'argument. L'identification est accompagnée d'une évaluation

favorable, si le locuteur vise à l'utiliser, ou défavorable, s'il a l'intention de l'attaquer. Les exemples analysés nous ont permis d'illustrer que l'évaluation favorable se fait en termes de la fréquence d'emploi, tandis que l'évaluation défavorable s'accomplit par rapport à sa force argumentative (réduite) et à son caractère fallacieux. Ensuite, l'argument d'autorité a été approché par l'intermédiaire du concept d'ajustement stratégique, dans le sens que l'emploi et la dénégation de cet argument représentent une tentative du locuteur de réconcilier le but rhétorique (l'appel à cet argument) avec le but dialectique (sa dénégation). Nous avons illustré comment l'ajustement stratégique fonctionne à tous ses trois niveaux de manifestation lorsqu'un locuteur traite l'argument d'autorité comme forme argumentative illégitime tout en continuant de s'en servir pour atteindre ses buts.

Références bibliographiques :

- DOURY, Marianne, « La classification des arguments dans les discours ordinaires », in *Langages*, 38^e année, n° 154, 2004, p. 59-73.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures de discours*, Flammarion, Paris, 1977.
- GANEA, Alina, « Ouï-dire et ajustement stratégique dans l'argumentation », in *Le discours spécialisé : théorie et pratique*, n° 3, A. Drăgan & A. Gâță (éds), GUP, Galați, 2010, p. 118-125.
- HITCHOCK, David § WAGEMANS, Jean, « The pragma-dialectical account of argument schemes », in *Keeping in touch with pragma-dialectics*, E. Feteris, B. Garssen & F. Snoeck Henkemans (eds), Amsterdam, John Benjamins, 2011, p. 185-205.
- KRABBE, Eric C.W., « Strategic Maneuvering in Mathematical Proofs », in *Argumentation*, 22, 2008, p. 453-468.
- PERELMAN, Chaïm § OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 2^e édition, Éd. de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1970.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991.
- VAN EEMEREN, Frans H., « The State of the Art in Argumentation Theory », in *Crucial Concepts in Argumentation Theory*, Frans H. van Eemeren (ed.), Sic Sat, Amsterdam, 2011, p. 11-26.
- VAN EEMEREN, Frans H. § GROOTENDORST, Rob, *Argumentation, Communication, and Fallacies: a Pragma-Dialectical Perspective*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 1992.
- VAN EEMEREN, Frans H. § GROOTENDORST, Rob, *La Nouvelle Dialectique*, traduction par Sylvie Bruxelles, Marianne Doury et Véronique Traverso, Éd. Kimé, Paris, 1996.
- VAN EEMEREN, Frans H. § HOUTLOSSER, Peter, « Strategic manoeuvring in argumentative discourse », in *Discourse Studies*, 1, 1999, p. 479-497.
- VAN EEMEREN, Frans H. § HOUTLOSSER, Peter, « Strategic Maneuvering: A Synthetic Recapitulation », in *Argumentation*, 20, 2006, p. 381-392.
- VAN EEMEREN, Frans H. § HOUTLOSSER, Peter, « Strategic Maneuvering. Examining Argumentation in Context », in *Examining argumentation in context. Fifteen studies on strategic maneuvering*, F. H. van Eemeren (ed.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2009, p. 1-24.
- VAN EEMEREN, Frans H., « Strategic manoeuvring between rhetorical effectiveness and dialectical reasonableness », in *Studies in logic, grammar and rhetoric*, 16 (29), 2009, p. 68-91.

II.

Littérature et civilisation françaises

La (re)création de la femme musulmane dans les écrits de Fromentin et Maupassant

Briana BELCIUG

Université « Stefan cel Mare » de Suceava
briana.belciug@gmail.com

Abstract: The statement on which is centered our study is the incorrect image the Occident had created about the North African culture and civilization at the beginning of the contact between two different cultures. Our article aims at a comparative analysis between the image created by the Occidental writers who visited the Muslim world during the first years of French colonization and the authentic image of the Muslim culture as it is reflected in Assia Djébar's literary work. Having as theoretical support Edward Saïd's vision on the orientalism, our attention concentrated on the literary works of two famous French writers: Eugène Fromentin and Guy de Maupassant. Both writers visited Algeria twice and we intend to depict in our article the change of perspective the two writers had, between the first visit and the second one.

Keywords: Muslim, woman, orientalism, French colonization

L'un de nos objectifs de notre étude est de présenter la femme musulmane authentique et pour cela nous avons l'intention de mettre en parallèle quelques textes des écrivains français qui ont visité l'Algérie au début de la colonisation et les écrits d'Assia Djébar, en nous appuyant sur les théories d'Edward Saïd sur l'orientalisme. Ces auteurs occidentaux ont présenté une image « exotique » de l'Algérie en Europe. Nous nous sommes arrêtée à Eugène Fromentin – qui a écrit des journaux de voyages et qui a peint plusieurs toiles pendant ses visites au Maghreb – et à Guy de Maupassant, dont les *Écrits sur le Maghreb*¹ font le sujet de notre analyse.

La femme musulmane dans les écrits de Fromentin

C'est le moment de parler de deux écrivains français qui, pendant leurs visites en Algérie, présentent leurs impressions sur ce territoire colonie française. Nous considérons nécessaire cette approche comparative entre le discours djébarien et celui de Guy de Maupassant et Eugène Fromentin. L'image créée par les visiteurs est celle de l'Occidental qui se trouve pour la première fois dans un monde tout à fait différent du point de vue

¹ Guy de Maupassant, *Écrits sur le Maghreb*, Minerve (2^e édition), Paris, 1991.

culturel. L'« exotisme » de ce pays est rendu d'une manière différente par les deux écrivains mentionnés, comme nous allons le voir.

Assia Djébar ne fait pas appel seulement aux toiles de peintres célèbres pour accentuer le rôle de la femme musulmane dans l'histoire de son pays. Dans le roman *L'Amour, la fantasia*, la romancière évoque les écrits et les mémoires d'Eugène Fromentin qui visite l'Algérie presque vingt années après Delacroix. Beïda Chikhi explique cette ambition de l'écrivaine algérienne :

De la peinture dans ses multiples expressions – esquisse, aquarelle, lithographie – et du cinéma, Assia Djébar engage tout ce qui peut féconder son écriture, tout ce qui peut renforcer le regard critique et la mémoire, tout ce qui aide à concentrer la force de suggestion, la multiplie et l'intensifie.²

En 1846 Eugène Fromentin fait un voyage en Algérie où il est invité au mariage d'un de ses amis. Les quelques semaines de visite sont suffisantes pour déclencher chez ce peintre-écrivain un sentiment de fascination. Il revient dans ce pays une année plus tard et son séjour dure quatorze mois. Il habite le village du Sahel où, presque un siècle après, le père d'Assia Djébar reçoit un poste d'instituteur de français et il y fait venir toute sa famille. C'est exactement la description de cette zone qui attire l'attention de l'écrivaine. Dans le chapitre « Fantasia » du roman dont nous nous occupons, Assia Djébar parle de l'héritage laissé à son peuple par cet artiste fasciné en égale mesure par la lumière et par la chasse :

Surtout, Fromentin s'éprend de la lumière ; il tente de nous la transmettre. Nos ancêtres, nimbés par elle, deviennent, sous les yeux de cet amoureux de gri, de ce dessinateur excellent dans les scènes de chasse, des complices attristés de sa mélancolie. En décrivant un de ses séjours en Algérie, Eugène Fromentin intitule son récit « Chronique de l'Absent ». Or il trouve, dans ce Sahel de mon enfance, un jardin où tout, précisément, parle d'absence.³

Bien que la romancière choisisse pour la couverture de son roman une toile de Fromentin, à l'intérieur, elle semble s'intéresser seulement aux écrits et mémoires de l'artiste français. Il décrit ses voyages dans cette partie du monde arabe dans plusieurs romans, parmi lesquels *Visites artistiques* (1852), *Un été dans le Sahara* (1857) ou *Une année dans le Sahel* (1858). Pendant son séjour en Algérie, Fromentin réalise beaucoup de toiles et il reste sous l'influence de cette région pour toute sa vie. À propos des différences entre l'Algérie et la France, il déclare à un ami : « Pour nous, vivre c'est modifier ; pour les Arabes, exister, c'est durer. N'y eût-il entre ces deux peuples que cette différence, c'en serait assez pour les empêcher de se comprendre. »⁴ Dans un ouvrage dédié au peintre, Barbara Wright et James Thompson relatent la liaison profonde entre l'artiste et son père, ainsi que l'importance de ses deux visites en terre musulmane :

² Beïda Chikhi, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, PUPS, Paris, 2007, p. 62.

³ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1995, p. 311.

⁴ Eugène Fromentin, « Une année dans le Sahel » in *Sahara et Sahel*, Plon, Paris, 1886, p. 221.

De son père, il cherchait plus le respect que l'amour ; le ton était d'emblée plus affirmé et plus intellectuel. Il lui expliqua que ses impressions de voyage étaient telles qu'il pouvait les traduire dans les tableaux auxquels il travaillait. Ce séjour lui avait donné le droit de faire de l'Orient à sa manière et « sans imiter personne ».⁵

Eugène Fromentin restera pour toujours sous l'influence de l'Orient dont il veut découvrir les mystères et les transmettre ensuite à travers son art. Au début du roman djebarien, le père donne la main à la fille pour la conduire à l'école, image devenue déjà représentative pour l'œuvre d'Assia Djébar. Il est intéressant de remarquer qu'à la fin du roman l'écrivaine est encore une fois aidée par la main d'un homme. Cette fois-ci, il s'agit de Fromentin qui, dit la romancière, « me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner. »⁶ La critique de spécialité considère Eugène Fromentin « un peintre en deux langues ». Voilà donc une autre ressemblance avec l'écrivaine Assia Djébar pour qui l'entre-deux est le leitmotiv de toute son œuvre.

Pour conclure notre brève incursion dans les écrits de Fromentin et leur empreinte sur l'œuvre djebarienne, citons un passage de la fin du roman *L'Amour, la fantasia*, la romancière raconte la tragédie d'une jeune femme. Il est à remarquer la rocade entre le peintre et l'écrivaine, car les images visuelles créées par Assia Djébar ressemblent aux toiles de Fromentin :

Ainsi soupire une dernière fois Haoua, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hadjouts, un jour d'automne ; un cavalier, amoureux éconduit, l'a renversée au détour d'un galop. Elle reçoit à la face un coup mortel du sabot de la monture et, tandis que le cavalier meurtrier disparaît à l'horizon, au-delà des montagnes de la Mouzaïa, elle agonise toute la soirée.⁷

L'écrivaine considère que la main donnée par Fromentin, un siècle avant, est, symboliquement « une main coupée d'Algérienne »⁸ que le peintre ramasse de la poussière des fantasias et « il la tend à l'écrivain qui s'en saisit et lui fait porter le qalam »⁹, c'est-à-dire, la plume.

Visiblement attachée à l'œuvre de Fromentin, y compris les peintures et les écrits, Assia Djébar lui dédie quelques pages dans son essai *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*. Après une présentation succincte des écrivains reliés d'une façon ou de l'autre au Maghreb, la romancière s'arrête sur les figures de Fromentin et de Camus, dont les œuvres sont séparées par un siècle. Voilà la déclaration d'Assia Djébar :

D'un bout à l'autre de ce siècle saigné et vidé de signes, ces deux Français, Eugène Fromentin et Albert Camus, me semblent l'exception. Je suis tentée de les appeler pour ma part « frères », mes frères en langue en tout cas, tant leur approche me semble coalescence, non certes avec les tumultes noirs de notre passé plus ancien, mais avec l'éblouissement de la lumière renouvelée : l'un et l'autre, l'« absent » et l'« étranger ».¹⁰

⁵ Barbara Wright, James Thompson, *Eugène Fromentin, 1820-1876 : visions d'Algérie et d'Égypte*, ACR Édition Internationale Courbevoie, Paris, 2008, p. 62.

⁶ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1995, p. 313.

⁷ *Ibid.*, p. 311.

⁸ *Ibid.*, p. 313.

⁹ Beïda Chikhi, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, PUPS, Paris, 2007, p. 63.

¹⁰ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 218.

Par les dernières appellations la romancière fait référence aux écrits de Fromentin et de Camus. Le premier intitule son essai sur l'Algérie *Chronique de l'absent* et le dernier signe le roman qui l'a rendu célèbre, *L'Étranger*.

La femme musulmane par les yeux de Maupassant

Notre analyse des écrits de Maupassant est d'autant plus nécessaire, car elle remplit des trous et donne des explications. Assia Djebar considère comme très important ce retour dans le passé de l'Algérie dans les premières années de colonisation et l'auteure accentue l'influence des artistes français sur la transmission de la spécificité du monde arabe en Occident. Avant de continuer notre étude, donnons la parole à Assia Djebar :

Il peut sembler surprenant que, choisissant de rééclairer le thème de l'Algérienne dans l'imaginaire du XIX^e et d'une partie du XX^e siècle, je renonce à en cerner la présence chez tant d'écrivains voyageurs – depuis Théophile Gautier en passant par les frères Goncourt, Guy de Maupassant jusqu'à André Gide et enfin Montherlant –, préférant aujourd'hui devant vous me tourner vers les peintres.¹¹

Dans l'ouvrage *Écrits sur le Maghreb*¹², Maupassant décrit son premier voyage en Orient, aux pays du Nord de l'Afrique. Coïncidence ou pas, le jour même de son arrivée à Alger, le mois du ramadan commence. Ce qui attire notre attention, ce sont les commentaires de l'écrivain qui dénotent une méconnaissance du pays où il vient d'arriver et des traditions religieuses de cette communauté. Il présente la tradition du ramadan, puis il juge ce pilier de la foi de son point de vue, de l'Occidental :

Et ceux-là des Arabes qu'on croyait civilisés, qui se montrent en temps ordinaire disposés à accepter nos mœurs, à partager nos idées, à seconder notre action, redeviennent tout à coup, dès que le ramadan commence, sauvagement fanatiques et stupidement fervents.

Il est facile de comprendre quelle furieuse exaltation résulte, pour ces cerveaux bornés et obstinés, de cette dure pratique religieuse. Tout le jour, ces malheureux méditent, l'estomac tirailé, regardant passer les roumis conquérants, qui mangent, boivent et fument devant eux. Et ils se répètent que, s'ils tuent un de ces roumis pendant le ramadan, ils vont droit au ciel, que l'époque de notre domination touche à sa fin, car leurs marabouts leur promettent sans cesse qu'ils vont nous jeter tous à la mer à coup de matraque.¹³

Ces remarques de Maupassant prouvent qu'il partage la vision des Occidentaux de son époque, la vision des conquérants, à savoir : les Arabes sont des sauvages que le colonisateur a le rôle de civiliser et même d'apprivoiser. Notons, pourtant, que pendant sa seconde visite en Algérie, Maupassant change de point de vue et il commence à comprendre et à accepter la spécificité de cette culture.

Voilà comment la même tradition du jeûne est décrite dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Dans la nouvelle « Jour de Ramadhan » l'écrivaine présente cette coutume religieuse dans deux périodes différentes : celle vécue à Alger et celle de l'exil. La nouvelle traite d'une nostalgie pour le pays natal et Nfissa, le

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹² Guy de Maupassant, *Écrits sur le Maghreb*, 1^e édition, Minerve, Paris, 1988.

¹³ *Ibid.*, (2^e édition), Minerve, Paris, 1991, p. 62.

personnage central, se souvient du mois du ramadan chez elle, au sein d'une famille heureuse. Les yeux en larmes, la jeune fille réclame « les Ramadhan d'autrefois, la sérénité d'autrefois ! »¹⁴ Entourée par des amies, Nfissa respecte en totalité cette coutume, sa force venant de l'intérieur, mais aussi de l'intensité des souvenirs d'enfance : « autrefois, la même saison, elle et Nadjia qui s'impatientsaient de jeûner (quand auraient-elles enfin la permission ? On refusait de les réveiller au milieu de la nuit, pour le repas de réconfort). Autrefois, hier encore ... »¹⁵

Pour revenir à Maupassant et au problème des premiers visiteurs occidentaux en terre d'Islam, remarquons la question délicate de l'*Orientalisme*, tel qu'il est théorisé récemment par Edward Saïd. Selon ce chercheur, les premiers contacts des Occidentaux avec l'Orient ont engendré une vision factice que ces derniers ont imposée : « Pendant une grande partie de son histoire, l'orientalisme est marqué de l'estampille de l'attitude trouble de l'Europe vis-à-vis de l'Islam. »¹⁶

Le changement du point de vue maupassantien est visible dans les passages qui décrivent la deuxième visite de l'écrivain en terre d'Islam. La différence des cultures – arabe et française – est la base de ces descriptions de l'écrivain.

Loti, Fromentin, Delacroix, Maupassant – pour ne retenir que les plus connus – ont imposé l'image d'un Orient « exotique », qu'ils découvrent dans la perspective occidentale, suivant le penchant des romantiques comme Hugo ou Byron pour des espaces lointains, voire étranges.

Quant à Maupassant, après sa première « attaque » contre la religion musulmane il nous décrit une mosquée avec beaucoup de détails, car - se familiarisant avec la nouvelle culture - ce lieu saint l'impressionne beaucoup. Le sentiment qui se dégage de la présentation des hommes prosternés est d'émotion et d'admiration profondes. Maupassant écrit donc des lignes prémonitoires à propos de l'Islam :

Nous sommes, en effet, chez des hommes où l'idée religieuse domine tout, efface tout, règle les actions [...] La religion est la grande inspiratrice de leurs actes, de leurs âmes, de leurs qualités et de leurs défauts. C'est par elle, pour elle qu'ils sont bons, braves, attendris, fidèles, car ils semblent n'être rien par eux-mêmes, n'avoir aucune qualité qui ne leur soit inspirée ou commandée par leur foi.¹⁷

Ce n'est qu'à partir de la fin du XIX^e siècle que l'Orient devient un espace sur lequel on écrit de manière plus rationnelle. On découvre les sens de la culture et la religion des colonisés. À propos de cette étape dans la découverte de l'Orient, Edward Saïd remarque : « Son étrangeté peut être traduite, ses significations décodées, son hostilité apprivoisée... »¹⁸

¹⁴ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 2002, p. 223.

¹⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶ Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1980, p. 91.

¹⁷ Guy de Maupassant, *Écrits sur le Maghreb*, 2^e éd. cit., p. 133.

¹⁸ Edward Saïd, *op. cit.*, p. 123.

Notons aussi la place que Maupassant réserve à la femme algérienne. Dans ses notes de voyage, le lecteur peut observer que l'écrivain français ne connaît pas vraiment la femme d'Algérie, car, comme tout étranger de passage, il entre en contact seulement avec les prostituées. Il sépare rapidement les femmes en : celles du peuple et les courtisanes. Sur les premières Maupassant écrit seulement quelques lignes, à la manière d'un anthropologue : « La femme arabe, en général, est petite, blanche comme du lait, avec une physionomie de jeune mouton »¹⁹, tout en admettant qu'il les voit par d'« invisibles ouvertures ».

En ce qui concerne les courtisanes avec lesquelles il entre en contact, les descriptions sont longues et détaillées. L'écrivain raconte sa première entrevue avec les « Oulad-Naïl », tribu guerrière dont la gloire est perdue après la colonisation ; à l'époque où Maupassant visite l'Algérie, le terme désigne des femmes mi-danseuses, mi-prostituées qui, par leurs danses langoureuses attirent les soldats français.

L'impact de ces belles femmes sur Maupassant est si fort qu'il leur consacre la nouvelle intitulée « Allouma », qui fait partie de ce volume. Il raconte son aventure avec une jeune femme prostituée, présentée comme ayant « une coiffure monumentale », elle porte une « longue robe rouge éclatante », « la poitrine est noyée sous les colliers, les médailles, les lourds bijoux. »²⁰ « Pendant un mois », relate l'écrivain, « je fus très heureux avec elle et je m'attachai d'une façon bizarre à cette créature d'une autre race, qui me semblait presque d'une autre espèce, née sur une planète voisine. »²¹

Si au début Maupassant est frappé par l'image – étrange, pour lui – de l'Autre, affirmant qu'il est impossible d'aimer les filles du continent « primitif », à la fin il reconnaît son amour pour la fille du « désert ». Nous observons que les termes utilisés par l'écrivain dans la description de cette femme sont contradictoires : il parle de primitivisme, de dégoût, mais aussi d'amour et d'admiration. Ce monde inconnu et la différence culturelle deviennent pour l'écrivain français des obstacles. Il ne peut pas les dépasser, car, il faut admettre, à l'époque c'est l'ignorance qui règne. Maupassant décrit ce qu'il voit en Algérie par les yeux d'une personne fortement liée à la culture occidentale. Il lui manque de référents culturels essentiels du pays colonisé, mais il est aussi sous l'influence des préjugés de ce temps-là. Selon Edward Saïd, cette situation était la règle dans les premières années de la colonisation : « On imagine les Arabes, par exemple, comme montés sur des chameaux, terroristes, comme des débauchés au nez crochu et vénaux dont la richesse imméritée est un affront pour la vraie civilisation. »²²

Pour conclure ce bref aperçu de la vision de Maupassant et de Fromentin sur la femme et la culture de l'Algérie colonisée, - vision que d'autres auteurs partagent, à son

¹⁹ Guy de Maupassant, *op. cit.*, 2^e éd., p. 102.

²⁰ *Ibid.*, p. 70.

²¹ *Ibid.*, p. 223.

²² Edward Saïd, *op. cit.*, p. 129.

époque –, rappelons-nous que des écrivains comme Assia Djébar s'emploient à corriger cette image erronée et à présenter l'authenticité des mœurs et des coutumes arabo-musulmanes.

Références bibliographiques :

- CHIKHI, Beïda, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, PUPS, Paris, 2007.
DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999.
DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 2002.
DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 1995.
FROMENTIN, Eugène, « Une année dans le Sahel » in *Sahara et Sahel*, Plon, Paris, 1886.
MAUPASSANT, Guy de, *Écrits sur le Maghreb*, 2^e éd., Minerve, Paris, 1991.
SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1980.
WRIGHT, Barbara, THOMPSON, James, *Eugène Fromentin, 1820-1876 : visions d'Algérie et d'Égypte*, ACR Éd. Internationale Courbevoie, Paris, 2008.

De l'angoisse à l'épouvante. Variations du sentiment de peur chez Guy de Maupassant

Rodica FOFIU

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
rfofiu@yahoo.com

Abstract: This paper aims at approaching a theme specific for Maupassant by analyzing two stories called *La peur*, written from 1882 to 1884. The two texts are representative for Maupassant's way of thinking about the fantastic, with his special perception on the report fantastic-fear, which he deepens, but also with variations of this feeling, its modulations felt under the impact of a fact or event without explanation, which he himself comments or whose comment he transfers to his character. The two texts, united by theme and title also have other similarities such as the narrative scheme, composition and technique. Both pertain to the series of anguishing stories, but they may also be included very easily in the series of Todorov's bizarre stories. Both use the technique of story in story, the first story preceding and including the next one, to whom it serves as conclusion and the first narrator gives the word to the next who continues the story. There is a strong relationship between the two texts concerning the theme and structure and the second story is the illustration of the idea presented at the beginning of the first story.

Keywords: fantastic, short story, bizarre, fear, technique

Maupassant est sans doute l'une des figures les plus troublantes de la littérature française. Auteur d'une oeuvre diverse, disciple de Flaubert, Maupassant continue la tradition des conteurs français, pratiquant une écriture basée sur l'acuité de l'observation dans les écrits réalistes comme dans ceux fantastiques. Dans son oeuvre, il se propose de percer à jour les mystères du quotidien et de dégager la vérité des apparences trompeuses : « Les choses les plus simples, les plus humbles sont parfois celles qui nous mordent le plus au cœur ».¹

Quant au fantastique, pour Maupassant il tient du bizarre, du fait étrange qui dépasse la capacité de l'homme de comprendre. L'étrange habite nos vies et l'écrivain doit chercher l'inédit n'importe où « parce que nous sommes habitués à ne pas nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu ».² Pour Maupassant, l'oeuvre est l'expression généralisée d'un « tempérament » qui s'autoanalyse, elle dévoile

¹ Guy de Maupassant, *Préface à Pierre et Jean*, Conard, Paris, 1909, p. IX-XXV.

² *Ibid.*

l'univers intérieur, la vérité de l'être à laquelle aspire l'écrivain qui veut donner « la vision la plus complète, la plus saisissante, la plus probante que la réalité-même ».³

Nous abordons ce thème définitoire pour Maupassant par le biais de l'analyse des deux textes intitulés *Peur*, datés 1882 et 1884, textes qui présentent un lien très étroit avec la pensée de Maupassant sur le fantastique, avec les définitions qu'il donne au fantastique dans ses chroniques, avec la perception spéciale du rapport fantastique/ peur qu'il y approfondit, mais aussi avec les variations de ce sentiment, ses modulations ressenties au cœur sous l'emprise d'un fait ou d'un évènement inexplicable qu'il commente soi-même ou qu'il transfère à ses héros. Nous croyons que ce corpus théorique représenté par les quelques articles de Maupassant parus dans *Le Gaulois* et dans *Gil Blas* a une importance spéciale pour la formule du fantastique de Maupassant, vu qu'il y esquisse, par ses éléments épars, une possible théorie du fantastique annonçant ça et là la théorie de Todorov. Pourquoi ces textes théoriques et pourquoi l'analyse des deux contes ? D'abord parce que les propos de ces chroniques sont renforcés et complétés par des fragments appartenant aux deux contes par le biais de la mise en abîme. Ensuite, parce que les deux contes traitent de la peur en employant la même technique narrative. Troisièmement, parce que les deux contes illustrent et justifient, par leurs deux histoires enchâssées, les dires de Maupassant sur le fantastique et sur la peur, mais aussi les propos des narrateurs-personnages du récit enchâssant. Quatrièmement, parce que dans les deux l'art du conteur fantastique fait basculer le récit dans l'étrange, en modulant les effets d'angoisse sous l'emprise d'une erreur de perception ou d'une altération des sens auditifs et visuels.

Maupassant, penseur du fantastique

Maupassant est certainement moins connu comme penseur du fantastique que par ses contes fantastiques écrits entre 1875 (*La Main d'écorché*) et 1890 (*Qui sait ?*). Pendant toute cette période, Maupassant a écrit les contes, mais a donné aussi ces éléments de théorie, ces réflexions sur le fantastique en général, sur le fantastique fin de siècle en particulier, sur l'art de l'écrivain fantastique et sur l'alliance très spéciale entre le fantastique et la peur.

Les textes de Maupassant qui contiennent sa pensée fantastique sont : *Adieu, mystères !* (*Le Gaulois* du 9 novembre 1881), *Le Fantastique* (*Le Gaulois* du 7 octobre 1883) et *Par delà* (*Gil Blas*, 10 juin 1884).

Le fantastique vient de changer, déclare Maupassant en 1881, et ce changement est dû aux mutations intervenues dans les croyances par la sortie du surnaturel des âmes humaines. Le processus en a été lent comme l'évaporation d'une senteur :

³ *Ibid.*

« lentement, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée. En portant l'orifice aux narines et en aspirant longtemps, on retrouve à peine une vague senteur. C'est fini ! ».⁴ Si les générations anciennes croyaient avec force au surnaturel, les enfants du temps de Maupassant s'étonnaient des croyances naïves de leurs pères à des choses si ridicules et invraisemblables. La peur du surnaturel a disparu presque et « c'est à peine si quelques centaines d'hommes s'acharnent encore à croire aux visites des esprits, aux influences de certains êtres ou de certaines choses, au somnambulisme lucide, à tout ce charlatanisme des esprits. C'est fini. ».⁵

Ce retrait du surnaturel s'explique par l'effort raisonnable de compréhension de l'homme moderne, pour lequel le mystérieux n'est plus que l'inexploré ou ce qui échappe à la connaissance.

Maupassant met ce phénomène en rapport avec la disparition proche de la littérature fantastique et là, certainement, il se trompe: «dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autre fois. De là, va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.»⁶ Celle-ci a enregistré elle-même «des périodes et des allures bien diverses jusqu'aux contes de fées et aux troublantes histoires d'Hoffmann et de Poe».⁷

Les différences entre les générations d'écrivains fantastiques tiennent du niveau de croyance de l'homme dans le surnaturel, mais aussi de l'art de l'artiste de doser le mystère en jetant l'âme dans l'hésitation :

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini, les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante. Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pieds comme dans une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochant brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.⁸

On observe facilement que ces dires de Maupassant ressemblent à l'hésitation de Todorov qui ferait, comme le théoricien le précise, le propre du fantastique : « le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage ».⁹

⁴ Guy de Maupassant, *Le fantastique*, in *Chronique II* (1 mars 1882-17août 1884, préface d'Hubert Juin), Union générale des éditions, (10/18), coll. « Fin de siècles », Paris, 1980, p. 257.

http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Guy_de_Maupassant

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 46.

Les auteurs fantastiques contemporains à Maupassant « coudoient le fantastique en troublant par des faits naturels où il reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible. C'est cette habileté subtile qui donne l'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe ». ¹⁰ Quant au russe Tourgueniev, que Maupassant a connu personnellement par Flaubert, on trouve chez lui « quelques uns de ces récits mystérieux et saisissants qui font passer des frissons dans les veines ». ¹¹ Cependant, dans son oeuvre, le surnaturel « demeure toujours si vague, si enveloppé, qu'on ose à peine dire qu'il ait voulu l'y mettre ». ¹² L'expérience fantastique est d'autant plus troublante chez lui qu'elle est rendue à la première personne, avec toute l'angoisse et la peur de l'inexprimable vécues directement : « il raconte plutôt ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son âme, son angoisse devant ce qu'elle ne comprenait pas et cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu, parti d'un autre monde ». ¹³ Maupassant croit que la peur, ingrédient obligatoire de l'art fantastique tient des limites de réaction et de compréhension de l'homme, en contact surtout avec ce « souffle inconnu, parti d'un autre monde ».

La division des contes fantastiques de Maupassant

Il y a un premier classement des contes fantastiques de Maupassant réalisé par M. C. Bankquart dans *Maupassant, conteur fantastique*, ¹⁴ qui distingue entre: la série centrée sur l'objet (la main détachée du corps – *La Main d'écorché, La Main, Un fou ?*) et la série centrée sur l'apparition d'un être venu d'ailleurs (*Lettres d'un fou*). Entre les deux, se situe la série des contes de la peur : *La Peur* (1882), *Apparition, Lui ?, La Chevelure*.

Françoise Rachmühl distingue, à son tour, ¹⁵ entre : les contes d'angoisse (*Apparition, Sur l'eau, Au près d'un mort, La nuit, Le tic, L'Auberge, Le Noyé, Un Fou ?, La Peur* (1882), *La Peur* (1884), *La Main* et *La Main d'écorché. Qui sait?* (les deux versions du *Horla* pourraient être incluses aussi dans la deuxième catégorie), et les contes de folie (*Un Fou?, Lui, Lettres d'un fou, Le Docteur Heraclius Gloss, Rêves, La Chevelure, L'Endormeuse*). Les contes étranges traitent de l'envoûtement, de l'hypnotisme et du magnétisme des animaux : *Magnétisme, La Légende du Mont Saint-Michel, Contes de Noël, Le Loup*.

Quant au rapport biographie-crédation fantastique, chez Maupassant les études critiques plus récentes mettent l'accent justement sur l'idée d'écriture comme salut, à la

¹⁰ Guy de Maupassant, *Le fantastique*, in *Chronique*, 2, 10/18, éd. cit.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ M. C. Bankquart, *Maupassant, conteur fantastique*, in *Archives des lettres modernes*, 5, VII, n° 163 m.

¹⁵ Françoise Rachmühl, *Préface* au volume *Le Horla et autres contes*, Hatier, Paris, 1992.

différence des études traditionnelles, qui considéraient l'œuvre conséquence de la folie de l'auteur. C'est René Dumesnil qui synthétise une telle approche de la façon suivante :

On a dit : à cause qu'il était déjà fou, il a écrit son œuvre. Il faudrait dire, au contraire : malgré la maladie, dont il redoutait qu'il aboutît à la folie, [...] il est parvenu à écrire. On a fait de ses ouvrages une conséquence, un résultat d'un état mental morbide qui n'existait pas encore, alors qu'ils sont le fruit d'une révolte, alors qu'au lieu d'être le produit inconscient d'un malade, ils sont un témoignage de volonté et d'énergie lucide, parfois une espèce d'exorcisme.¹⁶

Par conséquent, c'est de la peur de ne pas devenir fou que ces contes sont nés.

Deux histoires de peur : La Peur (1882) et La Peur (1884)

Le thème de la peur est issu des problèmes personnels de Maupassant, mais aussi de son imaginaire capable de donner substance aux angoisses ancestrales et de les amplifier par la solitude.

Les deux textes, réunis par le thème et par le titre, présentent aussi d'autres similitudes, telles le schéma narratif, la composition et la technique. Les deux textes sont encadrés dans la série des contes d'angoisse, mais ils peuvent très bien figurer dans la série des contes étranges, si la dichotomie était conte étrange-conte fantastique, comme chez Todorov. En faisant également partie de la même période de création, les deux sont des textes mûrs, longuement élaborés et témoignant de cet art subtil de l'auteur fantastique de jeter le lecteur dans le doute. Comme dans pas mal d'autres contes, on a à faire à un fantastique intériorisé, issu de l'étrange et de l'irrationnel intérieur. Car, tout comme Maupassant le souligne, le conte fantastique permet d'amener à jour ce qu'il y a de plus intime et de plus caché dans l'homme : l'âme, « ce sanctuaire, ce secret du Moi, cet asile des inavouables idées, de tout ce qu'on cache, de tout ce qu'on aime, de tout ce qu'on veut celer à tous les humains », ce qu'on a enterré « dans sa conscience comme un effrayant secret »¹⁷.

Par conséquent, les deux contes sont écrits à la première personne, exhortant par cela même à une « prise en charge » du récit par le lecteur, invité à porter son propre regard sur les deux histoires de peur en question. Ils utilisent la technique du récit enchâssé : un premier récit précède et encadre un second récit, auquel il sert de conclusion et le premier narrateur donne la parole au second narrateur qui le relaie. Dans les deux contes, il existe un lien puissant, thématique et structural, entre le récit enchâssant et le récit enchâssé. Dans les deux cas, le second récit se présente comme l'illustration générale annoncée au début du conte.

¹⁶ René Dumesnil, *Notice aux Œuvres complètes illustrées* de Maupassant, Librairie de France, Paris, 1938.

¹⁷ Maupassant, *Un fou*, http://www.uniscience.ch/athena/maupassant/maup_fou.html

La Peur de 1882

Le premier conte en date commence par l'image superbe de la Méditerranée, dont l'eau remue et mousse sous le navire dans lequel se trouve le narrateur. Le calme apparemment parfait semble menacé par le « gros serpent de fumée noire » et le moment est propice à reprendre la conversation du dîner. Le narrateur se trouve dans la compagnie de six-huit hommes. Le commandant avoue la peur qu'il avait ressentie à un certain moment quand son navire est resté six heures accroché jusqu'à ce qu'il fût recueilli par un bateau anglais. Dans le dialogue intervient le narrateur second, qui est d'ailleurs le principal, un personnage à aspect fort courageux et qui contredit le premier, affirmant que la peur est tout autre chose que cette histoire de danger face auquel l'homme énergique « n'a jamais peur en face du danger présent. Il est ému, agité, anxieux, mais la peur, c'est autre chose »¹⁸.

Ce narrateur second est « un grand homme, à figure brûlée, à l'aspect grave, un de ces hommes qu'on sent avoir traversé de longs pays inconnus, au milieu de dangers incessants et dont l'œil tranquille semble garder dans sa profondeur, quelque chose des paysages étranges qu'il a vus »¹⁹.

Et il continue en donnant la définition de la peur, qu'il explique par la suite par deux histoires vécues par lui-même :

Permettez-moi de m'expliquer ! La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse [...] Cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses, en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence de terreur fantastique d'autrefois. Un homme qui croît aux revenants et qui s' imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur.²⁰

Et il raconte par la suite sa première histoire quand il avoue avoir deviné la peur en plein jour, se trouvant en Afrique avec un ami et traversant les dunes de sable par la tempête et par une chaleur accablante. Pour cet homme-ci, la peur « est fille du Nord » ; « le soleil la dissipe comme un brouillard ». De même, il y aurait, selon lui, une distinction de continents à faire, car, dit-il, les Orientaux, chez lesquels « les nuits sont claires et vides de légendes, les âmes aussi vides des inquiétudes sombres qui hantent les cerveaux dans les pays froids. En Orient, on peut connaître la panique, on ignore la peur »²¹.

La dure traversée des dunes est perturbée d'abord par un bruit insolite: le tambour des sables. Un Arabe s'écrie : « la Mort est sur nous ! ». Et l'ami du narrateur tombe fauché par une insolation. Le tambour mystérieux des dunes continue à battre

¹⁸ *Idem, Contes et nouvelles choisies*, Éd. du progrès, Moscou, 1974, p. 110.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 112.

²¹ *Ibid.*

distinctement, tantôt plus vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique. La peur qui s'empare du narrateur est affreuse, inexplicable, tout comme ce tambour qui n'en finit plus : « Je sentais se glisser dans mes os la peur, la vraie peur, la hideuse peur, en face de ce cadavre aimé, dans ce trou incendié par le soleil entre quatre monts de sable, tandis que l'écho inconnu nous jetait, à deux cents lieues de tout village français, le battement rapide du tambour »²². Interrogé s'il sait expliquer ce son continu, le narrateur le présente comme un phénomène naturel, comme « l'écho grossi, multiplié, démesurément enflé par le vallonement des dunes d'une grêle de grains de sable emportés dans le vent et heurtant une touffe d'herbes sèches »²³. Mais il n'apprit, dit-il, que plus tard cette explication.

La deuxième histoire date de l'hiver dernier, dit-il, et a lieu dans une forêt du nord de la France. Le même narrateur est maintenant accompagné d'un guide de la région par un temps d'orage et conduit dans la maison d'un garde forestier qui avait, un an avant, tué un braconnier. Celui-ci est présenté déjà comme une personne hantée par sa victime. Au danger de l'endroit, la forêt et du moment, la nuit ténébreuse, vient s'ajouter l'orage : « les nuages éperdus, qui semblaient fuir comme devant une épouvante » : la forêt elle-même semble souffrante, « s'inclinant dans le même sens, avec un gémissement de souffrance »²⁴.

Les deux vont passer une nuit d'épouvante, parce que le garde et sa famille sont persuadés que le mort reviendra cette nuit-là. Tous les héros souffrent à cause de ce traumatisme psychologique et sont à l'attente du spectre. Le garde semble être en proie à un délire, se comportant comme un halluciné : « Le vieux homme à cheveux blancs, à l'oeil fou, le fusil chargé dans la main » avait transmis aux autres sa « terreur superstitieuse » par rapport à laquelle le narrateur s'avère méfiant et qu'il appelle même « crainte imbécile ». Son rôle est de témoin, et comme tel, il tente de calmer l'assistance affolée. Un vieux chien commence à hurler à la mort comme hanté d'une vision vers « quelque chose d'invisible, d'inconnu, d'affreux, sans doute, car tout poil se hérissait ». Il est chassé de la maison et enfermé dans une cour. Sceptique au début, le narrateur finit par se contaminer de terreur : « Malgré moi, un grand frisson me courut entre les épaules ». Dehors, le chien hurlait « comme dans l'angoisse d'un rêve, et la peur, l'épouvantable peur, entraînait en moi, la peur de quoi? Le sais-je? C'était la peur, voilà tout ! ».²⁵

Le silence qui suit est plus terrifiant encore et les héros ont tous un sursaut : « Un être glissait contre le mur du dehors vers la forêt; puis, il passa contre la porte qu'il sembla tâter d'une main hésitante [...]. Puis, soudain, une tête apparut contre la vitre de

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 113.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 114.

judas, une tête blanche avec des yeux lumineux comme ceux des fauves ». Le garde tire et la peur connaît son comble : « J'eus une telle angoisse du cœur, de l'âme et du corps, que je me sentis défaillir, prêt à mourir de peur. Nous restâmes là jusqu'à l'horreur, incapables de bouger, de dire un mot, crispés dans un affolement indicible »²⁶. Le lendemain, on trouve le cadavre du chien, la tête cassée par une balle.

Le texte prend fin par l'aveu de l'homme au visage brun, qui garde un souvenir frais de l'histoire de peur qu'il a vécue. Cet aveu vaut aussi conclusion du texte : « cette nuit-là, pourtant, je ne courus aucun danger; mais j'aimerais mieux recommencer toutes les heures où j'ai affronté les plus terribles périls, que la seule minute de coup de fusil sur la tête barbue du judas »²⁷.

La Peur de 1884

Dans ce deuxième conte, Maupassant emploie toujours la technique du récit enchâssé. L'incipit correspond à une introduction, à un dialogue sur la peur entre le narrateur premier qui relate lui-même une histoire arrivée à l'écrivain russe Tourgueniev quand il était jeune et le narrateur second, son interlocuteur, un vieux monsieur avec lequel le premier voyage en train. Celui-ci va raconter lui aussi une histoire étrange qu'il avait vécue lui-même.

La discussion sur la peur est déclenchée par une vision de nuit : en plein champ, les deux voient deux hommes debout à minuit autour d'un grand feu dans un bois. Cette apparition « fantastique », « fort étrange » enflamme leur imagination et le vieillard dit à son compagnon : « il est juste minuit, monsieur, nous venons de voir une singulière chose »²⁸. Les deux pouvaient être, croit-il, des malfaiteurs qui brûlaient des preuves ou des sorciers qui préparaient un philtre. Le vieillard, narrateur second, devient le porte-parole de Maupassant, exprimant son point de vue sur le fantastique et sur la peur qui, tenant du surnaturel, recule à son temps. D'ailleurs, tout son être est mystérieux : « C'était un vieil homme dont je ne parvins point à déterminer la profession. Un original, assurément, fort instruit et qui semblait peut-être un peu détraqué ». Et le commentaire relativisant : « mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ? »²⁹.

Les propos du vieillard déplorent la disparition du surnaturel : « À mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes ». Depuis qu'il n'y a plus d'apparitions, dit-il, « la nuit est vide et vulgaire ». Après que les croyances anciennes ont disparu, l'inexpliqué est devenu explicable par la connaissance : « Plus de

²⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ site Internet Maupassant@ free. fr Numérisation rtf: Thierry SELVA maupassant@free.fr Version html à ATHENA: Pierre.Perroud@terre.unige.ch.

fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise, la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux »³⁰. Il est surprenant d'y retrouver les propos-mêmes de Maupassant auxquels nous avons antérieurement fait référence, exprimés d'une autre manière, avec d'autres mots. Le vieillard avoue qu'il appartient à la vieille race qui « aime à croire, accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir » et qui « se refuse à la simple et nette vérité ». Le recul du surnaturel, dit-il, « a dépeuplé l'imagination, en surprenant l'invisible » et a enlevé à l'homme le frisson de cette « angoisse qui fait se signer les vieilles femmes le long des murs des cimetières et se sauver les derniers superstitieux devant les vapeurs étranges des marais et les fantastiques feux follets ! »³¹.

Le retrait du fantastique inspire au vieillard des phrases très poétiques, pleines de la nostalgie d'un passé qui croyait au surnaturel : « Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant qu'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre ! Comme l'obscurité des soirs devait être sombre, terrible, autrefois, quand elle était pleine d'êtres fabuleux, inconnus, rôdeurs, méchants, dont l'appréhension glaçait le cœur, dont la puissance occulte passait les bornes de notre pensée et dont l'atteinte était inévitable ! ». ³²

Quant à la peur, la vraie peur, celle inspirée par le surnaturel, elle a disparu. Les dangers visibles peuvent simplement émouvoir, troubler, effrayer et non plus donner le frisson du surnaturel, de l'atteinte de l'au-delà : « Avec le surnaturel, la vraie peur a disparu de la terre, car on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas »³³. La vraie peur serait, pose-t-il la question : « cette convulsion qui donne à l'âme la pensée qu'on va subir l'étreinte d'un mort, qu'on va voir accourir une de ces bêtes effroyables qu'inventa l'épouvante des hommes ? Les ténèbres me semblent claires depuis qu'elles ne sont plus hantées »³⁴.

Ce plaidoyer pour le surnaturel rappelle au narrateur une histoire, la première des deux, une histoire qu'il avait lui-même entendue de Tourgueniev un dimanche chez Flaubert. Le souvenir du narrateur fait changer l'accent des caractères généraux du fantastique à l'art subtil de l'écrivain qui sait magistralement doser l'explicable et l'inexplicable. L'histoire est préfacée de termes élogieux à l'adresse de Tourgueniev (qui était, d'ailleurs un des modèles de Maupassant) : « Personne plus que le grand romancier russe ne sut faire passer dans l'âme ce frisson de l'inconnu voilé, et, dans la demi-lumière d'un conte étrange, laisser entrevoir tout un monde de choses inquiétantes,

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

incertaines, menaçantes »³⁵. Tourgueniev est maître de « la peur vague de l'Invisible, la peur de l'inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente. Avec lui, nous sommes brusquement traversés par des lumières douteuses qui éclairent seulement assez pour augmenter notre angoisse »³⁶.

Le texte fantastique révèle « la signification des coïncidences bizarres, des rapprochements inattendus, des circonstances en apparence fortuites », l'impression de trouver « un fil imperceptible qui nous guide d'une façon mystérieuse à travers la vie comme à travers un rêve nébuleux dont le sens nous échappe sans cesse ».³⁷ Le surnaturel est à peine atteint, frôlé par Tourgueniev car « il n'entre point hardiment dans le surnaturel comme Edgar Poe ou Hoffmann, il raconte des histoires simples où se mêlent seulement quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant ».³⁸ L'histoire est retenue par notre narrateur non seulement par son contenu, mais aussi par la manière dont elle a été relatée par Tourgueniev lui-même : « Il parlait lentement, avec une certaine paresse qui donnait du charme aux phrases et une certaine hésitation de la langue, un peu lourde qui soulignait la justesse colorée des mots, son oeil pale, grand ouvert, reflétait comme un oeil d'enfant toutes les émotions de sa pensée »³⁹.

Et voilà l'histoire en bref : un jour, quand il chassait dans une forêt en Russie, Tourgueniev, alors jeune homme, se jeta dans une rivière pour se rafraîchir. Tout à coup, il sentit une main se poser sur son épaule et il vit à ses côtés nager un monstre, sorte de femelle, de gorille ou d'homme. Fou d'épouvante, il s'enfuit, poursuivi par l'être riant. À la vue du monstre, Tourgueniev sentit « la peur hideuse, la peur glaciale des choses surnaturelles »⁴⁰. Un petit berger survint alors et frappa l'être qui s'éclipsa.

L'explication de l'étrange histoire vint plus tard, comme dans le récit antérieur, de la part des gens du village : « C'était une folle qui vivait depuis plus de 30 ans dans ce bois de la charité des bergers et qui passait la moitié de ses jours à nager dans la rivière »⁴¹.

La conclusion du conte appartient toujours à Tourgueniev, qui explique sa peur par le fait que, à ce moment-là, il n'avait pas pu deviner en cette apparition un être humain : « Je n'ai jamais eu si peur de ma vie par ce que je n'ai pas compris ce que pouvait être ce monstre »⁴². La peur vient donc comme résistance à ce qu'on ne comprend pas et elle se transforme en épouvante quand elle se mêle à une terreur superstitieuse : on n'éprouve vraiment l'affreuse convulsion de l'âme qui s'appelle

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

épouvante que lorsqu'elle se mêle à la peur un peu de la terreur superstitieuse des siècles passés.

Et l'histoire qu'il raconte lui-même est d'abord présentée de la sorte : « Moi j'ai ressenti cette épouvante dans toute son horreur et cela pour une chose si simple, si bête que j'ose à peine la dire »⁴³. Et voilà cette seconde histoire : une nuit, quand il voyageait seul à pied en Bretagne au Finistère, dans les landes désolées, parsemées de « pierres hantées », ayant l'esprit plein de légendes, d'histoires lues ou racontées, il entendit d'abord et ensuite vit une brouette qui roulait toute seule. Comme il faisait très noir et qu'il était effrayé par le contour fantomatique de quelque pierre druidique, le narrateur sent monter violemment sa peur, ressentie d'abord comme « un vilain froid d'angoisse ». Il en est paralysé : « Mon cœur se mit à bondir si violemment que je m'affaissais sur l'herbe et j'écoutais le roulement de la roue qui s'éloignait. [...] Je n'osais plus me lever ni marcher, ni faire un mouvement, car, si elle était revenue, si elle m'avait poursuivi, je serais mort de terreur ». Il avoue avoir fini son chemin avec « une telle angoisse dans l'âme que le moindre bruit me coupait l'haleine »⁴⁴.

L'explication vient toujours plus tard, car l'angoisse nous rend à l'instant incapables d'expliquer : « en y réfléchissant plus tard, j'ai compris : un enfant nu-pieds la menait sans doute, cette brouette et moi, j'ai cherché la tête d'un homme à la hauteur ordinaire »⁴⁵. La peur ne se transforme en épouvante que lorsqu'on « a déjà dans l'esprit un frisson de surnaturel », soutient le narrateur. Mais, à la différence de l'histoire précédente, notre narrateur l'ancre dans le présent de leur voyage en train où l'on sent le phénot qui rappelle le choléra. Le mal du choléra ne vient pas d'un insecte ou d'un microbe, mais d'un esprit mal sain, invisible, qui hérite des fléaux des temps passés, « un esprit malfaisant qui revient et qui nous entoure autant qu'il nous épouvante » [...], « qui terrifie les hommes au point de les faire sauter par la fenêtre » [...], « l'être inexprimable et terrible venu du fond de l'Orient » [...], « l'être qui tue et consent partout présent, invisible, menaçant comme un de ces anciens génies du mal que conjuraient les prêtres barbares »⁴⁶.

En guise de conclusion, les deux récits témoignent d'un art mûr très recherché de la composition, utilisant la technique de la mise en abîme et encadrant les deux histoires principales qui forment la substance du récit dans un dialogue qui a lieu pendant un voyage : la Méditerranée en bateau (1882) et Paris - Toulon en train (1884). Les dialogues qui précèdent et préfacent les histoires sont, dans les deux cas, des plaidoyers pour le besoin de fantastique et pour la peur comme sentiment central. Ces plaidoyers forment une « théorie » qui se fait par la suite illustrer par des « faits ».

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

Les quatre narrateurs propagent les idées de Maupassant sur le fantastique et sur la peur en modulant en des formes diverses et subtiles, les mêmes nuances et le même acheminement de l'angoisse à l'épouvante : le trajet de la peur qui se contamine du frisson du surnaturel par un incident étrange que la raison ne peut expliquer. Ce trajet s'amplifie et la peur se transforme en effroi, en épouvante qui menace la raison, entraînant souvent la folie ou même la mort du sujet, comme c'est le cas du *Horla*.

Les deux histoires racontées se situent, à notre avis, du côté de l'étrange dans les termes de Todorov, car on tranche l'hésitation en faveur d'une explication naturelle qui vient, il est vrai, par la suite, mais qui s'impose, dans les deux cas, au personnage lui-même. Suivant Todorov : « celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont, ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous »⁴⁷.

Quant à la peur, elle est nécessaire, semble-t-il, pour que l'homme se connaisse soi-même, car il ne se découvre réellement que dans la situation limite. En traversant une aventure plus ou moins surnaturelle, le héros se découvre soi-même. Dans les deux contes, Maupassant explique l'étrange en donnant des explications rationnelles. Cependant, si l'évènement peut s'expliquer par des causes rationnelles, le mystère de l'âme reste infini, y compris les dimensions et les nuances de la peur. C'est ce qu'en dit Irène Bessière : « le véritable objet de l'œuvre n'est pas l'évènement fantastique, mais la peur comme source esthétique »⁴⁸. Même expliquée, la peur nous hante, tout comme le souligne Louis Vax, pour lequel expliquer peut même justifier et renforcer le fantastique « puisque l'explication c'est réduire l'inconnu au connu ». Ou bien, « le surnaturel n'est qu'un détour pour mieux saisir le réel ».⁴⁹ Dans les deux contes, les lois naturelles ne sont point détruites, l'étrangeté est dans le réel et fait peur. Remplaçant le surnaturel d'autrefois, le fantastique peut être, croit Louis Vax, « cette chose instable et paradoxale qui, tout à la fois, veut être et n'être pas »⁵⁰. Reconnu, il perd à la fois sa dignité et l'existence. Repoussé comme absurde, il se remet à hanter le monde qui l'exclut.

Mais nous croyons que la meilleure conclusion serait celle offerte par Yvan Leclerc, spécialiste du fantastique de Maupassant chez lequel on verrait « réconciliés la nostalgie des peurs anciennes et le désir de faire un fantastique nouveau, par la reconnaissance d'un même invisible qui se manifesterait sous des formes variées et se classerait selon les catégories littéraires chronologiquement datées, merveilleux ou fantastiques, peu

⁴⁷ Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 42.

⁴⁸ Irène Bessière, *Le récit fantastique (la poétique de l'incertain)*, 1974, p. 128.

⁴⁹ Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, 1964, p. 104.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

importe au fond, puisque reste inchangée la charge de terreur inspirée par le mystère unique de la littérature »⁵¹.

Références bibliographiques :

- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique (la poétique de l'incertain)*, Larousse Université, Paris, 1974.
- LECLERC, Yvan, « D'un fantastique vraiment littéraire », in *Études Normandes*, n° spécial : *Maupassant du réel au fantastique*, n° 2, Rouen.
- MAUPASSANT, Guy, *Contes et nouvelles choisies*, Éd. du progrès, Moscou, 1974.
- MAUPASSANT, Guy, *Le fantastique* in *Chronique*, 2, 10/18, Union générale des éditions, Paris, 1988.
- RACHMÜHL, Françoise, *Préface* au volume *Le Horla et autres contes*, Hatier, Paris, 1992.
- SAVINIO, Alberto, *Maupassant et l'autre*, Gallimard, Paris, 1977.
- SCHMIDT, Albert Marie, *Maupassant par lui-même*, Seuil, Paris, 1962.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, 1964.
- VAX, Louis, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979.
- VIAL, Willi, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris, 1954.

Ressources électroniques :

- MAUPASSANT, Guy, *Un fou*,
http://www.uniscience.ch/athena/maupassant/maup_fou.html
site Internet Maupassant@ free. fr Numérisation rtf: Thierry SELVA
maupassant@free.fr Version html à ATHENA: Pierre.Perroud@terre.unige.ch

⁵¹ Yvan Leclerc, « D'un fantastique vraiment littéraire », in *Études Normandes*, n° spécial *Maupassant du réel au fantastique*, n° 2, Rouen, p. 73.

Étude psychocritique de « *Laura* » de George Sand, et de deux romans de Jules Verne

Philippe MUSTIÈRE
École Centrale de Nantes

Abstract: We will study the profound influence, in terms of fictional production, of George Sand on Jules Verne, of whom she was a fervent admirer. In *Laura, voyage dans le cristal*, as in *Vingt mille lieues sous les mers* et *Voyage au centre de la terre*, it is clear that the narrative proceeds with fantastical speculation. It is a question of querying what is exhibited in a scientific pseudo-unraveling as much as what has been buried in the texture of a surface writing style. Effectively, in the correspondence between Verne and Sand as well as that entertained by Sand and Hetzel, though we often find traces of the influence and suggestion that George Sand could foster in the choice of the subjects and themes of the Vernian scientific voyages, the essential seems to be elsewhere: in the concern of two authors to announce the development of both the scientific novel and science fiction at the same time (1864-1865) through the imaginary and fantasy. In this common passion for mineralogy and botany, George Sand and Verne take us on a journey to the heart of the subject, where machine and the Electricity Fairy play their roles as producers of mythical and romantic energy.

Undertaking psychocritical analysis of these "extraordinary voyages", in the depths of the oceans or in the gut of the earth, at the symbolic heart of the writing and dreaming subject, is an exercise that can prove to be of great benefit.

Keywords: fantasy, psychocritical, Sand, science, Verne

On sait combien George Sand fut une grande admiratrice de Jules Verne. On sait aussi combien Jules Verne aimait, tout comme George Sand, la géologie, la paléontologie, les sciences de la Terre. L'un et l'autre sont des naturalistes amateurs, avisés et curieux, tels que l'on peut les rencontrer au 19^e siècle, assidus des salles de lecture des sociétés savantes, se renseignant des avancées scientifiques dans les meilleures publications du moment. L'un et l'autre lisent et relisent le texte vulgarisateur du génie que fut Figuiet *La Terre avant le déluge*, et les échelles de temps géologiques développées par Charles Lyell.

Cette passion commune pour les mondes souterrains, et leurs représentations, étaient, on le sait aussi, nourries d'abondantes lectures allant de Virgile et de Dante jusqu'à Poe, mais aussi Holbery avec *Le voyage de Nicolas Klim dans le monde souterrain*, ou Hoffmann *Les mines de Falun* (1819), pour ne citer que les fictions, traduites au 19^e siècle.

On peut parler aussi du *Voyage en Orient* de Nerval où Adoniram, architecte de Soliman, visite les forges de Tubal-Kain, et découvre des émeraudes, des cinabres, des béryls et des saphirs et bien d'autres pierreries. Mais on pourrait aussi évoquer la lecture commune, faite par nos deux auteurs, de Charles Edmond *Voyages dans les mers du Nord sur la Reine Hortense* (1857), texte qui inspira à la fois Verne dans *Voyage au centre de la Terre* et George Sand dans *l'Homme de neige* (1859). Que dire aussi de la référence commune à Kane et Humboldt sur les expéditions circumpolaires. George Sand et Jules Verne ont porté aux minéraux une attention autant scientifique que poétique

Nous ne reviendrons pas non plus sur l'écho troublant du texte de *Laura* publié en janvier 1864 dans *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne paru le 3 décembre 1864. Simone Vierre, éminente sandienne et vernienne dans « Deux voyages initiatiques en 1864 » a admirablement montré qu'au-delà de la polémique, il y avait énormément de respect et d'admiration des deux auteurs l'un pour l'autre. Rappelons simplement le parallèle. Le cadre de l'action est identique : l'Allemagne, puis le voyage au Nord. Les personnages se ressemblent. Les oncles Tungsténus (Sand) et Lidenbrock (Verne) sont tous deux minéralogistes et affligés de bégaiement. À côté des savants fous, deux guides ayant les pieds sur terre Hans (Verne) et Walter (Sand). Les neveux, Alexis (Sand) et Axel (Verne), sont orphelins de père et occupent au début du texte des emplois subalternes avant que l'occasion ne leur soit donnée de prouver leur héroïsme. Les personnages féminins, Laura, nièce de Tungsténus, et Graüben, filleule de Lidenbrock, jouent un rôle dans la motivation des héros pour l'aventure dont elles sont la récompense. Les deux écrivains placent au cœur de leur récit un voyage au Nord et au centre de la terre. Les héros connaissent la faim, la souffrance physique, et font de curieuses rencontres, notamment d'animaux antédiluviens, avant d'atteindre leur but. Point commun remarquable encore, Verne comme Sand se placent tous deux dans une perspective didactique.

De telles convergences nous contraignent à imaginer que les thèmes abordés par l'un comme par l'autre répondaient à l'actualité littéraire ou scientifique de l'époque. Ainsi du débat sur l'existence ou non d'un feu central ou la possibilité d'une mer libre au pôle, mais aussi au pôle du contexte passionnel de la querelle du darwinisme. Deux grandes théories, on le sait, se sont affrontées qui entendaient rendre compte de l'existence du monde vivant : le fixisme et l'évolutionnisme. L'une pose la fixité des espèces vivantes créées telles que nous les connaissons et donc immuables. C'est la position de Linné. L'autre, avec Lamarck et Darwin, pose que l'évolution a permis la transformation progressive d'une espèce vivante en une autre. C'est sur cet arrière-plan de débats scientifiques que se détache l'action de *Voyage au centre de la Terre* ou de *Laura, voyage dans le cristal*. Dès lors, l'essentiel semble être, dans le souci des deux auteurs, en même temps (1864-1865), d'annoncer l'essor du roman scientifique et de science fiction,

par l'imaginaire et le fantastique. Dans cette passion commune pour la minéralogie et la botanique, George Sand et Verne nous font voyager au cœur de la matière, là où la machine et la fée Electricité jouent leur rôle de producteur d'énergie romanesque et mythique.

On peut discuter des conceptions de la minéralogie chez l'un et l'autre : vitrification de la terre pour George Sand. Comme pour Buffon, le centre de la terre est un immense creuset de verrier. Le rêveur de *Laura*, vivant une cosmologie minérale, peut affirmer qu'au sein de la Terre, la moindre pierrerie dépasse la dimension des pyramides d'Égypte ; et pour Verne des considérations étonnantes sur l'olivine (p. 162), ce métal constitutif du manteau de la croûte terrestre : « Je m'imaginai voyager à travers un diamant. »

Mais ce que nous retiendrons d'abord, dans une lecture croisée, c'est dans les deux cas la présence d'un manuscrit à déchiffrer, sorte de cryptogramme, qui va guider les jeunes héros dans leur quête, et les auteurs dans l'écriture du secret. Le manuscrit ou cette hallucination, vision extraordinaire d'entrer par la pensée dans une géode tapissée d'améthyste. L'écriture du rêve éveillé qui aussi bien pour Axel que pour Alexis, de la leçon d'Axel, en haut du clocher de Frelvers-Kirk, aux nombreux évanouissements d'Alexis lors de son voyage fantastique, est productrice de fiction, dans les deux cas. Choqué par le mariage de sa cousine, Alexis s'abandonne à l'hallucination ; la jeune femme lui apparaît à travers le cristal et l'entraîne, comme l'image de la Stilla amène au délire le Baron de Gortz dans le *Château des Carpathes*. « L'éclat de saphir restant dans l'œil bleu de Laura » est à mettre en rapport avec la figure idéalisée de la cantatrice.

Par un subtil procédé de mise en abyme, (enchâssement des récits), l'auteur nous livre une aventure fantastique, tout en donnant à ce voyage un aspect merveilleux et un autre scientifique, soulignant la double intention affirmée dès le départ, divertissante et didactique (dédicace de la *Revue des deux mondes* à sa fille, 1^{er} décembre 1863). Pour l'enfant comme pour l'adulte, le merveilleux est un moyen d'accès aux merveilles de la réalité et de la nature. La littérature peut favoriser le goût de la science, la curiosité intellectuelle, comme le démontre Jules Verne sur le même mode, dans ses *Voyages extraordinaires*.

Dans le *Voyage au centre de la Terre*, tout part de la découverte d'un parchemin crasseux, un « brimborion » incompréhensible qui va conduire le professeur Lidenbrock et son neveu « à entreprendre la plus étrange expédition du 19^e siècle ». Par son aspect énigmatique, la mise en intrigue adoptée par Jules Verne est habile et propre à piquer la curiosité du lecteur invité à effectuer tout d'abord un véritable voyage au centre de la lettre. Il existe toute une tradition de l'écriture secrète en littérature : La méditation 25 de *la Physiologie du mariage* de Balzac au *Scarabée d'or* de Poe, de *la Peau de chagrin* (fameuse scène de l'antiquaire) dont se serait inspirée George Sand dans *Laura*, à

Mathias Sandorf ou *Le sphinx des glaces* de Jules Verne. Dans le texte de Sand, la Géode, appelée « le quartz hyalin laiteux » (trois fois dans le conte), joue absolument le même rôle que le manuscrit de Nasias, ou les inscriptions runiques de Saknussem.

Avec *Laura*, c'est également à la fantasmagorie de l'image perdue, que se rattache « le voyage dans le cristal ». *Laura*, c'est la Stilla du *Château des Carpathes* de Jules Verne. Il faut évoquer le rôle du miroir, ou du phénomène optique dans les deux romans. En effet, à l'instar des *Châteaux en Bohême* de Nerval, le *Château des Carpathes* met en scène, autour de l'actrice protéiforme qui prend vie par le rêve et la fascination, et « semble » offrir un amour nimbé de mystère, tout un scénario de cristallisation autour des interrogations sur la résurgence et la permanence de l'être humain. La représentation des rapports entre le rêve, le délire et la réalité nous dit également chez Sand la figure de l'artiste à travers la préoccupation philosophique et esthétique des deux âmes. Dans ce que l'on peut bien appeler la philosophie sandienne de la nature, le monde minéral est un microcosme, reflet et mémoire de notre macrocosme.

Entreprendre une critique psychanalytique de ces « deux voyages extraordinaires », dans dans les entrailles de la terre, dans le cœur symbolique du sujet écrivant et rêvant, est un exercice qui peut s'avérer d'une grande fécondité. Et si le texte vernien et sandien fonctionne intensément en nous, dans sa portée fabulatrice, comme le réveil de l'identité enfantine, n'est ce pas parce qu'il est étrangement structuré au travers de la quête du père, de la peur de la catastrophe, de l'initiation à l'« âge d'homme » comme le discours de l'inconscient, où entrent en scène les fantasmes de la personnalité adulte.

Comme le remarque Marie Cécile Levet dans un article des *Cahiers George Sand. 2003*, intitulé « Alexis au pays des merveilles », les visions qu'Alexis a pu avoir en admirant le cristal et les réflexions qu'il a rapportées de son voyage au centre de la terre sont autant d'images qui s'imposent à la suite d'une expérience que l'on pressent émotionnelle, peut-être esthétique, en tout cas révélatrice et initiatique. Afin de le convaincre du pouvoir magique des pierres en général et de certaines en particulier, le naturaliste sort de ses tiroirs un vieux manuscrit et lit à son visiteur le récit de ses tribulations nées de la contemplation d'un cristal.

Il faut s'intéresser aux paysages qu'Alexis contemple lors de son voyage dans le cristal, ou, plus exactement, lors de ses différents déplacements au centre de la matière. Ils ressemblent étrangement au dédale utérin de *Voyage au centre de la terre*, comme le remarque Simone Vierne, dans son article « Deux romans initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et *Le Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne » in *Hommage à George Sand*.

L'on voit bien que George Sand utilise son savoir confirmé de botaniste, de minéralogiste et d'entomologiste, parfaitement justifié et même indispensable dans la bouche d'un naturaliste. L'éblouissant paysage du voyage dans la géode d'améthyste, par exemple, naît de l'utilisation savante des formes et des couleurs de l'étrangeté : almandin et antimoine, gypses, beryls ou obsidiennes répondent aux taxinomies de coquillages, mêlant le réel et l'inventé dans *Vingt mille lieues sous les mers*.

Science et poésie se répondent si bien parce qu'elles appartiennent au domaine de l'imagination. Tout est dans la mise en abyme du récit. La géographie décrite par Alexis mentionne la montagne au fond du gouffre, l'île dans l'île, le tunnel dans l'excavation, Laura dans la géode et Laura dans le cristal à l'intérieur de la géode, exactement comme dans *Voyage au centre de la terre* de Verne. Les pierres précieuses cachées par la croûte terrestre représentent les richesses intérieures à découvrir, en soi et chez les autres : de la même manière qu'en amour, Alexis découvre Laura telle qu'en elle-même, le jeune homme trouve beau, soudain, le monde qu'il avait sous les yeux. Esthétisation de la nature qui correspond, précisément, à l'avènement d'un paysage.

La lecture bachelardienne

La terre et les rêveries du repos de Gaston Bachelard peut apparaître comme la grille de lecture adéquate pour aborder l'imaginaire vernien comme l'imaginaire sandien. En effet, pour Bachelard, les images de la matière première précèdent toujours la pensée. Bachelard remarque que, pour une imagination terrestre, la caverne est l'endroit suprême où s'élabore la rêverie, rendue possible par un sentiment de sécurité. Tel est bien le cas pour le jeune héros qui y découvre le courage, cessant enfin d'être poltron. Ce refuge constitue sa maison onirique, le lieu fantasmé de son contact primordial avec la nature maternelle. Comme le montre George Sand dans *la Fée Poussière*, tout sort de la terre, mère nourricière par excellence qui engendre en s'engendrant elle-même. Tout est fabriqué sous la terre et le gouffre devient source de vie.

Or, pour une imagination terrestre comme celle de Sand, la chute, la descente dans le sein de la terre, n'est pas source d'angoisse et de mort. Il y a une véritable polarisation sur cet espace souterrain, chez George Sand comme chez Jules Verne. La descente souterraine est un *regressus ad uterum*, pour reprendre l'expression de Barthes à propos de Jules Verne, retour à la mère primitive dont il s'agit à nouveau de s'extraire, après avoir s'être initié à la connaissance.

L'être terrestre ou minéral devient englobant, s'excède lui-même de lui-même et se fond dans la pierre comme en un double, comme dans le cas de *Lélia* ; ou réaménage le mythe d'Orphée, comme dans *Consuelo*. Pour difficile qu'elle soit, cette descente sous la terre est bénéfique. Non seulement les héros reviennent vivants à la surface, mais ils ont acquis une connaissance supplémentaire qui les a fait progresser. Plus globalement,

nous pouvons dire que, chez Verne et Sand, le parcours initiatique comporte toujours une descente symbolique sous la terre.

Que les récits de fiction relèvent des formations de l'inconscient et s'adressent à l'inconscient, c'est ce qui transparait d'une élémentaire interrogation sur le fonctionnement du récit vernien ou sandien. En effet, il apparaît clairement que les récits de George Sand et de Jules Verne procèdent par spéculation fantasmatique ; le récit, en se mettant en scène, capte les désirs tout en disant quelque chose au désir. Dès lors, il s'agit d'interroger ce qui est exhibé par l'auteur dans un pseudo déchiffrement autant que ce qui a été enfoui dans la texture même d'une écriture-écran.

Les récits de Sand et de Verne comme tous les récits de fiction, fonctionnent dans la formation de compromis. Ainsi, ce qui compte dans *Voyage au centre de la Terre* comme dans *Laura, voyage dans le cristal*, n'est pas tant le contenu manifeste d'une histoire bien rigoureuse, mais tous les éléments qui n'ont pu trouver d'autre expression qu'à travers le récit mythique, ce que Jules Verne appelle le « voyage extraordinaire ». Dans l'affabulation romanesque que constitue le récit de Sand ou de Verne, ce qui importe n'est pas ce qui est dit, mais ce « à la place de quoi » on dit.

L'obsession du point ombilical

L'obsession chez Sand et Verne des *îles*, des *centres* et des *sources* fait que l'on baigne, sans arrêt, chez eux, dans la genèse. Le vrai savoir tend à épouser le mouvement même de la naissance, à s'identifier au feu jailli des flancs maternels. Dès lors, il convient de remarquer que la plupart des lieux sandiens et verniens cachent des lieux symboliques dont la coquille et le volcan constituent les meilleurs agencements fantasmatiques.

L'île a le privilège d'être à la fois son propre centre et sa source. L'idéal de Jules Verne résulte de la conjonction de l'île, du volcan et de la caverne ; c'est pourquoi sans doute les *Aventures du capitaine Hatteras* (roman fondateur des *Voyages extraordinaires*) se terminent par la découverte par Hatteras au pôle d'une mer intérieure chaude, avec au centre une île, sur laquelle un volcan est continuellement en éruption. Toute la mythologie vernienne est là, puisque Hatteras, dans la première version refusée par Hetzel, tombait au cœur du volcan comme le présocratique Empédocle. Rappelons que le savant fou Nasias, dans *Laura* de Sand se jette également dans le cratère du volcan.

Plus puissant que la peur de l'inconnu, il y a chez Jules Verne, mais aussi chez George Sand, la recherche du bien-être de la coquille, de la caverne, de la grotte utérine. Certes, les voyages sont dangereux ; certes ils requièrent de la débrouillardise, de l'autonomie, mais le péril ne reste que dans le texte. Pour se sauver, pour naître, il faut connaître. Roland Barthes voyait chez Jules Verne, derrière le goût de l'aventure et des

voyages, le désir d'un « enfermement chéri », le goût d'enclorre, d'enfermer, d'habiter, « ce bonheur commun du fini », que l'on retrouve dans la passion enfantine de construire des cabanes, et de dormir sous des tentes. Verne avoue à plusieurs reprises dans sa correspondance que son plus cher désir serait d'être un colimaçon, au plus profond de sa coquille ;

L'enfant qui subsiste chez le lecteur adulte se laisse effectivement gagner par ce dynamisme d'involution. Il se laisse enfermer dans les coquilles plus ou moins sophistiquées que lui fabrique Verne ou George Sand comme la géode de *Laura*.

Il y a des aspects très « souterrains » dans le *Voyage au centre de la Terre*. On a souvent décrit le roman comme une véritable exploration du corps féminin, qui traverse une mer intérieure, poche utérine emplie de liquide amniotique pour s'achever sur une expulsion finale, accouchement à peine travesti ; le jeune Axel, orphelin endeuillé de sa mère, y effectue un parcours initiatique sous la tutelle paternelle de son oncle Lidenbrock. Ce faisant, Jules Verne plonge ses héros au plus profond de l'inconscient, et nous entraîne dans un voyage au centre du psychisme. La relation nourricière caractérise celle de l'enfant à sa mère. Axel se fait le pilleur de la Terre-mère (il s'approprie ses roches), notamment les roches métamorphiques. Il l'envahit littéralement ; il l'explore. Et, dans les deux romans, au centre de la Terre, il y a la mer ; et au centre de la mer, il y a une île. Comme si l'image de la naissance se reflétait à l'infini dans une imbrication incessante d'eau et de terre.

La symbolique du volcan

Jules Verne, tout comme Sand et plus tard Zola, est hanté par la problématique de l'énergie qui vient d'émerger. Le concept d'entropie vient d'être inventé ; et la thermodynamique domine la fin du siècle. Chez Verne, il y a une double intuition : c'est que la thermodynamique gouverne toute production et création matricielle, ce que dira d'ailleurs Freud un peu plus tard. Et par ailleurs, il y a cette croyance que l'énergie allait se dissiper et que l'univers irait vers le désordre et vers le froid, selon la règle de l'entropie de Mayer. D'où l'importance du volcan, qui conserve le feu central, et dans lequel on se réchauffe et on se ressource, comme le ventre de la mère.

George Sand, *Gargillesse*, 1863 : « *Je trouve in volume de Figuiet et je lis un article sur les volcans* »

Mais le centre ne peut pas être atteint, comme dans la scène primitive (on ne peut lever le voile sur le mystère des origines). Ce qui explique parfaitement l'inachèvement du voyage, la non-réponse à la question du feu central et le thème permanent dans le roman scientifique et initiatique d'un secret inviolable qui rend fou, voire qui tue, si on le

dévoile. Il est révélateur que ce soit « en rêve » qu'Axel comme Alexis achèvent leur régression ultime.

Conclusion

Jules Verne comme George Sand sont résolument du côté des alchimistes, non pas par ésotérisme, mais par l'extraordinaire prescience de ce que la psychanalyse a depuis mis à jour : l'investissement nécessaire de la subjectivité profonde dans toute activité de connaissance et d'écriture. Sand et Verne mettent en œuvre une véritable poétique des éléments que l'on peut étudier à la manière bachelardienne, en les prenant dans leurs dynamismes et leurs ambivalences.

C'est probablement la Terre que Sand et Verne rêvent de la manière la plus heureuse. La grotte-géode apparaît vraiment comme le sein maternel de la Terre, la coquille où l'on se réfugie. La grotte-géode est, avant tout, grotte d'émerveillement et non d'effroi.

Enfin rappelons que le roman vernien qui se rapproche le plus de *Laura* est le roman fantastique « *Le château des Carpathes* ». Il se dessine dans *le Château des Carpathes*, comme dans *Laura* ce que l'on pourrait appeler un thème délirant, dont le lieu de manifestation est l'écriture. S'y trouvent posés de façon emblématique le problème de la création. Dans la dégradation ontologique : réel/ modèle/ sublimation/ copie/ éclatement dans le miroir, la représentation s'épuise en épuisant son objet. C'est bien la quête hallucinatoire d'Alexis, cherchant Laura dans le cristal.

Références bibliographiques :

- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Lib. José Corti, Paris, 1969.
CHESNEAUX, Jean, *Jules Verne, un regard sur le monde*, Éd. Bayard Paris, 2001.
CHESNEAUX, Jean, *Jules Verne, une lecture politique*, Éd. La Découverte, Paris, 1971.
DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes*. Minuit, Paris, 1992.
DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1960.
ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1972.
FABRE, Michel, *Le problème et l'épreuve, formation et modernité chez Jules Verne*, l'Harmattan, Paris, 2003.
MUSTIÈRE, Philippe, *Jules Verne et le roman-catastrophe*, Revue Europe n° 595-596, 1978.
MUSTIÈRE, Philippe, Fabre Michel, *Jules Verne, les machines et la science*, Actes du Colloque des 11-12 /10/2005, Éd. Coiffard, École Centrale de Nantes, 2005.
MUSTIÈRE, Philippe, FABRE, Michel, *Rencontres Jules Verne. Le partage du savoir : réalités et utopies*, Actes du colloque des 23-25/01/2008, Éd. Coiffard, École Centrale de Nantes, 2008.
NEE, Patrick, *L'Ailleurs en question*, Éd. Hermann, Paris, 2009.
VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre*, coll. « Hetzel », Elcy éditeur, 2011.
VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse*, Actes Sud, Nantes, 2005.
VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Éd. Classiques Universels, Paris, 2002.
VIERNE, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Éd. du Sirac, Paris, 1973.
VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, P. U., Grenoble, 1987.

III.
Littératures et civilisations
francophones

Tayaout ; le défenseur d'une identité culturelle¹

Nicolae BODNARU

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
nik_sv@yahoo.com

Abstract: *Tayaout, fils d'Agaguk*² – the second novel of a trilogy dedicated entirely to the identity issues of Canada's Inuit- is one of the most famous works of Yves Thériault which highlights an emblematic character, a real role model for the community from which he detaches himself, in order to update the importance of cultural identity. Characterized by a typical vitality among the Inuit, in the vision of the novelist, the protagonist embarks on a journey that ends up having a double meaning: a search for identity by which the young Inuk stands out from his society and at the same time, a return to the roots of the Inuit culture. In this way, the Canadian writer approached, back in 1969, the subject of "First Nations", which is of great importance even nowadays.

Keywords: identity, Inuit, Tayaout, Thériault, culture

L'écrivain canadien Yves Thériault présente souvent dans ses romans une lutte continuelle entre les valeurs traditionnelles et les nouveaux standards d'une civilisation de consommation. Bien que l'auteur se prétende être un écrivain non engagé, il est certainement le défenseur d'un humanisme fondamental en voie de disparition. Pour Thériault, l'homme véritable est celui qui, uni intimement à la nature, trouve l'épanouissement du corps et de l'esprit ; c'est l'être qui à travers les réalités physiques atteint le domaine privilégié de la vraie sagesse et de la connaissance.

Le roman *Tayaout, fils d'Agaguk* constitue le deuxième volet de la trilogie construite autour de la problématique des Inuit du Nord Canadien et continue l'histoire du premier roman, le lecteur y retrouvant la plupart des personnages qui figuraient déjà dans le premier roman : les parents, Agaguk et Iriook, qui ont déménagé vers le sud et travaillent pour les blancs ; Ayallik et Tudlik. Même si le fil conducteur qui lie les deux romans y est présent sous la forme de la thématique inuit abordée, *Tayaout, fils d'Agaguk* ne continue pas dans le même style violent avec lequel le narrateur nous avait

¹ Cet article a été publié dans le cadre du projet « Défis de la connaissance et développement par la recherche doctorale PRO-DOCT - Contrat n° POSDRU/88/1.5/S /52946 », projet cofinancé par le Fonds Social Européen à travers le Programme Opérationnel Sectoriel des Ressources Humaines 2007-2013.

² Yves Thériault, *Tayaout, fils d'Agaguk*, [éd. originale : Montréal, Quinze, 1969], Éd. du Club France Loisirs, Paris, 1993.

habitués dans *Agaguk*.³ Bien sûr, la figure parentale persiste dans l'arrière-plan et elle est annoncée même dès le titre que Thériault a choisi d'attribuer à ce roman, l'expression « fils d'Agaguk » montrant une filiation de ce roman avec le plus fameux ouvrage de l'écrivain. Pourtant, les scènes sanglantes avec des meurtres gratuits ou même de cannibalisme, la violence omniprésente envers la femme (considérée inférieure et qui n'a pas le droit de parler en présence de l'homme), qu'Yves Thériault nous fait connaître dans *Agaguk*, ne se retrouvent pas dans *Tayaout, fils d'Agaguk*.

Dans un entretien avec André Carpentier⁴, Yves Thériault avouait que l'objectif de ce roman était de souligner l'importance des sculptures pour les Inuit, un art millénaire qui est d'importance fondamentale dans leurs vies et qui demeure un point central pour leur culture. La menace d'une exploitation injuste de ces statuette par les blancs a été une réalité quotidienne que l'auteur a très bien surprise dans les pages du roman mettant en lumière encore une fois les conséquences défavorables du soi-disant « progrès ».

L'art est conçu dans ce roman comme une voie de réalisation du bonheur du protagoniste et Yves Thériault lui a accordé une place particulière dans cet ouvrage. Ce bonheur provient chez le protagoniste non seulement de la joie d'avoir découvert la « pierre verte », mais aussi du contentement que son geste allait avoir pour tous ses semblables de sa tribu dans la conception de Tayaout. En fait la découverte de la pierre coïncide avec la première présentation du protagoniste comme un être heureux, qui jusqu'alors était très sobre et lucide :

Au lé des premières eaux avant l'île magique, Tayaout talonnait déjà la neige avec plus de contentement. Il savait désormais n'être pas venu chercher ici quelque monnaie d'échange pour s'assurer une puissance à laquelle il n'avait aucun droit d'homme. Il savait plutôt que la récolte à cueillir sur cette île n'était que son humble contribution à lui au retour des dieux parmi les Inuit, qu'il n'en pouvait être plus, qu'il n'en serait jamais plus.

De sa toute jeune vie, il connaissait la première joie humble.⁵

Dès le début du roman, Tayaout se révèle au lecteur comme un véritable artiste qui est impressionné par la beauté de la nature qui l'entoure et qui le fascine en même temps. La liaison étroite qui a toujours existé entre les Inuit et la nature - et qu'Yves Thériault a soulignée constamment dans ses romans - a été souvent représentée sous la forme d'une relation de respect de l'homme pour l'univers. L'émerveillement devant la beauté que ces contrées peuvent susciter chez un Inuk nous est montré par les yeux de Tayaout qui contemple « le vaste monde de neige, plat comme paume, infini et désert »⁶ dès l'incipit du roman.

³ Yves Thériault, *Agaguk*, [éd. originale : Québec, Institut littéraire du Québec, 1958], Éd. Le Dernier Havre, Québec, Canada, 2003.

⁴ André Carpentier, *Yves Thériault se raconte : entretiens avec André Carpentier*, Éd. VLB, Montréal, Québec, 1985, p. 166.

⁵ Yves Thériault, *Tayaout, fils d'Agaguk*, éd. cit., p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

Et comme l'art offre comme récompense à son créateur l'éternité, l'artiste profondément plongé dans ses rêves d'immortalité se considère, sans avoir tort, un « homme continuel »⁷, sans âge parce qu'il a « tous les âges »⁸ et qui se trouvait dans les contrées nordiques depuis des millénaires. Cette expression souligne l'union avec la nature de toutes les générations qui ont précédé Tayaout et pour lesquelles il devient un symbole. Il est élevé ainsi par le narrateur au statut de symbole de tous ses aïeux qui y ont habité auparavant, il arrive à représenter la solution pour le salut de son peuple, un maillon de la chaîne qui relie le passé, le présent et le futur de son peuple : « je suis l'ancêtre en même temps que la continuation... »⁹. Il atteint donc le statut d'artiste accompli qui allait dédier sa vie à une cause noble et que le narrateur avait investi d'une mission prophétique.

Cette image qui est décrite au commencement du roman est en fait une miniature du paysage typique pour le Nord canadien, elle représente le tableau parfait « des pays glacés »¹⁰, le territoire où les ancêtres Inuit s'étaient établis jadis. Elle est un portrait de l'Inuk et de son style de vie traditionnel adapté aux conditions difficiles que l'Arctique impose à ses habitants.

Le choix de Tayaout de quitter la tribu lui appartient entièrement et il nous rappelle le geste d'Agaguk qui avait fait la même chose, mais les raisons motivant leurs départs sont tout à fait différentes. Pendant qu'Agaguk fuyait une société étouffante menacée par l'invasion de la civilisation blanche, Tayaout s'éloigne parce qu'il cherche la solitude et un isolement dans lequel il pourrait mieux entendre les voix intérieures qui lui parlent, il pourrait ainsi arriver à se connaître mieux lui-même :

Car il a choisi de fuir les maisons du Sud où ses semblables se vendent aux Blancs, pour parcourir ici les vastes sommets, où dans sa solitude il pourra entendre, à chaque jour presque, et apercevoir dans ses rêves, ces pensées douces, qu'il ne saurait mettre en mots puisqu'il ne les connaît point, et qu'il ne saurait non plus expliquer puisqu'il les entend sans trop les comprendre.¹¹

Et la quête qu'il entreprend n'est pas seulement une recherche qui a pour finalité la découverte de la pierre verte. Elle est chargée d'une signification double, car elle représente en même temps une découverte de lui-même, de sa personnalité et finalement de son identité.

Une brève recherche du sens du terme « identité » révèle que le dictionnaire *Larousse* le définit comme un « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité »¹². Nous remarquons que même la définition souligne la permanence de l'identité chez l'individu qui ne change pas à travers

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*

¹² Line Karoubi (sous la dir. de), *Le petit Larousse*, Éd Larousse, Paris, 2008, p. 561.

le temps et qui assure sa singularité. Yves Thériault met en évidence précisément cet aspect de l'identité avec Tayaout. L'identité inuit est une partie intégrante de son être, elle représente l'appartenance du protagoniste à un groupe, à une collectivité, c'est un héritage qui le définit en tant qu'être. L'invasion de la civilisation blanche, la disparition de territoires où seulement les Inuit vivaient est une menace qui fait surgir le besoin ou l'obligation morale de lutter pour l'identité qui le définissait.

Le terme « identité » est défini par le même dictionnaire aussi du point de vue psychologique comme « sentiment ressenti par un individu d'appartenir à tel groupe social, et qui le porte à adopter certains comportements spécifiques »¹³. Cette deuxième définition s'applique parfaitement à notre héros qui a choisi de ne pas suivre le même chemin que celui de ses parents surtout à cause de ce « sentiment » qu'il ressent dans son âme. Même si ce sentiment paraît d'une forme plutôt subtile et pas très bien définie au début du roman où le protagoniste « ignore vraiment comment il en est venu à ce mal en lui de continuer à vivre là où les Inuit étaient auparavant »¹⁴, il arrive à se transformer, au fur et à mesure du développement de l'histoire du protagoniste, en son idéal, et la défense de son identité arrive à représenter pour lui le but ultime de son existence.

En analysant les fragilités de l'identité, Paul Ricoeur distingue encore l'identité comme *ipse* qui désigne l'identité personnelle par rapport à l'identité comme *idem* qui signifie l'identité collective. Selon le même philosophe, toutes les deux identités sont menacées par l'autre :

C'est un fait que l'autre, parce que autre, vient à être perçu comme un danger pour l'identité propre, celle de nous comme celle du moi. On peut certes s'en étonner : faut-il donc que notre identité soit fragile, au point de ne pouvoir supporter, de ne pouvoir souffrir, que d'autres aient des façons différentes de nous de mener leur vie, de se comprendre, d'inscrire leur propre identité dans la trame du vivre ensemble ?¹⁵

D'une manière plus ou moins évidente, le roman *Tayaout, fils d'Agaguk* mais aussi les deux autres de la trilogie, confirment les affirmations de Paul Ricoeur. Et pourquoi pas, nous pouvons attribuer cette perspective aux autres romans amérindiens d'Yves Thériault aussi. Ce qui rend l'identité fragile dans les romans thériausiens, c'est « le rapport au temps et la confrontation avec autrui ressentie comme une menace »¹⁶. L'identité se révèle donc fragile par son rapport au temps et doit faire recours à la mémoire pour assurer sa survie. Pour un peuple comme les Inuit qui avaient transmis leur culture seulement par l'oralité en l'absence de l'écriture pendant plusieurs siècles, la mémoire joue un rôle primordial, en étroite liaison avec l'identité. Tayaout, qui incarne les traits typiques d'un Inuk, avait reçu toutes les informations sur ses ancêtres de

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Yves Thériault, *Tayaout, fils d'Agaguk*, éd. cit, p. 13.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Fragile identité : respect de l'autre et identité culturelle*, Éd. Trébenice, Mlyn, 2000, p. 28.

¹⁶ *Idem, Europe 2000 - Les droits de la personne en question*, Éd. Acat, Paris, France, 2000, p. 45.

manière orale, ses parents faisant appel à leur mémoire pour enseigner les traditions inuit et tout ce qui définissait leur identité comme peuple dès sa naissance :

On a chaque heure du jour, à l'œuvre, en mouvement, aux haltes, durant les veilles, raconté autour de lui combien grands étaient ses anciens, nommés un par un, reliés à la famille, au groupe, ou même au simple peuple ; un oncle au loin, un cousin, le frère d'une des femmes, un grand-père parfois, un ancêtre, ou quelqu'un sans âge et sans fin dont on parle depuis cent ans, ou mille ans, et dont on ne sait s'il habitait l'Est ou l'Ouest, mais seulement le même pays, le continent des froids perpétuels.

On a parlé des déportements de la banquise, des dévoiements de chaque glace. On a minutieusement établi la chronique des vents, des soleils rares, des gels ou dégels, des migrations et des errances.¹⁷

Denis Constant Martin analyse le rôle de la mémoire par rapport à l'identité et conclut que le premier fournit « des repères collectifs et des normes de comportement solidaire fortement chargés d'une affectivité puisée aux sources de l'expérience et de la transmission qui alimentent et canalisent les souvenirs personnels ou familiaux »¹⁸. La mémoire est celle qui aide à la survie des traditions inuit qui sont une partie très importante de leur identité. Par l'intermédiaire de la mémoire, les coutumes, l'histoire et les mythes inuit sont ramenés dans le présent, car « cette opération nécessite de faire des choix dans le passé, d'en traduire les événements pour le présent de manière à ce qu'ils prennent un sens ici et maintenant. À ces fins, on reconstruit des traditions [...] »¹⁹. Le narrateur de *Tayaout* remarque aussi l'importance de la mémoire, pour la continuation et la perpétuation des traditions et implicitement de leur identité comme peuple, chez « les Anciens des tribus, ceux qui ont la mémoire et la continuation des récits dans leur tête [...] »²⁰.

Les voyages que le protagoniste effectue vers l'île où il trouve la pierre verte mettent à l'épreuve ses qualités à de nombreuses occasions. Le héros réussit à se débrouiller dans toutes les situations avec lesquelles il doit se confronter et à sortir vainqueur grâce à sa vaillance surtout. Son ambition de sauver la culture de son peuple menacée de disparaître ne l'aurait pas aidé à accomplir les buts qu'il s'était proposés si elle n'était pas doublée par son courage extraordinaire. Cette qualité du protagoniste a été soulignée aussi par l'exégète Boyce Marie Dominique qui a comparé le héros éponyme du roman thériausien avec Galaad, le personnage de l'imaginaire de la Table Ronde qui, par son combat, reste dans l'histoire un exemple du courage que l'on doit avoir face à un adversaire de n'importe quelle taille :

¹⁷ Yves Thériault, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁸ Denis Constant Martin, *L'identité en jeux : pouvoirs, identifications, mobilisations*, Éd. Karthala, Paris, 2010, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ Yves Thériault, *op. cit.*, p. 48.

Pur et courageux comme Galaad en quête du saint Graal, Tayaout rencontre aussi des épreuves : le blizzard, la nuit polaire et la bête sanguinaire, l'ours blanc. Il revient fort d'une maturité nouvelle et rapporte la pierre magique [...].²¹

Compte tenu de la définition que *Le petit Robert* donne à « l'identité culturelle » et selon laquelle elle représente : « un ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité ; sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe »²², nous observons que chacun de ces traits, de ces éléments constitutifs de l'identité culturelle est présent dans le roman thériausien *Tayaout, fils d'Agaguk*. Nous avons déjà mentionné la place importante que le narrateur accorde à l'art inuit dans le roman, la langue y étant aussi présente par les expressions en Inuktitut et par les noms des personnages inuit. En ce qui concerne la religion, elle est représentée par le chaman de ce village auquel Tayaout rend de nombreuses visites. D'autres éléments qui viennent compléter ce tableau de l'identité culturelle inuit, dépeints sur les pages de ce roman d'Yves Thériault sont les méthodes et les moyens de chasse des mammifères marins que le protagoniste du roman connaît parfaitement et qu'il pratique souvent pour assurer sa survie sur la toundra arctique.

Pour conclure nous pouvons considérer Tayaout un véritable Inuk, fier de la culture inuit qu'il représente, car ses faits parlent plus haut que sa voix. Ce nouveau héros thériausien a une lourde tâche : celle de garder intacte l'incalculable valeur de la culture inuit. Il concentre tous ses pouvoirs pour conserver l'intégrité de cette identité. Celui-ci le transforme en son idéal qu'il poursuit même au prix de sacrifier son propre père. Les statues sculptées dans la pierre verte nous rappellent l'art inuit souvent représenté à travers des sculptures. Les méthodes de chasse des animaux nordiques et le style de vie des personnages présentés dans le roman sont des facteurs essentiels de la culture et de l'identité inuit, pour laquelle Tayaout demeure un véritable défenseur.

Références bibliographiques :

- BOYCE, Marie Dominique, « Le désert de la vie : trajectoire purificatrice de l'écrivain » in André Fauchon (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion (27 au 30 septembre 1995)*, Éd. Presses Universitaires de Saint-Boniface, Manitoba, 1996.
- CARPENTIER, André, *Yves Thériault se raconte : entretiens avec André Carpentier*, Éd. VLB, Montréal, 1985.
- KAROUBI, Line (dir.), *Le petit Larousse*, Éd. Larousse, Paris, 2008.
- MARTIN, Denis Constant, *L'identité en jeux : pouvoirs, identifications, mobilisations*, Éd. Karthala, Paris, 2010.

²¹ Marie Dominique Boyce, « Le désert de la vie : trajectoire purificatrice de l'écrivain » in André Fauchon (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion (27 au 30 septembre 1995)*, Éd. Presses universitaires de Saint-Boniface, Manitoba, Canada, 1996, p. 609.

²² Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française* [éd. originale : Société du nouveau Littré, Paris, 1967], Éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, 2010, p. 374.

- REY-DEBOVE, Josette § REY, Alain (dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, [éd. originale : Société du Nouveau Littré, Paris, 1967], Éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, 2010.
- RICOEUR, Paul, *Europe 2000 - Les droits de la personne en question*, Éd. Acat, Paris, 2000.
- RICOEUR, Paul, *Fragile identité : respect de l'autre et identité culturelle*, Éd. Trébenice, Mlyn, 2000.

Corpus de textes :

- THÉRIAULT, Yves, *Agaguk*, [éd. originale : Québec, Institut littéraire du Québec, 1958], Éd. Le Dernier Havre, Québec, 2003.
- THÉRIAULT, Yves, *Tayaout, fils d'Agaguk*, [éd. originale : Montréal, Quinze, 1969], Éd. du Club France Loisirs, Paris, 1993.

Expressivité corporelle des femmes et rites d'interaction dans le discours littéraire des écrivaines migrantes

Cecilia CONDEI
Université de Craïova
cecilia_condei@yahoo.fr

Abstract: The field we focus on in our study is placed in the context of changes. Touching the analysis of the discourse, this description opens itself toward the ethno-psycho-sociology of communication. A wide transdisciplinarity is taken into account, supported by the acquiring of interpersonal relationships as well as by the functioning of rituals of interplay whose realisation is completed by non-verbal elements, such as the body language, gestures, which function as carriers of meaning

Keywords: body language, discourse analysis, interplay of non-verbal code, rituals of interplay

Introduction

Le cadre de notre contribution vise surtout les échanges présentés dans les œuvres littéraires, auxquels s'applique une analyse inspirée par la théorie des interactions (non)verbales, adaptée conformément à notre but et complétée avec des éléments d'analyse du discours.

Par *expression corporelle* nous entendons avec E. Goffman « une gesticulation relativement consciente que l'individu accomplit avec tout son corps dans le but de donner des indications explicites » [Goffman, 1973 : 129], point de départ auquel s'associe la théorie de Catherine Kerbrat-Orecchioni.

Le corpus contient des textes écrits par des écrivaines migrantes venus dans la langue française du Nord de l'Afrique (Malika Mokeddem) et de l'Est de l'Europe (Maria Mailat, Oana Orlea, Liliana Lazăr). Nous abordons en fait une écriture presque unanimement en « je » autobiographique parce qu'elle offre un champ large à l'étude de la mise en discours du corps humain et toute une variété de formes « d'extériorisation indicative [...] une utilisation du corps pour dépeindre en une sorte de mime » [Goffman, 1973 : 130], volontaire ou non, l'intensité de la gêne endurée.

On a affaire dans ce genre de texte avec des interactions qui, selon E. Goffman sont une « classe d'événements qui ont lieu lors d'une présence conjointe et en vertu de cette présence conjointe. Le matériel comportemental ultime est fait des regards, des gestes, des postures et des énoncés verbaux que chacun ne cesse d'injecter, intentionnellement ou non dans la situation où il se trouve » [Goffman, 1988 : 7]

Nous insistons sur les relations interpersonnelles, telles qu'elles apparaissent dans les interactions des personnages prenant en compte les pratiques langagières accompagnées par des gestes. Il est à souligner que ce type de relation est présenté dans le texte sous forme de description de mouvements, de déplacements, de gestes. L'aspect « narré » est une transposition toujours tronquée, approximative. À cela contribue le nombre limité de marques orthographiques capables de venir en aide et soutenir la description.

Deux dimensions sont à distinguer : horizontale, avec les valeurs distance/familiarité et verticale, basée sur le système de places.

La relation horizontale

Il faut d'abord préciser qu'elle se caractérise, comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni [1992 : 40] par a) la gradualité (dans le sens d'une plus grande quantité de moyens dont disposent les adultes de se montrer familiers) et b) par la symétrie. Si cette dernière caractéristique disparaît, l'inconfort s'installe. Les signes qui nous permettent de considérer une relation comme distante ou familière sont d'après Erving Goffman « signes du bien » et d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni « familiarités » [1992 : 40].

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni [1992 : 39], cette dimension de la relation renvoie au fait que « dans l'interaction, les partenaires en présence peuvent se montrer plus ou moins "proches" ou "éloignés" », cette caractéristique étant fonction (1) de leur degré de connaissance mutuelle (relation cognitive), (2) de la nature du lien socio-affectif qui les unit, (3) de la nature de la relation communicative : « on parle d'une situation "familiale" (vs "formelle") lorsqu'elle produit sur l'interaction des effets analogues à ce qui se passe quand les participants sont eux-mêmes familiers l'un à l'autre ».

Marques non-verbaux de la relation horizontale

Ce type de relation se manifeste à travers des données proxémiques et par des gestes. Les gestes sont des indicateurs de l'état de la relation, comme c'est le mouvement des bras largement ouverts pour marquer l'accueil chaleureux. Toutes sortes de gestes d'attouchement (signes d'amitié) témoignent de l'état et de la qualité de la relation : taper légèrement sur l'épaule du partenaire, par exemple.

À cette liste on peut ajouter la posture, l'orientation du corps, le caractère plus ou moins « relâché des attitudes » [Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 42]

L'orientation du corps pendant le déplacement dans la rue relève l'attitude du dominé, comme l'illustre l'aspect « marcher à reculons ». Mais cela peut aussi indiquer la prudence envers une personne importante capable d'attaquer. Dans l'œuvre de Maria Mailat, l'auteur-narrateur, étudiant la médecine en France, essaie de passer un examen du module d'histologie et constate que plusieurs étudiants sont systématiquement recalés sans liaison avec leurs épreuves d'examen. Elle ose tenir tête, ne pas supporter l'injustice et avoir un entretien avec le professeur. La scène combine le dialogue intégré dans le texte et la description des gestes et des postures.

J'entre, les mains dans les poches de ma veste. La droite est fermée sur un gros galet ramassé la veille à la plage. À mon apparition au seuil de son bureau il s'écrit : "Disparaissez, je vous mets onze. Et dites à ces imbéciles dehors que je n'ai pas de temps à perdre." J'avance encore d'un pas : "Je veux le voir écrit". Il porte la note sur la liste en face de mon nom. "Voilà, foutez-moi le camp ! - Qui me dit que ça ne changera pas à l'affichage ? - Moi. Seulement parce que je ne veux plus vous revoir.- Moi non plus. Ça tombe bien !" Je quitte son bureau à reculons [...] [Mokeddem, 2003 : 209]

Plus métaphoriquement, « marcher à reculons » définit une hypostase du destin. Cela ne représente pas une relation de communication entre deux individus, mais une relation avec la collectivité, le groupe, le monde environnant :

[...] pourquoi étais-je à ce point étrangère à ce pays ? Peut-être que mon ami Walter Benjamin avait raison. Un ange aux ailes de papyrus avait assisté à ma naissance aussi. Mais, au lieu d'avancer au rythme de ma croissance, il marchait devant moi à reculons. Ainsi, le futur s'enfonçait dans le passé. [Mailat, 2003 : 37-38]

L'importance des éléments non verbaux dans l'évolution des personnages a été plusieurs fois soulignée dans l'analyse des œuvres littéraires¹ ou des interactions didactiques².

Les contacts oculaires ou la mimique faciale sont également des marqueurs non verbaux de la relation horizontale. Mais le dialogue des regards remplace le dialogue verbal :

L'après-midi me tire enfin de ma retraite sans plonger pour autant dans la vie familiale. Où que je m'assoie un livre reste dressé tout contre mon visage. Grand-mère tente de me raisonner : "Tu t'abîmes les yeux à tant lire. Ça va finir par te rendre aveugle !" Je lui sais gré d'avoir baissé le ton pour ne pas donner à ma mère l'occasion d'une surenchère. Je lève les yeux de mon livre et lui souris. Nos regards retrouvent aussitôt leur complicité. Elle en oublie son sermon. [Mokeddem, 2003 : 119]

Le geste décrit se complète quelquefois avec des « traductions verbales », par la forme vocale qui lui correspond dans un autre code : « Veux-tu que je te lise l'histoire du

¹ L'analyse des personnages du roman d'Yann Quéffelec, *La femme sous l'horizon*. Les auteurs de l'article, Anda Rădulescu et Monica Iovănescu précisent : « tout personnage de ce roman se définit justement par ce que nous considérons comme point d'intersection des deux axes, horizontal et vertical, ce qui ne signifie nullement que le personnage soit ponctuel ou linéaire » [2005 : 192]

² Cristiana Nicola Teodorescu, « Geste et proxémie dans la communication didactique » in Bogdanka Pavelin Lesic (dir.), *Francontraste 1. Le français en contraste: expériences d'enseignement/ apprentissage du français*, Mons, CIPA, coll. « Diversité linguistique et société », p. 127-136, ISBN 978-2-87325-063-8 D/2011/970/2

Petit Prince ? J'acquiesçai, *oui, si tu veux*. Ludivine récita le conte de Saint-Exupéry, mot par mot » [Mailat, 2003 : 224]. Le syntagme qui complète « J'acquiesçai » n'est pas perçue comme redondante.

La relation verticale

Dans les romans de Malika Mokeddem la relation verticale est constamment basée sur la dominance de l'homme, de l'être mâle. Toute tentative de la briser provoque une avalanche de sentiments. Le personnage narrateur, femme algérienne, qui monte, à Tammar, dans un taxi, pour se rendre à Aïn Nekhla, s'expose à une série de questions :

- Tu es la fille de qui ? s'inquiète, d'un ton abrupt, le chauffeur en rangeant ma valise dans son coffre arrière, parmi un désordre d'outils et de chiffons maculés de cambouis.

-De personne.

Je monte en voiture et claque ostensiblement la portière pour décourager l'interrogatoire que je sens venir. Il repousse sa chéchia, me dévisage, se gratte le front, crache au sol et consent enfin à prendre sa place derrière le volant. Il démarre en jetant de fréquents regards dans le rétroviseur. Petits coups d'œil allumés, affamés qui me jaugent comme si j'étais un puzzle en vrac qu'il ne savait comment entamer.

-Alors tu vas chez qui, à Aïn Nekhla ? [Mokeddem, 1993 : 13-14]

Le dialogue verbal se poursuit dans un long dialogue des regards :

L'homme m'observe dans le rétroviseur avec des yeux satisfaits. Nos regards s'accrochent, se mesurent, s'affrontent. Le mien le nargue, lui dit sa vilenie. Il baisse les yeux le premier. Je sais qu'il m'en voudra de cet affront. J'essaie de me concentrer sur le paysage. [*Ibid.* : 16]

L'homme, l'être mâle, en plus conducteur de taxi, donc une personne disposant d'un objet qu'elle pilote, considère son client, une femme, avec la distance du maître.

- Tu es la sœur du *tabib* ? C'est le seul étranger, un Kabyle !

- ...

- Mais tu n'as pas l'air d'une Kabyle, toi. On dit qu'il n'est pas marié... Tu es peut-être sa... ? Va-t-il oser dire sa putain. Je l'en défie du regard. Il abdique. Détournant les yeux du rétroviseur, il marmonne. [*Ibid.* : 18]

La relation verticale est fortement dyssymétrique, impliquant une hiérarchie et toutes sortes de taxèmes : apparence physique, tenue spécifique, comme c'est l'uniforme du médecin. Habillé par une femme, jusqu'alors déconsidérée, l'uniforme aide à maintenir la place du dominant, comme dans la situation de Sultana, femme docteur rentrée dans sa ville natale, là où les femmes s'abstiennent de poser des questions aux hommes. L'uniforme l'aide à exercer correctement son métier.

Se rehausser symboliquement est un autre taxème, associé d'habitude à un objet d'appui (trône, tribune, chaires). Se rabaisser est un indice, lui-aussi. Une forme de dévalorisation est la position en dehors du groupe, ce qui peut donner l'idée de quelque chose « ajouté » :

« Au cours de ces années d'apprentissage, soumise au lavage de cerveau scolaire et sportif, j'ai eu l'occasion de découvrir que les enfants de mon âge ne devraient surtout pas faire comme moi. Je n'étais pas un bon exemple. Ni mauvais d'ailleurs. Jamais à ma place, au

point que je n'avais même plus de place. Dans la classe surchargée de l'école primaire, l'enseignant avait ajouté une chaise pour moi, corps allogène. » [Mailat M., 2003 : 24-25].

La première interaction avec le monde mécanique, pour une personne qui ne savait rien du fonctionnement des machines génère un sentiment d'infériorité, traduit par des gestes et par la mimique :

Corps obsolète, conçu à une époque révolue, je me suis trouvée à plusieurs endroits du vaste hall d'Orly : le téléphone public. Je voulais appeler Alkolius. L'appareil flambant neuf, couleur acier, me paralysa. Un voyageur s'approcha de moi :

- Vous n'avez aucune idée de comment ça marche, n'est-ce pas ? m'interpella-t-il avec sympathie.

Je hochai la tête. [*Ibid.* : 57]

La position, haute ou basse, est classée par C.Kerbrat-Orecchioni [1992 :79] comme un taxème important qui caractérise et individualise en même temps. Les *Rencontres sur le fil du rasoir*, par Oana Orlea utilisent peu de noms propres. Individualiser ne se fait qu'à l'aide des syntagmes descriptifs « Trois femmes en uniformes fendaient la foule en chaloupant vers nous » [Orlea, 2007 : 13]. L'uniforme, comme signe du pouvoir se complète par la stature : « Je me retournai. Me serrant de près, elle me dominait de toute sa hauteur et de sa largeur. D'un mouvement de tête elle me fit comprendre que je devais aller m'asseoir à ma place. Et y rester » [*Ibid.* : 14]

De cette position basse ou rabaissée à un certain moment de l'interaction dérivent les malaises discursifs. L'étude de l'embarras procure une longue liste d'éléments gestuels ou paraverbaux.

La présence de nombreux éléments décrivant et inscrivant les expressions corporelles nous oblige à considérer seulement celles qui apparaissent au cours des relations qui impliquent la présence d'une femme. Les deux dimensions évoquées visent à la fois les partenaires de l'échange qui peuvent se trouver à tel ou tel moment dans une relation à dominante verticale ou horizontale.

Toute interaction verbale doit se dérouler dans une atmosphère de normalité, les participants étant à l'aise, ce qui signifie que « se sentir embarrassé » est un aspect d'instabilité qui menace ou même interrompt le déroulement de l'échange, défini par Erving Goffman [1988 : 21] comme « unité fondamentale de l'activité sociale ».

Ce déséquilibre manifesté au cours de l'interaction nous impose la considération de tout énoncé comme foncièrement dialogique. N'être pas à l'aise est la preuve d'un désaccord avec soi-même et d'une grave perturbation, générée par les différentes formes dominatrices de l'interlocuteur. Nous avons souligné³ le caractère graduel des éléments offenseurs et créé un schéma qui inclut quatre événements : *l'embarras*, *l'offense*, *l'insulte* et *l'injure* et que nous reproduisons ci-dessous. Nous rappelons que

³ Détails dans Cecilia Condei, *Dimensions pragmatiques du discours (non)littéraire*, Universitaria, Craiova, 2007, p. 103-119.

l'organisation du tableau est basée sur des informations extraites de Trésor de la langue française⁴ et du Dictionnaire de l'Académie française⁵. Les critères d'analyse respectent également le contenu des dictionnaires : domaine de manifestation, relation intersubjective, éléments sur lesquels porte l'événement, attitude des participants à l'échange (L1 et L2) structures syntaxiques, réalisation et conséquences de l'événement sur les relations des participants, le degré d'intensité, les synonymes.

	Embarras	Offense	Insulte	Injure
Domaine	Situation difficile de qqn, générée par la gêne	Acte, parole	Parole, attitude	Geste procédé, parole, écrit
Relation intersubj.	Sentiment de gêne éprouvé par le(s) participant(s) à l'échange	Porte atteinte	Interprétable comme portant atteinte	Adressé directement délibérément
Élément	Comportement déréglé	Porte atteinte à une chose respectée À l'honneur, à la dignité de qqn	Portant atteinte à l'honneur, à la dignité de qqn.	Adresser à une personne pour l'offenser
Attitude de L1/L2	L1/L2: Impossibilité de répondre, d'agir Timidité visible, Effet de cacher sa situation	L1:expier, Réparer, L2:oublier, pardonner, venger une offense	L1: Irrespect mépris envers qqch.	L1:mépris, L2: oubli, ressentiment d'une injure, pardonner, subir, supporter
Structures syntaxiques	Mettre dans l'embarras, éprouver de l'embarras, sortir/tirer de l'embarras	Faire offense à qqn	Dire des insultes, éclater en insultes, en venir aux insultes	Cracher, échanger, hurler, jeter, lancer, proférer des injures
Réalisation de l'événement	Aspect physique spécifique : rougeur			Abreuver, écraser qqn d'injures, se dire des injures, recevoir une lettre d'injures, Répondre, injurier pour injure
intensité		Grave/légère	Insulte cruelle	Injure blessante, cruelle, intolérable, irréparable, mortelle, obscène,
synonymes	Gêne, trouble, malaise, confusion	Affront, insulte, outrage	Injure offense outrage	Affront, offense

Nous observons que les deux grands dictionnaires consultés mettent l'accent sur le trait *gêne* comme élément démarcatif de l'embarras et que le Dictionnaire de l'Académie associe le verbal et le non verbal, dans la situation embarrassante. Trésor de la Langue Française suggère la *gêne* en parlant de « situation difficile ». Le Petit Robert [1977 : 622] s'approche de la représentation créée par le Dictionnaire de l'Académie : « état de celui qui éprouve une sorte de malaise pour agir ou parler » et

⁴ TLFi retient deux sens pour embarras, forme du singulier, dont un seul est important pour nous : **(2).2.** *Au sing.* (dans diverses loc.). **a)** Gêne résultant d'une situation difficile. *Éprouver de l'embarras ; mettre dans l'embarras ; sortir, se tirer d'embarras.*

⁵ Pour l'entrée **embarras**, le DA retient cinq sens dont un seul nous intéresse : **(1).EMBARRAS** n. m. XVI^e siècle [...] **5.** Gêne, trouble, sentiment de malaise qu'éprouve une personne qui ne sait comment répondre, parler, agir, se comporter. *Il ne pouvait cacher son embarras. Tout le monde s'aperçut de son embarras.*

retient comme synonymes : « confusion, gêne, malaise, trouble » et comme antonymes « commodité, aisance ». Une personne embarrassée est, conformément à l'image fournie par les dictionnaires, gauche, timide (selon Petit Robert) ou encore troublée, tourmentée, en difficulté de s'exprimer, incohérente.

C'est l'intensité qui aide à la différenciation. La situation embarrassante peut être intense ou moins intense, mais elle se place toujours dans la sphère de *l'incommodité*, de la *malaise*, *l'offense* par contre, est *grave* ou *légère* (comme le précisent les dictionnaires), *l'insulte* est *cruelle* et *l'injure* est *blessante*, *cruelle*, *intolérable*, *irréparable*, *mortelle*, *obscène*, ce qui respecte, en grand, le schéma graduel que nous proposons.

Les éléments qui accompagnent l'embarras sont multiples. Au niveau de la gestualité nous retenons : se tordre les doigts, baisser la tête, les yeux, tripoter nerveusement, etc. L'embarrassé fait un effort soutenu pour cacher sa situation, la dépasser, peut-être même pour l'ignorer, pour ne pas porter atteinte à la face. L'*offensé*, l'*insulté*, la personne couverte d'injures réagit. Elle *supporte* ou bien (se) *venge* ou bien *pardonne*. L'échange réparateur n'est possible que dans ce dernier cas.

Éléments non verbaux accompagnant ces événements

L'embarras et l'offense sont marqués par la proximité. La différence se manifeste seulement dans le degré d'intensité. Les offenses proxémiques [Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 152] se produisent si les participants se placent trop près ou trop loin l'un de l'autre. À cela on ajoute certaines actions, le fait de monter sur quelque chose (estrade, trône, scène, piédestal, etc.) pour gagner de l'importance, de supériorité sur l'autre partenaire de dialogue. En fonction de la hiérarchie sociale on adopte différentes positions qui peuvent devenir offensantes.

Quand une femme simple, pieuse et prête à protéger son fils recherché par les autorités pour un acte très grave veut éloigner le policier venu le chercher chez soi, elle recourt à une vilénie : l'invite à se déchausser avant de pénétrer dans la chambre, habitude paysanne, mais fort respectée. La scène se déroule avec rapidité. La famille déclare que le fils recherché n'est pas à la maison, en réalité il se cache dans le grenier et essaie de ne pas faire de bruit. Sauf que, malade, un accès de touse risque de le découvrir. Sa sœur fait semblant d'être souffrante dans le lit de la chambre contiguë et le policier veut se convaincre :

Il avança vers la chambre et ouvrit la porte sans frapper. Simion reconnut Eugenia, assise de dos sur le lit. La jeune femme semblait tenir quelque chose dans les mains, mais elle ne se retourna pas. Il allait la questionner quand elle se mit à tousser. Le policier esquissa un mouvement du pied. Encore un pas et il serait à l'intérieur. Ana l'interpella : - Brigadier, si tu veux entrer, il faut te déchausser ! La gêne transparaissait sur le visage de Simion. Il savait que ce qu'il s'apprêtait à faire était inconvenant. Personne n'oserait entrer dans cette pièce recouverte de tapis avec des chaussures mouillées. Il hésita. Un policier n'avait pas le droit

de quitter sa tenue pendant son service. Or, ses brodequins, même sales, faisaient partie intégrante de son uniforme. [Lazăr, 2007 : 71]

L'embarras provoqué est un stratagème pour éviter que la personne en uniforme entre dans la pièce.

Conclusions

Le statut de la femme étrangère vivant dans la société française porte la marque du milieu d'origine, son comportement étant imprégné par des stéréotypes de langue ou attitudinaux qui déterminent leurs réactions en public, clichés vestimentaires qui les différencient, mouvements corporels qui trahissent leur dedans et qui les rendent souvent vulnérables, fragiles, embarrassées, exposées à des offenses plus ou moins graves, venues, dans la plupart des cas, de l'homme. C'est ce qui montre l'évolution des personnages femmes des écrivaines magrébines d'expression française. À l'autre bout de continent, la littérature relève une sorte de forme d'embarras quotidien, provoqué par le contact avec un monde construit différemment. Discursivement, la gestique et la posture ne peuvent s'insérer que sous des formes de description qui rendent avec les moyens du verbal une réalité non verbale. Le sens du geste transféré en mot a l'air d'une construction interdiscursive, où « inter » unit, en séparant deux mondes communicationnels.

Références bibliographiques :

- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- CONDEI, Cecilia, *Analyse du discours littéraire écrit*, Brăila, Ed. Istros-Muzeul Brăilei, 2003.
- DELBART, Anne-Rosine, *Les exilés du langage*, Pulium, coll. « Francophonies », 2005.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie parisienne. Les relations en public*, Minuit, Paris, 1973.
- GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Minuit, Paris, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales*, tomes I et II, Armand Colin, Paris, 1990/1992.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'Œuvre Littéraire*, Dunod, Paris, 1993.
- RĂDULESCU Anda, IOVĂNESCU Monica, « La femme sous l'horizon de Yann Queffélec : étude des taxèmes et des marqueurs verbaux et paraverbaux », in *Communication verbale et paraverbale*, Actes du Colloque international, Sofia, 24 et 25 octobre 2003 à l'occasion du 80^e anniversaire du Département d'Études romanes, Éd. de l'Université de Sofia, Sofia, 2005, p.186-192.

Corpus de textes :

- MAILAT, Maria, *La cuisse de Kafka*, Fayard, Paris, 2003.
- MOKEDDEM, Malika, *L'interdite*, Grasset, Paris, 1993.
- MOKEDDEM, Malika, *La Transe des insoumis*, Grasset, Paris, 2003.
- ORLEA, Oana, *Rencontres sur le fil du rasoir*, Gallimard, L'Arpenteur, Paris, 2007.
- LAZĂR, Liliana, *Terre des affranchis*, Éd. Gaïa, Paris, 2009.

La construction de l'identité dans les « journaux » de Vintilă Horia : *Jurnal de copilărie* et *Journal d'un paysan du Danube*

Alina-Elena COSTIN

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași
costinalina22@yahoo.fr

Abstract: The purpose of this article is to confront two "diaries" of a writer still in search of his place in the Romanian cultural area. This comparison allows us to reflect upon those aspects of identity that the writer himself chose to favor in his two writings. On one hand, we have the volume of poetry; on the other hand, we have the "diary" that was meant, by the author, to be read as such. As the two texts are separated by a few years (1958, respectively 1966), they also give us the possibility to observe not just the constants, but also the way that a personality, an identity is built. However, the article shall go beyond an analysis of motifs and themes. We would like to see it as an opening to future researches on language as used in the diary, especially on those languages that connect an exile to the different parts of his existence, that might be seen as *before* and *after*.

Keywords: exile, identity, diary, language, francophone

Qui est Vintilă Horia ?

De nombreuses études actuelles se revendiquent du domaine de l'identitaire. En y entrant, on risque de se perdre facilement, rien qu'en essayant de définir l'identité. Aussi voulons-nous préciser que notre intention est celle de chercher les marques d'une identité comme manifestation d'un moi au cours du temps et à travers des textes littéraires. Notre démarche portera sur Vintilă Horia puisqu'il s'agit d'un écrivain encore peu connu en Roumanie, mais quand même bien controversé. S'il faut présenter en quelques lignes la position actuelle de cet écrivain dans l'espace littéraire roumain, nous allons préciser que son œuvre est devenue relativement tard (et encore seulement en partie) accessible au public roumain, ayant à porter, même après la révolution de 1989, le stigmate de légionnaire qui avait été associé au nom de Horia. Sans essayer de réduire la responsabilité de l'écrivain par rapport à son passé, il ne faut pas oublier qu'il n'est pas le seul de nos écrivains à avoir participé d'une manière ou d'une autre au mouvement légionnaire, mais il est, sans doute, un des plus attaqués sur le plan artistique à cause de sa position politique.

Puisque nous n'avons pas l'intention d'entreprendre une démarche biographique, nous mentionnons seulement quelques repères de son existence. Parmi les plus importants sans doute, la publication du roman *Dieu est né en exil* et son *aventure* Goncourt, les errances à travers l'Europe et l'Amérique latine, le rêve jamais accompli du retour. Juste quelques détails afin de laisser la parole aux textes.

Qu'est-ce qu'un journal ?

Comme les deux textes de notre corpus portent le titre de *journal*, nous allons commencer par une analyse de ce que le journal devrait être. Dans ce but, nous nous sommes appuyés sur quelques ouvrages théoriques qui facilitent beaucoup la recherche dans ce domaine, surtout *Le Journal intime* de Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, et *Le Journal intime* de Françoise Simonet-Tenant. L'identité des deux titres nous fait regarder plus attentivement les sous-titres. D'un côté, il y a *Histoire et anthologie*, de l'autre *Genre littéraire et écriture ordinaire*. En réalité, les deux ouvrages rendent compte de l'histoire du journal intime, de ses rapports au temps, de son style, de ses fonctions, de ses lecteurs, et bien évidemment de sa publication. L'histoire du journal comme type d'écriture ne nous intéresse pas en soi ; il convient quand même de noter que l'espace français, à la différence de celui anglo-saxon ou germanique, avait été réticent à cette forme d'écriture, jugeant assez sévèrement l'exposition de la vie intime de quelqu'un (car en France, il s'agit toujours d'un journal *intime*, le simple terme de *journal* pouvant entraîner des confusions).

Les deux auteurs que nous avons mentionnés plus haut s'entendent sur l'importance de *la date* comme élément fondamental dans la reconnaissance d'un journal comme tel. Toutefois, cela n'implique pas toujours « une écriture au jour le jour »¹ (même si ce serait là le sens le plus exact du nom « journal »). L'écriture peut être, au contraire, intermittente, vu qu'il n'y a aucune contrainte effective qui agisse sur le diariste. Cependant, nous constatons qu'il y a quelques traits qui reviennent régulièrement dans la structure d'un journal, et qu'il convient de nommer ici, afin d'en faire plus tard les repères de notre analyse. Malgré la « réalité protéiforme »² qu'il recouvre, le journal se présente, en général, comme un « énoncé fragmenté »³ où s'exprime un « je » que nous devons considérer comme omniprésent. Normalement, un journal exclut tout travail d'élaboration, tout comme l'intention de publication. En pratique, nous constatons que les deux conditions peuvent être volontairement ignorées par les diaristes. Lorsqu'on revient sur son texte et que l'on y apporte des corrections, il ne s'agit plus d'un journal, mais d'une autobiographie, qui perd « l'authenticité de

¹ Ph. Lejeune, C. Bogaert, *Le Journal intime : histoire et anthologie*, Textuel, Paris, 2005, p. 22.

² F. Simonet-Tenant, 2001, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 11.

l'instant »⁴. Quant à la deuxième condition, à partir du moment où le journal intime acquiert un statut « publique » (le XIX^e siècle), bon nombre de diaristes rêvent de voir publier leurs textes. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que ce soit là la règle, car il y a aussi des diaristes qui cherchent à s'assurer que leurs productions resteront cachées à tout œil indiscret. Mais, comme toute écriture, le journal est lui-même censé être lu, sinon par un autre, du moins par son propre auteur, qui se met dans une situation de relecture.

La publication et, par conséquent, l'acte d'offrir son journal aux autres peut apporter un changement dans le statut du texte respectif, car celui-ci rencontre enfin la possibilité d'être confirmé, par le contact avec le public et surtout avec la critique, en tant qu'œuvre. Normalement, de par la nature même du journal, son auteur ne l'écrit pas dans le but de justifier ou d'éclairer certains aspects de sa vie, mais cela peut arriver. Toutefois, les frontières entre les différentes formes de la littérature intime ne sont pas toujours respectées et ceux qui s'y lancent arrivent à mélanger autobiographie, journal intime, mémoires, etc.

Le lecteur d'un journal, dont le texte nous apparaît déjà comme multiple, adopte des attitudes diverses par rapport à celui-ci. Réfléchissons, par exemple, aux journaux célèbres accompagnant la naissance d'une œuvre littéraire avant d'en devenir eux-mêmes une, ou bien, aux journaux des gens inconnus mais qui sont représentatifs pour toute une époque. Evidemment, le contenu (et la forme) du journal joue(nt) un rôle essentiel dans la sélection du public. Pourtant nous n'imposons pas par cela que le diariste écrit exclusivement à l'intention d'un lecteur précis, même si le journal contient parfois des formules directes, similaires à celles employées dans la lettre. Ce que nous voulons quand même affirmer, c'est que malgré l'emploi de ces formules et même de celui de noms propres, correspondant à des personnes (parfois) réelles, c'est pour lui-même que chaque diariste écrit d'abord.

Est-ce qu'un individu peut écrire plus d'un journal ?

Si nous admettons (comme nous l'avons déjà précisé) que le journal est une forme d'écriture intermittente, nous allons convenir que chaque individu n'écrit qu'un seul journal tout au long de sa vie, qu'il abandonne (ou non) temporairement ou définitivement. Si Vintilă Horia choisit d'intituler deux de ses livres par le nom de « journal », c'est peut-être, pour s'offrir et pour nous offrir le sentiment d'une continuité rassurante entre les deux grandes étapes de sa vie, avant et après l'exil. Quant à l'aspect formel, des deux œuvres, seul *Le Journal d'un paysan du Danube* correspond à ce que l'on appelle traditionnellement journal.

⁴ Idem, 1, p. 24.

Les « journaux » de Vintilă Horia

Les deux « journaux » furent publiés en 1958, respectivement en 1966. Dès le début, il convient de s'arrêter sur les dédicaces de ces livres. Dans une sorte de correspondance dans le temps, et comme pour mieux indiquer le rapport entre les deux textes, Vintilă Horia dédie le premier à ses parents et le deuxième à son frère.

Jurnal de copilărie. Poeme (Journal d'enfance. Poèmes) est un volume de 24 poèmes en vers libres, désignés par des lettres romaines. L'absence de la ponctuation nous permet de lire ce texte comme un continuum. C'est ainsi que nous pourrions nommer tout ce temps presque mythique et que l'auteur veut fixer entre le début de l'enfance et la fin de l'adolescence et qui ne cesse de renvoyer à des moments de l'avenir où l'on peut imaginer Vintilă en train de méditer sur son passé.

Journal d'un paysan du Danube, par sa dédicace même, semble lui aussi échapper aux règles du genre. Mais, si l'on regarde sa forme, nous n'allons pas hésiter à le considérer comme un véritable journal intime (écrit de novembre 1964 à novembre 1965), car les entrées respectent cet élément fondamental du journal qui est la date.

Puisque le choix de ces deux titres ne peut pas être l'effet d'une simple coïncidence, la question est de savoir pourquoi Vintilă Horia se lance-t-il dans cette entreprise intertextuelle, et comment imagine-t-il l'impacte de ses créations sur ses lecteurs. Peut-être, nous n'aurons jamais la réponse exacte à cette question, mais nous pouvons interroger les textes afin d'en extraire le plus de détails possibles.

Observons d'abord une première similarité entre les deux textes (même s'il y a peut-être de l'arbitraire) ; *Jurnal de copilărie (Journal d'enfance)* comporte 24 poèmes, alors que *Le Journal d'un paysan du Danube* comporte lui aussi 24 « séquences » constituées des 24 mois de deux années que l'écrivain choisit de confier à son public. Ensuite, nous ne pouvons pas remarquer qu'au niveau du contenu, il y a une grande ressemblance concernant les thèmes, et surtout les descriptions de paysages, et que certains événements de sa vie sont reproduits presque de la même façon, dans un livre, comme dans l'autre. Pour la nature, nous allons observer que le même amour et la même nostalgie accompagnent la description, qu'il s'agisse d'un paysage roumain ou d'un paysage étranger. Cela nous permet d'avancer l'hypothèse d'un espace mythique comme somme de tous les espaces qui constituent la Patrie de l'écrivain.

Jurnal de copilărie (Journal d'enfance) est un texte cyclique, dans lequel sont développés les thèmes chers de l'univers de Vintilă. Voici les vers qui soutiennent notre affirmation : pour le premier poème il s'agit de « Cuvântul nu se vede/ Abia se aude/ Și vine din izvorul și din frunzele sălciei/ **Pe care un copil le dăruia lumii** »⁵, alors que

⁵ V. Horia, 1958, p. 12 : « Le mot est invisible/ À peine l'entendons-nous/ Et son origine est dans la source et dans les feuilles du saule/ Qu'un enfant offrait au monde. » La traduction en français des vers nous appartient. C'est nous qui soulignons dans le texte original.

pour le dernier, il s'agit de « Clipele ție pierdute/ Iată-le/ Insemnate'ntr'un caet apocrif/ **Un copil ți le dăruie** »⁶. En nous arrêtant sur ces vers, nous ne pouvons pas laisser de côté les poèmes dont ils ont été tirés. Alors que le premier texte nous met face à face à l'adulte, à ses souvenirs d'enfance et à une projection idéale du *Poète* dans l'avenir, le dernier nous relève la nostalgie d'un amour apparemment jamais accompli, peut-être un amour impossible. Ce que nous notons encore c'est que, si dans le premier poème du volume, on découvre des éléments typiques de l'espace géographique roumain, dans le dernier, les « *journées boréales* » et les « *nuits australes* »⁷ constituent le cadre de la méditation sur l'amour inaccompli.

Ainsi, d'un bout à l'autre du volume, nous devenons les témoins d'une vie, dont l'évolution est annoncée dès le début : « Oamenii vedeau în mine/ Înălțimi pe care nu le putuseră atinge/ Fapte pe care nu se încumetaseră să le smulgă/ din ei. »⁸ En effet, nous pourrions lire tout ce volume comme un seul grand poème, partagé entre deux dimensions complémentaires : *la nature* et *le destin du poète*. Comme nous allons le constater en lisant les romans de Vintilă Horia, mais aussi son *Journal d'un paysan du Danube*, les descriptions de nature ne sont pas un simple arrêt, elles semblent indiquer un véritable besoin esthétique de l'écrivain. Il y a là sans doute un certain héritage poétique traditionnellement roumain, mais nous estimons qu'il s'agit plutôt d'une vision particulièrement picturale caractéristique pour Vintilă Horia. Du côté de la nature, les saisons occupent une place importante, et parmi celles-ci, l'automne d'abord. Du côté de l'expérience humaine, il est intéressant d'observer comment, parmi les souvenirs d'enfance (une journée à l'école, les portraits des parents et celui du frère cadet, les jeux et les lectures de l'enfance, l'entrée troublante dans l'adolescence), l'écrivain inclut des moments clés de sa destinée d'exilé. Déjà dans le deuxième poème, nous retrouvons le thème du voyage qui porte un marin, encore optimiste, vers un « viitor aventură »⁹. La strophe suivante renverse le calme apparent et dit le regret de ne plus retrouver le passé tel qu'il était, en même temps que le désir de rester attaché à l'univers de son enfance : « Eu sunt tot acolo – de ce nu –/ Suntem unde am copilărit/ Numai anii se schimbă la față/ Consumați de locuri străine/ Ca o sete amăgită de apa vieții fără de moarte »¹⁰. Le quatrième poème reprend le thème du changement provoqué par le passage du temps. Le mot « changement » y est employé quatre fois, dans un contexte qui dévoile un individu plutôt disponible à accepter cette situation, puisque le changement serait une

⁶ *Ibid.*, p. 66 : « Les instants perdus sans toi/ Les voilà/ Inscrits dans un cahier apocryphe/ Un enfant te les offre. » C'est nous qui soulignons.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 11 : « Les gens voyaient en moi/ Des hauteurs qu'ils n'avaient pas pu atteindre/ Des actes qu'ils n'avaient pas osé arracher/ D'eux-mêmes. »

⁹ *Ibid.*, p. 13 : « avenir aventure ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 14 : « Je suis toujours là –pourquoi pas–/ Nous sommes toujours là où nous avons grandi/ Seules les années sont transfigurées/ Consommées par des endroits étrangers/ Comme une soif trompée par l'eau de la vie immortelle. »

partie intégrante de la vie : « Din întoarceri ca din fire care-și mută culorile/ E făcută pânza lungă a vieții »¹¹.

Un autre épisode qu'il faut mettre en évidence puisqu'il réapparaît dans la création de Horia correspond à un moment particulier d'affection fraternelle. Mais, peut-être plus qu'une image de l'amour familial, il s'agit d'une image de l'amour propre, qui se tisse finement, tout au long du volume. Et nous prenons la liberté de nous demander, tout en nous appuyant sur les textes, si ce cadet est important par lui-même, ou parce qu'il sert de miroir au Poète : « Lui îi povesteam mai târziu iubirile mele/ Și-i citeam poeziile ca unui alt mie însumi/ Îmi spunea mustăcînd "Ești un Mont Blanc al literaturii" »¹². Ce frère apparaît donc comme un double, et pour le décrire, l'écrivain utilise deux fois la comparaison « ca și mine (comme moi) ». Le frère, tout comme les autres gens, apparaissent comme des êtres qui n'ont pas, comme lui, accès au monde supérieur de la Parole, et qui, pour cette raison, attendent que le Poète assume son rôle d'intermédiaire entre les deux espaces. C'est d'une manière hautaine que Horia assume ce rôle, ce qui transparaît, par exemple, dans des vers comme : « Mâna poetului e rece învățată de mic/ Cu tot ce trebuie să se întâmpale »¹³ et qui témoigne finalement de la douleur de ne pas avoir été compris, de ne pas avoir retrouvé son pays, ou du moins, *un* pays. Évidemment, au niveau du conscient, le Poète semble avoir assumé sa nouvelle condition et c'est ce qu'il veut bien nous faire croire, mais des vers comme ceux que nous avons cités, prouvent le contraire. Pour clore cette brève analyse de la relation avec le frère, nous signalons le vers « Cu el am împărțit viața întotdeauna »¹⁴, que nous retenons pour l'emploi de l'adverbe « întotdeauna (toujours) ». Il nous semble que, par cet adverbe, la rupture provoquée par l'exil est encore niée, qu'elle n'existerait pas. Mais le verbe est au passé, ce qui prouve que le poète admet une différence entre un avant et un après.

Au XVI^e poème, la nature est, de nouveau, le témoin de la fuite, la destinée de l'homme s'entremêlant de celle de la nature. Cette fois-ci, le Poète devient un oiseau qui s'envole au-delà de la frontière. Non seulement les mots utilisés sont typiques pour le vocabulaire de l'exil, mais, de plus, leur emploi assure la possibilité d'une interprétation à travers le mythe du Phoenix. De la même façon, les jeux de l'enfance deviennent, au XX^e poème, un prétexte pour évoquer le monde libre, « paradisul oprit (le paradis interdit) ». Ce paradis, comme il lui convient d'ailleurs, est entouré par le mystère, alors que sa porte, magique elle aussi, sans doute, est une porte étrange « fără contur (sans

¹¹ *Ibid.*, p. 17 : « De retours pareils à des fils qui changent leurs couleurs/ Est faite la toile longue de la vie. »

¹² *Ibid.*, p. 29 : « C'est à lui que je racontais plus tard mes amours/ Et c'est à lui que je lisais mes poèmes comme à un autre moi-même/ Il me disait, en souriant "Tu es un Mont Blanc de la littérature". »

¹³ *Ibid.*, p. 29 : « La main du poète est froide, habituée depuis son enfance/ À tout ce qu'il faut se passer. »

¹⁴ *Ibid.*, p. 28 : « C'est avec lui que j'ai toujours partagé ma vie. »

contour)», « strâmță (étroite) », un peu comme la voie chrétienne, d'autant plus qu'elle mène vers la paix.

Mais cette évolution double, qui se déroule entre le temps de l'enfance et celui de l'exil, est possible grâce au don de la Poésie. Confus, le jeune adolescent est « découvert » par celle-ci, au moment même où il ne trouvait plus les réponses aux questions qui le troublaient. L'image qu'on en trouve au XXIII^e poème, rappelle la Muse qui se révèle au Poète. Sa volonté n'y est pour rien dans cette transformation, il est donc un des élus. Comme nous avons constaté déjà, il n'y a pas de modestie dans les aveux du Poète ; il est celui qui devient « măsură/ Tutorul lucrurilor »¹⁵.

Le thème de l'amour est celui par lequel Vintilă choisit de finir son volume et une des constantes de son œuvre. L'amour, au-delà d'un sentiment, est une voie vers l'Absolu. Peu importe s'il est accompli ou non, ce qui compte c'est qu'il serve d'intermédiaire entre le quotidien et l'Idéal. Parmi tous les poèmes du volume, ce dernier nous semble un véritable passage vers la maturité humaine et artistique ; l'enfant et même l'adulte exilé et nostalgique arrivent à concevoir le monde comme une unité des contrastes. Toutefois, il n'y a pas beaucoup d'indices dans le volume qui nous préparent à cette conclusion, aussi peut-elle sembler un peu précipitée.

Dans l'analyse du second journal, notre objectif est celui de faire ressortir les éléments communs avec le premier texte, parce qu'autrement, les possibilités d'interprétation sont très nombreuses et risquent de ne pas trouver leur place ici. *Le Journal d'un paysan du Danube*, correspond suffisamment à un journal typique (même si parfois, il arrive à nous plonger dans le doute quant au critère de l'écriture non corrigée) et surtout à un journal typique d'écrivain, pour nous permettre d'orienter l'analyse selon les caractéristiques de ce type d'écriture. On y retrouve du tout : la présentation des événements quotidiens (c'est ici que nous allons observer les ressemblances thématiques des deux volumes), des citations et des souvenirs des plus importantes lectures de sa vie, des méditations sur l'écriture (du journal et de ses romans).

Nous constatons que les journaux sont souvent « munis » d'un destinataire virtuel, dont le rôle est de rendre plus souple la relation du diariste à sa propre existence transposée dans l'acte d'écriture. Dans son journal, Horia essaie d'offrir une matérialité concrète aux lecteurs, dont il a sans doute besoin pour se voir confirmer dans son statut même d'écrivain. Voici quelques fragments où le lecteur devient un partenaire et un témoin :

Ce lecteur n'est pas une masse, mais une personne ; je l'aperçois les yeux fixés sur ces lignes, me regardant lui-même à travers cette fenêtre que je suis en train d'ouvrir entre nous. [...] M'entendez-vous lecteur lointain et proche ? Je veux vous dire la vérité ; je ne tricherai pas avec vous ; ce serait tricher avec moi-même [...]¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 64 : « la mesure/ De toutes les choses ».

¹⁶ V. Horia, *Journal d'un paysan du Danube*, p. 26.

Je vais vous dire quelque chose que je devrais taire, mais je me suis proposé de tout raconter ici, dans les limites des anciennes lois, les seules qui comptent pour moi. Donc je parle. *Je suis un destructeur du temps historique*¹⁷.

Quelles sont ces lois ? Horia nous plonge dans le mystère, sa réponse sollicitant un lecteur avisé. Toutefois, si nous n'en sommes pas encore un, il s'installe à côté de nous, comme un maître à côté de son disciple, pour nous le faire comprendre :

Vous, mon lecteur, l'entendez-vous ? Ayez le courage de ne rien croire à ce qu'on vous raconte, à ce qui paraît très important et qui ne l'est pas du tout, aux absurdités de l'histoire déjà faite, et votre ouïe trouvera peu à peu un chemin dans les airs difficiles, saturés des poussières de l'orgueil et de la stupidité plénière de nos contemporains, de plus en plus sonores, conquérants de toutes les ondes, à l'exception de la juste.¹⁸

D'autres fois, les lecteurs réels deviennent de véritables « personnages » dans le journal, ce qui devrait encore nous offrir, à nous, les lecteurs de l'avenir, une garantie de véridicité. Ses lecteurs contemporains, ceux qui le cherchent juste pour lui témoigner leur admiration, ou encore ceux qui lui écrivent, l'auraient mieux compris que les critiques, qui, pour la plupart, semblent incapables de découvrir le vrai sens de ses romans. C'est pourquoi peut-être, la relation qu'il entretient avec ses lecteurs réels, est présentée comme une relation vivante, affective. Ce sont des gens qui, en lisant attentivement ses livres, pourront découvrir des détails très intimes de l'homme Vintilă Horia, puisqu'il s'y est livré, non seulement au niveau intellectuel, mais aussi au niveau émotionnel. C'est ainsi qu'en répondant aux questions d'un ami, qui l'interroge sur ses principaux traits de caractère, il mentionne : « *[s]a chaleur, que seuls [s]es amis les plus proches connaissent, ainsi que les lecteurs les plus attentifs de [s]es livres* »¹⁹.

Ce journal, si orienté vers son public, nous offre aussi une méditation sur l'acte d'écrire. De ce point de vue, il peut servir de guide à ceux qui s'intéressent à la genèse et à la destinée de certains des romans de Vintilă Horia. D'autres projets de création nous sont encore dévoilés ; par exemple, l'idée d'une pièce de théâtre ayant comme personnage central un bourreau, symbole du dictateur, confronté à son propre isolement. Quant aux romans déjà publiés au moment où il rédige le journal (*Dieu est né en exil, Le Chevalier de la résignation, Les Impossibles, La Septième lettre*), Horia se plaint toujours d'avoir été mal compris, car la critique les a lus comme des romans historiques, alors qu'il y faudrait trouver un sens religieux.

L'histoire littéraire devrait se réjouir de retrouver dans ce journal des fragments où l'écrivain veut nous livrer sa version sur l'affaire Goncourt. Il se peut que ses *lamentations* expliquent plusieurs de ses choix, humains et littéraires, tel le fait de ne pas avoir renoncé à écrire en français, même lorsqu'il était devenu *persona non grata* en France. Réfléchissons à : « J'aurais vomi de honte pendant le restant de ma vie si le

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 258.

conformisme progressiste du monde entier m'avait couvert d'éloges en cette circonstance »²⁰. Quelle image de lui-même il nous offre ? Un homme honnête, un homme fort qui ne cède pas aux tentations de la gloire éphémère. Toutefois, on a déjà vu combien il désire l'attention du public, et nous ne pouvons pas croire à ces affirmations d'homme résigné, d'autant plus si nous nous rappelons le « Mont Blanc de la littérature » qu'il s'était imaginé devenir depuis son adolescence. Sa « *modestie cosmique* »²¹ s'accommode mal au statut que lui offre la critique littéraire. Aussi trouvons-nous que son indifférence n'est qu'un masque, d'ailleurs peu convaincant. Et dans une phrase comme la suivante, nous trouvons la justification même du journal : « Il y a une année, ce bruit autour de moi ne manquait jamais de me plaire. Cela m'est absolument indifférent aujourd'hui [...] »²². Nous trouvons que c'est bien ce qu'il veut nous faire croire, et c'est pratiquement dans ce but qu'il écrit et publie son journal. Évidemment, il ne le dit pas de cette manière. Au contraire, le journal serait écrit « [...] pour faire taire ce roulement d'avalanche »²³ ou « [...] pour ordonner un peu cette marée montante »²⁴ qu'est devenue sa vie. Quant au contenu et à l'essence même du journal, il nous livre une définition très proche de celle des théoriciens du domaine : « Un "Journal" composé des faits divers arrivés le long d'une journée, ou de citations d'auteurs célèbres commentées *ad hoc* est une espèce de faux littéraire »²⁵. Nous observons donc que, même s'il écrit un journal (sans doute, il y trouve quelque avantage), il n'est pas très sûr du statut littéraire de celui-ci. Plus loin, il revient encore sur la parenté entre le journal et les autres formes de littérature : « De quoi, en somme, composer ce *Journal* et selon quel critère ? La création littéraire – roman, récit, pièce de théâtre – pose le même problème »²⁶. Lorsqu'il écrit son journal, Horia avoue la tentation de revenir sur ses pas et de corriger son texte. D'ailleurs, il le fait, mais la manière dont il présente son intervention suggère qu'il ne s'imagine pas tellement coupable : « Danger inévitable de cette opération où on est tenté de corriger tout ce qui n'entre plus dans les vues de celui qu'on est devenu entre temps. Je ne touche qu'aux adjectifs et aux compléments »²⁷.

En guise de conclusion

Il serait intéressant de continuer (à une autre occasion, peut-être) cette analyse, par une observation attentive de la langue utilisée par Horia, dans les deux textes. Qu'est-ce qui change d'une langue à une autre ? Et quelle valeur acquiert une langue à laquelle nous confions notre vie intime ? Car, si, traditionnellement, écrire un journal

²⁰ *Ibid.*, p. 156.

²¹ *Ibid.*, p. 258.

²² *Ibid.*, p. 258.

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁷ *Ibid.*, p. 200.

dans une langue étrangère est une manière de réduire l'accès du public à ce texte, pour Horia, il s'agit de la même stratégie que pour ses romans. Écrire en français est, certes, s'ouvrir vers un public plus nombreux, plus universel, mais écrire en français après l'affaire Goncourt c'est prouver que l'on peut voler à l'ennemi ce qui lui est le plus personnel, et qui est sa langue.

À qui sert donc ce journal ? Ou à quoi ? D'abord, à son auteur, qui en profite pour « Être et se regarder être »²⁸. Et lorsqu'il se regarde être, il se découvre toujours le même, comme si l'exil n'avait pas agi sur lui. Ou, du moins, c'est ce qu'il affirme vers la fin de son journal, toujours avec du regret, mais avec moins d'acharnement. En se regardant dans une photo de sa jeunesse, il brise, pour un instant, les limites du temps :

Je suis exactement le même, comme si rien ne s'était passé, comme si j'avais entrepris un simple voyage dans l'espace, une *translatio* sans relation aucune avec le temps des années. J'avais vu moins de pays et lu moins de livres. Et je n'avais rien perdu. C'est tout ce qui m'en sépare. Le passé peut être un seul instant et mon cerveau suffit à le contenir, temps et latitudes mis ensemble.²⁹

Références bibliographiques :

Corpus de textes :

VINTILĂ, Horia, *Jurnal de copilărie. Poeme*, Fundația Regală Universitară, Paris, 1958.

VINTILĂ, Horia, *Journal d'un paysan du Danube*, Éd. La Table Ronde, Paris, 1966.

Bibliographie critique :

BRAUD, Michel, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Éd. du Seuil, Paris, 2006.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Collection « Poétique », Éd. du Seuil, Paris, 1995.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Éd. du Seuil, Paris, 1996.

LEJEUNE, Philippe § BOGAERT, Catherine, *Le Journal intime : histoire et anthologie*, Textuel, Paris, 2005.

SALADO, R. ; CHARBONNIER, J., et alii, *La fiction de l'intime : V. Larbaud, "Amants, heureux amants", "Beauté, mon beau souci", "Mon plus secret conseil", A. Schnitzler, "Mademoiselle Else", et "La nouvelle rêvée", V. Woolf, "Mrs Dalloway"*, coll. « Clefs concours. Littérature comparée », Éd. Atlande, Neuilly, 2001.

SIMONET-TENANT, Françoise, *Le Journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, Paris, 2001.

²⁸ *Ibid.*, p. 241.

²⁹ *Ibid.*, p. 217.

Le Dit de Tian-yi, un dialogue de deux mondes

Xiaomin GIAFFERRI

Université de Nice-Sophia Antipolis
xiaomin.giafferri@unice.fr

Abstract: *Le Dit de Tian-yi*, the first novel of François Cheng, writer of chinese origin and member of the French Academy, is an illustration of a meeting between two languages. It describes in french the chinese world with his culture, his past and his ideology. The signs of the specific cultural phenomenons provide an authentic effect, that is reinforced by a creativity benefiting from the bilingual situation. The language differences are not minimized but rather highlighted. Instead of the conventionnal french vocabulary, chineesse words and expressions are introduced, their phonetic transcriptions, sometimes not translated, are mainly a opportunity to dive into the details of cultural habits. Some words are even reinvented by mapping the chinese way, providing then a remarkable expressivity.

Keywords: bilinguisme, francophonie, creativity, expressivity, François Cheng

Le Dit de Tian-yi est le premier roman de François Cheng, écrit en français et couronné par le prix Femina en 1998. Passeur de culture d'origine chinoise, François Cheng déjà poète, traducteur et calligraphe livre par ce roman le témoignage d'une rencontre des deux mondes auxquels il appartient.

Né en 1929 en Chine, François Cheng est issu d'une famille de lettrés et d'universitaires. À Nankin où il fait ses études, il découvre la littérature française grâce aux traductions. En 1948 il arrive en France, puis s'y installe définitivement et mène à partir des années 1960 une carrière universitaire tout en s'employant à traduire les grands poètes français et chinois. Sa création personnelle commence dans les années 70 avec des essais sur la poésie et la peinture chinoises, puis elle s'élargit et s'enrichit, allant des poèmes aux monographies consacrées à l'art¹. Récompensé par le Grand Prix de la francophonie, il est le premier Asiatique élu membre de l'Académie française.

La création de François Cheng est l'aboutissement d'un double itinéraire intérieur. Si, comme la plupart des écrivains en exil, il a été confronté au croisement de sa langue et de sa culture d'origine avec celles du pays adopté, son processus créatif montre des aspects particuliers qui le distinguent des auteurs appartenant à une communauté

¹ Parmi les publications de François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, 1977 ; *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil, 1979 ; *Entre source et nuage, la poésie chinoise réinventée*, Albin Michel, 1990.

linguistique francophone - africaine, québécoise ou maghrébine, par exemple. Du fait qu'il n'a appris le français qu'après son arrivée en France, à 19 ans, il n'a pas connu la coexistence des modèles linguistiques au sein d'une même société. Les répercussions socio-linguistiques reflétées par son œuvre ne sont pas soumises aux facteurs de variation du français liés aux situations de régionalité mais aux entraves du passage au français d'une langue non alphabétique.

Le chinois, langue ancienne dotée d'une tradition littéraire prestigieuse, a son propre système pour transmettre le sens. Outre les diversités de syntaxe et de lexique, l'écriture idéographique contient des champs sémantiques qui ne sont jamais rejoints par les équivalents identiques dans une langue alphabétique. Reproduire en français le monde des Chinois avec leur manière de penser et de sentir constitue de ce fait un double défi. Un défi que François Cheng a non seulement su relever mais aussi en tirer profit, faisant de son témoignage une oeuvre créative qui résonne plus qu'une expérience d'exil.

1. Conscience culturelle et revendication identitaire

Récit d'une vie de déterritorialisation, *Le Dit de Tian-yi* porte un trait de toute littérature minoritaire que souligne Alain Daudot : « [...] elle est d'abord éprise du lieu de sa naissance, avec d'autant plus d'ardeur que ce lieu se dérobe sous elle. »² La Chine comme source d'inspiration n'offre pas un simple cadre d'action mais un monde avec sa culture, son passé et son idéologie que l'auteur s'est donné pour mission de transmettre. Cette conscience culturelle domine le récit au point que des détails de son histoire en deviennent parfois le prétexte.

Les marques du territoire

Les marques du territoire d'origine se lisent dans une exégèse omniprésente de la civilisation chinoise, traditionnelle surtout, qui met en relief les phénomènes culturels les plus spécifiques. La mise en scène des aspects pittoresques se déroule par un éloignement, dans l'espace comme dans le temps, guidant la perception vers des sensibilités particulières.

Dans une chronologie où se superposent les événements qui ont secoué la Chine et le destin du personnage, la description des lieux s'inspire au plus près de l'art pictural chinois. On y reconnaît ces régions où l'auteur a vécu son enfance. Le village reclus au coeur d'une nature verdoyante, les plantations de thé, le temple délabré et la chaumière au pied du mont Lu aux cimes dissimulées dans le brouillard apparaissent comme des tableaux d'un pays lointain, solitaire et poétique. La campagne autour de Tchoungking,

² Alain Daudot, « Les Antilles et la Guyane », in *Guide culturel, civilisations et littératures d'expression française*, 1987, p. 184.

ville des inoubliables souvenirs d'amour et d'amitié, se décline sous un regard nostalgique. La maison natale, où le père calligraphiait pour les gens du village à l'occasion des mariages, funérailles, construction d'une maison ou ouverture d'une boutique, est le lieu d'initiation, de réveil intellectuel. C'est ici que Tian-yi apprit à lire et à écrire les idéogrammes.

L'expressivité de la langue de François Cheng doit son efficacité à la culture d'origine. Fidèle à la tradition chinoise, il préfère la métaphore au langage dénotatif.

L'expression directe des sentiments ou du désir ne finit-elle pas par s'épuiser tandis que la montagne, le nuage, eux, sont des éléments de la nature qui, par leurs liens renouvelés, dépassent ce qu'une expression littérale pourrait signifier par trop directement.³

Comme dans ses œuvres poétiques, la montagne et le nuage, éléments composants de l'espace, sont un thème récurrent, un langage riche de connotation et de sensibilité. La montagne, lieu d'inspiration et de protection, entraîne Tian-yi en communion charnelle avec le paysage et offre à Haolang, poète envoyé en Mandchourie pour exécuter les travaux forcés, le refuge contre la persécution et la tyrannie. La montagne représente aussi une vision des Chinois anciens : entre Ciel et Terre, elle est le lieu de rencontre des souffles de la vie. L'image de la montagne solide et vigoureuse est contrastée par celle du nuage, fluide et errant, signe de liberté et de destin. Le sentiment de Tian-yi, très jeune, d'être un nuage semble être un présage :

Cette identification à l'élément évanescent me faisait pressentir, une fois de plus, mon destin errant, en marge de tout, comme au pied de cette montagne aussi insaisissable qu'inaccessible. Je ne serais ni d'ici, ni d'ailleurs, pas même peut-être de la terre.⁴

Le lien intime des éléments de la nature est exploité dans un degré plus profond encore. À l'instar de l'opposition du *yin* et du *yang* au cœur de la pensée taoïste chère à l'auteur, la montagne et le nuage forment un couple complémentaire. La montagne sous le signe *yang* représente l'homme et le nuage placé en la phase *yin* incarne la femme. « Brumes et nuages » et le mystère qui les entoure sont source de transformation à la fois sensuelle et irréelle : les nuages naissent des entrailles de la montagne et ils vont « féconder » la montagne sous forme de pluie. Dans la langue chinoise, l'expression « nuage-pluie » fait aussi allusion aux liens charnels entre l'homme et la femme. Cette métaphore déjà parue dans la poésie de François Cheng est ici l'évocation poétique d'une réalité :

Je comprendrai plus tard – lorsque je serai en âge de comprendre pourquoi les Chinois sont si férus de nuages, pourquoi ils usent de l'expression « nuages et pluies » pour désigner l'acte d'amour et l'état d'extase, pourquoi les poètes et les taoïstes parlent de « Manger brumes et nuages », « caresser brumes et nuages » et de « Dormir parmi brumes et nuages ».⁵

Par une transplantation de métaphore, le territoire est investi des valeurs

³ « Entretien avec François Cheng » par Nicolas Tanuteau, *Le Nouveau recueil*, n° 86 mai, 2008.

⁴ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, Albin Michel, éd. « Le Livre de Poche », Paris, 2009, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

culturelles et spirituelles. La description de cet univers est remplie des notions de la pensée chinoise traditionnelle : la voie du Tao, l'unité cosmique, le souffle vital, le retour à l'origine, la mutation perpétuelle... La vision taoïste émerge de longues lignes du texte.

Ce qui était apparemment stable se fondait dans le mouvement ; ce qui était apparemment fini se noyait dans l'infini. Point d'état fixe ni définitif. N'est-ce pas ce qu'il y a de plus vrai, puisque toutes les choses vivantes ne sont que « condensation du souffle » ?⁶

Ce Souffle primordial se divisant à son tour en souffles vitaux *yin* et *yang* et en bien d'autres a rendu possible la naissance du Multiple. Ainsi reliés, l'Un et le Multiple sont d'un seul tenant. Tirant conséquence de cette conception, les peintres visaient non pas à imiter les infinies variations du monde créé mais à prendre part aux gestes mêmes de la Création. Ils s'ingéniaient à introduire, entre le *yin* et le *yang*, entre les Cinq Éléments, entre les Dix Mille entités vivantes, le Vide médian, seul garant de la bonne marche des souffles organiques, lesquels deviennent esprit lorsqu'ils atteignent la résonance rythmique.⁷

Reflet de l'idéologie et l'auto-orientalisme

L'initiation à la culture chinoise s'entend par occasion comme l'enseignement à l'intention du lecteur français. En revanche, le chemin du personnage est marqué par la rencontre avec l'Occident, ce qui coïncide aux aspirations d'une génération de Chinois avides d'ouverture.

Comme l'auteur qui découvre la littérature européenne au milieu du siècle dernier, Tian-yi et ses camarades étouffés par une Chine enfermée se persuadent que le salut viendra de l'étranger et en premier lieu de l'Occident. Son premier contact avec le « Dehors » fut un recueil de poèmes, *Feuilles d'herbes* de Whitman. Grâce à son ami poète, Tian-yi découvre aussi Dante, Goethe, Romain Rolland et André Gide qui vont exercer sur lui une influence décisive. Le « théâtre parlé » à l'occidentale leur fait connaître des auteurs anglo-saxons et russes, le cinéma américain reconstitue dans leur imagination les romans d'Hawthorne, de Jack London et de Steinbeck ; en lisant Rimbaud, Tian-yi est bouleversé par les mêmes émotions ressenties devant les vallées du Sichuan. Avant le départ pour l'Europe, la rencontre des cultures a d'abord eu lieu dans l'esprit.

Au milieu du tumulte dans une Chine ravagée, les lecteurs passionnés des *Nourritures terrestres* et de *Jean-Christophe* s'en inspiraient : au point où était parvenue la culture chinoise, après son long dialogue avec l'Inde et l'Islam, l'Occident était l'interlocuteur plus qu'essentiel, incontournable. Comme de nombreux intellectuels de sa génération, Tian-yi se tournait vers l'Europe. La quête de la vérité à travers l'art de la peinture allait être son destin.

Avant d'arriver à la terre de Monet, Rembrandt, Vermeer, Gauguin, Giorgione et Tintoret, il rêvait déjà d'entrer un jour dans l'intimité de ces grands maîtres, et il connaîtra plus tard aussi Delacroix, Ingres, Millet, Corot, Courbet et d'autres.

Je comprendrais – avec la curieuse impression d'avoir depuis longtemps compris – que là où

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 250.

l'extrême Orient, par réductions successives, cherche à atteindre l'essence insipide où l'intime de soi rejoint l'intime de l'univers, l'extrême Occident, par surabondance physique, exalte la matière, glorifie le visible et ce faisant, glorifie son propre rêve le plus secret et le plus fou.⁸

La peinture occidentale sera un outil pour exalter la terre maternelle, mais aussi pour voir plus clair dans sa propre culture. Lorsque les deux cultures se rencontrent dans l'art de la peinture, le choc ne s'achemine pas dans une confrontation exclusive, mais concilie l'apport oriental avec celui de l'Occident.

La longue errance de Tian-yi, c'est aussi le choix d'un révolté. Révolté d'abord par la situation d'un pays miné par la corruption et en proie à la guerre civile, puis par un régime communiste qui confond le peuple par des campagnes idéologiques, des contraintes et des persécutions. En Chine, Haolang est envoyé dans un camp de rééducation et Yumei placée sous surveillance pour être la compagne d'un dissident. Le récit laisse entendre une voix désapprobatrice, une condamnation qui se porte sur des faits bien connus : frénésie politique, délation, terreur de la dictature et famine. La dénonciation « anti-idéologie régnante » semble rejoindre les accusations souvent entendues des exilés en Occident.

Comme bon nombre de textes développés en marge de la littérature du pays d'accueil, *Le Dit de Tian-yi* prend comme point de départ la revendication d'une appartenance à des aires socio-culturelles spécifiques. Le roman exhibe une série de symboles d'altérité. Dans sa première partie notamment, de longues pages se remémorent des phénomènes typiques, propres à éveiller une curiosité orientaliste. Un foisonnement d'images sert à l'ancrage culturel et ethnique, allant des coutumes de famille et de mariage aux rites sacrés et funéraires, en passant par le savoir-faire quotidien : nourriture, fêtes, célébrations, croyances populaires, etc.

La grande famille avec les quatre générations vivant sous le même toit est un cliché de la Chine d'autrefois. Elle est le théâtre des scènes plus ou moins connues des Occidentaux. De multiples maisons organisées autour de la cour centrale, homme et femme flanqués d'une pipe à eau ou d'une théière à la main, vaquant d'un appartement à l'autre avec sous le bras la boîte de ma-jong, autorité sévère du patriarche, bandage des pieds pratiqué au plus jeune âge de la petite fille pour le plaisir de son futur époux ; et aussi, enfermées à longueur de journée dans la grande maisonnée, ces épouses et concubines se querellant pour la faveur du maître, ces liens ambigus d'inceste et ces punitions de mort par le conseil de famille. Autant de cruauté raffinée dans des illustrations complexes d'un fondement de la société millénaire.

Mais il y a aussi ces reflets des coutumes à travers la vie tranquille, dans la sérénité et la poésie. Vers la fin du printemps, on balaye les tombes des ancêtres. On brûle des papiers-monnaies destinés aux morts afin qu'ils ne manquent de rien dans

⁸ *Ibid.*, p. 96.

l'autre monde. On pousse de longs cris d'appel à la mort d'un enfant pour que son âme errante trouve refuge : gare à celui qui répond, il perd son corps dans lequel s'introduit l'âme du mort, tandis que sa propre âme devient errante. Les croyances et les pratiques populaires se mélangent aux mythes liés à l'histoire de la Chine, comme le montre, par exemple, la légende de Fuxi et Nüwa, deux figures mythiques des ancêtres : frère et sœur, ils sont devenus époux et épouse après avoir survécu au Déluge.

L'intention revendicatrice induit le récit à produire un discours rendant compte de l'étrangeté référentielle. Les détails choisis font ressortir la proverbialité orientale, on y devine un exotisme intentionnel apparenté à ce que certains appellent « l'auto-orientalisme ». Sous l'emprise d'interprétations occidentales, la revendication identitaire s'intériorise dans ce processus connu, valorisé notamment par des œuvres de cinéma chinois marqué par une volonté d'auto-exotisme.⁹ Le recours à ce processus en vient parfois à modifier le rapport de l'auteur avec le lecteur du pays d'accueil. S'adressant à un public non sinophone, le récit prend la position d'initiateur grâce à une narration savamment orientée.

2. Créativité ou mise en profit d'un bilinguisme

L'échange des cultures s'établit dans un dialogue de deux langues, voire en deux langues. Les référents socio-culturels sont mis en valeur par une stratégie d'énonciation qui leur confère un cachet d'authenticité. Le processus créatif met à son profit la situation du bilinguisme en exploitant l'ensemble de ses éléments, faisant de lui un atout de discours, dans le texte comme dans l'extratextuel.

Le péritexte

La mise en relief de l'altérité s'appuie d'emblée sur l'espace appelé, selon le vocabulaire de Gérard Genette, le péritexte¹⁰. Dans cette partie composante du récit, des discours et des pratiques émanent de l'auteur avant que le narrateur de l'histoire prenne la parole. Le titre et sa parution en couverture sont les premiers à être appelés à jouer un rôle signalétique. De prime abord, deux langues entrent en dialogue. Le substantif « Dit » d'une consonance du français ancien est suivi d'un prénom non francophone, Tian-yi. L'exotisme de celui-ci se double de la présence des signes chinois, calligraphiés au pinceau par l'auteur lui-même. La juxtaposition de deux écritures, le français alphabétique et le chinois idéographique, jette les bases d'un pont entre deux mondes.

⁹ Cf. Zhang Yinde, « L'auto-orientalisme chez Mo Yan », *Littérature comparée et perspectives chinoises*, L'Harmattan, Paris, 2008.

¹⁰ Gérard Genette désigne par le terme « paratexte » ce qui entoure et prolonge le texte et il en distingue deux sortes, le péritexte et l'épitéxte. Il s'agit, pour le premier, du paratexte situé à l'intérieur du livre - le titre, les sous-titres, les intertitres, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture... Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987.

Le texte se divise en trois parties, dont les sous-titres sont révélateurs aussi bien pour l'histoire qu'ils racontent que par leur propre énoncé. « Epopée du départ », « Récit d'un détour » et « Mythe du retour » forment une séquence tripartite, chaque intitulé est composé d'un substantif lié à un mode de relation et d'un complément déterminatif indiquant une situation ponctuelle du tracé. Les trois situations qui s'en suivent, le départ, le détour et le retour, impliquent chacun un lieu : la Chine, la France, la Chine. L'enchaînement retrace les étapes d'un itinéraire, dont la ligne d'arrivée rejoint le point initial. Or le « Retour à l'origine » auquel il fait allusion, c'est justement l'une des notions centrales de la pensée taoïste. Et nous ne devons pas laisser échapper l'intérêt phonomorphologique de ces sous-titres. Dans le triptyque « départ, détour, retour », le préfixe du premier mot, « dé », se retrouve en syllabe initiale du second dont la finale, « tour », devient le dernier monème du troisième mot ; le « détour » du milieu jouant ainsi le maillon qui relie « départ » et « retour ». En fin exploiteur des langues, François Cheng manipule le français à la chinoise. Il s'inspire de la magie picturale et de la lexicologie du chinois où la combinaison d'unités de signification laisse une plus grande liberté créative pour faire de l'agencement des mots un outil supplémentaire.

L'avant-propos du roman illustre de façon exemplaire la relation particulière du périphrase avec le texte proprement dit. À la frontière du monde de l'auteur et de la fiction, l'avant-propos joue un rôle de connexion du réel à l'imaginaire. L'auteur y parle à la première personne et explique l'origine du livre, évoquant sa dernière rencontre avec Tian-yi qui lui confie son manuscrit. Le récit inachevé de la vie de son ami sera reconstitué et transposé en français par lui. L'importance de la parole et de la langue dès lors soulignée se répercutera tout au long du « Dit », où le peintre sous le nom de Tian-yi prendra la voix du narrateur.

Dans cette quête au confluent de deux civilisations, l'obsession de la langue apparaît comme une ligne directrice. Dans un Paris étranger, Tian-yi éprouve sa propre étrangeté, accentuée par sa méconnaissance de la langue. Être ancré dans une langue, c'est la garantie d'être ancré dans un lieu, dans une vie.

Tant que je vivais en Chine, j'avais l'illusion d'être enraciné dans un terroir, dans une langue, dans un courant de vie qui continuait coûte que coûte. J'étais à présent sans racine sur cette terre d'Occident qui m'attirait tout en se fermant à moi.¹¹

L'acquisition de la langue des autres est un objet de désir, une arme pour sortir des ruptures existentielles quand l'expatrié ne se contentait pas de survivre, mais visait à s'intégrer au milieu intellectuel du pays d'accueil.

¹¹ *Ibid.*, p. 274.

Le métadiscours

La préoccupation du moyen d'expression est telle que le récit quitte parfois l'histoire qu'il raconte pour développer un métadiscours. Le discours prend de la distance et entame une réflexion sur la langue et le langage. Dans les nombreux passages dont ils font l'objet, « dire », « parler », « interlocuteur », « parole » et « voix » sont des mots qui reviennent en leitmotive. La communication verbale est comparée au chemin qui mène d'un monde à un autre.

L'obstacle ne vient pas toujours des barrières de la langue. Dans son pays natal, on est parfois condamné au silence. Lorsque Tian-yi retrouve Haolang déporté en Sibérie chinoise sous la rigueur de la dictature, les deux amis communiquent par la même conviction dans le monologue qui est dialogue, dans le « silence qui est chant ininterrompu ». Privés de liberté d'action, ils n'ont plus que la parole en secret, l'écriture qui deviendra le « Dit ». « Personne ne peut plus l'empêcher d'aller jusqu'au bout de son dire. [...] Dire, c'est certes ce qui est donné au poète, mais le vrai dire n'est-il pas une quête dont on ne peut encore mesurer la portée ni prévoir le terme ? »¹²

Le mot « voix » revient avec une fréquence non négligeable. Il traduit d'abord un appel : « Je sens que je ne dois pas m'en écarter ; une voix est là, si proche, si lointaine, qui nous parle à tous deux. Je ne doute pas que ma propre écoute est indispensable pour que cette voix demeure pleine et pleinement comprise. »¹³ À plusieurs reprises, le mot « voix » trouve à proximité l'homophone « voie ». Les deux mots sont mis en parallèle comme dans cet aveu du peintre qui réussit à exprimer ses émotions par ses toiles : « Je crois qu'à partir de ce moment-là, je commençais à entendre ma voix, à trouver ma voie. »¹⁴

La voix mène à la voie, la voie fait appel à la voix. Le rapprochement des deux homonymes n'est pas un hasard pour tous ceux qui n'ignorent pas les premières strophes du *Tao te king*, le « Livre de la Voie et de la Vertu », œuvre de Laozi fondateur de la philosophie taoïste. En effet, sa version française fait entendre : « Les voies qui peuvent être exprimées par la voix ne sont pas la Voie constante ; les noms qui peuvent être nommés ne sont pas le Nom constant. Sans nom est l'origine du ciel et de la terre ; ce qui a nom est la mère de toutes choses. » « Voie » et « voix », deux mots français traduisent ici un seul et même idéogramme *Tao*, à double sens en chinois : il désigne d'une part la « voie » en tant que principe fondamental et universel, et d'autre part, dans son acception verbale, l'action de dire et de parler. Une rare coïncidence heureuse, qui permet de traduire la notion chinoise dans un équivalent à la fois sémantique et phonétique.

¹² *Ibid.*, p. 400.

¹³ *Ibid.*, p. 400.

¹⁴ *Ibid.*, p. 281.

Dans l'ultime effort de « dire », les paroles se transforment en écriture. La fin du récit remet cette voix qui appelle Tian-yi à son devoir envers son ami mort, le devoir d'écrire. L'écriture n'est alors plus une simple aptitude instrumentale. Elle devient, tout comme la langue, un objet désiré et pourvu d'aspects tangibles : leurs formes, couleurs, qualités olfactives et gustatives sont décrites par des métaphores liées au plaisir sensuel. L'encre de Chine donne un « reflet irisé », émane d'une « senteur » et d'un « parfum indéfinissable ». Elle possède aussi le goût : « J'en connaissais la saveur », dit le peintre. Il la compare plus loin à une « matière à la saveur veloutée ». Quant au papier qui reçoit l'encre, il la « savoure » avec un empressement goulu qui fait penser à « la langue de quelqu'un en train de goûter un des fins gâteaux de farine de riz et qui sentait le morceau fondre sur elle en y laissant une saveur qui ne semblait plus vouloir disparaître »¹⁵.

Le livre, matérialisation de l'écriture, s'imprègne aussi de la sensualité. Le livre occidental imprimé en lignes horizontales apporte une sensation nouvelle au lecteur chinois des lignes verticales ; ses volumes de taille pèsent dans la main et font « sentir toute la solidité de leur corps ». Il contraste avec le livre chinois souple et léger, fait « du papier fin, quasi translucide ». Portant le parfum d'encre, mélange d'herbe fraîche et de branches séchées, le livre chinois relève du végétal alors que le livre européen à la couverture de peau relève de l'animal et du minéral ; il rappelle « le pelage d'une bête qui sent le musc : un daim ou un sanglier ».¹⁶

La comparaison de l'Occident et l'Orient y est souvent une expérience charnelle. Le pouvoir du langage se lie au plaisir gustatif dans un souvenir proustien, comme le montre le premier contact de Tian-yi avec l'Occident, un gâteau d'une pâtisserie, un cornet fourré de crème qu'il a goûté lorsqu'il était un enfant :

La saveur exotique que j'éprouvais, je n'aurais su la définir avec les mots de ma langue maternelle qui n'avait pas prévu cela ; néanmoins, j'eus la satisfaction de découvrir que cette saveur, de fait, était conforme à ce que j'avais intensément imaginé.¹⁷

La « langue maternelle » glissée dans ce passage rend explicite l'identification de l'auteur à son personnage. C'est lui qu'on croit entendre en personne lorsque Tian-yi découvre Romain Rolland et Gide :

Ah, le mystère du langage humain ! Ceux qui affirment que les cultures sont irréductibles les unes aux autres s'étonnent-ils jamais assez qu'une parole particulière, à partir d'un lieu où elle est issue, arrive tout de même à franchir les entraves et atteigne l'autre bout du monde, pour y être comprise.¹⁸

Et comment ne pas penser à la vocation de l'auteur lui-même en lisant ces mots sur le pouvoir magique du pinceau et de l'encre : « Je pressentis que ce serait une arme

¹⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

pour moi. La seule peut-être que je possèderais pour me protéger de la présence écrasante du Dehors. »¹⁹

Pour une expressivité exotique

La transmission culturelle par les détails d'altérité ne s'accomplit pleinement qu'à l'aide d'une grande performance linguistique. Dans *Le Dit de Tian-yi*, celle-ci ne consiste pas seulement à une maîtrise parfaite du français. Alors que l'écrivain est entré en symbiose avec la langue acquise, la hantise de la langue maternelle revient pour créer, cette fois-ci, une expressivité originelle. Au lieu de minimiser l'écart des langues, le texte le met en évidence, afin de ressortir des spécificités résultant des structures grammaticales, syntaxiques et lexicales. On savoure l'étrangeté des expressions, même si l'opacité demeure plus ou moins en fonction de l'interprétation du récepteur.

L'insertion de la langue chinoise produit un effet d'éloignement. Elle se fait selon différents modes, le plus direct étant la traduction. La traduction des mots, des proverbes populaires et des dictons du terroir résonnent de la sagesse ancienne et lointaine : « Bon remède a goût amer », « L'homme peut souvent fermer les yeux, le ciel a toujours l'œil ouvert », « Qui plante un chou ne récoltera pas une courge ». D'autres expressions moins champêtres font plonger dans une idéologie politique : « Cracher l'eau amère » décrit la campagne qui permet au peuple exploité de dénoncer la classe des riches propriétaires, tandis que « Trois contre », « Cinq contre » et « Purification et rectification » retranscrivent les slogans des mouvements lancés contre les réfractaires au régime communiste.

Plus que la citation en français, le transfert direct apporte la saveur du terroir. Au lieu de recourir au vocabulaire conventionnel, le texte laisse glisser de temps en temps une expression étrangère qui vient remplacer ou doubler le français existant. L'écart linguistique est parfois accentué par un apport supplémentaire, non indispensable à la compréhension du texte.

Le transfert de la langue native se réalise selon plusieurs méthodes. La première est la transcription phonétique. Le sens des mots transcrits, mis en caractères italiques, est donné plus ou moins immédiatement sous différentes formes textuelles : explication simultanée, ouverture de parenthèses ou mise entre guillemets. Les parenthèses et les guillemets sont très fréquents et ils ont servi à expliquer, par exemple, *dujuan*, espèce de tourterelle qui désigne aussi les fleurs d'azalée, symbole légendaire de l'éternelle quête de l'amour disparu, *Hao*, « Bravo ! » qu'on lance à celui qui chante en public, ainsi que *laogai* et *laojiao* qui signifient respectueusement « réforme par le travail » et « réforme par l'éducation ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

Il arrive que la transcription phonétique ne soit accompagnée d'aucune traduction directe ni de parenthèses ou guillemets, elle fait alors l'objet d'une note en bas de la page. Le récit garde ainsi sa fluidité cohérente et l'élucidation du sens s'étend, par ajout extratextuel, sur les détails d'usages et de coutumes. C'est ainsi que les notes nous fournissent d'intéressantes informations sur *pipa*, sorte de cithare, *erhu*, violon chinois, *mantou*, petit pain cuit à la vapeur, *shaobing*, galette de sésame, *doufu*, pâte de soja, *gaoliang*, vin de sorgho, *chizhai*, manger maigre, *dushuren*, homme qui sait lire, *zhishifenzi*, intellectuels, *tewu*, agent de la police secrète, *shange*, chant des montagnes, *jiehua*, peinture à la règle et *kang*, lit en terre qu'on peut chauffer par en dessous.

Conscient de l'effet de réel qu'induit sa langue d'origine, l'auteur ne s'en tient pas à la simple traduction mais tente de la compléter d'explication. Les traductions intégrées au texte s'enflent alors en paraphrases descriptives qui viennent prolonger le récit. Aussi pouvons-nous lire « *jushi*, un personnage assez respectable qui pratique la charité »²⁰ ou « *huanggo*, ces arbres au feuillage fourni et aux branches étendues qui dispensent une large ombre bienfaisante »²¹. Le souvenir du *dandan mian* vendu par des marchands ambulants est l'occasion d'un aperçu pittoresque de la gastronomie de sa région natale : « C'étaient des sortes de nouilles fines qu'on cuisait instantanément devant le client, avec au choix une douzaine d'assaisonnements succulents. »²² L'effet est à son comble lorsque l'auteur n'hésite pas à simplement poser en lettres phonétiques les mots chinois, sans traduire ni expliquer. Parmi ceux-ci, si *dazibao* et *tai-chi-chuan* sont plus ou moins connus des Français, d'autres, comme *qipao* (robe chinoise), *yulan* (magnolia), *xiaoyao* (petits moustiques) ou *hami* (melon blanc) paraissent hermétiques pour le grand public. Le désir de l'authenticité semble l'emporter sur le souci de l'intelligibilité, à moins que l'on veuille volontairement préserver le mystère.

Mais François Cheng va plus loin encore et veut prononcer la langue française en chinois. Utilisant l'arme dont seuls les bilingues ont le secret, il détruit la traduction commune des mots et les reconstruit dans leur vérité originelle. Aux emplois courants du vocabulaire français, il substitue une traduction littérale, calquée signe par signe sur la formule chinoise à partir des monèmes. Nous découvrons ainsi en français « chambre à lait » à la place du sein maternel, « huile de lait » au lieu de la crème, « oreilles de bois » pour le champignon de bois, « courge de terre » pour la patate et « carton au crottin de cheval » donné comme nom à un papier dur et jaunâtre. À l'encontre du procédé traditionnel qui vise à l'écart minimum entre l'adéquation et l'équivalence, François Cheng rejette la version toute faite et invente, afin de restituer l'étrange, le bizarre. Mué par cette motivation, il va jusqu'à recréer en français un nom d'origine occidentale :

²⁰ *Ibid.*, p. 371.

²¹ *Ibid.*, p. 131.

²² *Ibid.*, p. 129.

l'Évangile que les Chinois appellent *Fu yin shu* (bonheur, nouvelle, livre) est ainsi retranscrit en français « Bonne nouvelle ». Après un « détour », la langue du « départ » retrouvée au « retour » porte l'empreinte d'un voyage.

La langue maternelle joue ici le rôle d'une « sous-langue » qui structure le français²³. Ce rôle souligné par Dominique Combe est également constaté par Jean-Claude Blachère qui parle de l'existence d'une « anté-langue » à propos de l'écriture africaine de langue française²⁴. Lorsque ces structures en profondeur montent à la surface du texte, ce qui apparaît n'est plus une simple transposition linguistique. L'écriture française habitée par l'imaginaire chinois insère au cœur de la langue une manière de penser. Dans cette optique, *Le Dit de Tian-yi* englobe une traduction au plus haut degré, au sens d'une définition de Paul Ricœur : « [...] la tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel, mais à l'inverse : s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot »²⁵. En prenant comme point de départ toute la culture chinoise, la visée de François Cheng est d'entreprendre une tentative de traduire la Chine en français, de faire dialoguer les deux mondes.

À l'image du principe taoïste qui conçoit l'idéal dans l'union parfaite, celle qui inclut des réalités dualistes, la créativité de cette œuvre reflète le rêve de l'Unité originelle, où les différences ne sont pas exclusives mais complémentaires. Ce rêve est aussi celui de François Cheng. L'expressivité de son écriture illustre, comme son prénom chinois, *Bao-yi* (embrasser l'Un), l'extase recherchée de la philosophie dont il est convaincu : différence et unité dans la diversité.

Références bibliographiques :

- BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- BLANCHÈRE, Jean-Claude, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- CHENG, François, *Le Dit de Tian-yi* [éd. Livre de Poche], Albin Michel, 1998.
- CHENG, François, *Le dialogue. Une passion pour la langue française*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, Paris, 1977.
- COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Hachette classique, Paris, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- HAGÈGE, Claude, *L'enfant aux deux langues*, Odile Jacob, Paris, 2005.
- MOURA, Jean-Marc, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, PUF, Paris, 1999.
- RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.
- ZHANG, Yinde, *Littérature comparée et perspectives chinoises*, L'Harmattan, Paris, 2008.

²³ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Hachette classique, Paris, 1995, p. 133.

²⁴ J.-C. Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, L'Harmattan, Paris, 1993.

²⁵ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, 2004, p. 56.

Ressources électroniques :

CHENG, Anne, « La Chine pense-t-elle ? », *Les leçons inaugurales du Collège de France*, document 201, mis en ligne le 24 juin 2010, consulté le 20 juin 2011. URL : <http://lecons.cdf.revues.org/170>.

La recherche de l'identité entre tradition et modernité dans *Les hommes qui marchent* de Malika Mokeddem¹

Diana-Simina LUDUŞAN

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
animis_d@yahoo.fr

Abstract: Living their lives shred between the tradition of the ancestors and the modernity of the present day, the Muslim women are forced to search their identity so that they could continue to express themselves in all the levels of their lives.

Passing through three axis of the dichotomy tradition/modernity (from the eternal layer of the family to the women who write, from the age of the tales to the power of words and from the persons of the desert to the persons of the city), we try to demonstrate how women resolve the dilemma of their double belonging to tradition and modernity. Many of these women arrive to the conclusion that the only way to find themselves, to reconcile the legacy of the ancestors, the history of their country and their own lives is to find an identity, specific to their dreams and aspirations.

Keywords: identity, tradition, modernity, Muslim woman, conflict

L'écrivaine dont je vais parler dans cet article est Malika Mokeddem, une Algérienne née en 1949 à Kenadsa qui, après avoir fait ses études dans son pays natal, quitte l'Algérie pour la France où elle devient médecin néphrologue. En 1985, elle arrête l'exercice de son métier pour se dédier exclusivement à l'écriture. Dans ses romans, Malika Mokeddem lutte pour que toutes les femmes aient la possibilité d'étudier et ainsi se libérer des contraintes de la société et des hommes.

Le roman sur lequel se base mon analyse, *Les Hommes qui marchent*², est un roman où les femmes ont le rôle central ; c'est l'histoire de la vieille Zohra- grand-mère de la narratrice, et de Leïla, sa petite-fille qui retrouve son identité, écartelée entre deux pôles opposés, grâce à l'écriture. Il s'agit d'un récit où les notions de *désert*, *marche*, *identité* et *liberté* se croisent à travers des générations. Je vais appuyer mon étude sur la

¹ Cet article a été publié dans le cadre du projet « Défis de la connaissance et du développement par recherche doctorale PRO-DOCT, contrat n° POSDRU/88/1.5/S/52946 », projet cofinancé par le Fonds Social Européen à travers le Programme Opérationnel Sectoriel Ressources Humaines 2007-2013. « Investis dans les gens ! »

² M. Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*, Grasset, Paris, 2007, p. 38.

manière dont Malika Mokeddem pense résoudre le dilemme de son héroïne, Leïla, partagée entre la Tradition transmise par sa grand-mère et la Modernité qu'elle vit dans une Algérie Indépendante. La jeune fille doit avant tout se retrouver elle-même, se réconcilier avec l'héritage des ancêtres, avec l'histoire de son pays et celle de sa propre vie pour ainsi trouver une identité propre à elle, spécifique à ses rêves et à ses aspirations.

Essayer de définir la place que la femme occupe dans la société musulmane contemporaine est assez difficile parce que, dans un contexte où les hommes continuent à faire les lois, où le tribunal des vieux de la ville a la primauté face à la législation, la place de la femme continue à demeurer inférieure à celle de l'homme. Même si, le long des années, surtout après l'Indépendance, dans les pays maghrébins beaucoup de pas ont été faits pour la libération de la femme, leur sort reste encore dans les mains des hommes qui obéissent aux règles archaïques, basées sur des préceptes religieux. Et, c'est surtout en se basant sur la religion, qu'ils réitèrent cette subordination de la femme vis-à-vis de l'homme et ainsi ils continuent à promouvoir l'oppression de la partie féminine de la société.

Comme l'affirme Juliette Mincés, dans son ample analyse sur le sort de la femme musulmane, malgré les conditions historiques dans ces sociétés :

[...] les structures traditionnelles, [...] sont d'autant plus fortes qu'elles s'appuient sur un corpus de règles, de codes, de traditions, de lois issus du Coran. Le Livre Saint régit sur tous les aspects de la vie privée et sociale et constitue l'élément déterminant, dans la mesure où il est la Bible et le Code Civil.³

Comme le démontre Zahia Bouaïssi dans son étude sur les *Femmes aux frontières de l'interdit*⁴, le rôle de la femme a été bien établi par les hommes qui les avaient réduites à épouse et mère de famille ou gardienne des traditions ancestrales ; dépasser ce rôle aurait signifié bouleverser l'ordre des choses dans la société :

Du point de vue législatif, la situation des femmes est ambivalente car, si légalement, on leur reconnaît les mêmes droits qu'aux hommes, au nom de la préservation d'une identité nationale, elles voient leur statut de femmes ou d'individus à part entière dissoudre dans la fonction de mères de famille ou d'épouse.⁵

Mais, contre toutes ces injustices, afin de ne pas oublier les souffrances, les femmes qui ont eu la chance d'être scolarisées, choisissent de mettre par écrit toute leur vie passée au sein d'une communauté patriarcale, le vécu devenant ainsi un cri de libération. Dans son étude sur les femmes-écrivain du Maghreb, tout en parlant de l'importance de l'écriture, Marta Segarra affirme ainsi que : « l'évocation de ces mémoires noires constitue donc une sorte d'exorcisme : afin de les chasser, il faut les revivre à

³ J. Mincés, *La femme voilée*, Calmann-Lévy, Paris, 1990, p. 18.

⁴ Z. Bouaïssi, *Femmes aux frontières de l'interdit. Étude des premiers romans d'Assia Djebar*, Livréna AB, Göteborg, 2009.

⁵ Voir *op.cit*, p. 175.

nouveau pour la dernière fois »⁶. C'est ainsi qu'apparaît dans la sphère publique, un nouveau groupe, celui des femmes-écrivain qui vont enrichir la littérature et la culture algériennes, dont Malika Mokeddem est une figure emblématique, à côté d'Assia Djebar, Maïssa Bey, Hélé Beji, Fatima Mernissi.

Par *Les hommes qui marchent*, qui paraît en 1990 aux Éditions Ramsay, Malika Mokeddem fait irruption dans la scène littéraire. En 1991, ce premier roman obtient en France le Prix Littre et en Algérie, le Prix de la Fondation Nourredine Aba. C'est l'histoire de trois générations de femmes, mêlée à l'histoire de l'Algérie. Dans ce roman, ce sont les femmes qui revivent l'histoire de leur pays et racontent leurs vie et destin semblables à travers les années ; un destin qui s'est obstiné à les tenir prisonnières d'une mentalité noyée dans les traditions ancestrales et la suprématie masculine. C'est l'histoire de Zohra, la grand-mère, fille d'une tribu nomade qui se sédentarise et qui, pour garder vive sa marche, devient nomade des mots. Autour de ses contes et souvenirs, on entrevoit se dérouler l'histoire de l'Algérie pendant la colonisation française. La deuxième génération des femmes, qui coïncide avec l'avènement de la lutte pour l'Indépendance du pays, est représentée dans *Les hommes qui marchent* par deux types de femmes, correspondant à deux types de mentalités existantes à ce moment-là. Il s'agit de Yamina, fille de Zohra, qui incarne la figure de la mère et femme de foyer, qui se contente de son rôle au sein de sa famille et de la société et qui accepte de se soumettre aux lois héritées des ancêtres. En opposition, il y a la figure de Saâdia, nièce de la vieille nomade qui, une fois bannie par la société, se rebelle contre toutes les injustices et devient maître de sa vie. La troisième génération des femmes est symbolisée par Leïla, petite-fille de Zohra et fille de Yamina. La jeune fille prend les rênes de son destin et choisit de s'éloigner de sa famille et de sa communauté pour s'instruire et ainsi pouvoir prendre seule toute décision qui la concerne. Leïla représente la nouvelle vague de femmes qui, voulant fuir le sort imposé par les siècles de domination masculine, ne rejettent pas en totalité les traditions arabo-musulmanes, mais construisent leurs nouvelles vies en essayant de marier le passé et le présent. Leïla se fraie son propre chemin dans la vie et, dans le même temps, pour ne pas oublier l'héritage de sa grand-mère et de ses aïeux, elle commence à écrire l'histoire de sa famille. Comme le synthétise très bien l'universitaire Armelle Crouzières « [...] dans *Les Hommes qui marchent*, Malika Mokeddem réinvente le nomadisme au sein de l'écriture »⁷.

Dans la mentalité du croyant musulman, le corps de la femme est considéré malfaisant, car il est à la fois séduction et sédition. Et, pour combattre ce pouvoir, les hommes enferment les femmes, physiquement et psychiquement. Dans un ample

⁶ M. Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Harmattan, Paris, 1997, p. 45.

⁷ A. Crouzières-Inghenhron, « Histoire de l'Algérie, destin de femmes : l'écriture du nomadisme dans *Les hommes qui marchent* », in Yolande Aline Helm, *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, Harmattan, Paris, 2000, p. 155.

volume parlant sur plusieurs romancières maghrébines, Marta Segarra explique comment le corps de la femme est envisagé par l'imaginaire arabo-musulman : il y a le *corps-forteresse* (l'honneur de toute la famille, de toute la communauté réside dans la virginité de la jeune fille), le *corps-envahi* (à la suite d'un mariage forcé, la défloration violente et presque publique) qui devient *corps-objet* à la suite de la grossesse, but absolu et primordial de tout mariage en Islam. Une fois devenue mère, la jeune femme aboutit à un certain pouvoir au sein de la famille, mais ce pouvoir est limité au foyer et l'enferme à l'intérieur de la maison ; il s'agit du *corps-cage* car la femme est empêchée de s'épanouir en liberté :

Cette transformation du corps indifférencié d'enfant en un objet désirable, tentant, méprisé ou haï, change la vie du personnage féminin car elle signifie quitter l'école pour se consacrer aux travaux ménagers en préparation pour le mariage, ainsi que la ségrégation des membres masculins de la famille, des cousins compagnons de jeux, et enfin l'éloignement du père, qui devient alors le gardien sévère et jaloux de la vertu de la jeune fille, feignant parfois l'indifférence ou, dans les cas extrêmes, le mépris et même la haine vers cette fille déjà femme.⁸

Chez les musulmans le sujet de la virginité des jeunes filles était une demande absolue de la tradition et Zohra remémore le sort de Saâdia, une de ses nièces que les femmes de sa famille surveillaient tout le temps, car elle serait un jour la future épouse d'un homme de leur communauté et son honneur devait rester sans tache :

Elle risquait la mort si elle demandait à Mahfoud de la ramener à la ferme. Ou du moins la bastonnade de sa vie. Et l'humiliation et le mépris pour le restant de ses jours. Avec la bénédiction de tous. [...] La virginité des filles, au soir de leurs noces, était un précepte absolu de la tradition. Celles qui le trahissaient se condamnaient à la répudiation immédiate, souvent à l'assassinat par le mâle « le plus courageux » de leur famille. Les femmes se chargeaient elles-mêmes de colporter nombre de ces drames pour terroriser les petites filles. Gare à celles qui fautaient !⁹

Parce que le rôle principal d'une épouse est d'avoir des enfants, surtout des fils, il y a des femmes qui paient avec la vie ce désir des hommes d'avoir une famille nombreuse. Mais, si une épouse ne peut pas enfanter, il y aura toujours une autre pour prendre sa place. Zohra raconte des événements habituels qui se succèdent dans les tribus et qui présentent le sort des femmes pendant cette période : « Beaucoup de femmes mouraient en couches payant de leur vie celle qu'elles donnaient. Leur disparition laissait les maris dans un tel état d'infirmité face aux devoirs ménagers qu'ils s'empressaient d'enterrer leur veuvage. Et se remariaient aussitôt. »¹⁰

La vieille Zohra voit se perpétuer cette coutume de marier les jeunes filles contre leur gré car, pendant cette période traditionnelle, le bien-être de la tribu était plus important que le désir de ses membres. Pour renforcer le pouvoir d'une tribu, il était habituel de recourir au mariage, même si les deux jeunes impliqués ne se connaissaient pas. C'était un temps où la parole donnée était parole d'honneur :

⁸ M. Segarra, *op. cit.*, p. 64.

⁹ M. Mokeddem, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

En vertu du serment fait à son oncle Ahmed le Sage, Hamza accorda la main de son aînée à un neveu qu'il ne connaissait pas encore. Ainsi, durant l'été 1848, mon fils Tayeb épousa Yamina, fille de Hamza et petite-fille de Bouhaloufa. Yamina n'avait pas quinze ans.

Bien évidemment, personne ne demanda à Yamina son avis. Elle dut abandonner une vie et un climat relativement cléments pour une existence de misère sous des cieus d'enfer.¹¹

Et Zohra raconte aussi à sa petite-fille que, de son temps, la jeune fille devait apprendre très tôt la manière de tenir un foyer et de garder aux besoins de son futur époux ; c'était cela toute connaissance dont elle avait besoin dans la vie :

[Yamina] manquait d'endurance. Et surtout, elle ne savait pas travailler la laine ! Comment était-il possible qu'une femme, parvenue à cet âge, ne sût pas tout sur le métier à tisser et la laine ? A quinze ans... Presque une vieille fille ! « Moi, disait Zohra, à huit ans, ma belle famille m'avait déjà accueillie en son sein pour m'habituer et me former ».¹²

Une fois conclu le mariage, l'époux, maître absolu de la famille, forme sa propre famille, les garçons étant le signe de la perpétuité de sa lignée ; mais, la femme était celle qui était occupée à élever ces enfants, en suivant les enseignements de sa mère et sa belle-mère. Souvent, elle se préoccupait plus de ne pas fâcher son époux que du sort des enfants, surtout des filles, qui payaient un prix dur pour cette soumission :

Du reste, ce dernier [le père] ignorait tout de la réalité des relations qui régissaient son foyer. L'ordre y régnait. Il incombait aux femmes de le faire respecter. Et puis, quoi ? L'ordre ne se conjugue-t-il pas avec l'apprentissage de la soumission pour les fillettes ? Celui du machisme et de la domination pour les garçons ? Si les hommes se voyaient contraints de s'en mêler, c'est qu'il y avait déjà une incartade. C'est qu'un quelconque péril risquait de menacer leur quiétude ou leur honneur.¹³

En se rappelant le sort des filles de son temps, qui étaient tuées juste après leur naissance pour que la famille n'ait pas de membres inutiles à devoir nourrir, la vieille Zohra se rend compte que, avec la sédentarisation les règles ont changé : on ne tue plus les filles, mais elles restent toujours la partie de la famille que l'on doit cacher pour la protection de tous et la leur aussi :

Les filles de la famille sont jalousement enfermées. Grand-mères, mères, tantes, cousines... forment le premier rempart contre toute tentation de transgression. Cette avant-garde féminine est elle-même harcelée, suspectée et surveillée de près par les hommes. Frères, cousins, oncles et pères, des plus imberbes bambins aux vieillards les plus chenus, tous veillent à écarter le péché et le déshonneur.¹⁴

Mais, il y a des femmes qui choisissent de ne pas continuer la tradition et de ne pas vivre la vie de leurs mères et grands-mères ; ce sont celles qui ont eu la chance d'aller à l'école et qui ont décidé de continuer leurs études, en se rendant compte que le seul moyen de s'échapper au sort qui leur est destiné est de se frayer elles-mêmes un chemin dans la vie. Mais l'image de la femme qui prend dans les mains les rênes de sa propre destinée ne va pas très bien avec l'image de la « bonne femme et épouse » qui apparaît dans le Livre Saint et dans l'Islam. Et, il s'agit d'une image bien enracinée dans

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

la mentalité collective, car elle est éternellement perpétuée de génération en génération. C'est ce que Fadna Aït Sabbah démontre dans son étude sur l'image de la femme dans l'inconscient musulman :

La jeune fille, son diplôme en main, va chercher un travail, démarche somme toute logique mais qui, en Islam, va à l'encontre de la *nafaqa*¹⁵ [...] Une femme salariée, capable de se prendre économiquement en charge, est une aberration dans un système où la femme est définie comme passive et obéissante parce qu'économiquement dépendante. Gagner un salaire remet en cause le contrat économique qui fonde la hiérarchie et justifie la suprématie masculine.¹⁶

Il ne faut pas oublier que, après plus de cent ans de domination française, le nouveau pouvoir algérien instauré à partir de 1962 proclame le nationalisme et le retour aux sources comme principales directions de leur rayon d'action. Et le mouvement de libération des femmes ne s'encadre pas dans leurs projets ; on rappelle sans cesse à la femme qu'elle doit retourner aux valeurs arabo-musulmanes pour lesquelles le pays a lutté. On ne cessera pas de lui inculquer qu'il faut se baser sur la tradition pour sauvegarder l'esprit national. Or, dans ce contexte, les femmes qui osent se révolter sont perçues comme un bouleversement des normes sociales et religieuses.

En décrivant la fascination que les livres ont sur les héroïnes de ses romans, dans *Les hommes qui marchent*, Malika Mokeddem nous présente Leïla qui se rappelle toujours avec émotion la rentrée, le chemin fait entre leur maison, accompagnée par sa grand-mère, cette femme qui, en dépit de sa sagesse, n'avait jamais de sa vie franchi le seuil d'un établissement d'enseignement :

Journée mémorable. [...] c'est à l'intérieur de la classe que le plus grand vertige attendait Leïla. S'asseoir sur un banc à côté d'une *roumia* et prendre une plume. La plonger au centre de la collerette blanche, la tremper dans l'encre violette et reproduire ce que la belle institutrice venait de dessiner sur le tableau noir, un A. ce premier crissement de la plume sur le papier, jamais elle ne l'oubliera !¹⁷

Ayant l'exemple de sa grand-mère, une femme habituée à se débrouiller seule dans le monde dur de la vie dans le désert, Leïla découvre avec étonnement sa tante Saâdia, et se rend vite compte que cette femme libre de toute contrainte devrait être un exemple de comportement pour toutes les femmes de sa famille. Mais, le joug des traditions ne peut pas être secoué si facilement : la famille traditionnelle ne peut pas accepter ce type de femme qui tourne le dos aux siècles de mœurs et coutumes. Seule Leïla peut voir dans la figure de cette tante un espoir pour son futur :

L'intrusion de Saâdia dans sa vie avait bouleversé les conventions. Un choc décisif. Il existait donc des réfractaires parmi les femmes de son peuple, de sa famille même. Lumineuse révélation ! Le mythe de l'uniformité de la soumission féminine était brisé. Des rêves

¹⁵ Nafaqa= le devoir, l'obligation que l'homme a envers sa ou ses épouse(s) en ce qui concerne son/ leur entretien.

¹⁶ F. A. Sabbah, *La femme dans l'inconscient musulman*, Albin Michel, Paris, 1986, p. 36.

¹⁷ M. Mokeddem, *op. cit.*, p. 85.

insensés, démesurés germaient dans la tête de Leïla. La fillette aimait surtout Saâdia pour cela, ces brèches ouvertes dans une tradition dont elle subissait déjà le carcan.¹⁸

Jeune fille, après avoir subi, avec sa mère et ses sœurs, le poids des règles de ce passé qui s'obstine à ne pas vouloir changer, après avoir vu que la vie d'une femme n'est qu'une ligne ininterrompue d'accouchements, Leïla décide de ne pas suivre les traces de sa mère dont elle ne peut pas supporter le manque de réaction face aux chagrins qui l'entourent. Et ses cris de révolte et de rage se multiplient le long des années passées dans sa famille car ils représentent tout ce que la jeune fille veut fuir :

Non, Leïla ne se laisserait pas dévorer par ce travail à la chaîne qui accaparait totalement Yamina. Les bercements, biberons, soupes, pipis, défécations multiples, toilettes même sommaires... n'étaient pas son affaire. Ne le seraient jamais. Les livres étaient devenus son refuge contre cette mère à laquelle elle ne voulait pas ressembler. [...] Son ressentiment envers Yamina conduisait l'effrontée à des conclusions qu'elle croyait vengeresses et blessantes. Et qui n'étaient, de fait, que des banalités éculées :
- Tu n'es qu'une usine d'enfants !¹⁹

Née dans une société basée sur le « respect d'un certain type de valeurs : respect des traditions, respect de la personnalité algérienne »²⁰, instruite dans un monde moderne, la nouvelle génération de femmes, dont le personnage de Leïla est un représentant important, une image même de Malika Mokeddem, réagit et se révolte contre ceux qui s'obstinent encore à appliquer d'une manière rigide la religion musulmane et de l'insérer dans tous les aspects de la vie. Ce sont les femmes qui luttent contre la décision des religieux de suivre à la lettre la *sharia*²¹ et la *sunna*²², deux sources que les *oulémas*²³ considèrent comme inattaquables, car elles sont de source divine. C'est la génération de femmes qui, tout en observant la société qui continue à ignorer leur existence, choisissent de prendre la plume et d'écrire leur vie.

Après la période coloniale, pendant laquelle le français a été imposé par le colonisateur et l'arabe a été interdit comme langue d'éducation et de culture, il y a eu des générations qui ne connaissaient que le français comme langue d'écriture et de lecture. C'est ainsi que, après l'Indépendance, l'arabe classique (écrit) et l'arabe populaire (oral) coexistent à côté du français, donnant naissance à une littérature maghrébine nouvelle où l'héritage oral des ancêtres n'est pas perdu, étant écrit soit en arabe, soit en français. Dans ce climat, l'arabe oral ou le berbère, est la langue de l'enfance, de l'espace familial et domestique, de la mère et de la grand-mère.

Pour ce qui est de Malika Mokeddem, elle présente dans *Les hommes qui marchent*, deux générations de femmes qui se rencontrent : la vieille génération de Zohra pour laquelle la voix est son bien le plus précieux car elle lui permet de

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

²⁰ Z. Bouaïssi, *op. cit.*, p. 168.

²¹ Sharia= la totalité des textes religieux et juridiques sur lesquels se fonde la législation musulmane.

²² Sunna= la totalité des paroles et des actes du Prophète Mohammed.

²³ Oulémas= théologiens, exégètes et juristes, experts du Livre Saint.

transmettre les traditions et la culture de son pays et celle de Leïla pour qui l'écriture est la manière de dénoncer l'oppression séculaire qui a interdit à la voix féminine de devenir publique. Cette dichotomie est soulignée par Marta Segarra qui, dans le chapitre *L'écriture et la voix*²⁴, oppose l'oralité des femmes, surtout âgées, qui possèdent un riche trésor narratif, en apparence inépuisable, à l'écriture des jeunes écrivaines.

En faisant le portrait physique de Zohra, Malika Mokeddem nous introduit dans ce monde des nomades qui nous fascine dès le début par la couleur de ce temps passé :

C'était un petit bout de femme à la peau brune et tatouée. Des tatouages vert sombre, elle en avait partout : des croix sur les pommettes, une branche sur le front entre ses sourcils arqués et fins comme deux croissants de lune, trois traits sur le menton. Elle en avait même aux poignets, ciselés en bracelets et aux chevilles en *kholkhales*²⁵ :
- Des bijoux pas chers que personne ne peut me voler.²⁶

Cette aspiration de retourner vers la voix de l'ancêtre répond au désir de faire revivre le passé avec ses traditions, chants et proverbes. L'oralité est associée au nomadisme des protagonistes de ce roman et elle témoigne de la mémoire collective et du trésor littéraire collectif des vieux. Cette fascination de laisser la parole à ces gardiennes de la tradition réside dans le désir d'écouter ces sonorités qui viennent du passé et qui ouvrent la voie à l'imagination.

De plus, l'histoire (du pays, de la famille, personnelle) habite dans la mémoire du conteur et elle est plus vive si elle est racontée ; l'image de la grand-mère de la narratrice, entourée par sa famille, qui se rappelle un passé lointain, racontée dans une langue oubliée par les jeunes, avec des mots qu'ils ne comprennent pas mais dont ils devinent le sens grâce aux diverses sonorités et fluctuations dans la voix de l'ancienne, cette image fait irruption dans ce passé si cher à elle, où les souvenirs sont bien « classés », n'attendant qu'un événement pour surgir : « Notre histoire ne se couche pas entre l'encre et le papier. Elle fouille sans cesse nos mémoires et habite nos voix »²⁷.

Les nomades rejettent l'écriture parce que la majorité ne savent ni écrire ni lire, c'est pour cela que toute histoire se transmet oralement ; en plus, la communauté des nomades étant une communauté unie, marchant, vivant, respirant ensemble, elle regarde tout membre qui veut s'instruire comme une aliénation, un éloignement de la tribu. Mais, dans le même temps, la vieille Zohra a du respect envers ceux qui savent lire, car elle voit dans les livres des lieux magiques, porteurs de contes divers sachant que le conteur a un très grand pouvoir : celui de se réinventer sans cesse :

Cependant, sachez qu'un conteur est un être fantastique. Il se joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique, la refaçonne entre ses rêves et ses pertitions de la réalité. Il n'existe que dans cet entre-deux. Un « entre » sans cesse déplacé. Toujours réinventé.

²⁴ M. Segarra, *op.cit.*

²⁵ Kholkhale= anneau en argent porté aux chevilles.

²⁶ M. Mokeddem, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

Sachez aussi que vos médisances ne feront que l'amuser. Ou lui offrir matière à d'autres récits.²⁸

L'âge des contes est associé au terroir, au village, au passé, à la tribu, à la communauté ; c'est l'image de la figure maternelle, qui est souvent remplacée dans les romans de Malika Mokeddem par une autre figure féminine (grand-mère, tante, sœur) ; c'est l'image de la tradition, dont la mère s'érige en gardienne et de l'enfance modelée selon les désirs des parents ; c'est le souvenir du patrimoine culturel, le savoir oral. C'est le souvenir de la relation entre les parents qui, présenté soit sur ses aspects négatifs soit sur ceux positifs, transmettent aux enfants les valeurs de la famille et de la société :

Le père et la mère [...] représentent presque toujours deux modes distincts : celui du père, caractérisé par l'accès à l'espace extérieur et à une autre extériorité non moins importante fournie par l'éducation, normalement à travers la langue française ; et celui de la mère, représenté par l'intériorité de la maison familiale, les pulsions les plus primaires, la langue orale.²⁹

Figure représentative des femmes de sa tribu, Zohra connaît très bien le pouvoir de ses mots : qu'ils caressent ou reprochent, qu'ils chantent ou racontent, les mots traduisent le mieux son état d'âme, suffisant à transmettre, grâce aux diverses sonorités fascinantes de sa langue maternelle, tout ce qu'elle ressent :

Elle détient un pouvoir redoutable, celui des mots. Dans sa bouche, ils sont savoureux ou tranchants. Ils sont ce qu'elle veut. [...] Et puis, gare à la manière dont peuvent vous immortaliser ceux qui possèdent cette faculté ! Il est ainsi des âmes glorifiées ou ridiculisées depuis l'éternité !³⁰

Et ce qui reste à cette vieille nomade, habituée à une vie en plein mouvement, c'est le souvenir du passé, de ce passé qu'elle essaie de ne pas laisser mourir, en le racontant à toute sa famille chaque fois qu'elle en a l'occasion pour ainsi être sûre de l'immortalité de tous ces braves hommes et femmes du désert avec leurs habitudes et leurs histoires :

Ce qui lui importait, c'était sa vie nomade. Ce qui la chagrinait, c'est qu'elle y avait été arrachée. [...] ne me demandez plus mon âge. J'ai à présent celui de mes contes. J'ai la tête lestée de mots. Pris dans des tourments d'images, les mots peuvent devenir âcres, rances, un vertige, une danse ou une trille dans nos têtes pareils à l'envol d'une multitude de youyous séraphins. D'autres sont violents. Comme habités en permanence par un terrible vent de sable. Ils tourbillonnent en nous et cinglent nos mémoires. Je voudrais vous dire leurs joies et leurs peines. Je voudrais me décharger avant le dernier sommeil.³¹

Si, chez les femmes nomades, l'écriture est « pure extravagance », chez la nouvelle génération le fait d'écrire devient, selon Lucienne Martini, une manière de ne pas oublier le passé pour ainsi essayer de montrer qu'il peut y avoir une autre facette au monde quotidien, de se protéger contre le négativisme des hommes et de la société et, dans le même temps, de transmettre l'héritage des ancêtres :

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ M. Segarra, *op. cit.*, p. 106.

³⁰ M. Mokeddem, *op. cit.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 11-12.

Renonçant à une passivité de victime, l'écriture est d'abord acte de révolte contre la volonté de faire taire une mémoire, lutte contre toute forme de silence ou d'oubli, qui se traduit par l'urgence du double devoir : faire connaître l'histoire dans toute sa vérité et la transmettre. Révolte encore contre la fausseté de tous les clichés qui caricaturent ce qu'[elles] sont, révolte contre la privation de parole dont [elles] se sentent victimes, puisque personne n'entend leur souffrance, personne n'écoute leur vérité. Parole refusée, parole censurée, parole malheureuse.³²

Et, dans le désert, pendant une période où les pères retiraient leurs filles de l'école, où même les garçons étaient peu nombreux à être scolarisés, Leïla ne veut pas décevoir ceux qui ont de la confiance en elle : ses institutrices- qui ont vu dans la jeune fille ce désir ardent pour ce monde de l'école, sa grand-mère - qui l'a toujours soutenue dans sa révolte dont elle tirait les racines de ce vieux au cochon qui a été le premier de leur tribu à apprendre l'écriture et, surtout, elle ne veut pas se décevoir elle-même :

Craie, ardoise, encrier, plume, cahiers, livres... Leïla avait d'abord eu un contact charnel, sensuel, avec les éléments qui allaient façonner son esprit. [...] Plume, cahiers et livres allaient devenir ses seules lignes de fuite hors de tous les enfermements : les ordres de sa mère, les tâches ménagères, une tradition rouillée et verrouillée, le néant des immensités. Plus tard encore, ils seraient ses armes et moyens de résistance.³³

Pendant la longue période coloniale, la femme algérienne a pu observer une nouvelle influence qui l'a obligée à se rendre compte des signes extérieurs qui l'entourent. Et, dans le cadre du combat pour sauvegarder l'identité religieuse, culturelle et morale, l'Algérienne a commencé aussi une lutte pour sauvegarder sa propre identité au sein de sa propre communauté. Le fait de vivre proche du colonisateur a fait qu'elle se rende compte, tout en regardant le mode de vie des Français, qu'il y a un autre mode de vivre le quotidien. Et même si ces valeurs, étrangères aux Algériennes, leur paraissaient parfois libertines, intéressantes ou indignes et impossibles, elles ont laissé des traces dans la conscience de la femme algérienne.

C'est ainsi que le nombre de jeunes filles a commencé à augmenter dans les écoles françaises et un grand nombre de pères, jusqu'à ce moment-là opposés à tout ce qui venait de la part de l'opresseur, commencent à entrevoir les avantages de l'instruction de leurs filles. Ainsi apparaît la nouvelle génération d'Algériennes, dont parle aussi Rachida Titah dans son étude sur la femme algérienne, une nouvelle génération qui veut rompre avec la tradition et suivre leur propre destin :

D'un coup, tous les miroirs volèrent en éclats. Avec la guerre de libération nationale, les Algériennes firent irruption, à grand bruit, dans l'Histoire. Des morceaux d'images féminines surgirent brusquement, brouillant toutes celles qui avaient déjà été cataloguées.³⁴

Mais ces femmes se retrouvent bientôt déchirées entre deux mondes, deux cultures, deux systèmes de valeurs opposés : la Tradition héritée de leurs mères, de

³² L. Martini, *Maux d'exil, mots d'exil*, Jacques Gandini, Paris, 2005, p. 14.

³³ M. Mokeddem, *op. cit.*, p. 124.

³⁴ R. Titah, *La galerie des absentes. La femme algérienne dans l'imaginaire masculin*, de l'Aube, Paris, 1996, p. 107.

leurs ancêtres et la Modernité, représentée par tout ce monde ouvert devant elles par l'instruction acquise dans l'école. Et, c'est à elle de voir comment continuer.

Comme nous l'avons montré le long de cet article, chez Malika Mokeddem, un premier signe de cette libération de la femme est le dévoilement. Le voile existait bien avant l'arrivée des Français en Algérie, il était signe d'appartenance à la communauté musulmane, d'adhésion à une culture et à une civilisation propres et, en plus, marque de résistance contre la déculturation française. Et, cette première démarche pour la libération des femmes a été suivie par l'obligation, sans discrimination de sexe, de la scolarité. Ainsi, les femmes pourront gagner elles-mêmes leur existence, accéder à des postes de travail réservés jusque-là aux hommes.

De plus, les femmes ont le choix de ne plus continuer à mener une vie comme celle de leurs mères et de fuir une condition imposée par les autres : un autre signe de liberté des femmes est la volonté de tout abandonner, pour commencer une nouvelle vie, propre à elles, où elles seront les maîtres de toute décision. C'est le cas de bon nombre de personnages féminins dans les romans de Malika Mokeddem, porte-parole du mouvement de libération féminine.

Dans le même temps, la communication orale traditionnelle va continuer à exister : le chant, le *youyou*, le conte, le poème vont transmettre la douleur et la joie des femmes, comme jadis. Les traditions perdurent à côté de la nouvelle actualité quotidienne.

Et, comment résoudre cette double appartenance à la tradition et à la modernité ? Au passé et au futur ? Bon nombre de femmes ont pris la plume pour écrire leur vécu mais aussi pour garder encore vif l'héritage reçu de leurs ancêtres. Leïla arrive à se rendre compte que la seule manière de se retrouver elle-même, de réconcilier la vie de ses aïeux, l'histoire de son pays et sa propre vie est de mettre tout par écrit, pour que rien ne se perde pas avec l'écoulement du temps et pour que les générations suivantes puissent avoir des repères du passé mêlés à leur vie présente pour ainsi pouvoir choisir leur avenir.

Haletant sous l'emprise de cette obsédante incantation, Leïla s'arrêta. Elle prit sa plume... Mais par où commencer ? Il y avait tant à dire ! Elle n'eut pas à chercher longtemps, sa plume se mit à écrire avec fébrilité, comme sous la dictée de l'aïeule qui revivait en elle. Un souffle puissant dénoua ses entrailles et libéra enfin sa mémoire. Elle avait repris sa marche vers Bouhaloufa, vers l'aïeule Zohra, vers Saâdia, Emna, Ben Soussan, la Bernard, vers les phares qui balisèrent le rivage houleux de l'erg.³⁵

Références bibliographiques :

BOUAISSI, Zahia, *Femmes aux frontières de l'interdit. Étude des premiers romans d'Assia Djebar*, Livréna AB, Göteborg, 2009.

³⁵ M. Mokeddem, *op. cit.*, p. 321.

- CROUZIÈRES-INGHENHRON, Armelle, « Histoire de l'Algérie, destin de femmes : l'écriture du nomadisme dans *Les hommes qui marchent* », in Yolande Aline Helm, *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, l'Harmattan, Paris, 2000.
- MARTINI, Lucienne, *Maux d'exil, mots d'exil*, Jacques Gandini, Paris, 2005.
- MINCES, Juliette, *La femme voilée*, Calmann-Lévy, Paris, 1990.
- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent*, Grasset, Paris, 1997.
- SABBAH, Fadna Aït, *La femme dans l'inconscient musulman*, Albin Michel, Paris, 1986.
- SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, l'Harmattan, Paris, 1997.
- STEICIUC, Elena-Brândușa, « L'être hybride confronté à ses origines dans trois romans de Malika Mokeddem », in *LA FRANCOPHONIE AU FÉMININ*, Ed. Universitas, Iași, 2007.
- TITAH, Rachida, *La galerie des absentes. La femme algérienne dans l'imaginaire masculin*, de l'Aube, Paris, 1996.

Sexualité et représentation du corps des femmes chez Anne Hébert

Anca MĂGUREAN

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
anca.magurean@gmail.com

Abstract: The study analyses the body representations of some hebertian's women (Olivia and Nora from *Les fous de Bassan*, Héroïse from the novel with the same name, La Goglue and Julie Labrosse from *Les enfants du sabbat* and Elisabeth d'Aulnières from *Kamouraska*) in order to emphasize the link between violence and feminine sexuality. The Eros and the Thanatos are joining together in those two forms in the Quebec writer's literary work.

Keywords: woman, sexuality, love, death

Profondément marquée par la violence, l'œuvre hébertienne accorde au corps une importance particulière, surtout à travers la problématique de la sexualité comme voie d'aboutissement à la mort. Chez Anne Hébert, l'érotisme est une thématique par laquelle l'auteure québécoise a voulu transposer la difficulté d'être et de s'exprimer de ses personnages. Les femmes et les hommes sont envahis par un désir fou, ils sont en proie à une sexualité exacerbée qui traduit leurs rapports difficiles avec l'autre.

Les rapports amoureux sont marqués eux aussi par des accès de violence qui prennent souvent la forme de l'inceste ou du viol. L'amour va de pair avec la mort, la culpabilité et le désir se côtoient, de sorte qu'une sexualité mortifère se dégage des relations qui relient les personnages hébertiens. L'érotisme devient ainsi une constante de l'œuvre d'Anne Hébert, une forte agression faite aux autres ou bien une transgression de l'ordre (inceste, viol, crime). Par rapport à ce thème, les femmes sont perçues comme des victimes ou bien comme des agresseurs redoutables capables d'entraîner les autres vers la mort.

L'érotisme est donc une des thématiques des récits hébertiens par laquelle l'auteure a voulu transposer la difficulté d'être et de s'exprimer de ses personnages. L'érotisme devient ainsi une constante de l'œuvre d'Anne Hébert où les femmes agissent en agresseurs, comme c'est le cas de La Goglue dans *Les enfants du sabbat*, d'Héroïse, du roman homonyme, ou bien ce sont elles qui sont les victimes de l'agression sexuelle

des hommes, comme les deux cousines des *Fous de Bassan*. Plus encore, il arrive souvent que les héros transgressent par la sexualité les normes sociales et morales, soit sous la forme de l'homosexualité comme dans le roman *Un habit de lumière*, soit sous la forme de l'inceste, comme c'est le cas du roman *Les enfants du sabbat*, voire du récit *Le torrent*, ou de l'adultère, comme dans *Kamouraska*.

Quelle que soit la forme sous laquelle se manifeste la sexualité, il faut remarquer la jouissance des femmes à dévoiler leur corps, à se faire voir par les hommes, fût-ce dans leur imagination, doublée par leur impatience d'accéder à une nouvelle forme de connaissance : « Je sais comment sont faits les garçons. Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps, et moi je suis creuse et humide. En attente. »¹ Il s'agit là aussi d'une quête du plaisir érotique et en même temps d'une sorte d'agression de la part de Nora envers Stevens qui devient incontrôlé devant la sexualité exacerbée des deux jeunes filles et a l'impression d'être traqué par toutes les femmes du village : « Fuir avant que... Une telle excitation dans tout mon corps, une rage inexplicable. Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants pervers qui s'attachent à mes pas. »² Nora affirme elle-même le plaisir qu'elle ressent à chasser Stevens, à faire du rituel de la séduction un jeu de chasseurs et de victimes :

Cette fois-ci c'est l'été et c'est moi la « chasseresse ». (...) En un instant les rôles sont changés. C'est lui le chasseur et moi je tremble et je supplie quoique j'enrage d'être ainsi tremblante et suppliante en silence devant lui alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, dans l'égalité de leur désir.³

À l'instar de Stevens, le Lieutenant anglais éveille lui aussi le désir érotique dans le corps de Clara qui le suit à la trace afin que l'acte sexuel se consume avant le départ de celui-ci. Vivant à l'abri des regards des autres, dans la solitude de la campagne québécoise, Clara n'a pas la conscience de son corps, comme l'avaient Nora et Olivia. L'acte sexuel se fait dans le silence, tout comme la vie menue et insignifiante qu'elle avait menée jusqu'alors : « Elle n'a pas ouvert les yeux. Elle n'a pas dit une parole. (...) Clara n'a eu qu'un seul petit cri d'enfant qui meurt lorsqu'il est entré en elle. »⁴ Encore une fois, l'amour et la mort se rejoignent dans l'acte sexuel ; il s'agit là aussi de la mort de l'enfant qu'elle avait été jusque là pour céder la place à la femme qui « a appris de lui ce qu'elle devait apprendre de lui, de toute éternité. »⁵ La détermination de Clara de rejoindre le lieutenant devient évidente par les phrases qu'elle répète sans cesse : « Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai. (...) Je serai la femme du Lieutenant anglais. »⁶ Selon André Brochu, Clara agit selon une duplicité spécifique qui caractérise d'ailleurs le

¹ Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, Seuil, Paris, 1982, p. 118.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 126-127.

⁴ Idem, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Seuil, Paris, 1995, p. 81.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 67-68.

comportement des héroïnes hébertiennes⁷, car c'est elle, la jeune fille innocente qui consent à cet acte pervers, vu surtout la réputation de pédophile du Lieutenant⁸. Ainsi, selon le critique, les événements racontés gravitent autour de cet acte sexuel que la jeune fille avait prémédité :

L'événement principal du récit est un viol. (...) ... mais un viol auquel la victime consent, un viol qu'elle a elle-même recherché. Un viol qui, pour Clara, n'a aucune implication d'ordre religieux, moral ou social, qui est la simple conséquence de son désir tout puissant. Un viol selon la nature.⁹

Il faut remarquer aussi que chez Anne Hébert, l'amour funeste prend toujours le visage de l'étranger. Dans *Les fous de Bassan*, il prend le visage de Stevens, homme mûr qui avait quitté dans sa jeunesse Griffin Creek pour la Floride ensoleillée, pour retourner des années plus tard dans son village natal ; dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, c'est ce dernier qui suscite les sens de la jeune Clara pour s'enfuir le lendemain de la rencontre amoureuse ; finalement, dans *Kamouraska*, c'est George Nelson qui vient toujours d'une terre anglophone, les États-Unis, et fait naître la passion amoureuse dans le cœur de la jeune femme mariée qu'était Elisabeth. Chaque fois, après le déclenchement du désastre, tous ces hommes s'enfuient et font perdre leur trace.

Dans *Les fous de Bassan*, les sentiments des jeunes filles se partagent entre l'adoration et la haine envers leur assassin, et même la mort est perçue comme une forme suprême de l'amour. Malgré le destin commun des deux cousines, elles sont séparées par une rivalité issue de l'attraction pour le même homme : « Ne peux plus supporter le corps de ma cousine Nora (...) Envie de la griffer pour la punir d'exister à ce moment précis où je voudrais être seule au monde, face à celui qui m'attire dans la nuit. »¹⁰

Si pendant la vie, les deux filles exultaient de la joie de vivre et d'aimer, étant animées par le désir fou et violent, pour Stevens la mort semble les vider de toute

⁷ « Parmi les héroïnes de la romancière, Clara est sans doute la plus difficile à apprécier – totalement perverse et totalement innocente. Et on se dit que cette dualité, à un moindre degré sans doute même si les caractères étaient plus poussés, était également présente chez Elisabeth, malheureuse et criminelle, chez Julie de la Trinité et Héloïse, fascinantes malgré leur nature mauvaise, chez Stevens et beaucoup d'autres. Le bien et le mal forment un couple aussi indissociable que la vie et la mort, au cœur des personnages, dans le secret d'eux-mêmes que le récit s'emploie à dévoiler. » (André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 243.)

⁸Tout comme Stevens des *Fous de Bassan*, le Lieutenant est attiré par « les jeunes filles au ventre lisse, endormies dans leurs ailes froissées » (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Seuil, Paris, 1995, p. 59). Selon Andrea King, cette image de la jeune fille qui attire, revient aussi par le personnage de la petite Hélène de *L'enfant chargé de songes* et qui suscite, elle aussi, le désir de Lydie, cette jeune tentatrice qui revêt parfois le visage du diable et qui est partagée entre son attraction pour Hélène et pour le frère de celle-ci, Julien. Dans une lettre que Lydie écrit à Hélène, celle-ci exprime son attraction pour la petite enfant : « Hélène, tu es belle comme un petit bourgeon à moitié froissé, pas encore déplié, tout bouillonnant de sève, bon à craquer. Tes nattes de petite fille modèle mériteraient d'être défaites et peignées dans toute leur longueur, étalées au grand jour. Si tu veux, je t'apprendrai à faire de la bicyclette. » (Anne Hébert, *L'enfant chargé de songes*, Seuil, Paris, 1998, p. 69).

⁹ André Brochu, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰ Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, éd. cit., 1982, p. 222.

pulsion érotique : une fois morte, Nora, jadis certaine de son immortalité¹¹, se tait pour toujours, alors qu'Olivia, perdant toute forme corporelle, devient une voix issue du néant. La transparence d'Olivia morte évoque d'ailleurs la physionomie anorexique de la fille maigre du poème homonyme : « Je suis une fille maigre/ Et j'ai de beaux os. »¹² Une fois morte, Olivia n'a plus de consistance corporelle, plus encore elle devient un être asexué et, selon la remarque de Lydia Lamontagne qui tente une explication psychanalytique : « L'anorexie est souvent perçue comme une manière, pour le patient, de maîtriser son environnement afin de résister aux pressions du monde extérieur, dont fait partie la sexualité. Comme on le sait, la maigreur rend moins évidents certains attributs désirables du corps. »¹³

Pour revenir à la sexualité féminine qui s'affirme d'une manière oppressive, nous devons nous arrêter sur le cas d'Elisabeth d'Aulnières, ou bien sur celui de sœur Julie de la Trinité ainsi que sur celui d'Héloïse. En ce qui concerne Elisabeth du roman *Kamouraska*, elle est une femme partagée entre la répulsion pour un mari brutal et infidèle et l'amour passion pour le docteur George Nelson. C'est ce qui déclenche le déroulement des faits, car l'histoire d'Elisabeth est surtout l'évocation d'un amour dévorant, où l'acte érotique prend parfois des représentations fantastiques et symboliques, comme l'union du coq au cheval évoquant l'animal fabuleux que forment l'homme et la femme lors de l'accouplement :

Un matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval. Ton cheval se cabre. Se dresse sur ses pattes de derrière. Le coq entravé déploie toute son envergure. Tente de se dégager. À grands coups d'ailes exaspérés. Se débat en vain. Coq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux.¹⁴

Comme *Les fous de Bassan*, *Kamouraska* est le récit d'un amour fou et du désir incontrôlé qui conduisent les héros vers le désastre. Elisabeth est consciente de la passion qui s'est emparée d'elle et envisage d'ailleurs le dénouement de cette histoire comme un échec total : « Une seule chose est nécessaire. Nous perdre à jamais, tous les deux. L'un avec l'autre. L'un par l'autre. »¹⁵ L'amour en dehors le mariage apparaît aussi dans *Un habit de lumière*, roman où nous assistons, dans l'atmosphère décadente des boîtes de nuit et des travestis « digne des *Fleurs du Mal* et des *Illuminations* »¹⁶, à la déchéance d'une mère et de son fils, les deux amoureux du même homme. Ici, Rose-Alba Almevida, femme passée de sa première jeunesse, se sert des artifices du maquillage et des vêtements chics pour attirer l'attention de l'homme qui a suscité son

¹¹ « Je suis faite pour vivre. Je crois que je ne mourrai jamais. » (*Les Fous de Bassan*, p. 131), affirme Nora avec une certitude qui ne laisse pas lieu à la contredire.

¹² Anne Hébert, « La fille maigre », in *Œuvre poétique 1950-1990*, coll. « Compact », Montréal, 1992, p. 29.

¹³ Lydia Lamontagne, « Figures du deuil dans la poésie hébertienne », in *Cahiers Anne Hébert*, n°. 11, Université de Sherbrooke, 2011, p. 101.

¹⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Seuil, Paris, 1970, p. 188.

¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶ André Brochu, *op.cit.*, p. 267.

désir érotique. En fait, comme le remarque André Brochu, dans une brève analyse portant sur ce dernier roman hébertien, « le désir n'a pas encore de sexe »¹⁷, il se revêt des voiles de l'homosexualité et de l'adultère, pour exprimer le secret des êtres à la recherche de leur identité et de l'amour.

Finalement, en ce qui concerne *Les enfants du sabbat* et *Héloïse*, nous assistons au même déchaînement des forces érotiques, avec de multiples renvois cette fois-ci au fantastique canonique qui avait fait de la sexualité exacerbée un des thèmes préférés amenant le héros à basculer dans l'univers de la surnature. Nous assistons, dans *Les enfants du sabbat*, à un renversement de l'ordre social, par les scènes de l'inceste père-fille, mère-fils, sœur-frère, mais aussi à des manifestations nymphomanes¹⁸ de la part de sœur Julie hantant les nuits du docteur Painchaud et du grand exorciste, s'ingéniant à faire des projets et des rituels voués à la faire s'accoupler avec son frère parti combattre en Europe. L'acte sexuel devient un cauchemar mélangeant volupté et terreur : « Le poids de sœur Julie se fait plus oppressant. Tandis que la volupté monte en vagues pour emporter le docteur au-delà de la mort, à la fois redoutée et désirée. »¹⁹ À son tour, Bernard vit le même cauchemar où la jouissance érotique rejoint la terreur devant la mort et révèle la véritable nature de la femme désirée :

Il enfouit sa tête dans les jupes de la jeune femme. Retrouve l'odeur prenante des grèves ; varech, goémon, vase profonde qui fume et se déchaîne. [...] Ils roulent tous les deux sur le tapis. [...] Est-ce moi qui crie, pense Bernard, pendant que la volupté le broie et l'emène jusqu'aux portes de la mort.²⁰

Le désir, dans notre cas le désir sexuel, est une des thématiques qui traversent d'un bout à l'autre l'œuvre d'Anne Hébert et sur laquelle se greffent les relations hommes-femmes. Jean-Pierre Thomas remarque à ce sujet que le désir conduit à des actes d'une violence extrême, comme il arrive dans l'exemple cité ci-dessus et où, dans le tumulte de l'acte sexuel, Héloïse tranche la gorge de Bernard : « Inassouvi et, la plupart du temps, insatiable, le désir tenaille les personnages mis en scène par la romancière et les conduit à accomplir les actions les plus violentes afin de trouver la satisfaction escomptée. »²¹ Pour Héloïse, la jouissance de l'acte sexuel consiste dans l'assouvissement de sa soif de sang.

Chez Anne Hébert, la sexualité est une forme de la violence manifeste que les femmes et les hommes exercent les uns envers les autres. La difficulté de s'exprimer est ainsi doublée par la difficulté d'aimer. Comme nous venons de le voir, les femmes agissent toujours en stimulent sexuel des hommes, déchaînant leurs instincts de donner

¹⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁸ Les études psychanalytiques portant sur la sexualité et le fantastique relient la sorcellerie à la nymphomanie et le vampirisme au sado-masochisme.

¹⁹ Anne Hébert, *Les enfants du sabbat*, Boréal, coll. « Compact », Montréal, 1995, p. 73.

²⁰ *Idem*, *Héloïse*, Seuil, Paris, 1980, p. 100.

²¹ Jean-Pierre Thomas, « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice », in *Cahiers Anne Hébert* n° 2, Université de Sherbrooke, 2000, p. 59.

la mort. À leur tour, les femmes trouvent dans la sexualité un moyen par lequel elles peuvent accéder à leur statut de maîtresses absolues. Par la sexualité, elles récupèrent leur pouvoir sur les hommes et deviennent le centre de l'attention d'une société qui les avait marginalisées. De cette perspective, pourrions-nous donc interpréter la thématique de la sexualité féminine comme une transfiguration des réalités de notre époque où la femme revient à l'attention de l'homme par son statut d'objet sexuel ? Voilà encore une autre question que l'œuvre hébertienne nous pose et nous propose comme sujet de réflexion.

Références bibliographiques :

- BROCHU, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.
- HÉBERT, Anne, *Kamouraska*, Seuil, Paris, 1970.
- HÉBERT, Anne, *Les fous de Bassan*, Seuil, Paris, 1982.
- HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique 1950-1990*, Boréal, coll. « Compact », Montréal, 1992.
- HÉBERT, Anne, *Les enfants du sabbat*, Boréal, coll. « Compact », Montréal, 1995.
- HÉBERT, Anne, *Héloïse*, Seuil, Paris, 1980.
- HÉBERT, Anne, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Seuil, Paris, 1995.
- HÉBERT, Anne, *L'enfant chargé de songes*, Seuil, Paris, 1998.
- LAMONTAGNE, Lydia, « Figures du deuil dans la poésie hébertienne », in *Cahiers Anne Hébert* n° 11, Université de Sherbrooke, 2011, p. 91-114.
- THOMAS, Jean-Pierre, « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice », in *Cahiers Anne Hébert* n° 2, Université de Sherbrooke, 2000, p. 59-80.

Le novarinien, cette « langue inconnue » de Valère Novarina

Sandrine MONTIN
Université de Paris IV-Sorbonne
sandrine.montin@orange.fr

Abstract: Valère Novarina's language is not just creative or inventive: it is a new language all of its own. For the most part, it is inherited from French (as well as Latin and Greek), and includes passages written in other languages such as Italian and German. But Novarina's use of pre-existent words, the high number of neologisms or mot-valises, and the invention of imaginary toponyms introduce the audience to an original verbal experience. In Novarina's 2007 play, *L'Acte inconnu*, the actors also make regular references to the stage and directly address the audience. This particular theatrical communication produces two major effects. The surprise comes first, but through comic effects and parody, Novarina also connects with his audience. Both effects, strangeness and laughter, are necessary for Novarina to pursue his incredible ambition: the invention of a new humanity.

Keywords: language, theatre, neology, parody, invention, humanity

De grands romanciers contemporains de langue française scrutent d'un œil vif et d'une langue acérée nos faits sociaux, politiques, intimes. Mais les « déboucheurs d'oreille », pour reprendre l'image de Rabelais, qui renouvèlent notre rapport à la langue, c'est-à-dire à l'humanité, sont sans doute au théâtre : ce sont les grands poètes, les faiseurs de langue et de monde de notre temps.

Quelque chose a commencé très tôt chez Valère Novarina. Né à Genève en 1942, il doit à sa mère comédienne son prénom, en référence à l'amant qui sauve Mariane de la noyade et de l'autorité paternelle dans *L'Avare*. À Thonon, sur les bords du lac Léman de son enfance, Valère va de temps en temps au théâtre et joue lui-même dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare. À Paris où il suit sa famille, il est refusé au Conservatoire supérieur d'art dramatique et s'inscrit en lettres à la Sorbonne : un mémoire de maîtrise sur Antonin Artaud, écrit en apnée, le plonge dans son œuvre pendant une année. Son patronage, et celui de Rabelais, ont sans doute été déterminants par la suite. Tout en étant assistant metteur en scène, il commence en 1967 sa première pièce, *L'Atelier volant*, mise en scène par Jean-Pierre Sarrazac en 1974. Depuis, Novarina a publié de nombreux essais et réflexions sur la langue et le théâtre, parallèlement à la mise en

scène de ses propres textes, sans compter son travail de peintre. *L'Acte inconnu* est créé en 2007 dans une mise en scène de l'auteur et des décors peints par lui.

Il serait inexact de prétendre que la langue de Valère Novarina est créative, ou inventive. La langue de Novarina frappe le spectateur de plein fouet comme une chose inouïe. C'est une création totale, bien qu'impure. Elle entretient selon les moments des rapports plus ou moins lointains avec la langue française d'usage, mais c'est une langue étrangère, ou inconnue, selon le titre que Novarina a donné à un essai tout récent¹. À la fois plus neuve, car les néologismes y sont légions, et plus ancienne, mais de toute façon autre, matière verbale, résistante. Et cette matière exige de devenir souffle, proféré par les comédiens dans l'espace théâtral. Les titres de Novarina soulignent l'importance du fait de langue et de théâtre : *Le Drame de la vie* (1984), *Le Discours aux animaux* (1987), *Le Théâtre des paroles* (1989), *L'Opérette imaginaire* (1998), *L'Acte inconnu* (2007). À côté de cette série, en circule une autre, qui évoque le mythe chrétien, le mystère de l'incarnation, du rapport de l'Esprit et de la matière : *La Chair de l'homme* (1995), *Le Repas* (1996), *Le Jardin de reconnaissance* (1997), *L'Équilibre de la croix* (2003), *Le Vrai Sang* (2011). Comme au confluent des deux rivières, *La Scène* (2003) évoque à la fois la Cène, le dernier repas christique, les paroles qui sont proférées sur l'espace théâtral et l'action qui s'y accomplit.

Le théâtre serait le lieu d'un mystère. Mais de quoi s'agit-il ? C'est avec *L'Acte inconnu*, la pièce de 2007 présentée au festival d'Avignon dans la cour d'honneur du palais des papes, que nous allons essayer de comprendre comment s'organise cette « parole inconnue » de la scène novarinienne, afin de suggérer ce qu'elle entend accomplir ou indiquer.

Pour commencer, laissons-nous prendre à son étrangeté même, essayons d'imaginer l'expérience toute singulière qui attend le spectateur d'une pièce de Novarina.

À la découverte du novarinien

Le spectateur qui assiste pour la première fois à une pièce de Novarina est forcément surpris. Prenons *L'Acte inconnu* : sur une scène et dans des costumes géométriques, des acteurs, qui ne jouent pas la comédie, profèrent leurs paroles frontalement face au public. Ce dernier ne peut feindre un seul instant de surprendre par hasard le déroulement d'une scène : d'abord parce que la scène ne se déroule pas. Elle se joue, au sens musical, pour lui. Si l'on reconnaît à la rigueur des personnages, il n'est pas question ici d'intrigue, et certainement pas du moindre rapport mimétique d'une fiction au monde supposé réel. Le théâtre de Novarina ne « représente » rien. Il est action et non-représentation d'une action, et toute l'action tient dans la parole dite. Les

¹ Valère Novarina, *Une langue inconnue*, postface de Doris Jakubec, éditions Zoé, Carouge-Genève, 2012.

acteurs font d'ailleurs sans cesse référence à la scène et à l'espace théâtral, plancher, cintres, et s'adressent directement au public. En fait, la parole novarinienne de *L'Acte inconnu* est du début à la fin, à chaque instant, théâtre de la parole adressée aux spectateurs. On peut même dire qu'elle les convoque de son autorité neuve.

Cette parole exige bien souvent de l'acteur qu'il soit un véritable athlète de la mémoire et du verbe. Pour s'en convaincre, il suffit de voir comment s'ouvre *L'Acte inconnu* ; c'est une annonce en forme de litanie, prononcée par le personnage appelé « Le Déséquilibriste » :

Entrent Le Théanthrope, Le Mangirier Olam, Sponx et Zéphyr, L'Illogicien, La Machine à dire Oui, La Machine à faire Vrai, Les Orifices Mentaux, le Contresujet, Vox Spermutabilis, L'Homme de sous La Terre, Le Bonhomme Centuple, Irma Grammatica, Le Gardien de Caillou, Sa Chaise, Le Juge de Matière, Le Trompeur de Choses, Jean La Glaise et son moi massif, L'Ouvrier du Monde, Le Chanteur en Perdition, Le Monothéiste Roblot et Roblot, Madame Nihil, L'homme obtenu d'Homme, L'Acteur en Catastrophe, L'Enfant de Destruction, Le Champion de Vide, Les Psaumistes du Repas de Terre, L'Enfant Celluloïd, L'Etre sans Sujet, L'Homme à la Triple Base, La Mère Vivipare, L'Enfant des Trous du Bas, Jean qui Corde, L'Un des Mangeurs la Chose-Ouverte, l'Ultime des Reclus, La Machine à généraliser la mort, L'Huissier aux deux mille noms, La Machine à réparer le vide juridique, Le Sujet Perdu, Le Personnage du Corps, Jean Le Mangiaque, Le Mangeur Niant, L'Avaleur Pothaire, L'Enfant Vide de Soi, La Dame de Pique, Le Bruyeur de Vide, Les Mangeurs de tout en tout, L'Enfant mordant le sol seul contre tous.²

Cette première « scène » de l'acte I, intitulée « Vivier des noms », donne une bonne idée de ce que peut être la langue novarinienne. Comme on le voit, elle procède volontiers par accumulation, et en particulier par liste de noms. Ces accumulations ne sont bien sûr pas le seul mode de production de la langue de Novarina, mais elles sont fréquentes, en alternance avec des répliques courtes, des séries de questions-réponses, des chansons, des exposés, des déclarations, voire des récits para-historiques. Les noms énumérés ici par le « Déséquilibriste » sont pour beaucoup ceux des personnages qui vont intervenir, c'est-à-dire prononcer des paroles, dans *L'Acte inconnu*.

La première impression est sans doute celle d'une véritable étrangeté, en même temps que d'une toute relative familiarité de cette langue. Beaucoup des mots qui la composent, articles, noms, verbes, prépositions, viennent de la langue française : *entrent, le, machine, dire, faire, vrai, orifices, bonhomme, enfant, catastrophe, sans*, etc. Mais c'est leur association qui est étonnante. Elle rend difficile, voire impossible, le renvoi à un référent quelconque : que désignent *L'Ultime des Reclus*, *Le Bonhomme Centuple* ou *Le Contresujet* ? Certains mots viennent du latin : *Vox, Grammatica, Nihil*. D'autres ne semblent venir d'aucune langue connue : *Théanthrope, Mangirier, Sponx, Illogicien, Spermutabilis, Mangiaque, Pothaire, Bruyeur*. Ce sont donc des néologismes (et l'on voit qu'ils abondent). Cependant, ces néologismes ne sont pas sans parenté avec un lexique préexistant. Une partie d'entre eux sont des mots-valises : *Spermutabilis* semble composé des mots latins *sperma* (« semence ») et *permutabilis* (« qui peut être

² Idem, *L'Acte inconnu* (première édition 2007), édition de Michel Corvin, Gallimard, « Folio théâtre », Paris, 2009, p. 45-46.

changé »), soit « la semence qui peut être changée », ou « ce qui peut être changé par la semence » ? *Bruyeur* semble venir de « broyeur » et « bruit », soit le « broyeur de bruit » ? *L'Illogicien* est un dérivé de *logicien*, qu'on peut peut-être comprendre comme le penseur se passant de logique. Plusieurs néologismes se rapprochent du nom *mangeur*, lui-même présent dans le texte : *mangirier*, *mangiaque*, qui empruntent leurs finales aux structures de la langue française : le *mangirier* et le *mangiaque* sont donc peut-être des types de mangeurs d'une nature neuve, inconnue. Cette langue musicale, qui procède par variations, dérivations, compositions, sur des racines connues, ne *représente* aucun sujet connu, mais *présente un contresujet* : un contrepoint musical et linguistique aux sujets humains connus et trop définis.

Surprise donc, impur mélange de connu et d'inconnu, cette langue métamorphique produit simultanément un autre rapport au temps : car elle est à la fois neuve et très ancienne. Neuve, c'est évident, ses nombreux néologismes, ses associations inouïes en sont la cause. Mais pourquoi très ancienne ? La présence du latin est indéniable. Mais curieusement la langue de Novarina, aussi savante et construite soit-elle, est aussi populaire et vivante. Arrêtons-nous un instant sur les scènes 3 et 4 (nous sommes quelques pages, ou minutes, après l'ouverture de *L'Acte inconnu*) :

3. *Au loin.*

LE VEILLEUR

Où en est la nuit ?

L'AUTRE VEILLEUR

Loin. Totale. Profonde. Pas encore dans sa pleine nocturnité.

LE BONHOMME NIHIL

Vois-tu quelqu'un dedans ?

LE VEILLEUR

Personne *dèrdans*. Personne de personne de personne...

LE BONHOMME NIHIL

Chaque soir sur le rempart, m'apparaît : le spectre de ma Mire !

LE FANTOCHE

Et qu'est-ce qu'elle te dit, *la* spectre ?

LE BONHOMME NIHIL

Elle me dit de tuer mon Pire ; elle me le suggère en français.

LE FANTOCHE

Avance. Creuse-toi. Elague-toi les bras. Creuse-toi un trou, tourne-toi, recule. Tu as été mis sur terre pour revivre de la chute dans un trou.

LE BONHOMME NIHIL

Ah que non ! que non... Ma mère me laissa que deux choix : vivre à la dérive ou finir au futur. Choisir entre deux morts : m'en aller par les pieds, ou périr en surplace.

LE FANTOCHE

J'ai ramassé mon fils par mon orifice : je l'ai poussé dans la vie. Dans le hangar de la vie.

L'AUTRE VEILLEUR

Le prince Personne est-il arrivé ?

LE VEILLEUR

Non, il n'est pas de retour : il vient de ce pas.

LE BONHOMME NIHIL

Le prince Yoryk est-il de retour ?

LE VEILLEUR

Non : il demeure. On ne sait plus où il est.

LE FANTOCHE

Fils, montre-moi pour de bon maintenant l'intérieur de ta vie – et ton trou qui est dedans !

LE BONHOMME NIHIL

Que non ! ah que non ! ah que non !...

Le FANTOCHE, *chanté*

« Una furtiva lacrima
Negli occhi suoi spuntò
Quelle festose giovani
Invidiar sembrò. »

LE BONHOMME NIHIL

Mère, mère, où es-tu ? Je n'entends plus ton langage.

4. *Visite.*

LE COUREUR DE HOP

Ville de U, ville de Hurniaque, Chronopole, Samson-La-Soumise, ville de Adam-et-U, ville de Donjon-le-Bicasse, ville de Surjeon-le-Rotrou, ville de Trompeville :ville de babans !

LE CONTRESUJET

Que voyez-vous d'ici ?

LE COUREUR DE HOP

Ville de Urlu.

LE CONTRESUJET

Habitée par qui ?

LE COUREUR DE HOP

Des hommes de Mu.

LE CONTRESUJET

Que vois-tu ?

LE COUREUR DE HOP

Des drusiphons achever leur quadrille, des boîtes se reclouer les pattes, des pattes à lambris, ou des roulettes passer sous les pieds : des peugeots, des chevrolets, des zuzuki : je vois passer des cadavres métalliques, les pilotes tourner, tous les gens prendre de l'essence pour être des passagers ; ils tournent mille tours puis vont s'garer à l'hôpital alphabétique.

LE CONTRESUJET

Tu vois !

LE COUREUR DE HOP

Je vois quoi ?

LE CONTRESUJET

L'humanité par grappes se reproduire toujours en se jetant des pierres les unes sur les autres.

LE COUREUR DE HOP

Leur but dans la vie ?

LE CONTRESUJET

Mourir par les chiffres.³

Le premier constat est que la parole novarinienne, tout au moins dans ce passage, s'inscrit dans la tradition théâtrale du dialogue, du jeu de questions-réponses. Cependant, il est difficile de distinguer une quelconque continuité narrative entre la scène 3 « Au loin », et la scène 4 « Visite ». Tout au plus peut-on affirmer qu'il y est question dans les deux cas d'observer l'espace, de surveiller ce qui (s')y passe, *la spectre de la Mire* ou *les drusiphons*.

Deuxième constat, concernant la langue même : elle superpose et sédimente de nombreux registres : la langue parlée (avec l'exclamation *ah que non ! que non !*, l'apocope de *s'garer* ou l'ellipse du « ne » dans *ma mère me laissa que deux choix*) y voisine avec des noms de marques commerciales, en l'occurrence de voitures (*peugeot*, *chevrolet*), des fragments de patois (avec *dèrdans*, *ma Mire*, *mon Pire*). Les néologismes sont tantôt construits sur des racines latines ou grecques (*les sématophobes*, ceux qui craignent les signes ?), tantôt issus d'une variation (*zuzuki* venu de *suzuki*), ou produits par imitation d'autres séries verbales (*nocturnité* est dérivé de *nocturne*, sur le modèle du français *obscur*/*obscurité*), ou encore inspirés de ce que Valère Novarina appelle la

³ *Ibid.*, p. 47-51.

*topoésie*⁴ : ce sont les noms de villes imaginaires de la scène 4, « Visite » : *Ville de U, ville de Hurniaque, Chronopole, Samson-la-Soumise, ville de Adam-et-U* etc. Autrement dit, l'univers commercial contemporain (déjà soumis à l'arbitraire liberté de l'auteur par les glissements phonétiques qu'il s'autorise) co-existe avec un monde parfaitement fantaisiste, tout neuf, et pourtant inspiré d'une toponymie réelle, elle-même enracinée dans le temps et la terre. Ce grand marcheur qu'est Valère Novarina (il est notamment allé à pied de Thonon à Nice), a en effet collecté les expressions et toponymes savoyards, suisses romands, provençaux etc., attentif à toutes les nuances, au passage d'un patois à un autre :

comme un inventaire phonique infini, une roue ouverte de toutes les couleurs sonores qui, patiemment, ont formé le français : sonorités latines, celtes, burgondes, allobroges, provençales, germaniques affluant ensemble dans un fleuve de phonèmes chatoyants, sédimentés.⁵

Ces inventaires apparaissent parfois tels quels dans ses écrits, ou bien donnent lieu à d'autres, imaginaires, mais inspirés par cette poésie du lieu. Or, si ces villes imaginaires en évoquent ici de vraies, trouvables sur une carte (*Surjeon-le-Rotrou* fait ainsi penser à *Nogent-le-Rotrou*), elles évoquent aussi *l'Utopie* de Thomas Moore par ce U récurrent qui entre dans la composition de plusieurs des noms inventés par Novarina. La référence littéraire souligne donc aussi le non-lieu, le u-topos de ces villes imaginaires qui sont surtout, plus que de vraies villes, des nœuds routiers :

je vois passer des cadavres métalliques, les pilotes tourner, tous les gens prendre de l'essence pour être des passagers ; ils tournent mille tours puis vont s'garer à l'hôpital alphabétique.

La langue de Novarina présente donc une épaisseur temporelle toute singulière : à la fois neuve et venue du fond des âges. D'autant qu'aux racines de la langue et à la toponymie, s'ajoutent les références littéraires et savantes, sous forme de citations directes (« *Una furtiva lagrima* » - Novarina orthographie *lacrima* - est l'air le plus célèbre de *L'Elisir d'amore*, l'opéra de Gaetano Donizetti) ou d'allusions. À côté de la Bible, omniprésente chez Novarina, l'intertexte shakespearien de *Hamlet* informe tout *L'Acte inconnu*. Dans les « scènes » 3 et 4 du premier acte, intitulé *L'ordre rythmique*, on reconnaît à la fois les scènes de gué au début du *Hamlet* de Shakespeare (Acte I, scènes 1 et 4), au cours desquelles se manifeste le fantôme du père, qui exige d'Hamlet qu'il tue son beau-père, et la scène du cimetière (Acte V, scène 1), où Hamlet tombe littéralement sur le crâne de Yorick, le bouffon. Sans entrer dans les détails d'une comparaison entre *L'Acte inconnu* et *Hamlet* qui mériterait un essai à soi seule, on peut risquer l'hypothèse

⁴ Cette *topoésie* est bien entendu elle-même un néologisme en forme de mot-valise, c'est la *topos-poésie*, la poésie du lieu. Évoquant « la splendeur des toponymes, des noms de lieux, villages et lieux-dits » autour du lac Léman, Novarina écrit : « une *topoésie* se forme d'elle-même, toute seule, au hasard du regard qui effleure la carte ou dans le paysage. Écoute : c'est un *paysage parlé* d'une incroyable diversité de sons qui miroite comme le lac sous nos yeux », in *La Quatrième Personne du Singulier*, P.O.L, Paris, 2012, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

que dans *Au loin* et *Visite*, le *Pire* et les *drusiphons* sont placés sur le même plan : la *Mire* (« la mère » en patois, mais il est difficile de ne pas y entendre le verbe *mirer*, « voir », acte central au théâtre) exige la mort du *Pire*, variante en patois du *père* et forme superlative du *mal* en français, qui désigne peut-être moins le père biologique que la vieille image de l'homme, image dégradée, de même que Claudius, le beau-père de Hamlet, est l'image dégradée de son frère le feu roi⁶. Les *drusiphons*, un néologisme dont on comprend par le contexte qu'il évoque le manège des conducteurs automobiles, sous l'apparence et le nom d'un peuple étrange aux mœurs incompréhensibles, sont donc comparables aux courtisans de Claudius : ils enferment l'homme dans le même manège réducteur, la même comédie du *Pire*.

Quant à la citation de « Una furtiva lagrima », elle est à l'origine, dans l'opéra de Gaetano Donizetti, prononcée par le personnage de Nemorino. Ayant surpris une larme dans l'œil de l'aimée, il chante sa joie :

Une larme furtive
A surgi dans ses yeux.
Elle semblait envier
La jeunesse en fête.

Mais dans le texte de Novarina, les vers italiens sont décalés par rapport au contexte initial de *L'Elisir d'amore* et de son livret comique. Prononcés par *Le Fantoche*, qui est aussi le fantôme de la mère, ou *la spectre de la Mire*, ils disent moins la joie amoureuse que la nostalgie face au passage du temps et à la mort. Si *Le Bonhomme Nihil* réplique alors « Mère, mère, je n'entends plus ton langage », c'est aussi au sens de « comprendre » qu'il faut entendre *entendre*.⁷ *Le Bonhomme Nihil* n'entend pas ce qu'il ne comprend pas, cette langue étrangère venue d'un autre temps. Or c'est peut-être précisément ce que nous demande Novarina par le truchement du *Fantoche* (le *Fantoche*, c'est aussi, comme Yorick, le comédien), d'entendre cette langue étrange pour parvenir à un autre *entendement*.

C'est ainsi une langue extraordinairement poétique, populaire et savante, littéraire et patoisante, neuve et ancienne, lardée de néologismes, de mots et de textes étrangers que celle de *L'Acte inconnu*.⁸ C'est en somme une langue vivante :

Aujourd'hui, alors qu'a commencé autour de nous la *grande désincarnation*, l'algébrosage, l'épidémie numérique, la mise aux normes de tout, les *langues vives* – qui se débattent vigoureusement contre la langue *unique-totalitaire*, contre la *plate-langue*, horizontale-équivalente, sans paysage et sans histoire, nos langues très *vivantes* et très charnelles et très impures sont encore le théâtre d'un joyeux recours et d'un corps à corps, d'une dépense

⁶ Il s'agit d'en finir avec « l'homme [qui] se coucha devant les effigies de l'homme qu'il s'était adressées à lui-même. » *L'Acte inconnu*, Acte III « Le rocher d'ombre », scène 11 « La dormition de Polichinelle », p. 148.

⁷ « C'est dans les mots à *double entente*, à *double entrée*, que les langues pensent le plus ; c'est là qu'elles nous invitent à un déséquilibre et à un rétablissement de la pensée. Déséquilibre, rétablissement, ce sont deux beaux mots du vocabulaire des acrobates. » In *La Quatrième Personne du singulier*, éd. cit., p. 124.

⁸ Ce travail citationnel et ce feuilletage de registres de langues, aussi original soit-il, s'inscrit aussi dans la tradition moderniste. Il n'est pas sans rapport par exemple avec les usages de la langue et de la citation du poète anglo-américain T.S. Eliot, avec l'œuvre duquel celle de Novarina présente d'autres affinités.

soufflée, d'une *descente dans un puits ouvert* où chaque parlant tombe pour se souvenir de tout. La philologie est à vif. Le langage se souvient.
Communicants, ne croyez pas que le langage communique : il danse !⁹

Si la langue inconnue de Novarina, poétique, sédimentée et impure, surprend le spectateur et le dispose sur la *portée* du temps pour y danser, elle sert aussi un propos très précis, une ambition folle : il s'agit d'effectuer une *sortie d'homme* pour *réinventer la figure humaine*.¹⁰

Pour un art déshadérant, une sortie d'homme

LE LABOUREUR

Sortir de la prison humaine, le portuir-je ? Exir de la prison humaine, le posthumurges ? Ah si seulement nous nous le poturumusses, le poutrassions-nous nous-mêmes, le présumpoturges¹¹ ?

On pourrait (mais on sait que ce serait une trahison) traduire ces questions du laboureur, du novarinien au français standard contemporain. Cela donnerait peut-être quelque chose comme : « Sortir de la prison humaine, le puis-je ? Quitter la prison humaine, en avons-nous la puissance ? Ah si seulement nous nous en donnions les moyens, nous l'autoriserions-nous à nous-mêmes, oserions-nous ? » Valère Novarina semble ici donner des formes différentes à un verbe, le verbe *pouvoir*, qui en français prend des sens très différents sous une forme unique. Cette démultiplication verbale du *pouvoir* humain est donc une opération linguistique qui indique un horizon, un acte à accomplir. Or, la langue neuve qu'invente ici Novarina est efficace à double titre. D'abord ce *pouvoir* s'acoquine immédiatement à des mots avec lesquels il présente des affinités phoniques, et donc sémantiques : porte, posthume, thaumaturge, potage, Panurge, présomptueux, ce qui fait chatoyer un sens flottant, indéfini, in-arrêté et vivant, allant du côté de la guérison, de la résurrection, de Rabelais aussi, tout en avouant que l'entreprise est follement présomptueuse. Mais il faut ajouter que l'effet comique de cette langue étrange est immédiat. On pense à Chaplin ayant perdu les paroles de sa chanson dans le restaurant de *Modern Times* : en inventant une langue inconnue, il produit l'hilarité et s'offre une liberté neuve, bien à l'opposé des rôles compassés auxquels se conforment les autres serveurs-chanteurs. Les spectateurs qui ont assisté à des représentations de pièces de Novarina savent à quel point on y rit.

Cet effet comique est nécessaire à l'entreprise de Novarina, car il nous déshabitue de nos usages. La langue étrange qu'il invente nous permet de regarder (*mirer*) le

⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 28-29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39, 114.

¹¹ *L'Acte inconnu*, Acte II « Comédie circulaire », scène 4 « Volutes », p. 99.

spectacle de nos comédies humaines, d'en rire et d'en sortir¹². Ou comme dit l'auteur, il nous *déshadère* :

C'est ce que fait le théâtre, art *déshadérant* et qui nous éveille, nous surprend, vient joyeusement dissiper un sommeil, régénérer l'esprit, irriguer soudain nos sens, renouveler la vieille image de l'homme.¹³

Aussi les automobilistes au service de leur voiture deviennent-ils des *drusiphons* et les guerres entre les peuples humains prennent-elles l'aspect de récits parahistoriques, où de véritables noms de peuples voisinent avec quantité d'autres qui sont fantaisistes, et où l'invention linguistique donne un caractère insensé à ces guerres entre peuples aux noms arbitraires¹⁴ : si l'effet de liste et de litanie évoque plutôt le rythme de la *Genèse*, Novarina renoue aussi avec la tradition satirique des utopies comme *Gulliver's Travels* de Swift. Car l'œuvre novarinienne est pour une large part satirique. Il s'agit de rire et donc de lutter contre toutes les mises en boîte de l'homme : ce sont les boîtes-maisons et immeubles, ces *rangeries*¹⁵ dans lesquelles l'homme se joue à lui-même la comédie familiale : *Nous étions deux et nous avons fait un troisième pour nous l'épingler au mur* dit « La mère monocorde »¹⁶. L'homme reproduit les gestes dans lesquels il s'enferme par atavisme, car *Là où il y a de l'homme, il y a de l'hommerie*, comme *Là où sont les taupes, là est la tauperie*¹⁷. C'est aussi la mise en boîte des esprits par la télévision qu'évoque *L'Acte inconnu* : « L'enfant olympien » déclare ainsi que ses parents le *télévilibilisèrent*, un néologisme dans lequel on entend au moins les mots *télévision*, *vile* et *billevesée*, à moins qu'il ne faille percevoir un écho du *silly-billy* anglophone, « le benêt », ce qui lui vaut ce commentaire de « Jean Parturiant » : *Votre cerveau que vous essayez maintenant de toucher en vain à travers l'os inutile de votre front est une maison déserte et vide*. À la question tragique de *L'enfant olympien*, *Pourquoi aurions-nous si tant tellement souffert d'être en boîte ? Seigneur pourquoi ? c'est Le chantre 1* qui répond :

Ainsi le soir, les hommes sortirent de leurs homaisons et s'en allèrent hommer. Ils s'homment les uns les autres ainsi et couvrent la terre d'un pullulement.¹⁸

La parodie de la Genèse et du commandement divin, « Aimez-vous les uns les autres », par *Le chantre 1*, passe là encore par un néologisme, le verbe « hommer », comme une suggestion que les hommes ne s'aiment pas d'un amour véritable, qui ouvre

¹² « De tous les animaux, seul l'homme porte sur soi un regard étranger. L'individu est divisible : c'est de cela que le spectateur est témoin dans sa joie optique. » *La Quatrième Personne du singulier*, p. 94.

¹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴ Voir par exemple dans *L'Acte inconnu* p. 54-68. C'est comme le dit Novarina par la bouche du *Trompeur de choses* « l'histoire de la Déshumanité » (p. 59).

¹⁵ Le chantre 2 : « Dans les habitats perpendiculaires, les façades moches, les hommes sont disposés en *rangeries* triées à part ; chaque petite boîte repose bien à l'abri sur son socle de terre. Aucune ne se doute du néant d'où elle vient. Vous construisez un monde sans absolu. Et maintenant, il entre une maison par seconde. » *L'Acte inconnu*, Acte I « L'ordre rythmique », scène 8 « Dans le mur de pierres mortes », p. 74.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

des possibles, mais reproduisent l'homme, dont ils aiment l'image. La prison humaine, la mise en boîte des esprits et des cœurs est donc une tragédie, une angoissante question spirituelle, et c'est du rire et de l'invention linguistique que s'arme Novarina. Car les mises en boîte sont partout, qu'il faut débusquer : et ce sont aussi les ronflants discours médiatiques, publicitaires, politiques, judiciaires, administratifs, médicaux, psychanalytiques, les questions réductrices des questionnaires qualitatifs, tous ces discours qui réduisent le monde et l'inconnu à du connu, que Novarina attaque à grandes tirades parodiques¹⁹ : *Nous entrons dans le théâtre – lieu optique et de sur-vision – voir tous ensemble singulièrement le comique, le pathétique spectacle de l'homme en train de faire l'homme*²⁰, écrit-il. Des amis de la langue de bois, il singe les formules insignifiantes et tautologiques qui tournent sur elles-mêmes, il examine *dans le puissant trou de la mort* la puissance mortifère de cette langue communicationnelle, qui ne sert qu'elle-même et ses lieutenants. C'est en ce sens que Novarina tient à la grande tradition comique, celle des médecins de Molière par exemple. Notons cependant que les personnages sont capables d'un humour réflexif sur leur propre langue. Comment s'y prend-il ? là encore, il ne saurait se contenter d'imiter. Pour révéler l'ineptie de cette langue qui n'accroît aucune connaissance ni aucun lieu, Novarina en adopte des tournures mais use de néologismes, déformations. Il y a du Tardieu chez ce Novarina-là.

Or l'effet comique de l'invention linguistique, utile pour en découdre, vise aussi à nous *désolidariser*. Cette langue inconnue, c'est comme le dit Novarina, la *langue à un*, inspirée de l'expérience vécue dans les Alpes, où des parlers singuliers se côtoient, propres non seulement à tel village, mais même à tel locuteur, homme ou femme, qui aura son juron, son expression. C'est une langue d'élection, en ce qu'elle n'imité pas, ne suit pas une mode : bien au contraire, propre à un locuteur unique, elle l'a élu, lui, et non le voisin. C'est donc une langue qui dit « je suis », et non pas « nous communiquons ». Or, comme l'écrit Novarina, *le théâtre est aussi ce lieu où nous venons ensemble nous désolidariser. Seul contre tous au milieu de tous et avec chacun (chaque un) profondément.*²¹

Visant à *déshadérer, déshommer, désolidariser*, la parole de Novarina convoque enfin les spectateurs à une expérience spectaculaire vers *l'enfance, le bloc de solitude d'où ils sont tombés*. Qu'est-ce que cela veut dire ? Plusieurs choses : cela veut dire d'abord que nous voilà revoyant le temps où nous ne maîtrisions pas la langue tel un appareillage électroménager au mode d'emploi tout écrit, mais où la parole étalon surgissait imprévisible, hennissait, piaffait. Parce que ce n'était pas cet usage convenu, entendu, de la communication, cette langue en était le plus souvent dure,

¹⁹ Voir en particulier dans *L'Acte inconnu* le deuxième acte, « Comédie circulaire », p. 89, 95, 115, 130, 143.

²⁰ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 87.

²¹ *Ibid.*, p. 110-111.

incompréhensible. Mais comme les pas de l'enfant dans « Aube » de Rimbaud, elle faisait surgir des perspectives inconnues, élargissait à chaque profération l'horizon et renouvelait le monde. Cela veut dire aussi que nous revoilà nous-mêmes indéfinis, comme nous l'étions en enfance, ne sachant pas alors que nous étions des hommes, c'est-à-dire tout ce que nous savons aujourd'hui, et qui se résume à quelques pauvretés : homme ou femme, enfant ou adulte, consommateur, parent, téléspectateur, salarié, voyageur, bref cette série de cases qui agencées font le rubik's cube humain. Comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide, nous pouvions être oiseau, homme-femme, arbre. Les personnages de Novarina ne se métamorphosent pas, mais ils ont une identité totalement transversale par rapport à l'humanité, comme une ligne de force infinie qui traverse le rubik's cube, en lui accordant fort peu d'importance.

Michel Corvin, dans son édition de *L'Acte inconnu* pour la collection « Folio théâtre » de Gallimard (2009), propose l'analyse suivante du premier nom du texte, *théanthrope*²² :

« Théanthrope » est un composé possible, en son début, de deux fragments de racines, mais lesquelles ? théa- ou thé(o)- ? Le théanthrope est-il un homme-dieu (deuxième racine) ou un homme-théâtre ou les deux à la fois ? L'ambiguïté est volontaire et se prolongera tout au long de la pièce. Nous pencherons pour la troisième réponse : l'acteur atteint à une sorte de surnature en mourant à lui-même, comme le Christ se sacrifiant.²³

Le « Vivier des noms » qui ouvre *L'Acte inconnu* se présente donc, par la fabrique de sa langue neuve, langue de mutation et de métamorphose, comme une *spermutabilis*, semence mutable, susceptible de modifier l'homme, en homme-théâtre-dieu, en un sujet inconnu, ou comme le dit l'un des noms, un *Contresujet*, loin de l'homme et du moi définis, mis en boîte dans des rôles humains limités, contre l'ordre humain qui *ordonna à tous les hommes de ressembler à l'homme*²⁴. *Le Contresujet*, *L'Enfant vide de Soi*, *Le Bonhomme Centuple* surgissent comme autant d'horizons pour le spectateur novarinien.

Cependant, c'est là que l'on saisit que le rapport de Novarina au mystère est complexe. D'un côté, l'auteur s'approprie de nombreuses formules bibliques, et évoque l'expérience théâtrale en des termes chrétiens :

La scène est le lieu joyeux d'une *réinvention perpétuelle* de la figure humaine. Une fontaine de vie. C'est la *bonne nouvelle* que nous annonce l'homme renversé, l'homme à l'envers, l'homme renversant qui est là-bas sur la scène : l'acteur. [...] il lance loin la bonne nouvelle du théâtre : allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé !²⁵

Et ce n'est pas un hasard si le personnage de *Raymond de la matière* chante la passion et la résurrection du Christ à la façon d'une chanson de faubourg, dans un parler populaire et comique, comme si les plus grands mystères étaient choses quotidiennes et

²² Rappelons que la première phrase de *L'Acte inconnu* commence par *Entrent le Théanthrope, le Mangirier Olam, Sponx et Zéphyr*.

²³ *L'Acte inconnu*, p. 217.

²⁴ *Ibid.*, Acte IV « Pastorale égarée », scène 7 (et pénultième) « L'ouvrier mange en vrai », p. 183.

²⁵ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 114.

simples.²⁶ Mais d'un autre côté, cette résurrection n'a pas lieu sur scène : l'invention inouïe, poético-satirique, de la parole novarinienne, constamment proférée à l'intention des spectateurs comme lors d'un rite, indique un horizon plus qu'elle ne réalise un acte (qui reste donc inconnu). Les dernières phrases de la pièce en appellent, conformément à la tradition, à la bienveillance du public, mais aussi à son action hors scène :

LA DAME DE PIQUE

Qu'est-ce que tu regardes ?

LE BONHOMME NIHIL

Les yeux de celui qui nous regarde. Y nous r'garde !...

Seigneur, refais toute ta création à l'envers, renouvelle Adam et inverse tout à l'endroit !

Seigneur qui nous vois, pardonne nos silences, nos paroles de trop ! Pardonne, Seigneur public !

L'OUVRIER DU DRAME

Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi.

Au fond, la langue novarinienne, devenue (bonne) parole sur scène, ne réalise pas la transfiguration de l'homme en *l'animal humain* (de *anima*, « âme » et « souffle »), en qui matière et esprit seraient rouverts à l'infini et la lutte suspendue, mais elle en indique la direction et la possibilité.

Références bibliographiques :

NOVARINA, Valère, *L'Acte inconnu* (1^e édition 2007), édition de Michel Corvin, Gallimard, « Folio Théâtre », Paris, 2009.

NOVARINA, Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, P.O.L., Paris, 2012.

NOVARINA, Valère, *Une Langue inconnue*, éditions Zoé, Carouge-Genève, 2012.

²⁶ *L'Acte inconnu*, p. 158-159.

Vers l'identité culturelle à travers le roman du terroir

Tatiana MUNTEANU (AILINCĂI)

*Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
tania_munteanu@yahoo.com*

Abstract: In the early 20th century, Quebec's literature was marked by an ideological movement known as regionalism, whose best form of expression was the novel of the land. Closely linked to the political, social and economic situation of the province, this literary genre became one of the means of the conservative ideology disseminated by the church leaders and intellectuals of that time. The basic themes, such as the French language, the ancestral land and the Catholic faith, became sources of inspiration in the majority of books whose message was to remain faithful to the old values that were embodied by the nationalization of literature and by the definition of Quebec's cultural identity.

Keywords: cultural identity, the novel of the land, regionalism, ideology of preservation, Quebec literature

Comme toute littérature prend ses racines dans l'histoire du peuple qu'elle représente, la littérature québécoise n'est pas une exception. À travers le temps, la société canadienne-française a participé activement aux événements qui ont changé le cours historique de l'ancienne province française. Témoin d'une évolution sociale parfois sinueuse, soumis à plusieurs tentatives d'assimilation, le peuple québécois a su préserver sa langue et ses coutumes sur le continent américain, même si la voie n'a pas toujours été celle pacifique.

La naissance tardive de la littérature québécoise, que Jacques Allard a caractérisée comme : « Une américaine du Nord, encore bien jeune, assez mélancolique mais souvent drôle et qui parle encore français »¹ est due à plusieurs raisons. L'une serait que, par le traité de Paris de 1763, la province française passe sous le gouvernement d'une autre métropole, dont les valeurs nationales n'ont rien à faire avec la langue et la religion de la patrie-mère. L'inexistence jusqu'au milieu du XIX^e siècle d'une forme d'enseignement supérieur constitue une autre cause de cet attardement littéraire car ce n'est qu'en 1852 que l'Université Laval a été fondée. Outre ces causes

¹ Jacques Allard, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Éd. Québec/ Amérique, 2000, p. 25.

d'ordre politique et culturel, il faut y ajouter les conditions austères de la vie menée par les habitants de l'ancienne colonie française.

La défaite des Rebellions de 1837-1838 et l'Union des deux Canada ont eu, à leur tour, une importance significative, puisque ces événements, d'une part, ont favorisé la prise du pouvoir de l'Église catholique, et d'autre part, ont déterminé le développement du sentiment national surgi du besoin de survivance. Jusqu'au XIX^e siècle, la production littéraire au Québec était presque inexistante mais, à partir de cette période, elle commence, peu à peu, à s'affirmer, même si les premières tentatives sont dépourvues de toute originalité.

Le roman est considéré un genre littéraire dangereux parce que, comme l'explique Gilles Marcotte dans son étude *Une littérature qui se fait*, il était associé dans la pensée de la classe cléricale avec « l'aventure, l'amour et pour tout dire le péché. C'est la ville. Le roman, c'est le « présent » : un présent qu'on refuse de toutes ses forces, parce qu'il n'offre pas les assurances nécessaires à la création »². Dans cet ordre d'idées, les affirmations d'Edwin Hamblet sur les causes du préjugé du clergé envers ce genre littéraire dévoilent le fait qu'il s'agissait d'« un moyen susceptible de séduire des âmes, de les pousser dans les voies du mal et du péché. Le roman était donc considéré comme nuisible à la morale chrétienne »³.

Étant un genre littéraire désapprouvé par l'Église, le roman s'affirme assez tard dans la littérature canadienne-française, fait causé, selon l'opinion de Gilles Marcotte, par « des liens étroits que cette forme littéraire garde avec la vie des idées »⁴. Néanmoins, ce genre littéraire est devenu un moyen par lequel les idées ont pris forme et, en même temps, il commence à remplir plusieurs fonctions dont les plus importantes seraient : la fonction esthétique, sociologique et politique. Comme le soutient Edwin Hamblet, elles servent à refléter « les tentatives individuelles et collectives visant à définir l'ensemble d'une société, à lui donner une identité propre, à la doter d'une mémoire qui est celle de toute une nation »⁵.

Une fois la voie ouverte, le roman poursuit un développement impressionnant, surtout au début du XX^e siècle. Consciente de l'impact culturel qu'apporte ce genre littéraire, l'élite cléricale le transforme dans un outil de propagande par l'intermédiaire duquel les idées conservatrices sont transposées et prônées jusqu'au milieu du siècle. Selon Maurice Lemire, ce genre romanesque devient fort populaire parmi les lecteurs alphabétisés, fait qui a permis la manipulation de la pensée collective, car, selon l'exégète, « [l]e prosélytisme ne peut compter sur un genre plus populaire pour répandre

² Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Éd. HMH, Montréal, 1968, p. 12.

³ Edwin Hamblet, *Littérature canadienne francophone*, Hatier, coll. « Profil formation », Paris, 1987, p. 33.

⁴ Gilles Marcotte, op. cit., p. 75.

⁵ Edwin Hamblet, op. cit., p. 6.

son idéologie »⁶. Toute parution doit prêcher l'idéologie de conservation, tout thème doit annoncer l'idée majeure de survivance, tout personnage doit représenter le paysan docile et soumis à la loi divine. Cette idéalisation du pays et de ses habitants empêche l'imaginaire créateur des écrivains à s'épanouir, car le roman devient porteur d'une fonction exclusive : il doit représenter la réalité envisagée par l'Église, sinon, comme le soutient Janine Boynard-Frot, « on va prohiber tout ce qui n'est pas "saine et utile littérature", tout ce qui n'est pas roman "bon", "honnête", "moral", "vertueux", "national" »⁷. En conséquence, la production littéraire est censurée au nom de la morale, de façon que la mise à jour du fonctionnement du système et l'analyse objective des problèmes sociaux soient exclus du discours littéraire. Le roman du terroir, que Robert Giroux qualifie d'être une pratique symbolique, est vu par l'exégète « comme auxiliaire de la classe qui allait le produire, en soutenant ses intérêts, en véhiculant et justifiant ses valeurs, celles d'un nationalisme mégalomane »⁸. Désormais, le roman est investi d'un discours de propagande soumis aux idéologies officielles de l'époque.

Insistant sur le pouvoir absolu de l'Église et même sur la soumission de l'État face à l'institution catholique, les adeptes de ce mouvement conservateur ont préféré au développement économique le repli sur soi, la conservation des valeurs traditionnelles en vue de leur survivance nationale. L'influence de plus en plus croissante de l'Église catholique dans toutes les structures socio-culturelles, mais surtout dans l'enseignement, a permis l'enracinement dans la mentalité collective des concepts liés à ces trois composantes de l'idéologie de conservation : la foi, la langue, la terre qui s'impliquaient et s'expliquaient mutuellement.

Cet enchaînement des concepts a assuré une cohésion permanente à l'intérieur de l'idéologie de conservation. Farouchement véhiculée surtout dans les milieux ruraux, cette doctrine, qui puise ses racines dans la pensée politique ultramontaine du XIX^e siècle, s'empare d'un pouvoir impressionnant, et c'est pour cette raison que l'empreinte catholique est ressentie dans tous les domaines. Fidèles à la politique de conservation, les dirigeants ecclésiastiques se sont imposés tant sur le plan socio-politique de la province, en prenant sous sa direction l'enseignement public, que sur le plan culturel, en devenant, de cette manière, un censeur de la production littéraire publiée pendant cette période. Afin de conserver ses principes rigides, le développement de la littérature canadienne-française a été surveillé de près par les représentants de l'Église catholique.

⁶ Maurice Lemire, « De *Maria Chapdelaine* au *Survenant* : la littérature du terroir », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 65, 2001, p. 22.

⁷ Janine Boynard-Frot, *Un matriarcat en procès. Analyse systématique de romans canadiens-français, 1860-1960*, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », Montréal, 1982, p. 16.

⁸ Robert Giroux, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^e siècle », in *Voix et Images*, vol 5, n° 1, 1979, p. 98.

Le recours à certaines valeurs traditionnelles, que Betty Bednarski a nommées « les valeurs-refuge »⁹, évoque le refus du présent et de l'avenir. Ce choix s'explique par la grandeur que portent en elles ces constantes idéologiques, par la pérennité dont elles sont investies et par l'universalité dont elles se réjouissent. Mais, l'implication abusive de l'Église dans la production littéraire, les contraintes et la censure imposées ne tardent pas de marquer la production romanesque. Ces thèmes, à valeur universelle, se transforment en outil de propagande dont le message renvoie à la survivance nationale.

Dans son étude *Genèse de la société québécoise*, Fernand Dumont affirme que l'apparition de l'idée de nation au XIX^e siècle est due au développement de l'opinion publique qui, à son tour, a ouvert la voie à la conscience historique¹⁰. La définition de ce concept en terme politique et économique a suscité des discussions parfois contradictoires, puisque, pour les adeptes libéraux, la nation représentait tout d'abord l'indépendance, tandis que les ultramontains la subordonnait au pouvoir divin. De toute façon, la définition de ce concept permet une multitude d'acceptations. Ainsi, la plus générale exprimait, selon Louis Balthazar, « la volonté d'un peuple de s'identifier comme tel »¹¹ alors que Frédéric Boily, reprenant l'opinion de Herder, écrit qu'elle représentait « une "individualité culturelle" »¹².

Le concept de nationalisme s'affirme suite à la Conquête de la Nouvelle-France par la métropole britannique et il incarne le désir de préserver les traditions, la langue et la religion de la mère-patrie. Ce mouvement idéologique acquiert une importance considérable, surtout lorsque la province canadienne-française doit affronter les décisions politiques imposées par la couronne anglaise.

Adeptes d'un nationalisme culturel, l'abbé Camille Roy (1870-1943), s'intéresse pendant toute sa carrière aux questions concernant la littérature ou l'enseignement, manifestant un intérêt constant pour le développement du Canada français, surtout sur le plan littéraire. Le nationalisme prôné par Camille Roy acquiert une dimension régionaliste qui, selon le critique québécois, devait rester une marque distinctive de tout nationalisme. Dans l'ouvrage *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Maurice Lemire a défini les objectifs du nationalisme de Camille Roy en affirmant que l'un serait « la nationalisation de la littérature [...] car les Canadiens français témoignent de leur originalité en plusieurs domaines »¹³ et l'autre « concerne la

⁹ Betty Bednarski, « Constantes de la littérature québécoise », in Gilles Dorion, Marcel Voisin, *Littérature québécoise. Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Éd. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, p. 245.

¹⁰ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise* [2^e éd.], Boréal, coll. « Boréal Compact », 74, Québec, 1997, p. 237.

¹¹ Louis Balthazar, « Le nationalisme au Québec », in *Études internationales*, vol 8, n^o 2, 1977, p. 267.

¹² Frédéric Boily, *La pensée nationaliste de Lionel Groulx*, Septentrion, coll. « Cahiers des Amériques » 3, Québec, 2003, p. 23.

¹³ Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Éd. Nota bene, Québec, 2007, p. 67.

façon de parvenir à nationaliser la culture pour que les Canadiens parviennent à mieux apprécier leur pays »¹⁴.

Comme nous pouvons le constater, le nationalisme de Camille Roy est apolitique, son seul souci étant la formation d'une culture authentique. Même dans son discours sur la Nationalisation de la littérature canadienne, prononcé le 5 décembre 1904 lors de la Conférence donnée à l'Université Laval à l'occasion de la séance annuelle de la Société du parler français au Canada, Camille Roy s'axe seulement sur le domaine culturel, en faisant appel aux intellectuels et aux écrivains de l'époque avec le message suivant :

Faisons ici une littérature qui soit à nous et pour nous. N'écrivons pas pour satisfaire d'abord le goût des lecteurs étrangers, ni pour chercher par-dessus tout leurs applaudissements, mais écrivons plutôt pour être utiles ou agréables à nos compatriotes, pour éveiller ici les esprits, orienter leur activité, et pour accroître le trésor de notre propre littérature¹⁵.

Le terme « nationaliser » utilisé par Camille Roy sert à accentuer l'importance d'une littérature qui soit canadienne-française, qui puisse mettre en évidence les particularités langagières et thématiques dont elle est investie. N'oublions pas, quand même, que la nationalisation de la littérature se fait, selon le critique littéraire, tout d'abord, par la nationalisation du sujet à aborder.

La forme la plus radicale du nationalisme reste celle de Lionel Groulx (1878-1967), l'un des grands intellectuels de la première moitié du XX^e siècle. Historien, écrivain et prêtre catholique, Groulx s'impose dans la société québécoise par sa pensée nationaliste rigoureuse qui, comme le constatent André-J. Bélanger et Vincent Lemieux, «à travers le temps, malgré certaines transformations qu'elle a dû subir, est demeurée un bloc passablement cohérent susceptible de présenter les avantages d'un type idéal »¹⁶. L'implication active du chanoine dans la vie culturelle et littéraire au Québec ne peut pas être négligée ou omise. C'est l'homme qui a imposé son point de vue dans le milieu intellectuel québécois. Son attachement aux valeurs du peuple canadien-français, sa vision idéologique en matière de langue, culture ou religion, ainsi que son credo à la fonction messianique de sa nation, ont fait de son nationalisme une doctrine particulière qui a caractérisé toute seule une étape historique du Québec. Par conséquent, nous considérons, comme le fait Sylvie Beaudreau, que « cette carrière officielle comme conférencier, combinée avec sa vocation d'historien national, ainsi qu'une panoplie d'autres activités propagandistes, qualifient Lionel Groulx comme l'éducateur national du Canada français »¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ Camille Roy, *Propos sur nos écrivains*, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « Littérature québécoise », vol. 8, version 1.0, p. 31.

¹⁶ André-J. Bélanger, Vincent Lemieux, « Le nationalisme et les partis politiques », in *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 22, n° 4, 1969, p. 542.

¹⁷ Sylvie Beaudreau, « Déconstruire le rêve de nation : Lionel Groulx et la Révolution tranquille », in *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 1, 2002, p. 56.

Dominée par la tutelle de la classe cléricale, la littérature québécoise du XX^e siècle est, néanmoins, porteuse d'un message patriotique adressé à une nation en quête de son identité nationale et culturelle. Malgré leurs maladresses évidentes, les premières parutions littéraires ne sont pourtant pas dépourvues d'importance pour la seule raison qu'elles sont les premières à ouvrir la voie vers l'identité culturelle d'une nation, aujourd'hui appelée québécoise.

Références bibliographiques :

Livres :

- ALLARD, Jacques, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Éd. Québec/Amérique, Montréal, 2000.
- BOILY, Frédéric, *La pensée nationaliste de Lionel Groulx*, Septentrion, coll. « Cahiers des Amériques » 3, Québec, 2003.
- BOYNARD-FROT, Janine, *Un matriarcat en procès. Analyse systématique de romans canadiens-français, 1860-1960*, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », Montréal, 1982.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise* [2^e éd.], Boréal, coll. « Boréal Compact » 74, Québec, 1997.
- HAMBLET, Edwin, *Littérature canadienne francophone*, Hatier, coll. « Profil formation », Paris, 1987.
- LEMIRE, Maurice, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Éd. Nota bene, Québec, 2007.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éd. HMH, Montréal, 1968.
- STEICIUC, Elena-Brândușa, *Pour introduire à la littérature québécoise*, Ed. Universităţii din Suceava, Suceava, 2003.

Articles :

- BEDNARSKI, Betty, « Constantes de la littérature québécoise », in *Littérature québécoise. Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Gilles Dorion, Marcel Voisin, Éd. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, p. 231-250

Ressources électroniques :

- BALTHAZAR, Louis, « Le nationalisme au Québec », in *Études internationales*, vol 8, n° 2, 1977, p. 266-281, article consulté le 5 octobre 2011, www.id.erudit.org
- BEAUDREAU, Sylvie, « Déconstruire le rêve de nation : Lionel Groulx et la Révolution tranquille », in *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 56, n° 1, 2002, p. 29-61, article consulté le 25 octobre 2011, www.id.erudit.org
- BÉLANGER, André-J. § LEMIEUX, Vincent, « Le nationalisme et les partis politiques », in *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 22, n° 4, 1969, p. 539-563, article consulté le 8 mai 2011, www.id.erudit.org
- GIROUX, Robert, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^e siècle », *Voix et Images*, vol 5, n° 1, 1979, p. 87-116, article consulté le 13 septembre 2011, www.id.erudit.org
- LEMIRE, Maurice, « De *Maria Chapdelaine* au *Survenant* : la littérature du terroir », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 65, p. 2001, p. 20-23, article consulté le 25 oct. 2011, www.id.erudit.org
- ROY, Camille, *Propos sur nos écrivains*, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « Littérature québécoise », vol. 8 : version 1.0, livre consulté le 12 nov. 2009, www.beq.ebooksgratuits.com

Maurice Carême, exemple d'expressivité du français dans la littérature belge

Diana RÎNCIOG

Université Pétrole-Gaz de Ploiești
diana_rinciog@yahoo.com

Abstract: In our paper we would like to analyse the work of a Belgian poet, Maurice Carême, whose style, despite its apparent simplicity, proves great depth and complexity. His training as a teacher and the fact that he frequented circles of artists and musicians are aspects that exerted a strong influence on his particularly rich creation (the phrase "deep clarity" is suggestive of the diversity of his creation - poetry, prose, essays). Besides his typical optimism, his work also reveals a true sense of the divine and a tragic feeling, as well as the vision of true happiness that we can reach through suffering and sacrifice. In this context, the image of the woman (mother, beloved woman) and the peace of the family home represent stable, steadfast values. At the same time, due to the music of his verse, Maurice Carême is "a poet addressing a universal audience".

Keywords: simplicity, family, love, happiness, religion

Ce colloque m'a éveillé l'intérêt pour un poète que j'avais découvert il y a plus d'une quinzaine d'années, à l'occasion de mon mémoire de licence, ayant comme titre *Clartés profondes dans l'œuvre de Maurice Carême*. À cette époque-là, Maurice Carême était à peine connu en Roumanie par certains milieux, traduit très peu, mais la Présidente de la Fondation Maurice Carême de Bruxelles/ Anderlecht, Madame Jeannine Burny faisait, tout comme aujourd'hui, de son mieux pour disséminer la poésie de l'écrivain belge, si populaire dans son pays. Madame Burny, comme ancienne secrétaire et puis compagne du poète, s'occupe dans les moindres détails de la diffusion, de la traduction, de la présence des livres carémiens dans les expositions internationales, les concours de création, l'élaboration des études critiques, des thèses, ainsi de suite. Les archives du Musée Maurice Carême sont un modèle d'ordre parfait et d'organisation extrêmement efficace. Le poète belge reste le plus étudié par tous les enfants de la francophonie et par tous ceux qui étudient le français dans le monde, y compris dans l'aspect le plus grave, le plus existentiel d'une œuvre, à la fois si multiforme et si diverse dans son unité même. Dans la préface d'une anthologie intitulée significativement *La*

Saveur du pain, Liliane Wouters, poétesse belge, déclarait le « paradoxe » Maurice Carême :

Le plus populaire de nos écrivains souffrait d'être mal compris. Parce qu'il était simple, on le disait facile. Parce qu'il était direct, on le trouvait court. Parce qu'il s'adressait à tous, il était nié par quelques-uns. Certains cénacles lui fermaient leur porte, certains critiques n'ouvraient pas ses livres. Connus jusqu'à Moscou, jusqu'à Tokyo, il n'était pas toujours reconnu à Bruxelles.

Le syntagme qui caractérise le mieux l'esprit du poète belge Maurice Carême est « simplicité complexe », car, au-delà de l'apparente simplicité de ses textes, il y a une profondeur spirituelle, un message riche en significations, une vraie philosophie de vie. Une expression musicale, parfois transparente par clarté, une synthèse harmonieuse entre le quotidien et le sacré, dans un dosage savamment maîtrisé... D'ailleurs, le credo de Maurice Carême était : « L'homme a besoin de poésie comme il a besoin de pain quotidien. » D'ici la sensation de familier, d'accessible, fournie par les vers carémiens. L'espoir le plus cher du poète, son ambition la plus grande – comme signe du succès durable (et cible de sa tâche d'écrivain) – sont dévoilés par ses propres mots : « Ce que je souhaite le plus, c'est que l'un de mes poèmes plus tard devienne anonyme et passe dans la tradition populaire. Je trouve que c'est la chose la plus merveilleuse qui puisse m'arriver. »

La perception générale sur Maurice Carême est celle du poète de la joie, de l'enfance, de la nature paisible, du doute et de l'angoisse. Dans une interview¹, un autre poète belge, Werner Lambersy, vivant une période à Paris et obtenant en 1989 le prix Maurice Carême de poésie, remarquait le spécifique de la création de son confrère : « un alliage de mysticisme et sensualité ». D'ailleurs, c'est le plus difficile d'être profond tout en s'exprimant de manière simple. En effet, Maurice Carême est attiré par la composante sacrée de l'existence, par toutes les religions, sans préjugé, sans réticence dogmatique. Les arguments de Werner Lambersy mènent vers l'idée que le peuple belge aime la forêt, d'où le reflet mystique, la vision cyclique du temps, le sentiment des espaces infinis. Cela explique également la propension pour l'intimité de la création poétique, l'ascèse, l'amour sous toutes ses formes, y compris celle de la sensualité.

À son tour, Jeannine Burny remarque dans l'une de ses nombreuses conférences écrites pour la Fondation qu'elle préside : Maurice Carême aimait la nature à un point tel qu'il ne pouvait imaginer de pouvoir écrire loin d'elle. Souvent, en le voyant travailler dans cette totale communion avec tout ce qui l'entourait, il me semblait qu'il ne faisait plus qu'un avec la terre où il s'était assis et que la nature entière se sacrailisait sous sa plume. Il connaissait les arbres, les plantes, les fleurs, les animaux, les oiseaux, les étoiles, les planètes, il les appelait par leur nom. Il s'inquiétait de ne pas retrouver au printemps telle ou telle fleur devenue rare. Devant les beautés naturelles, il mesurait les

¹ Publiée dans la revue *Poésie belge de langue française*, coll. « Textes et documents pour la classe », p. 36-37.

limites auxquelles se trouvait confronté tout créateur. Et à nouveau, il s'arrêtait pour constater : « Comment décrire une telle splendeur avec les pauvres mots de tous les jours, les seuls pourtant à pouvoir exprimer l'innommable, à pouvoir opérer cette véritable transmutation du langage, à le porter aux rives toujours fuyantes de la poésie ? »²

De ces séjours de deux mois environ, il rapportait des cahiers chargés de trois cents à quatre cents poèmes selon le temps ensoleillé ou froid ou pluvieux, se rappelle Madame Burny, qui ajoutait aussi : « Maurice Carême était un homme qui privilégiait l'écriture en pleine nature, de là l'importance des conditions climatiques. Il se disait convaincu alors de l'importance des paysages connus ou répondant aux caractères des sites familiers de sa jeunesse. »³

Une telle preuve d'expressivité et simplicité sont les vers suivants, du poème *C'est une journée...* ; nous y trouvons une métaphore végétale et l'image du temps qui s'écoule quoiqu'on fasse, mais aussi la comparaison qui s'associe à cette image (nous avons souligné dans le texte les deux figures de style) :

C'est une journée qui s'écoule
Après des milliers de journées
Comme un petit marron qui roule
Sous **le châtaignier des années.**

Le fragment ci-dessus nous évoque le vers baudelairien du poème *L'Ennemi* : « Voilà que j'ai touché l'automne des idées ». Dans la dernière strophe de la poésie déjà citée, Maurice Carême crée une personnification suggestive :

C'est une journée qui s'en va,
Toute seule, sans fin, là-bas,
Et qui n'a même pas le droit
De tourner un moment la tête
Pour voir la trace de ses pas.

Le poète belge est très sensible au temps qui passe inexorablement :

Ainsi s'écourent les heures,
Simplement, tout à la peine,
Ainsi meurent dans ton cœur,
Comme des fleurs dans un verre,
Les heures de la semaine.
(« VII », vol. *Mère*)

L'expressivité de la vision du temps chez Maurice Carême va jusqu'à acquérir des accents douloureux, d'impuissance devant l'écoulement du temps « jaloux » qui devient

² J. Burny, *Maurice Carême, une vie, une œuvre*, p. 12.

³ Idem, *Paroles d'architecture*, p. 4.

notre « ennemi obscur », notre hantise perpétuelle. Mais, à vrai dire, il faut de l'ombre pour qu'une joie devienne claire :

Ah ! si je pouvais arrêter
Cette voleuse de secondes
Et casser le cadran
Pour que tous les enfants du monde
Conservent toujours leur maman !
(*Souhait/ vol. La Lanterne magique*)

Dans la littérature française, le symbole du « cœur » est bien fertile en interprétations, à partir des *Pensées* pascaliennes, jusqu'au *Petit Prince* de Saint-Exupéry, par exemple. Chez Carême, les vers rayonnant autour du mot « cœur » sont d'une beauté ineffable, comme la poésie populaire, comme les contes de fées. La poésie est une langue universelle, une communication de cœur à cœur, davantage que d'esprit à esprit, croyait l'auteur :

Il porte un oiseau dans son **cœur**,
L'enfant qui joue des heures, seul.
(*Il porte un oiseau dans son cœur*)

Avoir un oiseau dans son **cœur**
N'est pas donné à tout le monde.
(*Un oiseau dans son cœur*)

Pour donner enfin un exemple de variations sur le même thème :

Je porte une rose en mon **cœur**,
Une rose qui est pareille
À un petit feu de douceur.
Mais, dis-moi, connais-tu l'abeille
Qui est la clef de mon bonheur ?
(*La rose*)

Ou encore :

Et je ne sais plus bien
Lorsque mon **cœur** me parle,
Si ce n'est pas le tien
Qui parle par ma voix.
(*Mère*)

Les vers ci-dessus sont tirés du volume chef-d'œuvre *Mère*. Le cœur de la mère est si « candide » et « frais » qu'il parfume la maison, dit le poète dans un autre texte figurant dans ce volume (*III*). Pierre Coran, l'auteur d'un « portrait » Maurice Carême, considère le volume *Mère* un livre-fétiche, en évoquant le fait qu'il a été écrit en 1930, tandis que sa parution se produit à peine en 1935. L'explication serait, selon Caron,

qu'en 1930 « la mode était à qui écrivait le poème le plus obscur et trouverait les images les plus extraordinaires »⁴. On nous rappelle même que la lecture publique des poèmes de *Mère* a recueilli «une tempête de sifflets»... On parlait dans la presse de «supernaïvisme». Nous sommes redevables au témoignage de Pierre Caron qui retient aussi le changement de vision venant surtout de la part des confrères du poète :

Pourtant, dès la publication de *Mère* en 1935, c'est un afflux de lettres de poètes déjà célèbres tant de Belgique que de France. Georges Marlow, le jour même où il reçoit le livre lui confie : «Il est presque minuit et je me sens baigné d'une telle émotion que je n'hésite pas à vous en faire part tout de suite. Ah ! le beau livre que vous venez d'écrire ! Et quel grand poète vous êtes devenu ! Je l'ai lu d'abord pour moi seul, ensuite pour un ami venu me consulter et qui s'en alla le cœur chaviré et les larmes aux yeux... C'est tout imprégné de sa beauté que dormirai cette nuit dans la joie de fêter un chef-d'œuvre que je me réveillerai demain.»

De Paris, O. V. de L. Milosz lui écrit : «Je viens de lire votre recueil de poèmes *Mère*. Heureuse mère, heureux fils ! Ces vers pénétrés d'une merveilleuse tendresse ont réveillé dans mon souvenir les paroles émouvantes inspirées par une mère également à un autre poète, Henri Heine.»

Grégoire Le Roy n'est pas moins enthousiaste : « Enfin, voici un livre de véritable poète ! Je suis encore sous son emprise d'onction et de simplicité. En un mot, je suis pris. Je suis pris parce que vous me dites quelque chose d'essentiel, qui tient à l'éternel de l'homme et de la nature.»⁵

En tout cas, le mot « cœur » est un leitmotiv des poèmes à tonalité grave, comme nous pouvons le constater dans le fragment ci-dessous :

[...] il y a mon **cœur**, le plus obscur
De tous, mon **cœur**, plus obstiné qu'un mur [...]
S'entend chaque heure à me persuader
Que je suis fait, moi, pour l'éternité.
(*Que dire encore/ vol. Dans la main de Dieu*)

Le côté tragique de la poésie carémienne dévoile l'essence amère de la vie, mais l'espoir pousse le poète à faire de son mieux, pour rendre ce monde habitable. En évoquant la sagesse de Tagore, il croyait qu'il faut mettre de l'amour, là où il n'y en a pas et nous allons recevoir ensuite de l'amour :

Valait-il bien la peine, ô Christ
Que l'on te crucifie
Pour savoir au fond qu'il n'existe
Ici nul vin sans lie !
(*Le mal/ vol. Dans la main de Dieu*)

Lorsque même l'espoir manque, l'homme est envahi par le malheur, représenté par l'image symbolique de l'araignée. Pour lui, comme pour Georges Bernanos, un autre pédagogue de la littérature, l'œuvre de l'artiste n'est jamais la somme de ses déceptions, de ses souffrances, de ses doutes, mais sa vie même, transfigurée, illuminée, réconciliée.

⁴ P. Coran, *Maurice Carême*, Pierre de Méyère, éditeur, 1966, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

Qui ronge le foie et les reins ;
Le pire, ce n'est pas le froid
Qui glace jusqu'au bout des doigts ;
Le pire, **c'est d'être égaré**
Dans son corps, de se balancer
Comme un pendu dans son esprit ;
C'est d'être invinciblement pris
Dans les rêts que tend, dans le **cœur**,
L'araignée noire du malheur.
(*L'araignée du malheur/ vol. Et puis après*)

C'est à remarquer également le volet didactique des vers carémiens, au-delà des comparaisons et les métaphores suggestives, nous avons des expressions présentatives, de vraies définitions, toutes simples, désignant les contradictions de la vie. Cela explique une fois de plus le succès de cette poésie facile à lire, à mémoriser, la fréquence des textes de Carême dans les anthologies destinées aux enfants, dans les manuels pour les élèves. D'ailleurs, il ne faut pas oublier la formation initiale d'instituteur de l'auteur lui-même, le poète travaillant dans l'enseignement entre les années 1918 et 1943. C'est toujours sa compagne Jeannine Burny qui observe l'essentiel de cette inspiration puisée dans l'univers des enfants :

Ce contact journalier avec les enfants favorisera également chez Maurice Carême cette grâce et cette innocence qu'il avait sans nul doute conservée de l'enfance émerveillée qu'il vécut à Wavre, sa ville natale. Mais par quel miracle préservera-t-il à travers les vicissitudes de la vie ces qualités qui le distinguent si fortement des autres écrivains de son temps ? Dans cette prescience de sa singularité, avait-il, dès lors, d'autre voie que celle de la simplicité d'un langage qu'il osera choisir parmi les mots les plus nus de la langue française, ceux dont il dira qu'ils ont conservé leur saveur originelle. Il ne doutait pas qu'ils s'avèreraient des outils indispensables pour exprimer la joie ou la douleur, la souffrance la plus intolérable comme la candeur de l'enfant se voyant rire dans les yeux de sa mère. Il sera toujours persuadé - tant le travail poétique qu'il élabore dans son bureau est immense - qu'il s'agit dans son cas précis d'une simplicité, d'une complexité inouïe. En un temps où l'originalité était devenue un snobisme, il aura l'audace d'être - comme l'écrit avec tant d'acuité Marc Quaghebeur dans l'Alphabet des lettres belges de langue française - « cette voix singulière qui use des mots de tous les jours »⁶.

Parfois, la formule la plus radicale de l'angoisse est le dégoût de quoi que ce soit, la poésie devenant ainsi une forme de résistance. L'expression carémienne est, par conséquent, d'une simplicité effrayante, ayant la sobriété des choses graves, la mélodie des vers venant aussi de la répétition anaphorique de la conjonction « et » :

Dégoût de tout
Et de moi-même.
Et de l'amour
Et de ses gestes.
Et de ces poèmes
Où ma vanité

⁶ *Maurice Carême ou la grâce et l'innocence retrouvée*, p. 7.

Bourdonne **comme un insecte**

Qui se croit tout l'été.

Ah ! me retrouver

Sur les genoux de ma mère,

À sept ans, un soir d'hiver...

(Ligne de flottaison/ vol. Chansons pour Caprine)

Le poème nous semble d'autant plus important qu'il dévoile une image démythifiée de l'amour et nous savons qu'on ne saurait pas l'abolir, sans que tout l'univers carémien ne soit, à son tour, détruit, car l'amour reste la loi suprême de sa poésie. Peut-être ce dégoût vient-il en partie aussi du découragement devant l'injustice de la vie, provoqué par l'orgueil et la vanité de certains confrères.

Il faudrait redécouvrir la beauté de la nature, les choses simples, éphémères, qui font pourtant le charme de la vie :

Sur le talus, les valérianes

Se dressent telles des échelles

Vers un horizon soûl d'étoiles.

Mais personne, hélas ! n'en profite.

La terre a beau se dépenser,

Les gens passent beaucoup trop vite

En écrasant les marguerites.

(Mai/ vol. Almanach du ciel)

La région du Brabant natal (v. le volume homonyme) lui suggère des vers d'une sensibilité exceptionnelle, mettant en évidence la communion homme-Dieu. Les vers sont toujours l'expression de la symétrie formelle, des sentiments d'enthousiasme devant la terre natale (le subjonctif est l'indice grammatical de son émotion, de son état d'esprit éveillé par la terre natale) :

Que tu me ploies au grand midi des céréales,

Que tes guêpes, sans fin, fassent vibrer mon sang

Ou que tes soirs, sur moi, renversent leurs étoiles !

(Brabant d'arbres.../ vol. Brabant)

La divinité soulage toutes ses peines et lui donne l'espoir pour continuer son « périple » terrestre. Maurice Carême plaide pour la croyance toute naturelle, toute simple en Dieu, au-delà des dogmes, des églises, des cérémonies religieuses ; il s'adresse au lecteur comme à quelqu'un de très proche, comme à sa propre conscience même ; le texte est conçu comme un discours familier, l'emploi du pronom de la deuxième personne du singulier en étant la preuve, mais nous avons l'impression qu'il parle à lui-même, à sa propre âme) :

Aucune église ne fera
Que **tu** trouves Dieu dans l'ombre,
Il n'est nulle part dans le monde,
S'il ne rayonne au fond de **toi**...
(Heure de grâce)

Pour le poète belge, l'homme est un être éminemment spirituel. Pour lui, comme pour Ghandi, les religions représentent des routes différentes qui convergent au même point, l'amour, cette vertu étant le fondement de toute croyance authentique. De même, la divinité est le quotidien engendrent une familiarité de l'expression, jusqu'à représenter Dieu comme un gamin. Il y a un aspect ludique dans cette représentation carémienne de la divinité :

Le bon Dieu à qui l'on parle
Comme on parle à un gamin,
Sans voir qu'il tient des étoiles
Au lieu de cailloux en main.
(C'est le bon Dieu/ vol. Heure de Grâce)

Nous pourrions dire que la poésie carémienne est une allégorie du principe conformément auquel le bien s'empare du mal. Le poème-emblème *L'Oiseau* semble être la métaphore de l'oiseau Phœnix, dans la variante du poète belge. C'est l'image de l'homme de génie, de la condition de l'artiste, un Albatros dans la vision de Maurice Carême. Même le volume dont fait partie ce texte a pour titre un syntagme suggestif pour le harcèlement de l'artiste - *Entre deux Mondes* :

Quand il eut pris l'oiseau,
Il lui coupa les ailes.
L'oiseau vola encor plus haut.

Quand il reprit l'oiseau,
Il lui coupa les pattes.
L'oiseau glissa telle une barque.

Rageur, il lui coupa le bec
L'oiseau chanta avec
Son **cœur** comme chante une harpe.

Alors, il lui coupa le cou.
Et de chaque goutte de sang,
Sortit un oiseau plus brillant.
(*L'Oiseau*, vol. *Entre deux Mondes*)

Références bibliographiques :

BURNY, Jeannine, Conférences (« Fondation Maurice Carême ») : *Maurice Carême, une vie, une œuvre ; Maurice Carême ou la grâce et l'innocence retrouvée ; Paroles d'architecture, de la construction du discours poétique et de son sens secret.*
CORAN, Pierre, *Maurice Carême*, édit. Pierre de Méyère, 1966.

N.B. Tous les vers de Maurice Carême sont repris d'une anthologie/ édition électronique, fournie par « La Fondation Maurice Carême »

IV. Didactique du FLE

Enseignement de la littérature dans un cursus de FLE : de la « bonne lecture » à l'action de l'étudiant-lecteur sur le texte littéraire

Marie-Dominique MARCANT

Université de Birzeit
marido.marcant@gmail.com

Abstract: This article addresses the teaching of literature in French as a foreign language at a university level in Palestine. Both the methodological aspect of literature teaching and the introductory syllabus used are discussed. The research endeavours to show that a choice of texts echoing the students' socio-political context, in this case of colonisation and oppression, as well as an emphasis on the existing links between literature and everyday life, could form a basis on which to help students enjoy and benefit from literature by developing their sense of creativity and expressivity. Thus the paper focuses first on the importance of (re)creativity in literature in general and, more specifically, in postcolonial literature. It then goes on to deal with the perceptions that Palestinian students have of literature and literature teaching. Finally, some open suggestions are made for improving literature teaching in such a context.

Keywords: Literature teaching, French as a Foreign Language, Palestine, ICT, music

Introduction

L'enseignement de la littérature dans un cursus de français langue étrangère à l'université pose toujours question. Tous les enseignants ne s'accordent pas sur les finalités et donc sur la méthodologie à adopter. S'agit-il d'un enseignement purement disciplinaire, d'un enseignement purement linguistique, d'un mélange, d'un enseignement à visée culturelle ou méthodologique ? Autant de pistes mises en œuvre en fonction de l'établissement mais aussi de la formation initiale de l'enseignant. Dans cet article, nous cherchons à évaluer dans quelle mesure l'intégration des littératures francophones, et donc dans une certaine mesure des littératures post-coloniales, dans un cursus de français peut favoriser la créativité et l'expressivité des étudiants de français en Palestine. Nous soulevons aussi la question des moyens à mettre en œuvre pour que cette intégration soit logique et efficace. Dans le contexte palestinien, ces réflexions sur les possibles méthodologies à mettre en œuvre et l'intégration des littératures post-coloniales semblent tout à fait intéressantes dans la mesure où, d'une part, le système scolaire préconise un enseignement très traditionnel et très normé de la littérature, et

dans le même temps, le premier écrivain palestinien cité, si l'on posait la question, serait sans aucun doute Mahmoud Darwich dont l'œuvre, grandement inspirée d'Edward Saïd, figure majeure des études post-coloniales, se libère des « normes poétiques » et traite de l'importance de la création et de l'écriture en particulier en lien avec les problèmes d'identité ainsi que ceux liés à la mémoire collective et personnelle dans des contextes de guerre, de conflit et de résistance. Ces œuvres soulignent bien la nécessité, voire l'urgence de re-crée afin de retrouver son identité bafouée sous des années de colonisation/ occupation.

Nous étudierons donc d'abord la littérature sous deux angles, à savoir activité de création et expression artistique et objet d'enseignement. Puis, nous regarderons la littérature dans le contexte palestinien avec dans un premier temps une enquête réalisée auprès d'étudiants de français afin d'identifier leurs représentations, puis nous mettrons en relation ces représentations avec ce que le curriculum préconise en matière d'enseignement de littérature dans ce cursus de français afin d'évaluer sous quel angle la littérature pourrait y être enseignée. Enfin, nous proposerons quelques pistes de mise en œuvre de l'enseignement de la littérature pour favoriser une approche créative de la discipline. Ces pistes porteront sur l'utilisation d'outils souvent considérés incompatibles avec la littérature mais plus adaptés à l'enseignement ludique des langues. Nous verrons donc comment l'intégration des TICE mais aussi de la musique avec ses différents genres peut offrir un renouveau dans l'enseignement de la littérature.

1. De la littérature comme objet de création à la littérature comme objet d'enseignement

1.1. La littérature : entre objet de création et « institution »

La littérature, avant d'être une discipline enseignée, est une activité artistique qui inclut nécessairement une phase de création et d'expression de la part de l'auteur. En effet, Sartre [1948 : 26-30], dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, décrit cette discipline comme un dévoilement dans le cadre « d'une entreprise soit de moi sur les autres, soit de l'autre sur moi ». Ici, nous comprenons bien la phase de création de l'œuvre par l'auteur destinée à son lectorat et la seconde phase qui est l'action du lectorat sur l'œuvre par la lecture, l'interprétation et l'appropriation du texte littéraire. Il y souligne également l'aspect engagé de la littérature mais en notant la spécificité qui est un engagement dans le cadre d'un travail esthétique : « On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon » [Ibid.].

Mais à cette dimension créative de la littérature, Derrida [1992] pointe le paradoxe qui s'y trouve en faisant référence à la littérature comme « une étrange

institution ». En décrivant la littérature comme une institution, Derrida met l'accent sur une dimension (sous certains aspects) rigide de cette activité régie par des conventions et règles qui permettent de différencier ce qui relève d'une création littéraire, création mais qui se conforme à certaines règles esthétiques, linguistiques etc. de ce qui au contraire relève d'une création qui ne serait pas digne d'appartenir à cette famille. Cependant, Derrida souligne que cette « institution » donne aussi le pouvoir de tout dire et de se libérer des règles convenues par cette dernière. Le cas des littératures francophones constitue alors un exemple très intéressant pour montrer la mise au défi de cette « institution ».

1.2. Les littératures francophones : objet de re-création et ré-expression

Si nous regardons les littératures francophones du Canada, des Antilles, de l'Afrique ou d'ailleurs, nous remarquons des « écarts » par rapport aux canons européens et plus particulièrement français. Le mouvement de la négritude est certainement l'exemple le plus évident et le plus connu de remise en question de l'institution littéraire. Frantz Fanon [1952 : 13] souligne le fait que « Parler ; c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation ». Mais la Négritude, comme le dit Henri Lopes [2003 : 12], a en partie permis à des peuples et des individus d'écrire sans avoir honte de leurs accents. Dès lors nous pouvons dire que les littératures francophones se placent sur un nouveau paradigme en rendant la littérature objet de création et re-création. De même, nous pouvons dire que la littérature devient alors objet d'une ré-expression qui fut rendue silencieuse pendant nombre d'années. Et à travers cette re-création et cette ré-expression des mouvements, telle que la négritude, permettent de redévelopper un nouveau sens de créativité et d'expressivité chez nombre de locuteurs francophones en brisant les standards et les normes existantes.

Cependant, la tâche est ardue car ces mouvements qui valorisent l'Afrique avec la négritude ou les jeux autour du Joual au Canada, deviennent à leur tour des canons et des standards pour d'autres. Une fois, une littérature intégrée dans l'institution littéraire dont parle Derrida [1992], et que cette littérature est enseignée, elle est de nouveau placée sur un piédestal et devient à son tour enseignée comme une norme, certes liée à un contexte précis, mais avec une « bonne lecture » de l'œuvre. Le temps de l'ouverture à la créativité et à l'expressivité semble alors révolu.

1.3. De l'enseignement-apprentissage de la littérature : sur un mode de transmission ou de création ?

La littérature objet de création et d'expression appelant à la créativité et à l'expressivité se métamorphose souvent lorsqu'elle se retrouve dans une salle de classe.

L'enseignement de la littérature se trouve donc au cœur du paradoxe littéraire dont parle Derrida. Il s'agit de rendre compte de la créativité de l'auteur à travers une approche qui, souvent, ne laisse aucune place à la créativité du lecteur dont parle Sartre [1948 : 48], lorsqu'il insiste sur le mouvement de l'écrivain vers l'Autre et de l'Autre vers l'écrivain. Il s'agit alors en général de guider les étudiants vers « la bonne lecture », « la bonne analyse » et « la bonne interprétation » du texte donné. L'étudiant se retrouve alors à « apprendre » la littérature et non à l'« appréhender ».

La littérature est souvent utilisée comme un outil d'enseignement, particulièrement dans les cursus de français pour des étudiants non francophones : outil pour l'acquisition de connaissances « cultivées » avec l'apprentissage des auteurs et mouvements et figures, outil pour développer la communication avec le texte littéraire comme document déclencheur de réactions et d'interaction [Papo, 1989 : 7], outil méthodologique avec le travail technique effectué sur un texte littéraire (Demougin, 2007 : 404), outil de divertissement pour « varier » les supports écrits ou encore apporter des anecdotes culturelles [Collès, 2010 : 26]. Nous ne sommes pas ici pour juger d'une bonne utilisation du texte littéraire mais davantage pour attirer l'attention sur les paradoxes qui se mettent en place autour des textes littéraires.

Lopes [2003 : 79] souligne d'ailleurs assez bien ce piège à éviter lorsqu'il montre à quel point la négritude était nécessaire pour l'auto-détermination des peuples colonisés mais comme ce même mouvement pouvait à son tour être à l'origine de dérives graves et qu'il était important pour les générations futures de toujours remettre en question l'existant pour aller plus loin, pour transcender les différents « dogmes » qu'ils soient littéraires ou politiques. Ce passage est un véritable appel à la créativité et l'expressivité.

Dès lors, nous pouvons nous demander quelle approche de l'enseignement de la littérature est à favoriser ? Quelles sont les finalités de l'enseignement de la littérature ? Acquisition d'une culture « cultivée » ? Acquisition linguistique ? Ou acquisition d'une attitude ou de dispositions favorables à l'appréhension de la littérature ?

2. Le cas de la Palestine

Nous regarderons à présent un cas où la littérature est enseignée comme cours obligatoire dans un cursus de licence en langue française : l'université de Birzeit. Quelles représentations les étudiants ont de l'enseignement de cette discipline ? Quelle approche est utilisée pour quels objectifs de l'enseignement de la littérature ?

2.1. Les étudiants et leurs représentations de la littérature

Un questionnaire a été distribué à deux promotions d'étudiants (sur deux semestres différents) avant de commencer le premier cours de littérature du cursus. Les deux promotions réunies rassemblent 16 étudiants. À travers une série de questions,

nous avons cherché à identifier les représentations qu'ont les étudiants avant de commencer la littérature.

Une première série de questions portait sur les idées/ définitions que les étudiants associent spontanément à la littérature. Les résultats sont mis dans le tableau ci-dessous :

Idées associées à la littérature.	Nombre d'étudiants ayant donné cette réponse
Types de textes	13
• Précisément la poésie	6
Difficulté	6
Expression	
• De l'auteur	6
• De l'étudiant	1
Création	
• De l'auteur	4
• De l'étudiant	1
Apprentissage scolaire	4

Tableau n°1 : Idées associées à la littérature

Il est donc intéressant que la majorité ait associé la littérature à la description d'un support. Mais il est encore plus intéressant de noter d'une part la récurrence de l'idée de difficulté et d'autre part de souligner l'importance donnée à la création et à l'expression de l'auteur par rapport à celles de l'étudiant-lecteur. Enfin, la référence aux expressions liées à un apprentissage scolaire, telles que « bien savoir la culture », « répondre aux questions », « avoir la bonne façon de penser » ou « acquérir du savoir » souligne bien la perception qu'ont nombre d'étudiants sur cette discipline : il s'agit de « connaître » et de « bien lire » avant tout. Peu de place est donnée à l'expression et à la création du lecteur en agissant sur le texte littéraire comme le décrit Sartre [1948 : 48].

Une deuxième série de questions visait à identifier l'opinion qu'ont les étudiants de la littérature en général puis dans un cours. Les résultats sont dans les tableaux ci-dessous :

Difficile	4
Intéressante	9
Ennuyante	2

Tableau n° 2 : Opinions des étudiants sur la littérature en général

Difficiles	10
Intéressants	4
Ennuyants	2

Tableau n° 3 : Opinions des étudiants sur les cours de littératures

Ici il en ressort que si la littérature est considérée difficile par 4 étudiants, elle l'est pour 10 étudiants lorsqu'elle apparaît dans le cadre d'un cours. De même, la littérature en soi semble intéresser nombre d'étudiants et ce niveau d'intérêt chute lorsque la littérature devient objet d'enseignement. On peut donc dire qu'une majorité a une vision qui peut facilement devenir négative en raison de la difficulté associée à la discipline, mais il est aussi intéressant de souligner que la littérature, perçue comme objet de création pour un auteur, se transforme en activité davantage passive pour l'étudiant-lecteur dans la mesure où seul un étudiant a mentionné l'aspect créatif et expressif qui ressortait de cette discipline pour lui. Cette conception passive de la littérature en milieu institutionnel peut également venir de l'expérience personnelle des étudiants au niveau scolaire. En effet, l'enseignement de la littérature en arabe¹ retrouve, dans une certaine mesure, les mêmes questionnements que celui réalisé en langue étrangère. La littérature arabe, étant principalement écrite en arabe classique ou standard, est souvent incompréhensible pour nombre d'élèves ne pratiquant que l'arabe local. Dès lors, la question est de savoir s'il s'agit d'enseigner la langue ? le sens ? la forme ? C'est ainsi qu'une approche par « apprentissage par cœur » est souvent privilégiée sans prêter attention à la véritable compréhension des élèves car, face à une classe de 45 élèves, il est certainement plus aisé d'expliquer de façon frontale et de demander aux étudiants de recopier et de mémoriser.

2.2. La littérature dans le curriculum

Si nous reprenons les quelques lignes attribuées aux finalités des cours de littérature dans le cursus, nous remarquons qu'une dimension spécifique de l'enseignement-apprentissage de la littérature a été choisie.

À la fin des études, l'étudiant sera capable de :

- Connaître les mouvements et courants littéraires français.
- Connaître les auteurs principaux de chaque période.
- Connaître les textes fondateurs de la littérature française.
- Comprendre des extraits littéraires appartenant à différents genres et différentes époques.
- Connaître la méthodologie de l'analyse littéraire et les différentes approches de l'analyse.
- Comprendre les particularités de l'écriture liées à un sujet spécifique : écriture des femmes, des immigrés, des opprimés, etc.

Tableau n° 4 : Les finalités des cours de littérature dans le curriculum

¹ Pour en savoir plus sur les curriculums palestiniens et avoir accès aux manuels scolaires : <http://www.pcdc.edu.ps/textbooks/index.htm> [inaccessible au 1^{er} mars 2012 mais une copie archivée est consultable : <http://web.archive.org/web/20110428183924/http://www.pcdc.edu.ps/textbooks/index.htm> - page consultée le 1^{er} mars 2012].

Il s'agit donc pour l'enseignant de transmettre des connaissances « cultivées » et pour l'étudiant de les apprendre pour les « connaître ». Il n'est à aucun moment fait mention de s'appropriier le texte et de pouvoir l'interpréter et l'analyser de façon personnelle en laissant justement une place pour la créativité et l'expressivité de l'étudiant-lecteur. Nous pouvons donc dire que, si les cours sont donnés en fonction de ces objectifs, la représentation qu'ont les étudiants face aux cours de littérature, à savoir la position passive du lecteur, se trouvera certainement confirmée. La littérature est donc résolument considérée comme une discipline figée réservée à une « élite » littéraire dont l'étudiant ne peut pas faire partie et doit donc en conséquence apprendre ce qu'est le beau, ce que l'auteur cherche à dire plutôt que d'agir sur le texte en fonction de ses connaissances et expériences personnelles préalables.

Cela constitue un paradoxe très intéressant car dans les départements dits de « langues et cultures », les méthodes utilisées pour l'enseignement-apprentissage de la langue rejettent toute méthodologie traditionnelle en arguant que l'étudiant ne commence jamais de zéro, mais que ses expériences langagières précédentes lui permettent de construire/ co-construire avec ses pairs ses nouvelles connaissances et nouveaux savoir-faire en langue. En revanche, lorsque le cursus s'éloigne de l'aspect FLE, on revient à une méthodologie magistrale plutôt tournée vers un enseignant-expert et un étudiant vierge de connaissances et savoir-faire en la matière.

L'enseignement de la littérature peut pourtant viser d'autres objectifs que l'acquisition de connaissances « cultivées » et particulièrement dans un contexte comme la Palestine.

2.3. Créativité, expressivité, littérature et conflit

La Palestine étant le lieu d'interminables tensions, il est nécessaire pour les individus de pouvoir s'extérioriser d'une façon ou d'une autre. En effet, la situation d'occupation et d'oppression, à laquelle le peuple palestinien fait face, restreint la créativité. Cela se ressent par exemple dans les productions artistiques palestiniennes qui, depuis les années 60, traitent principalement de la situation politique du pays. Il y a donc de moins en moins de créativité dans les thèmes abordés, et quand bien même une œuvre pourrait être lue sous divers angles, l'angle politique est généralement privilégié. La littérature peut, pourtant, constituer un moyen parmi beaucoup d'autres pour sortir de ce cercle.

Cependant cela demande de revoir les finalités visées et d'ouvrir davantage la littérature aux littératures. Dans un contexte comme la Palestine, bien sûr la littérature peut être enseignée à travers des textes français, mais il est également important d'ouvrir cette discipline à de nouveaux horizons certainement plus proches des réalités palestiniennes. En ce sens, les littératures post-coloniales représentent un corpus tout à

fait adapté à la mise en place d'une nouvelle approche littéraire dans un contexte sous occupation/ colonisation. Ainsi les étudiants, plutôt que de se sentir forcés de suivre « la bonne lecture » dont parle Papo [1989 : 29], s'engageront de façon plus spontanée dans l'appropriation du texte en mettant en relation différents contextes/ différentes époques, mais avec des réalités faisant échos aux unes et aux autres. Dès lors, l'étudiant passif fera appel à sa créativité pour donner de nouvelles dimensions au texte et ainsi usera de son expressivité jusque-là limitée à la répétition d'éléments appris et « recrachés » d'un texte à l'autre, demeurant toujours aussi obscur et éloigné.

3. Pour une littérature-création

3.1. Processus d'identification

La première étape serait certainement de travailler à la transformation des représentations liées à la littérature et à son enseignement. En effet, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les étudiants ont une perception de la littérature comme étant une discipline difficile et passive. Cette représentation vient certainement aussi du fait que la littérature arabe enseignée au niveau scolaire n'est pas non plus enseignée selon une approche créative, mais plutôt selon une approche normée de la littérature, souvent centrée sur les canons, les formes et l'arabe classique. Pourtant, des écrivains palestiniens se sont affranchis de ces normes littéraires, et particulièrement Mahmoud Darwich, dont les poèmes traitent des questions d'identité, de l'identification par rapport à l'ennemi, des conflits intérieurs et de la notion d'hybridité post-coloniale. L'admiration pour Mahmoud Darwich, qui est certainement le poète le plus connu des étudiants, souligne d'ailleurs bien que la littérature peut être appréciée à condition de pouvoir agir sur le texte et son sens et cela commence par la possibilité de s'identifier au texte et donc de pouvoir le comprendre et de s'en sentir suffisamment proche que ce soit par le contenu que par la forme et la langue.

Ainsi l'étude de textes palestiniens comme ceux de Darwich peuvent constituer une piste afin de montrer le lien entre la littérature et la réalité qui ne sont pas nécessairement deux items éloignés. Une autre piste est, dans le contexte qui nous intéresse – à savoir dans les cours de littérature d'un cursus de français, l'étude de textes francophones ayant « rejeté » ou adapté la langue française et la littérature de langue française à leurs réalités, à leurs besoins de créativité et d'expressivité. Cela peut se faire en partant de « littérature de résistance » mais en amenant l'étudiant à saisir la complexité et la multiplicité des interprétations possibles afin que l'étudiant puisse à son tour sentir l'envie, le besoin, de s'exprimer sur les textes donnés et d'en créer un sens nouveau, propre à sa lecture personnelle.

Mais, pour amener l'étudiant à créer du sens et à pouvoir l'exprimer de façon précise, il faut revoir la méthodologie de l'enseignement de la littérature. En effet, l'étudiant a besoin de devenir actif face aux textes et face à la construction de ses connaissances, afin de pouvoir appréhender un texte littéraire de façon autonome et personnelle.

3.2. Processus d'appropriation

L'étudiant ne peut s'approprier le texte littéraire que s'il est guidé vers la compréhension sans se voir imposer une lecture, une compréhension, une interprétation unique. Par ailleurs, nous pensons aussi qu'il est essentiel que l'étudiant puisse trouver un lien entre littérature et vie réelle. La littérature est trop souvent perçue comme une discipline réservée à un milieu, une élite mais absente de la vie quotidienne et des discussions que l'on peut avoir de façon spontanée avec notre entourage.

- Les TICE dans l'enseignement de la littérature

L'utilisation des TICE dans l'enseignement de la littérature permet d'une part de moderniser l'approche littéraire, mais surtout de sortir la littérature du cadre rigide de l'institution. En effet, l'utilisation d'outils permettant la discussion et le travail collaboratif, tels que les blogs ou *Google Docs*, permet de mettre l'étudiant au centre de son apprentissage littéraire au même titre que dans le cadre d'un apprentissage linguistique. Ainsi les étudiants se retrouvent à discuter de littérature, à échanger des points de vue en tentant de lier texte littéraire, recherche d'informations, construction de sens. L'enseignant se positionne alors en guide pouvant (ré)orienter les discussions lorsqu'un blocage apparaît, mais ce sont, avant tout, les apports des étudiants qui sont valorisés. Les étudiants peuvent alors prendre confiance et devenir conscients de leur capacité littéraire à travers leur propre expressivité et créativité.

- Briser le « tout » texte

Une autre approche peut être celle de la mise en musique/ chanson de certains textes. Dans le cas de la littérature palestinienne, de nombreux poèmes ont été mis en chanson par des chanteurs populaires engagés comme Marcel Khalifé ou Ahmad Ka'bour, mais aussi plus récemment par des groupes de rap et de hip-hop comme le groupe DAM². Cela, une fois de plus, contribue à lier la littérature à la réalité populaire et non seulement à celle d'une élite culturelle. Il en est de même pour les littératures francophones. De nombreux textes ont été mis en chanson par exemple Aragon par Léo Ferré ou Boris Vian par multitude d'artistes allant de Serge Gainsbourg à Zebda en passant par Carla Bruni et Debout sur le Zinc. D'autres, sans reprendre directement un texte, s'en inspirent grandement pour composer à leur tour leurs propres textes. C'est le

² Pour plus d'informations voir le documentaire *Slingshot Hip Hop* (2008) de Jackie Reem Salloum.

cas du rappeur-slammeur Abd-Al-Malik [2012], influencé par Fanon, Césaire et beaucoup d'autres, qui insiste dans son ouvrage *Le Dernier Français* sur la nécessité de lier le texte littéraire à la réalité, à un élément accessible à tous :

Comment faire que des élèves d'aujourd'hui soient touchés par la cadence sourde des vers de Jean Racine ? Qu'ils soient sensibles à la musique de Verlaine ? Qu'ils soient envoûtés par le tempo mystique des sonnets de Mallarmé ? Depuis quelques années, j'ai trouvé la solution : il suffit de scander les mots à la manière des slammeurs. Rien de plus efficace. Le rythme devient alors une réalité tangible pour tous.

À travers les TICE et les discussions sur la littérature d'une part, et le travail sur les chansons d'autre part, on peut amener l'étudiant à prendre plaisir à manipuler le texte littéraire soit dans une perspective d'expression et donc de compréhension, interprétation, discussion ou dans une perspective de création littéraire comme en proposant un projet rap³/slam de mise en parole d'un texte ou de création d'un nouveau texte inspiré d'autres textes littéraires.

En guise de conclusion

On peut donc dire que la littérature, dans un contexte en conflit, où la créativité est reléguée au second plan, en raison d'une part des priorités et d'autre part de la récurrence des mêmes thématiques, constitue un outil riche. En effet, la littérature ouvre à de nombreuses possibilités de travail en vue de l'acquisition de connaissances (comme il est traditionnellement admis), mais aussi et surtout en vue de l'acquisition d'une attitude favorable à l'objet littéraire en tant que tel et non en tant qu'outil-déclencheur de langue, de réactions, de techniques. Le développement d'une attitude favorable à la littérature permettra ensuite à l'étudiant de développer sa créativité et son expressivité, deux attitudes nécessaires pour pouvoir éventuellement s'exprimer et créer. Il s'agit d'abord d'acquérir les dispositions préalables afin de pouvoir agir soi-même. Cela passe par différentes phases progressives mais qui, dans tous les cas, doivent favoriser la prise en charge par l'étudiant de son apprentissage littéraire pour évoluer dans un espace de liberté. Dès lors, il s'agit de désacraliser le domaine littéraire et de le montrer comme une « arme » du peuple pour faire face à nombre de situations, pour entendre et faire entendre nos voix à travers d'autres textes. L'institution littéraire dont parle Derrida [1992] est en réalité un monde d'échange, de partage, d'expression et de création à condition de la traiter comme telle et de ne pas tenter de la muséifier. Mais pour ce faire, ne doit-on pas d'abord trouver les outils pour transformer les représentations qu'ont les enseignants eux-mêmes de ce que l'enseignement de la littérature « doit être » ?

³ Pour lire davantage sur la littérature et le rap, voir Ghio, B. (2010), « Littérature populaire et urgence littéraire : Le cas du rap français », in *Trans – Revue de littérature générale et comparée*, n° 9, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris 3 [en ligne]. URL : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article399>.

Références bibliographiques :

- ABD-AL-MALIK, *Le Dernier Français*, Le Cherche Midi, Paris, 2012.
- COLLÈS, L., *Islam - Occident. Pour un dialogue interculturel à travers des littératures francophones*, E.M.E, coll. « Proximités-didactique », Fernelmont, 2010.
- DARWICH, M., *Poèmes palestiniens*, Cerf, Paris, 1989.
- DARWICH, M., *Ne t'excuse pas*, Actes Sud, Arles, 2006.
- DEMOUGIN, P., « Enseigner le français et la littérature : du linguistique à l'anthropologique », in *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 33, n° 2, 2007, p. 401-414 [en ligne]. Article consulté le 30/10/2011. Disponible sur le web : <http://www.erudit.org/revue/rse/2007/v33/n2/017884ar.pdf>.
- DERRIDA, J., « This Strange Institution Called Literature. » [Interview] in *Acts of Literature*, Atridge, D. (Ed.), p. 33-75, London/ New York, 1992.
- DUFAYS, J-L., « La lecture littéraire, des "pratiques du terrain" aux modèles théoriques », in *Lidil*, 33, 2006 [en ligne]. Article consulté le 30 sept. 2011. Disponible sur le web : <http://lidil.revues.org/index60.html>.
- FANON, F., *Peau noire masques blancs*, Seuil, Paris, 1952.
- LOPES, H., *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Gallimard, coll. « Continents noirs », Paris, 2003.
- PAPO, E. § BOURGAIN, D., *Littérature et communication en classe de langue*, Didier, Paris, 1989.
- SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948.

Caractéristiques de l'interaction verbale en classe de français langue étrangère

Cristina MĂLUȚAN

Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca
cristina_buturca@yahoo.com

Abstract: In this article our aim is to show the characteristics of verbal interaction in french as a foreign language class, because the construction of didactic speech is found in a process of incessant development and appears under the form of a negotiation between the different actants of the class. In this case, the speech is co-produced and is the fruit of a collaboration. We also emphasize the fact that the distinctive feature of didactic interaction is to put in place the structure Question (initial intervention, ordinarily inserted by the teacher) – Answer (reactive intervention of the student) and Feed-Back - (evaluative intervention of the teacher) and furthermore the particularity of didactic speech is given by the unequal place of the class interactants which makes out of it an *exolingue* interaction.

Keywords: verbal interaction, french as a foreign language, interactionnel model, didactic speech

L'interaction en classe de français langue étrangère est une formation hétérogène constituée de données de la langue à enseigner/ apprendre (le français comme langue étrangère), des données de la langue maternelle (dans notre cas le roumain) et des considérations sur la langue (les éléments métalinguistiques). De cette affirmation, nous pouvons déduire que le langage en classe de langue remplit trois fonctions [Cicurel, 1996a : 67] :

- Une fonction de régulation (R. Vion, 1992) d'une action en cours, [...]
- Une fonction autoréflexive : la langue parle de la langue. [...]
- Une fonction de communication : la dimension interactionnelle des discours témoigne (par l'alternance des tours de parole, par les phénomènes de co-construction, etc.) de la possibilité d'échapper à la stricte finalité de l'apprentissage.

Au fil du temps, la construction du discours didactique a subi beaucoup de transformations. Toutefois, il possède quelques éléments caractérisés par : une constante métalinguistique (définitions, répétitions, explications, analogies, paraphrases, exemplifications), une constante métacommunicative (les commentaires du professeur qui ont comme but la clarification de certains malentendus des élèves), des habitudes communicatives liées au progrès de l'enseignement/ apprentissage d'une langue

étrangère (récapituler, annoncer) et des hésitations ou des pauses communicationnelles des participants à la classe de langue.

Avant de montrer les caractéristiques de l'interaction en classe de langue, il est nécessaire de mentionner le rapport qui existe entre l'interaction didactique et l'interaction authentique. Ce rapport consiste à savoir si la classe est ou non un lieu d'échanges réels. Considérer que les rapports entre les interlocuteurs sont en dehors de toute réalité nous semble assez exagéré, car la spécificité de la situation veut que les interactions soient centrées sur un objectif : apprendre le français langue étrangère et le français langue étrangère constitue lui-même le moyen d'apprentissage.

Il faut signaler que les documents introduits dans la classe doivent être proches de ceux que l'on trouve dans la vie courante. Le type d'activités proposées aux apprenants doit se rapprocher de types d'échanges qui existent dans la réalité quotidienne. Le problème est de savoir comment les activités proposées dans la classe permettent à l'apprenant de s'insérer dans l'interaction réelle. La modalité de structurer l'ensemble de la classe (les rapports qui s'établissent entre professeur-élève, élève-élève) a un rôle important dans la mise en place de l'interaction au sein de la classe.

Pour présenter les caractéristiques de l'interaction didactique, nous devons prendre en considération le schéma interactionnel dégagé par Sinclair et Coulthard en 1975. Ce schéma peut être adapté au discours didactique sous la manière suivante :

- Question du professeur (comme moyen de différer l'apport d'information, mobilisant l'attention des élèves sur un thème ouvert par la question) ;
- Réponse de l'élève (sélectionné par le professeur ou auto-sélectionné) ;
- Feed-back du professeur (son évaluation, mais surtout l'apport d'information institutionnelle par le professeur qui répète la bonne réponse de l'élève et/ou la reformule).

Le climat créé dans la classe doit favoriser les interactions entre les apprenants et le professeur, l'essentiel étant que l'élève puisse communiquer du sens à travers la langue étrangère. Cela est possible seulement si ce climat permet à l'apprenant d'exprimer ses points de vue, dépassant ses difficultés, ses erreurs. Pour que ceci soit concevable, l'attitude de l'enseignant est un facteur important. Le professeur peut constituer une structuration de la classe pour que l'interaction soit plus fluente, en fonction de sa démarche pédagogique. Ainsi, l'interaction peut se dérouler : entre deux individus (professeur élève ou élève-élève), entre un individu et un groupe (professeur-classe) ou entre deux groupes (élèves-élèves).

Ces structures d'interaction doivent permettre à chaque élève, d'une part, de trouver sa place dans ces modes de fonctionnement et, d'autre part, de se confronter à des modes d'interaction divers pour faire face à l'interaction quotidienne. Ceci revient à développer chez l'apprenant une attention à l'autre, ce qui lui permet d'être conscient de

ses comportements et l'oblige à mettre au point des stratégies de réponse, donc à se situer dans les interactions didactiques et à maîtriser tous les phénomènes liés à cette pratique.

Pour que l'apprenant ait un rôle plus actif dans la classe et pour que l'interaction dans la classe ne soit pas verticale (professeur-élève), il y a une nécessaire redistribution des rôles. L'enseignant doit expliquer les contenus de la leçon, lorsque ceci est nécessaire, organiser les groupes de la classe, proposer des fiches et des activités. Le groupe d'élèves peut intervenir sur certains éléments ; types d'activités, démarche de la leçon, et tout cela peut se réaliser dans le cadre d'une négociation entre le professeur et les élèves. C'est une autre manière d'impliquer l'apprenant dans l'interaction et dans la gestion de son apprentissage. Il est évident que les échanges réalisés lors de la négociation seront authentiques.

Nous pouvons nous demander [Besse 1980a : 59] si la négociation ne se résume qu'à une manipulation de la part de l'enseignant. Il est clair que tout n'est pas négociable (les contraintes institutionnelles, les moyens matériels de l'institution, la formation et la personnalité de l'enseignant) et, si les négociations n'ont pas d'effet, l'interaction ne peut pas avancer.

La négociation constitue justement un moment d'écoute de la part de l'enseignant et permet aux apprenants et aux professeurs de langue d'explicitier et de confronter leurs projets d'apprentissage et d'enseignement.

Ce qui distingue une interaction didactique de toute autre interaction est le fait qu'elle met face à face des participants qui n'ont pas un statut égal. L'inégalité des co-actants de la classe est identifiable dans la classification des taxèmes proposée par C. Kerbrat-Orecchioni [1986]. L'enseignement/ l'apprentissage du français langue étrangère se présente sous une forme interactionnelle qui contient plusieurs taxèmes :

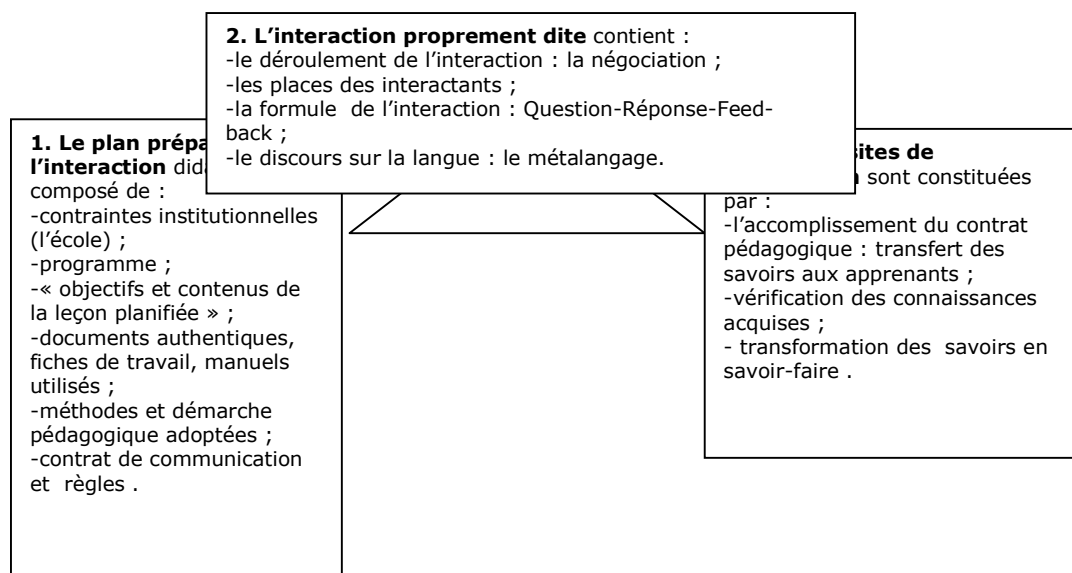
- les taxèmes au niveau de la forme de l'interaction : le type de situation ;
- les taxèmes au niveau de la structuration de l'interaction : le système des tours de parole ;
- les taxèmes au niveau du contenu de l'interaction : les actes de parole, le thème ;

Toute interaction qui engendre un locuteur plus compétent (le professeur) que l'autre (l'élève) doit comporter deux conditions, selon P. Bange [1996]. La première milite pour le déroulement de l'interaction dans « la zone proximale de développement » de l'apprenant, et la deuxième pour le développement de l'autonomie de l'apprenant.

L'interaction en classe de langue peut être rendue sous une forme bien structurée qui rappelle le triangle didactique de J.-F. Halté [1999 : 71-88] utilisé aussi par le didacticien roumain, A. Pamfil [2003 :5]. Ce triangle contient trois éléments de base : les connaissances ou le contenu, l'enseignant (qui engendre la problématique de l'intervention didactique) et l'élève (qui se soucie de l'acquisition des connaissances et

des savoirs). Sur ce modèle et ayant à notre portée les considérations de F. Cicurel [1996c], nous allons dresser un triangle qui renvoie aux trois plans de l'interaction en classe : le plan préparé de l'interaction didactique, l'interaction didactique proprement dite, les réussites de l'interaction :

Le triangle de l'interaction en classe de FLE



Ainsi, nous pouvons déduire que l'interaction didactique suppose (parmi ses éléments principaux) la présence d'un contrat de communication, de plusieurs interlocuteurs et d'une énonciation qui n'est pas spontanée, mais planifiée. Cette planification est obligatoire pour atteindre les objectifs imposés au début de la leçon. Toutefois, notre expérience comme professeur de français langue étrangère nous a montré que l'interaction didactique ne se déroule pas tout le temps comme nous l'avons prévue. Elle est dotée d'imprévisibilité, puisque l'objet à apprendre est la langue et les questions, les idées des élèves peuvent se construire au fil de l'interaction. Dans ce sens, F. Cicurel avance l'hypothèse suivante : « l'apprentissage dans le cadre-classe est possible, car la production discursive se fait dans une instance interactionnelle qui n'est pas strictement verrouillée à l'avance ». [*Ibid.* : 72].

Les discours de la classe font, depuis des années, l'objet d'études riches et diversifiées. Avec le développement des notions de *discours didactique* ou de *didacticité* proposées par Ali Bouacha [1984] ou Sophie Moirand [1993], nous considérons que le discours d'un enseignant comporte des traces linguistiques de son intention communicative : des actes explicatifs, un métalangage en rapport avec la matière enseignée. Le fait d'avoir à présenter des mots ou des concepts inconnus confère à la communication didactique des particularités discursives. Les différents travaux sur le

discours didactique ont permis de caractériser les discours à propos et autour de la langue. Selon F. Cicurel [1985], le code est au centre de la communication didactique et la dimension métalinguistique est avérée. Les théories énonciatives sont également à l'origine des questions que l'on se pose face aux discours de la classe : qui est l'énonciateur ?; quelle est sa place ?; quels régimes discursifs spécifiques émergent-ils ? (Par exemple, une certaine ritualisation de la parole ou celui de la fictionalité des discours) [Cicurel : 1988]. La classe oblige-t-elle à configurer et faire entrer par l'imagination scènes, personnages et différents actes de paroles ?

L'analyse du discours didactique requiert une description et un passage en revue des éléments constitutifs de la communication didactique. Quels sont les partenaires et leurs rôles dans le discours didactique ? Quels est le contrat ou le rituel communicatif qui doit être respecté par chaque participant à l'interaction didactique ? Quel est le système des tours de parole ? Quelle est la structure hiérarchique de l'interaction didactique ? - ce sont des questions qui pourraient nous offrir de nouvelles pistes de recherche dans le futur.

L'analyse des interactions dans les classes de FLE ne peut ignorer le fait que le professeur doit toujours prendre en compte dans ses actions l'autre, c'est-à-dire l'élève. Les places interactionnelles dominantes sont celle du professeur et celle occupée par les apprenants qui portent un nom collectif - la classe. Chaque apprenant a sa propre identité, mais l'apprentissage est un processus collectif et aussi coopératif. Ils apprennent surtout des dires du professeur, mais aussi des dires de l'autre apprenant ou des erreurs de l'autre apprenant. On enseigne toujours à quelqu'un, le discours d'enseignement se construit en fonction de l'autre, mais il peut se construire aussi en coopération et, parfois, en opposition avec lui.

Nous partons dans notre article d'une remarque de C. Kerbrat-Orecchioni : pour qu'il y ait une réelle interaction didactique, « [...] il ne suffit pas que deux locuteurs (ou plus) parlent attentivement ; [il faut] qu'ils "se" parlent, c'est-à-dire qu'ils soient tous deux "engagés" dans l'échange, et qu'ils produisent des signes de cet engagement mutuel, en recourant à divers procédés de validation interlocutoire ». [1990 : 18]. Pour les échanges en contexte didactique, les salutations peuvent représenter un exemple de validation interlocutoire :

Professeur – Bonjour, mes élèves !

Élèves – Bonjour, madame professeur !

La question typique posée par tous les professeurs de l'enseignement roumain requiert une réaction de la part du public apprenant et tout cela représente un signe de validation interlocutoire :

Professeur – Bon... qu'est-ce que nous avons préparé pour aujourd'hui ? (pause) Qu'est-ce que vous avez préparé pour aujourd'hui ?... Euh, quelle a été notre dernière leçon ?

Élève – L'imparfait de l'indicatif !

Partant de ce terme de « validation interlocutive », la littérature de spécialité avance l'idée, selon laquelle les interactants se coordonnent ou s'harmonisent constamment dans une « synchronisation interactionnelle » qui consiste dans le fonctionnement des tours de parole. Les tours de parole se constituent dans un « système des tours » [*Ibid.* : 21] qui est régi par des règles bien précises. Ces règles s'appliquent et s'utilisent dans l'interaction, y inclut celle didactique.

Dans l'interaction didactique, l'exercice de la parole suppose obligatoirement et normalement la présence d'un allocuteur ou émetteur et la présence d'un interlocuteur ou récepteur, dans les figures du professeur et de l'élève. La figure de l'émetteur (qui est d'habitude le professeur) doit signaler qu'il parle à quelqu'un, soit par la direction de son regard, soit par une sorte de « capteurs » [Kerbrat-Orecchioni, 1996 :5] ou de « marques d'allocution » [Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 14] comme *Alexandra !* ou *Vas-y !* Il doit assurer le bon déroulement de son intervention par divers procédés « phatiques » (haussement de la voix, ralentissement du débit verbal, reformulations, répétitions, paraphrase, etc.) qui ont le rôle d'assurer l'écoute de son destinataire. En revanche, le récepteur (dans notre cas, l'élève) doit s'insérer dans ce circuit communicatif et sa présence peut être sentie par l'intermédiaire des « régulateurs » de type : (Oui ! D'accord !). La présence de ces régulateurs est très importante dans l'interaction didactique parce qu'ils ont le rôle de certifier que l'élève a bien compris l'explication du professeur.

Tout participant au discours didactique est en même temps producteur et interprète des messages transmis. Cette situation renvoie à la notion de co-énonciateurs de Culioli. Ainsi, d'habitude, le professeur est celui qui initie les échanges. Il est le locuteur et interprète les messages de deux manières : il interprète sa production discursive pour qu'elle soit accessible à ses élèves et en même temps il essaye de s'imaginer l'interprétation que peut en faire son interlocuteur. Le co-énonciateur, l'élève de la classe de langue est le destinataire des productions du professeur. Il a un double rôle : il doit comprendre le message du professeur ou d'un autre élève, intégrer et formuler une réaction de sorte qu'elle favorise l'enchaînement naturel de l'interaction didactique. L'interprétation dans le cas du professeur est celle de son propre discours (au fur et à mesure qu'il le produit) et du discours construit par l'élève. Quand le professeur construit son propre discours, il a dans sa tête le niveau de compréhension de ses élèves et il s' imagine une réaction possible des ceux-ci.

Ainsi comme nous l'avons précisé, l'interaction didactique comme tout autre type d'interaction, suppose un échange qui prend la forme d'une négociation entre les

différents actants de la classe. Le discours dans ce cas est « coproduit, il est le fruit d'un travail collaboratif incessant » [Kerbrat-Orecchioni, 1996 :6].

Le lieu où se déroule l'interaction didactique est la classe. Plus que cet espace physique, la classe est devenue le lieu d'observation d'interactions complexes entre les participants. Ce cadre de la classe comporte des traits généraux : un processus instructionnel programmé, des routines pédagogiques, une organisation de la parole et de la communication. Mais, à part tout cela, il faut d'abord remarquer que les interactants de la classe ne sont pas dans la même position par rapport au savoir, à l'objet à transmettre. L'un détient le savoir et l'autre en manque.

Les idées que nous avons avancées dans cet article représentent des éléments essentiels du « contrat pédagogique » [Charaudeau, 1992 : 54] qui régit les échanges et assigne aux interactants un « rôle conversationnel » différencié : d'un côté le rôle conversationnel d'enseignant, de l'autre celui d'apprenant. Toujours P. Charaudeau souligne le fait qu'à la base de toute communication (y inclut celle didactique), il y a des contraintes imposées par le contexte d'énonciation. Ces contraintes constituent les parties composantes d'un contrat de communication. Le contrat de communication didactique comporte une série de contraintes institutionnelles (ou données externes) et de contraintes discursives (ou données internes) qui peuvent ouvrir divers champs d'investigation.

Références bibliographiques :

- BANGE, Pierre, « Considérations sur le rôle de l'interaction dans l'acquisition d'une langue étrangère », in Cicurel, F., Blondel, E. (éds.), *La construction interactive des discours de la classe de langue, Les Carnets du Cediscor*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996, p. 189-202.
- BESSE, Henri, « Le discours métalinguistique dans la classe » in *Encrages*, n spécial – Actes du 2^e Colloque international sur l'acquisition d'une langue étrangère, Université de Paris à Saint-Denis, 1980a, p. 102-108.
- BESSE, Henri, « Métalangage et apprentissage d'une langue étrangère », in *Langue française*, n° 47, 1980b, p. 115-127.
- BESSE, Henri, GALISSON, Robert, *Polémique en didactique*, CLÉ International, Paris, 1980c.
- BESSE, Henri, PORQUIER Rémy, *Grammaires et didactique des langues*, CREDIF, Hatier/Didier, Paris, 1991.
- BIGOT, Violaine, « Converser en classe de langue : mythe ou réalité ? », in Cicurel, F., Blondel, E. (éds.), *op.cit.*, p. 33-46.
- BLONDEL, Eliane, « L'enseignant et les savoirs spécialisés », 2001, *Les Carnets du Cediscor*, n° 7, mis en ligne le 05 mai 2009, consulté le 03 mars 2011. URL : <http://cediscor.revues.org/298>.
- BOUACHA, A., *Le discours universitaire, la rhétorique et ses pouvoirs*, Peter Lang, Bern, 1984.
- BOUCHARD, Robert, « Apprentissage de l'oral en L1 et pratiques de classe : un débat en CP/CE1. Analyse interactionnelle et énonciative d'un dispositif innovant. Le petit laboratoire », in Rabatel, A., (éd.), *Interactions orales en contexte didactique* Presse Universitaires de Lyon, 2004, p. 67-89.

- BOUCHARD, Robert, « Les interactions pédagogiques comme polylogues », *Lidil*, n° 31, 2005, mis en ligne le 03 octobre 2007. URL : <http://lidil.revues.org/index150.html>. Consulté le 16 juin 2011.
- BOYER, Henri, BUTZBACH, Michèle, PENDANX, Michèle, *Nouvelle introduction à la didactique du français langue étrangère*, CLE International, Paris, 1990.
- CAUSA, Maria, « Le rôle de l'alternance codique en classe de langue », in Moirand, S. (coord.), *Le Français dans le monde. Le discours enjeux et perspectives* (n° spécial), EDICEF, Paris, 1996, p. 85-93.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick, « Le contrat de communication dans la situation classe », in *Inter-Actions*, 1993, consulté le 23 juillet 2011 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com>
- CICUREL, Francine, *Parole sur parole ou le métalangage dans la classe de langue*, CLE International, Paris, 1985.
- CICUREL, Francine, « Didactique des langues et linguistique : propos sur une circularité », in *Didactiques des langues : quelles interfaces ?*, Didier Erudition, Paris, 1988, p. 15-21.
- CICUREL, Francine, « Marques et traces de la position de l'autre dans les discours d'enseignement des langues », in Cicurel, F., Lebre, M., Petiot, G. (éds.) *Discours d'enseignement et discours médiatiques – pour une recherche de la didacticité, Les Carnets du Cediscor*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994, p. 93-104.
- CICUREL, Francine, « L'instabilité énonciative en classe de langue », in Cicurel, F., Blondel, E. (éds.), *op.cit.*, 1996b, p. 77-92.
- CICUREL, Francine, « La dynamique discursive des interactions en classe de langue », in Moirand, S. (coord.), *Le Français dans le monde. Le discours enjeux et perspectives* (n° spécial), EDICEF, Paris, 1996c, p. 66-77.
- CICUREL, Francine, « La classe de langue, un lieu ordinaire, une interaction complexe », *Acquisition et interaction en langue étrangère*, n° 16, 2002 [En ligne], mis en ligne le 14 décembre 2005, consulté le 01 juin 2011. URL : <http://aile.revues.org/801>.
- CICUREL, Francine, BLONDEL, Eliane, *La construction interactive des discours de la classe de langue, Les Carnets du Cediscor*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996a.
- CONDEI, Cecilia, *La didactique du français langue étrangère. Aspects théoriques et pratiques*, Ed. Universitaria, Craiova, 2003.
- CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, tome I, Ophrys, Paris, 1990.
- CUQ, Jean-Pierre, *Une introduction à la didactique de la grammaire du français langue étrangère*, Didier, Paris, 1996.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Éd. de Minuit, Paris, 1984.
- FLOREA, Ligia Stela, « La construction thématique, générique et textuelle de l'événement. Un modèle d'analyse du discours journalistique », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, seria Ephemerides, tome LII, n° 2, 2007, p. 3-28.
- HALTÉ, Jean-François, « Les enjeux cognitifs des interactions », in *Pratiques – Interactions et apprentissage*, n° 103-104, Metz, 1999, p. 71-88.
- HYMES, Dell, *Vers la compétence de communication*, Didier, Paris, 1991.
- JAKOBSON, Robert, *Essai de linguistique générale*, (trad. fr. N. Rouwet), Éd. de Minuit, Paris, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Nouvelle communication et analyse conversationnelle », in *Langue française*, n° 70, Larousse, Paris, 1986, p. 7-25.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales*, t. 1, 2, 3, Armand Colin, Paris, 1990, 1992, 1994.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La conversation*, Éd. du Seuil, Paris, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris, 2005.
- KRAMSCH, Claire, *Interaction et discours dans la classe de langue*, Hatier-Crédif, coll. LAL, Paris, 1984.

- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, Paris, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Armand Colin, Paris, 1998.
- MOIRAND, Sophie, *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Hachette, Paris, 1990.
- MOIRAND, Sophie, « Autour de la notion de didacticité » in *Carnets du Cediscor 1*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1993, p. 9-20.
- PAMFIL, Alina, *Limba și literatura română în gimnaziu, Structuri didactice deschise*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003.
- PEYTARD, Jean, MOIRAND, Sophie, *Discours et enseignement du français*, Hachette, Paris, 1992.
- PY, Bernard, « Les stratégies d'acquisition en situation d'interaction », in *Le Français dans le monde. Acquisition et utilisation d'une langue étrangère*, Paris, 1990, p. 81-88.
- PY, Bernard, « Les données et leur rôle dans l'acquisition d'une langue non maternelle » *La construction interactive des discours de la classe de langue*, in F. Cicurel, E. Blondel (éds.), *op.cit.*, 1996, p. 95-110.
- RABATEL, Alain (éd.), *Interactions orales en contexte didactique*, Presse Universitaires de Lyon, 2004.
- RIVIÈRE, Véronique, « Aujourd'hui nous allons travailler sur... Quelques aspects praxéologiques des interactions didactiques », in *Le Français dans le monde – Recherches et application*, (n° spécial), CLÉ International, Paris, 2005, p. 90-104.
- RIVIÈRE, Véronique, « Faire l'expérience de l'interaction didactique : le point de vue d'une enseignante de FLE », in *Colloque International « Spécificités et diversité des interactions didactiques : disciplines, finalités, contextes »*, ICAR, Université Lyon 2, INRP, CNRS, Lyon, 24-26 juin 2010.
- TRAVERSO, Véronique, *L'analyse des conversations*, Nathan, coll. « Linguistique », Paris, 1999.
- VION, Robert, *La communication verbale : analyse des interactions*, Hachette, Paris, 1992.
- VION, Robert, « L'analyse des interactions verbales », in *La construction interactive des discours de la classe de langue*, in Cicurel, F., Blondel, E. (éds.), *op.cit.*, 1996, p. 19-32.

V.
Théorie et pratique de la traduction

Le traducteur comme sujet créateur

Raluca-Nicoleta BALATCHI

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
raluka2@yahoo.fr

Abstract: Our paper represents a study of the notion of *creativity* in translation through its relationship with the concept of *subjectivity*, a key-notion for humanities in general and linguistics in particular. The translating act is above all a subjective one, which does not automatically imply an opposition with objectivity, but rather a constant quest of discursive means and strategies that are connected to creativity. Moreover, translating involves adapting style and culture, thus, the translator becomes, as Christine Raguét puts it, a « créateur par procuration » (cf. Raguét, 2009) as he builds a style. Our analysis is based on a corpus of examples taken from French literary discourse translated into Romanian (Boris Vian, *L'écume des jours*).

Keywords: creativity, discourse, style, subjectivity, translation

Créativité et subjectivité en traduction

La notion de créativité en traduction peut être étudiée par des entrées bien variées. Signe de mauvaise foi envers l'original ou au contraire preuve d'imagination, le traduire créatif semble être inhérent pour le traducteur qui doit gérer des déficits de nature diverse afin de proposer la solution et de produire un texte qui corresponde aux intentions de l'auteur.

De notre point de vue, des développements intéressants de la problématique de la créativité en traduction peuvent être envisagés par une reconsidération de la perspective sur le rapport *créativité-subjectivité*. Ceci se justifie également si l'on se rapporte à des recherches récentes sur le sujet qui proposent *l'abandon de la poursuite du fantôme de l'objectivité en traduction* [Bălăcescu, Ștefanink, 2003 : 509], la compréhension du traduire comme une interprétation du texte forcément subjective : « Traduire, c'est transférer *une* interprétation, *son* interprétation du texte avec tout ce que cela implique comme déperditions » [Mejri, 2005 : 122].

L'acte traduisant est par excellence un acte subjectif, ce qui ne suppose pas obligatoirement une relation dichotomique avec l'objectivité mais plutôt une recherche de moyens et de stratégies discursives qui relèvent du *traduire créatif* [Bălăcescu, Ștefanink, 2003 ; Ballard 2006]. Une créativité entendue comme une compétence

inhérente du traducteur, qui lui permet de trouver des solutions là où le transfert linguistique semble problématique et non pas comme acte de trahison envers l'original. Ballard inclut autant la créativité que la subjectivité dans l'opération de traduction elle-même, insistant sur l'importance de l'intégration de ces deux éléments dans l'observation et l'exploration du phénomène [1997 : 106]. Pour Ballard, réécrire un texte dans une autre langue « suppose des écarts ou des transformations qui font partie d'un acte de création qui se poursuit dans un autre matériau linguistique : une certaine différence (contrôlée) fait partie de la survie du texte » [*Ibid.*, 86].

Même si le concept de créativité en tant que tel se laisse difficilement définir, il existe des particularités saillantes de tout texte qui justifient son étiquetage comme *créatif* : ainsi, la *nouveauté* et l'*appropriation* de la solution trouvée par le traducteur semblent être les caractéristiques les plus marquantes d'un texte créatif.

Si l'on suit la synthèse des modèles explicatifs de la créativité présentée dans Bălăcescu et Stefanink [2003], on comprend que le choix traductif dans le cas des séquences problématiques est sous-tendu par des aptitudes et facteurs divers : la pensée divergente/latérale, qui consiste dans la capacité d'analyser un problème d'un point de vue différent, en prêtant attention plutôt aux éléments marginaux, et les facteurs culturels. Le traduire créatif devrait, du point de vue de ces auteurs, aboutir à des versions « intersubjectivement plausibles, en conformité avec les critères d'évaluation préconisés par une traductologie basée sur la pratique. » [*Ibid.*, 522].

Le travail du traducteur créateur devient d'autant plus important une fois que l'activité traduisante est envisagée de manière réaliste, comme soumise à des pertes inhérentes :

Traduire, c'est nécessairement gérer des déficits de toutes sortes : un déficit en croyances partagées ; un déficit strictement linguistique prenant sa source dans les différents aspects sémantiques ; un déficit systématique et général propre à tout transfert d'une langue à une autre de contenus sémantiques conçus et versés dans des moules formels lexicalisés ou grammaticalisés de configurations différentes. Bref, traduire, c'est gérer des déperditions multiples et variées [Mejri, 2001].

Traduire impose également une adaptation stylistique et culturelle, ce qui fait que la tâche du traducteur dépasse de beaucoup celle d'un simple transposant de texte ; il construit un *sens* et un *style*, faisant un exercice de style, agissant comme « créateur par procuration » [cf. Raguette, 2009].

Un lieu de manifestation du traducteur créateur : les jeux de mots

La soi-disant intraduisibilité des jeux de mots est présentée comme un paradoxe dans nombre d'analyses actuelles, qui partent du constat que les formules ludiques sont enregistrées dans toutes les langues :

[...] toute langue parvenue à maturité présente une fonction métalinguistique et pratique la réification du langage. Et pour compléter la question de l'universalité des jeux de mots, il faut

ajouter que leurs fonctions et leurs effets sont eux aussi universels : partout ils peuvent être un **clin d'œil entre leur émetteur et leur récepteur**. [Henry, 2003 : 106, *c'est nous qui soulignons*].

Plusieurs stratégies sont envisageables à ce niveau, selon Henry [*Ibid.*], des constructions qui maintiennent entièrement ou partiellement les procédés de l'original (traduction isomorphe/ homomorphe/ hétéromorphe) et jusqu'à une distanciation importante par rapport au texte de départ (traduction libre), manifestée par l'effacement du jeu, ou, ce qui est plus rare mais d'autant plus intéressant pour la question de la créativité, par l'insertion d'un jeu là où l'original n'en contient pas.

Traduire un jeu de mots passe obligatoirement par la recherche de l'effet de sens qu'il crée, par la détermination correcte de l'objectif de l'œuvre qui en fait usage, par une analyse préalable de son sens global. C'est pour cette raison que Henry [2003] insiste sur l'importance d'aller du global vers le local dans la traduction des jeux de mots.

Les jeux de mots représentent un niveau auquel la créativité du traducteur se manifeste pleinement. Si nous définissons le jeu de mots à la suite de Mejri, traductologue qui a consacré bon nombre d'études aux problèmes proprement linguistiques de la traduction, on convient sur le fait qu'il s'agit d'une *création discursive à visée ludique* qui implique le système linguistique dans ce qu'il a de *pré-construit* : le pré-construit se définit, chez cet auteur, comme « la fixation du conceptuel dans la langue » et se manifeste par exemple dans des phénomènes comme la stéréotypie et la phraséologie.

On est donc devant un phénomène typique d'un système linguistique. Le succès d'une traduction est très souvent associé à l'identité de contenu des deux langues. Or, justement, au niveau des jeux de mots, certaines structures sont traduisibles du point de vue de la forme comme du sens d'une langue vers une autre, car le ludique résulte des données contextuelles, extra-linguistiques (c'est ce que Mejri appelle « jeux pragmatolinguistiques »). Par contre, dans le cas des jeux « linguistiques », dans le sens donné par Mejri à ce terme, les structures ne se laissent pas facilement transférer dans la langue cible, la traduction devenant par conséquent problématique. Le cas de la polysémie des termes est un bon exemple, bien des jeux de mots se fondant sur la pluralité des sens, qui n'est que rarement présente dans les deux langues en question.

Le roman de Boris Vian *L'écume des jours* est une source d'exemples très riche, autant du point de la typologie des jeux de mots que des solutions du traducteur à ce niveau. Il existe deux versions de ce chef-d'œuvre de l'auteur en roumain : la première, celle de Sorin Mărculescu, *Spuma zilelor*, paraît en 1969 aux éditions EPLU, étant rééditée depuis à plusieurs reprises [1996, Ed. Univers ; 2003, Ed. Humanitas] ; la deuxième est récemment parue aux mêmes éditions Univers et appartient à Diana Crupenschi [2011].

Véritable défi pour tout traducteur, car fondé, ainsi que l'avoue Sorin Mărculescu dans la préface à la première version sur un *jeu de tensions* subtil et parfois difficile à récupérer, le texte demande un traduire créatif à plusieurs niveaux, l'équivalence, la plupart du temps indirecte, se trouvant au cœur même de décisions traductives. La traduction reste, à la limite, une lecture implicite du texte :

[...] faptul lexical concret am fost siliți să-l echivalăm, analizându-l deci totodată și încercând să-i restituim, fără note și mărturisiri de intraductibilitate, jocul de tensiuni specific. Am încercat să traducem glosînd implicit. Rîndurile de pînă aici sunt doar o propunere de lectură. Dacă textul transpus va izbuti să sugereze *mai multe*, neîndrăznind să-și aroge virtutea *nenumăratelor* lecturi posibile în original, traducătorul își va socoti misiunea îndeplinită [p.10]¹

Le polysémantisme est à la base de la création d'une série bien riche de jeux de mots ; la créativité du traducteur se manifeste autant au niveau de la restructuration des éléments polysémiques, par ce que Ballard appelle les *équivalences indirectes enregistrées* (1996 : 95), qu'à celui des constructions originales, par des équivalences indirectes et différents types de structures générées, ou au contraire effacées.

Prenez un andouillon [...]. Faites tomber sur glace dans une **cocotte légère**. (53)

Se ia un caltaboș [...]. Se lasă să cadă pe gheață într-o **oală goală-pușcă**. (38) – [SM]

Luați un caltaboș [...] Lăsați-l să cadă pe gheață într-o **cratiță de moravuri ușoare** (24) – [DC]

Si en français le substantif *cocotte* est polysémique (cf. *Le Petit Robert : femme légère/ marmite en fonte*), en roumain, le correspondant littéral *cocotă* correspond uniquement au premier des deux sens recensés pour le français, ce qui ne rend pas possible une traduction littérale dans ce cas (cf. DEX et DEXI : *cocotă – femeie de moravuri ușoare*) ; par contre, la sémantique de l'adjectif *ușor* permettrait un jeu sur l'ambiguïté *frivole/ qui a peu de poids*. La solution de Sorin Mărculescu a été de récupérer au niveau de la qualification adjectivale la perte de la polysémie, en passant par l'expression figée *goală pușcă* (littéralement à *poil, tout nu*), qui rend autant le sens que l'effet stylistique du syntagme français dans le texte (association inattendue, humoristique). Dans la deuxième version, la traduction de l'adjectif qualificatif *légère* par une modulation (*de mœurs légères*) annule toute ambiguïté et s'éloigne de l'intention du texte, tout comme la fonction du jeu envisagée par Vian.

Le jeu sur le double sens d'un mot est souvent bloqué en traduction, et les effets de compensation ne sont pas toujours possibles :

- **Exécuter** cette **ordonnance**... suggéra Colin. [...] Le couperet s'abattit et l'ordonnance se détendit et **s'affaissa**. (188)

¹ Pour ce qui est du fait lexical concret, nous avons été obligés de l'équivaloir, ce qui a supposé son analyse concomitante et la récupération du jeu de tensions spécifique, sans aucun recours aux notes ou aveux d'intraduisibilité. Nous avons essayé de traduire par une glose implicite. Les lignes que nous venons de rédiger ne sont qu'une proposition de lecture. Si le texte traduit réussira d'en suggérer plusieurs, le traducteur, sans oser s'approprier la vertu des innombrables lectures de l'original, considérera avoir accompli sa mission [N.T.].

- Să **executați rețeta** aceasta..., sugeră Colin. [...] Cuțitul căzu și rețeta se dezdoi și **căzu flească**. (103) [SM]

- Să **executați rețeta** aceasta..., propuse Colin. [...] Cuțitul **ghilotinei** căzu și rețeta se destinsse și se **prăbuși**. (88) [DC]

Pour le substantif *ordonnance* associé au verbe *exécuter*, le contexte permet de considérer que Vian a eu en vue non pas seulement l'interprétation [-humain] dans le sens de *prescription médicale* (on est dans une pharmacie, chez le « marchand de remèdes »), mais également [+humain], *soldat attaché à un officier*, ce qui crée un jeu à partir des traits sémantiques inhérents et des traits de sélection du verbe *exécuter* (*exécuter quelque chose/ exécuter quelqu'un*).

La traduction du substantif *ordonnance* par *rețetă* (*prescription médicale*)² enlève toute ambiguïté au jeu et n'actualise plus le double sens du verbe roumain *a executa*. Cependant, la recherche lexicale au niveau du verbe *s'affaiser*, traduit par une modulation, *a cădea flească*, compense, à nos yeux, cette perte, dans la version de Sorin Mărculescu, par l'association inattendue du nom *rețetă* avec l'adjectif *flească*, qui signifie *mou/mouillé*. La solution fournie par le deuxième traducteur est d'actualiser, par une insertion, la complémentation du nom *couperet* (le couperet de la *guillotine*), ce qui permet d'activer, dans le paradigme du verbe *exécuter*, le sens *priver quelqu'un de la vie*, mais alourdit, selon nous, la phrase.

Au niveau du figement, différentes solutions sont proposées là où Vian utilise des structures figées au pied de la lettre, où en choisit un élément qu'il détache de son contexte habituel d'usage, désintégrant pour ainsi dire la cohérence de l'ensemble, mais permettant sa reconstitution au niveau ludique. Dans l'exemple suivant, le nom composé *lance-pierres* (cf. *manger avec des lance-pierres*) reçoit, en traduction, dans les deux versions, son sens concret (*praștii*), ce qui crée une association beaucoup plus surprenante pour le lecteur roumain que pour le lecteur du texte original, car on a du mal à juger de sa pertinence dans l'énumération des syntagmes nominaux qui renvoient aux objets destinés au service du repas. Pour la lecture du texte en français, on associe assez facilement, afin de reconstituer la cohérence référentielle et de surprendre la note humoristique du fragment, *lance-pierres* avec l'expression figée *manger avec un lance-pierres*.

Le mobilier de cette pièce comprenait en outre [...] un meuble contenant les **lance-pierres**, les assiettes, les verres et les autres **ustensiles** que l'on utilise pour manger chez les civilisés (28).

Mobilierul din încăperea mai cuprindea [...] și o mobilă unde se țineau **praștile**, farfuriile, paharele și celelalte **unelte** folosite pentru mâncat la oamenii civilizați. (26) [SM]

În încăperea mai erau [...] și o altă mobilă [...] unde erau păstrate **praștile**, farfuriile, paharele și celelalte **ustensile** folosite pentru mâncat în lumea civilizată (12) [DC]

² On peut également mentionner que, parmi les sens du nom roumain *ordonanță* recensés dans les dictionnaires, figure également comme sens vieilli celui de *prescription médicale*.

L'intention ludique et l'humour sont cependant préservés, selon nous, dans la version de Sorin Mărculescu, surtout grâce au choix du traducteur de rendre *ustensiles* par *unelte* (*outils*), qui imprime une tonalité ironique par rapport au syntagme *les civilisés*. On retrouve dans ce cas une manifestation de la créativité du traducteur, à mi-chemin entre l'équivalence figée et l'équivalence créatrice, à partir des relations hypéro-hyponymiques [Ballard, 1997 : 99].

Dans d'autres cas, afin d'entrer dans et recréer le jeu de défigement de Vian, les traducteurs doivent fournir des équivalences qui permettent la récupération du nom dans le contexte postérieur, par l'activation du sens concret. La solution de Sorin Mărculescu nous paraît, à nouveau, beaucoup plus pertinente :

Écoutez, **coupons la poire en deux** [...].

Allons, dit Colin, d'accord. Mais qu'est-ce **qu'on va faire des deux moitiés de cette sacrée poire** ? (246)

Ia ascultă, **să dăm pe din două mărul gălcevii** [...].

Fie, spuse Colin, de acord. Da' ce facem cu **cele două jumătăți ale mărului ăsta afurisit** ? (132) [SM]

Ia ascultă, **hai să ne întâlnim la mijloc și să rupem pisica**.

Bine, spuse Colin, de acord. Dar ce facem cu **cele două jumătăți ale pisicii** ? (118) [DC]

L'investissement du traducteur dans la récupération du jeu de mots est tel qu'il prolonge l'écriture ludique par des solutions ingénieuses, par des modulations et équivalences qui créent des jeux *à la manière de l'auteur*. Ainsi, dans le fragment ci-dessous, le verbe *assommer*, polysémantique (*tuer une personne ou un animal/ fam. provoquer l'ennui, l'agacement*) a été traduit, dans la version de Sorin Mărculescu par l'expression idiomatique *a călca pe nervi*, qui va de pair avec l'expression synonyme *a călca pe coadă*, déjà utilisé dans le contexte immédiatement antérieur, où l'interprétation dénotative est également possible. Dans la version de Diana Crupenschi, on a préféré rester plus près du texte initial, et renforcer le premier sens d'*assommer*, *tuer*, par l'expression idiomatique *a omorî cu zile*:

- Mets ta tête dans ma gueule, dit le chat, et attends.
- Ça peut durer longtemps? demanda la souris.
- Le temps que quelqu'un **me marche sur la queue**, dit le chat; il me faut un réflexe rapide. Mais je la laisserai dépasser, n'aie pas peur. [...] Ecoute si ça ne te plaît pas, tu peux t'en aller. Moi ce truc là, ça **m'assomme**. (334-335)
- Bagă-ți capul în botul meu, spuse pisica, și așteaptă.
- O să dureze mult? întrebă șoricelul.
- Până **mă calcă cineva pe coadă**, spuse pisica; îmi trebuie un reflex rapid. Dar o s-o las să atârne, nu-ți fie frică. [...] Ascultă, dacă nu-ți place, poți să-ți vezi de drum. Toată chestia asta **mă calcă pe nervi**. (175) [SM]

Povestea asta **mă omoară cu zile** (160) [DC]

Les jeux phonétiques sont certainement un défi pour tout traducteur. Les options du traducteur de Vian s'inscrivent, à notre avis, dans cette exigence de « plausibilité » du traduire créatif : dans l'exemple ci-dessous, vu l'impossibilité de la traduction littérale du jeu fondé sur la proximité phonétique entre *larynx* et *lynx* le traducteur roumain a préféré l'effacer, déplaçant ainsi l'intérêt vers le rapport *chat/chatte/lynx*, lui aussi source d'humour ; l'empreinte du traducteur est visible au niveau de l'exploitation du lexique affectif, par le choix de traduire *chatte* par le diminutif *pisicuță* ; le fragment est rendu de manière identique chez les deux traducteurs :

Elle avait mis pour se rendre chez le docteur une petite robe bleue [...] et portait un mantelet de **larynx** [...]

- Viens, chatte, dit Colin.
- Ce n'est pas du chat, affirma Chloé, c'est du **larynx**.
- C'est trop dur à prononcer, dit Colin. (202-203)

Pentru vizita la doctor își pusese rochița bleu-deschis [...] și pe deasupra o mantilă de **linx** [...].

- Hai, pisicuțo, zise Colin.
- Nu-i pisică, afirmă Chloé. E **linx**.
- E prea greu de pronunțat, spuse Colin. (110) [SM]

Dans le cas du couple *coing/coin* exploité dans l'exemple suivant, il y a des différences significatives entre les deux versions.

Nicolas [...] pleurait silencieusement.

- Je suis idiot [...] Je voudrais me **retirer** dans un **coing**. À cause de l'odeur, et puis parce que j'y serais tranquille. (234)

Nicolas [...] plîngea în tăcere.

- Sînt un idiot. [...] Aș vrea să mă **sihăstresc** în **unghiul** odăii. Aș scăpa de **unghia** vieții. Și-apoi, acolo aș fi liniștit. (126) [SM]

Nicolas [...] plîngea fără zgomot.

- Sunt un idiot. [...] Aș vrea **să mă retrag într-o gutuie**. Ar miroși frumos acolo. Și, pe urmă, acolo aș fi liniștit. (111-112) [DC]

À la différence de Diana Crupenschi qui propose une traduction littérale, dans laquelle le jeu est complètement perdu, Sorin Mărculescu opte pour une traduction libre, par la génération d'un jeu de mots complètement nouveau, ce qui impose différents ajouts et effacements par rapport au texte initial ; le travail créatif à partir du couple *unghi/unghie* (*coin(angle)/ongle*) vise la compensation de la perte de l'homophonie *coin/coing*, et rend compte à la fois de l'imaginaire poétique du traducteur que de son effort de transmettre, par sa version, l'une des lectures possibles du texte, fondée également sur des compétences et savoirs d'ordre culturel : *a se sihăstri*, synonyme du correspondant littéral du verbe *se retirer*, renforce l'idée d'isolation ; *l'angle de la pièce* a

comme correspondant métaphorique *l'ongle de la vie* dans l'énoncé suivant [*J'échapperai à l'ongle de la vie*].

En guise de conclusion

Si, comme le fait souligner Ballard, la traduction « réanime un texte », le traducteur, loin de rester un simple intermédiaire entre deux textes, s'affirme souvent comme sujet créateur, laissant sa trace ou faisant entendre sa voix.

Instruments de l'humour, marques d'ironie ou points d'accroche du lecteur, les jeux de mots représentent un défi important pour le traducteur lorsqu'ils deviennent partie intégrante de l'écriture du texte, du style d'un auteur. À la lumière des quelques exemples proposés, nous pouvons rappeler l'opinion de Ballard [1997 : 107] sur les rapports entre la créativité et le système de la langue :

La créativité intervient aux limites de la systématisation mais elle se développe aussi à partir de la systématisation. C'est un jeu de compensation et d'équilibre, comme entre l'ancien et le nouveau, le préexistant et la prolongation de la vie. Le texte pour continuer de vivre a besoin d'utiliser un nouveau système, cette adaptation ne peut s'exercer sans contrôle, tant par souci de préserver une certaine identité que de maîtriser une technique.

Si l'on est d'accord, avec Benveniste, que le langage ne saurait exister et fonctionner en tant que tel sans l'expression de la subjectivité, on ne peut concevoir le traduire en dehors de la subjectivité du traducteur. La question reçoit toute son importance une fois que l'on a compris que la traduction ne peut pas viser l'identité de l'original, mais à sa recreation. Un traducteur créatif est un sujet qui, face au texte à traduire, arrive à offrir des solutions aussi novatrices que pertinentes, appropriées au contexte de réception, couvrant de manière plausible les déficits inhérents au processus traductif. La dimension ludique du langage ne saurait être reconstituée en traduction sans cette *dose d'imagination, de créativité et d'abnégation*, que Jean Delisle incluait parmi les *sine qua non* d'une traduction de qualité³.

Références bibliographiques :

- BĂLĂCESCU, Ioana § STEFANINK, Bernd, « Modèles explicatifs de la créativité en traduction », in *Meta*, n° 48, 2003, p. 509-525.
- BALLARD, Michel, « À propos des procédés de traduction », in *Palimpsestes*, hors série, 2006, p. 113-131.
- BALLARD, Michel, « Créativité et traduction », in *Target*, 9:1, 1997, p. 85-110.
- BOUNFOUR, A. § REGAM, Abdelhaq, *Littérature et traduction : traduire la subjectivité*, L'Harmattan, Paris, 2002.
- COLLS, A., *Langage et subjectivité*, Peeters, Louvain, Paris, 2007.
- DANCETTE, Jeanne Audet Louise § JAY-RAYON, Laurence, « Axes et critères de la créativité en traduction », in *Meta*, n° 52, 2007, p. 108-122.

³ Cet article est le résultat d'une recherche effectuée dans le cadre du projet PNCIDI, CNCS-UEFISCDI, PN-II-RU-PD-2011-3-0125.

- FONTANET, Mathilde, « Temps de créativité en traduction », in *Meta*, n° 50, 2005, p. 432-447.
- HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980/ 2002.
- MEJRI, Salah, « Traduire, c'est gérer un déficit », in *Meta*, vol. 50, n° 1, 2005, p. 120-128.
- MEJRI, Salah, « Traduire les jeux de mots : repères théoriques », *Il fabbro del parlar materno*, Hommage à Jean-Marie van der Meerschen, Éd. du Hasard, Bruxelles, 2001.
- RAGUET, C., « Entretien » réalisé par Muguraș Constantinescu, in *Atelier de traduction*, n° 12, Ed. Universităţii, Suceava, 2009, p. 15-26.

Corpus de textes :

- VIAN, Boris, *L'écume des jours*, Fayard, Paris, 1996, [1947].
- VIAN, Boris, *Spuma zilelor*, traduction, préface et chronologie de Sorin Mărculescu, Ed. Univers, Bucureşti – [SM], 1996 [1969].
- VIAN, Boris, *Spuma zilelor*, traduction de Diana Crupenschi, Ed. Univers, Bucureşti – [DC], 2011.

La poïétique/ poétique de la traduction d'après Irina Mavrodin¹

Anca CHETRARIU

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
chetriaru_anca30@yahoo.com

Abstract: Irina Mavrodin's reflection upon the translation became an authentic practical-theory that borrows concepts from the poetical area. Many common places from the translation, as the discussion of concepts like fidelity/ infidelity, translatable/ untranslatable, that made a lot of ink to pour, were replaced, at Irina Mavrodin, by a new perspective upon translation, that encompasses concepts like plural reading, ambiguity, literality/ literarily or the relation between the act of translation and the theoretical marks to which every practitioner of translation is tributary, consciously or not. At Irina Mavrodin, there is the same report of interdependence both between theory and the practice of translation as between theory and literary practice. This field, very little explored, that we are trying to establish the landmarks in our communication, sends us to a real "*poïétique/ poétique de la traduction*".

Keywords: translation, plural reading, ambiguity, literality/ literarily, theory/ practice

À partir de l'activité pratique et théorique d'Irina Mavrodin dans le domaine de la traduction, nous nous arrêterons dans notre contribution sur quelques concepts autour desquels se développent les axes de la pensée mavrodinienne. L'activité traduisante conduit obligatoirement, tôt ou tard, consciemment ou pas, à une réflexion sur la traduction et sur les principaux concepts qui la définissent. Entre la démarche pratique et celle théorique il y a un mouvement continu de va-et-vient, enrichissant des deux côtés.

Ce qui autorise et authentifie une telle démarche de mise en circulation de la poïétique/poétique mavrodinienne, c'est sa vision particulièrement enrichissante et consubstantielle de la traduction, tout comme l'ampleur et la diversité énorme de ses traductions.

Connue par la plupart des lecteurs en tant que traductrice de Proust en Roumanie ou grâce à sa vocation de poète, l'activité d'Irina Mavrodin dans l'espace culturel roumain s'étend dans presque tous les domaines de la littérature. Licenciée ès Lettres de

¹ Cet article a été financé par le projet « Le Doctorat: une carrière attractive dans la recherche », n° de contrat POSDRU/107/1.5/S/77946, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 – "Investir dans les Hommes !"

l'Université de Bucarest (1954) et Docteur en littérature depuis 1971², Irina Mavrodin est poétesse, essayiste, traductrice et professeur universitaire, récompensée, entre autres, par l'Ordre « Chevalier des Arts et des Lettres » de l'État français (1992).

Irina Mavrodin fait son début en tant que poète en 1970, mais, comme elle l'avoue dans un entretien avec Muguraș Constantinescu³, la vocation de poète se fait sentir déjà depuis 1950. Le volume de début, *Poeme [Poèmes]* (Ed. Cartea Românească, București, 1970) ouvre la série de poésie chez la Maison d'édition Cartea Românească et jouit d'une très bonne réception dans les chroniques qui l'annoncent. La création de poèmes restera une constante dans l'activité mavrodinienne, tout convergeant vers cette prédisposition créatrice dont fait preuve Irina Mavrodin : « [...] când cineva scrie poezie, scrie eseu critic și traduce, esențială, fundamentală este poezia »⁴. En 1971 paraît le volume de poèmes *Reci limpezi cuvinte [Froids limpides mots]*, (București, Ed. Cartea Românească), en 1978, *Copac înflorit, [Arbre fleuri]* (București, Ed. Cartea Românească), en 1987, *Picătura de ploaie [La goutte de pluie]*, (București, Ed. Cartea Românească), en 1998, *Vocile [Les voix]* (București, Ed. Cartea Românească), en 2000, *Punere în abis [La mise en abyme]* (București, colecția „Poeți români contemporani”, Ed. Eminescu), en 2003, *Centrul de aur [Le centre d'or]* (Craiova, Ed. Scrisul Românesc).

En 2002 paraît le volume bilingue *Capcana/ Le piège* (București, Ed. Curtea Veche), qui marque un moment important aussi bien dans la poésie, que dans la traduction. Deux autres volumes bilingues paraîtront en 2007, *Uimire/ Étonnement* (București, Ed. Minerva) et en 2010, *Începutul/ Le commencement* (Craiova, Ed. Scrisul Românesc). Ces volumes de poèmes donnent une dimension pratique à la réflexion sur la traduction, par l'illustration de ce cas particulier qu'est l'autotraduction.

La visée théorique des écrits mavrodiniens se réalise par l'exercice soutenu d'un genre qui se trouve « dans l'entre-deux [...] : littérature et philosophie [...] science et littérature, [...] science et art »⁵ : l'essai. S'agissant d'un genre « dans l'entre-deux », les écrits théoriques d'Irina Mavrodin pourraient se constituer dans une catégorie « études et essais », d'autant plus qu'ils se caractérisent par un haut degré de scientificité. Chronologiquement paraissent : *Spațiul continuu [L'espace continu]* (Ed. Univers, București, 1972), *Le roman français au XX-ème siècle*, (TUB, București, 1975), *Romanul poetic [Le roman poétique]* – (version en roumain de la thèse de doctorat, Ed. Univers,

² Sa thèse, *Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman*, représente une contribution essentielle au développement de la "Nouvelle Critique" dans l'espace culturel roumain, étant traduite et diffusée auprès du grand lectorat en 1977 : *Romanul poetic [Le roman poétique]* (Ed. Univers, București).

³ Irina Mavrodin, entretien réalisé par Muguraș Constantinescu (2000) in *Cvadratura cercului [La quadrature du cercle]*, Ed. Eminescu, București, 2001, p. 108.

⁴ Sauf mention particulière c'est nous qui traduisons : « lorsque quelqu'un écrit des poèmes, des essais critiques et traduit en même temps, essentielle, fondamentale est la poésie » (Irina Mavrodin, entretien réalisé par Miruna Mureșanu, 2001, in *Cvadratura cercului [La quadrature du cercle]*, Ed. Eminescu, București, 2001, p. 126).

⁵ Francis Goyet, « Humilité de l'essai (Réflexions sur Montaigne) » in *L'essai : métamorphoses d'un genre*, textes réunis par Pierre Glaudes, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, p. 200.

București, 1977), *Poussin, praxis și metodă [Poussin, praxis et méthode]* (Ed. Meridiane, București, 1981), *Modernii, precursori ai clasicilor [Les modernes, précurseurs des classiques]* (Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981), *Poietică și poetică [Poïétique et poétique]* (Ed. Univers, București, 1982 ; II^e édition, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1998), *Stendhal – scriitură și cunoaștere [Stendhal – écriture et savoir]* (Ed. Albatros, București, 1985), *Punctul central [Le point central]* (Ed. Eminescu, București, 1987), *Mâna care scrie. Către o poietică a hazardului [La main qui écrit. Vers une poïétique du hasard]* (Ed. Eminescu, București, 1994 ; II^e édition, EST, 2002), *Uimire și poiesis [Étonnement et poïesis]* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1999), *Cvadratura cercului [La quadrature du cercle]* (Ed. Eminescu, București, 2001), *Operă și monotonie [Œuvre et monotonie]* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004), *Despre traducere – literal și în toate sensurile [Sur la traduction- littéralement et dans tous les sens]* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2006). Le volume bilingue d'essais sur Cioran, *Cioran sau Marele Joc/Cioran ou le Grand Jeu* (Ed. Institutul Cultural Român, București, 2007) représente une prise de conscience sur la nécessité de s'exprimer dans les deux langues: le roumain et le français. Comme dans le cas des poèmes en édition bilingue, il s'agit dans le volume sur Cioran d'un cas spécifique de traduction, démarche qui vient compléter la vision théorique d'Irina Mavrodin sur l'autotraduction.

Le plus récent des volumes mavrodiniens d'essais est paru en 2009, *Partea și întregul. Eseuri sau obsesii fragmentate [La part et l'entier. Essais ou obsessions fragmentaires]* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova) et renvoie, de par son titre déjà, à la « bienfaitante monotonie »⁶ de cette réflexion permanente, qui, loin d'être fragmentaire, assure la cohérence de la pensée mavrodinienne et la définition unitaire des concepts avec lesquels la traductrice opère. De ce point de vue, la monotonie est chez Irina Mavrodin la manifestation d'une invariante par laquelle est surpris le spécifique de l'activité artistique, l'expression essentielle dont l'authenticité ne peut pas être mise en doute, étant validée par un continuels va-et-vient entre la théorie et la pratique. La littérature devient ainsi chez Irina Mavrodin « artă-sumă a tuturor preocupărilor auctoriale, fie că acestea se referă la traducere, scrierea de eseuri, teorie literară sau poezie »⁷, un point où tous les genres et les démarches littéraires se rencontrent.

Traduction : pratique et théorie

En étroite relation avec la traduction, les écrits théoriques (qu'il s'agisse d'essais, études ou articles) accompagnent le faire traductif et conduisent la traductrice vers une herméneutique qui est largement déployée dans ces écrits à valeur théorique : « [...]

⁶ Irina Mavrodin, *Mâna care scrie [La main qui écrit]*, Ed. Eminescu, București, 1994.

⁷ « art-somme de toutes les préoccupations auctoriales, qu'il s'agisse de traduction, écriture d'essais, théorie littéraire ou poésie » (Cezar Gheorghe, « Irina Mavrodin, Michael Astner și Vlad Ivanov la "Formula 3" », in *Observator cultural [Observateur culturel]*, anul XII, nr. 341 (599), 3-9 noiembrie 2011, p. 7).

fiind în intimitatea acestor texte, reflectând prin însuși actul traducerii la ele și de o manieră extrem de concretă [...] am fost stimulată să scriu despre acele texte și am scris despre fiecare »⁸.

Une démarche ambitieuse, si l'on pense aux nombreuses versions roumaines pour des auteurs français et francophones comme : Madame de Staël, Marcel Proust, Gustave Flaubert, André Gide, Paul-Louis Courier, Amélie Nothomb, Emmanuèle Bernheim, Henry de Montherlant, Frédéric Beigbeder, Roland Jaccard, Alice Ferney, Leslie Kaplan, Régis Jauffret, Albert Cohen, Alexandra Laignel-Lavastine, Calixthe Beyala, Camille Laurens, Jean Cocteau, Patrick Rambaud, Yann Appery, Gaston Bachelard, Albert Cohen, P. De Mandiargues, Nina Berberova, Vadime et Danielle Eliseef, Émile Cioran, Élie Faure, Pierre Chaunu, Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Aloysius Bertrand, Gérard Genette, Eugène Delacroix, Henry de Montherlant, Francis Ponge, Mme de Sévigné, Albert Camus, Henri Perruchot. Aux traductions du français vers le roumain s'ajoutent celles du roumain vers le français, par lesquelles Irina Mavrodin a voulu faire connaître au public francophone des auteurs roumains tels Mircea Eliade, Eugen Jebeleanu ou Anton Holban.

L'activité d'Irina Mavrodin en tant que traducteur est exemplaire : à partir de 1967, année de la parution de l'anthologie Madame de Staël (*Scrieri alese*, Ed. Univers, București, 1967), presque chaque année la panoplie d'Irina Mavrodin, aussi vaste que variée, réunit des titres de toutes les époques, de tous les espaces et de tous les genres de la littérature française et francophone, en dépassant les éventuelles difficultés d'ordre linguistique ou culturel. La grande réussite dans la traduction a été, sans doute, l'intégrale de Proust, à laquelle Irina Mavrodin a travaillé plus d'une décennie et qui lui a valu de nombreux prix : le Prix « Iulia Hașdeu » (1998), le titre de « Chevalier des Arts et des Lettres » (1992), Le Prix de l'Union des Écrivains (2002), le Prix "14 Juillet" (2004) ou le Prix de l'Académie roumaine (2011).

Aux traductions du français vers le roumain s'ajoutent celles du roumain vers le français. En tant que coordinatrice de la collection « Lettres roumaines » à la maison d'édition Actes Sud, Irina Mavrodin réussit à publier sept titres, deux dans sa traduction et cinq dans la traduction de Michel Wattremez, d'Alain Paruit et d'Alain Herskovits : Mircea Eliade, *Gaudéamus* (trad. Irina Mavrodin, Actes Sud, Arles, 1992) et *Le roman de l'adolescent myope* (trad. Irina Mavrodin, Actes Sud, Arles, 1994) ; Mihai Eminescu, *Le pauvre Dionis suivi par Cezara* (trad. Michel Wattremez, Actes Sud, Arles, 1993) ; Bujor Nedelcovici, *Le matin d'un miracle* (trad. Alain Paruit, Actes Sud, Arles, 1992) et *Le dompteur de loups* (trad. Alain Paruit et Alain Herskovits, Actes Sud, Arles, 1994) ; Alexandru Vona, *Les fenêtres murrées* (trad. Alain Herskovits, Actes Sud, 1995). Plus

⁸ « [...] vivant dans l'intimité de ces textes, y réfléchissant par l'acte même de la traduction, et d'une manière extrêmement concrète [...] j'ai été certainement stimulée à écrire sur ces textes-là et j'ai écrit sur chacun d'entre eux » (Irina Mavrodin, entretien réalisé par Muguraș Constantinescu, 2000, in *op.cit.*, p. 110).

récemment, Irina Mavrodin publie la traduction en français du pseudo-livre de recettes de cuisine roumaine de Sanda Nițescu, *Un brin d'aneth et le ciel bleu* (trad. Irina Mavrodin, L'Harmattan, Paris, 2000). Ces traductions ont joui d'une bonne réception : si dans le cas de Mircea Eliade, le lecteur français était habitué, comme le remarque Irina Mavrodin⁹, à ce genre d'écriture par les romans de Gide, dans le cas de la prose d'Eminescu, les articles critiques ont essayé une lecture par la grille de Nerval ou de Kafka. Le besoin d'offrir au lecteur français une grille de lecture conditionne la réception des traductions, d'après Irina Mavrodin : « Când le oferi francezilor un text care poate fi citit printr-o grilă care le este lor familiară, există șansa ca aceasta să intre în circuit »¹⁰. D'autre part, Irina Mavrodin signale le danger qui va dans l'autre sens : celui du réseau connotatif qui fait qu'un texte traduit soit associé à un autre appartenant à la littérature-cible et qu'il soit considéré un simple épigone de ce dernier, ce qui fait d'Eminescu un poète intraductible si l'on veut garder toute sa complexité.¹¹

La réflexion sur la traduction est une composante intrinsèque de la pensée mavrodinienne. La riche pratique a conduit la traductrice vers un examen subtil de son propre faire traductif. La parution en 1983 des *Cahiers roumains d'études littéraires*, sous sa coordination et ayant comme thématique la « Poïétique/ Poétique de la traduction » (Ed. Univers Bucarest, 1983), ouvre la série de recueils théoriques concernant la pratique traductive. Depuis 1983, ces écrits ont défini à chaque parution le portrait du traducteur chevronné qu'est Irina Mavrodin et ont permis le développement d'une pratico-théorie de la traduction. Ce qui est surtout remarquable dans son activité littéraire c'est la coexistence de la poésie, de l'essai et de la traduction. Cette alternance serait, d'après la traductrice, l'élément qui garantit la continuité de sa démarche : « Alternanța, dar și paralelismul dintre poezie, eseu și traducere cred că m-au ajutat mult să am o continuitate în scris »¹², dans le sens où la traduction « a devenit stimulativă [...] pentru poezia mea, pentru eseul meu [...] ea îți creează un context cultural [...] este productivă, este fertilă »¹³.

Lecture et traduction

Les concepts avec lesquels opère Irina Mavrodin dans sa pratico-théorie de la traduction s'inspirent de la poétique moderne, inséparable, à son tour, de la poïétique.

⁹ Irina Mavrodin, entretien réalisé par Liana Cojocaru, 1996, in *Cvadratura cercului [La quadrature du cercle]*, Ed. Eminescu, București, 2001, p. 56.

¹⁰ « Lorsqu'on offre aux Français un texte qui puisse être lu par une grille qui leur est familière, il existe la possibilité que ce texte entre dans le circuit » (*Ibid.*, p. 56).

¹¹ Irina Mavrodin, entretien réalisé par Muguraș Constantinescu, 2000, in *op. cit.* p. 111.

¹² « L'alternance, mais aussi le parallélisme entre poésie, essai et traduction m'ont aidé beaucoup à avoir une continuité dans l'écriture » (Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu [Conversations avec Al. Deșliu]*, Ed. Pallas, Focșani, 2004, p. 57).

¹³ « est devenue stimulative [...] pour la poésie, pour l'essai [...] elle crée un contexte culturel [...] est productive, est fertile » (Irina Mavrodin, entretien réalisé par Muguraș Constantinescu, 2000, in *op.cit.*, p. 108-109).

Tant la lecture au sens large du terme, que la lecture qui précède la traduction, sont des acceptions qui changent avec la poétique moderne d'influence française analysée par Irina Mavrodin dans le volume *Romanul poetic [Le roman poétique]*, et développée dans *Poietică și poetică [Poïétique et poétique]* ou *Despre traducere, literal și în toate sensurile [Sur la traduction, littéralement et dans tous les sens]*.

La lecture (terme d'origine latine) est le résultat de la confrontation de l'acquis personnel de chacun avec les données qui lui sont proposées, sous forme d'une suite de signes symboliques. Les hommes d'un milieu ou d'une époque réagissent donc, face notamment aux œuvres littéraires, autant en fonction de la culture dans laquelle ils se trouvent immergés que de leur expérience personnelle.¹⁴

Le processus de lecture est influencé par l'acquis personnel, d'où les multiples lectures qu'on peut faire d'un même texte et les différentes interprétations qu'on peut en donner. Chronologiquement, les concepts littéraires ont évolué et, avec eux, la lecture. Celle « traditionnelle », ancrée dans l'oralité de la littérature, avait été définie comme art auditif, étant unidimensionnellement temporelle. Mais les mutations survenues dans les littératures modernes ont fait que la lecture traditionnelle soit remplacée par une autre, bidimensionnelle, devenue spatio-temporelle. À la dimension orale on substitue donc de plus en plus celle scripturale, qui suppose la perception du texte dans sa qualité de matière signifiante à tous ses niveaux, par une *lecture poétique*, où « textul literar [...] nu est (re)-citat numai în relație cu sine, într-o imanentă mereu egală cu sine însăși, ci într-o relație – relație orientată în ambele sensuri – cu totalitatea textelor, artistice sau nu, produse de umanitate, și cu "textul lumii"¹⁵ ».

Articulée dans le plan pragmatique, la lecture poétique récupère son réel fonctionnement par la nouvelle conscience qu'elle acquiert sur elle-même, celle de l'interdépendance dialectique entre le plan synchronique et celui diachronique. Ce qui est surpris dans toute sa complexité dans le cas de la lecture-traduction. L'hypostase du traducteur-lecteur ne pourrait pas échapper à une analyse poïétique de la traduction. Les différentes acceptions du concept de « lecture » en traduction ont été débattues par les traductologues, qui ont souvent établi des typologies. Dans une perspective didactique, Claude Tatillon appelle la première lecture d'un traducteur « lecture exploratoire »¹⁶, en tant qu'étape qui assure le premier contact entre le traducteur et le texte avant d'en entreprendre la traduction proprement dite. Marianne Lederer, le porte-parole de la théorie interprétative dans la traduction, distingue entre deux types de lectures :

¹⁴ Encyclopædia Universalis (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/lecture/>; consultée le 3 novembre 2011).

¹⁵ « le texte littéraire [...] n'est pas (re)lu seulement en relation avec lui-même, dans une immanence toujours égale à soi-même, mais en relation – relation orientée dans les deux sens – avec la totalité des textes, artistiques ou pas, produites par l'humanité, et avec "le texte du monde" » (*Ibid.*).

¹⁶ Claude Tatillon, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Éd. du GREF, Toronto, 1986, p. 125.

« lecture syntétique » et « lecture analytique »¹⁷. La première, aussi rapide que possible, afin de dégager le sens et la structure du texte : idée principale, idées secondaires, liens de causalité, etc. Ce type de lecture est le premier stade de la préparation d'une traduction.¹⁸ La deuxième, plus complexe, ne laisse de côté aucun détail dans l'économie du texte :

Cela implique le repérage des effets stylistiques ou des impropriétés, parfois même la reformulation des passages mal écrits, l'exemplification des allusions, des sigles et en général du non-dit. Ce type de lecture correspond au second stade de préparation d'une traduction, à savoir l'étude de tous les détails qui peuvent encore gêner la compréhension.¹⁹

Cette vision sur la lecture chez Marianne Lederer doit être placée dans le contexte de la théorie interprétative, qui voit dans la traduction une « compréhension » du texte dans la langue source, suivie par une « reformulation » des idées dans la langue cible. Mais elle signale de façon très convaincante la lecture comme étape primordiale dans la traduction d'un texte. Dans la même lignée, Ladmiral affirme : « il y a une phase de lecture-interprétation où on est encore dans le texte source, et puis, une phase de réexpression où on est déjà dans le texte cible »²⁰. Le passage d'une lecture à l'autre est ce que le même traductologue appelle le *salto mortale*²¹, difficulté majeure dans toute traduction. Même si cette conception, qui puise ses origines dans l'interprétation de conférence, s'éloigne de la vision poétique sur la traduction que des traducteurs comme Meschonnic ou Irina Mavrodin ont élaborée, elle nous rappelle encore une fois le « saut » fait par le traducteur dans le passage d'une langue à l'autre et les enjeux que cela implique. Pour rester aux enjeux et aux difficultés que suppose une traduction, le principe philologique de *lectio difficilior*, rappelé par Pierre Pachet dans le contexte de la traduction, nous semble résumer le mieux le passage d'un texte à l'autre :

[E]ntre deux mots ou expressions [...] on doit choisir la variante la moins banale, la moins anticipable, celle qui, *étant compatible avec ce qu'on connaît sur la langue du texte et sur son mouvement*, introduit un élément nouveau, à la hauteur de ce qu'on attend de l'auteur concerné.²² (c'est nous qui soulignons)

Cette façon de concevoir la lecture se rapproche de celle envisagée par Irina Mavrodin, qui emprunte à la poétique le concept de *lecture plurielle*, mis en relation avec celui d'*ambiguïté*. Ce dernier a connu un long chemin dans la linguistique, qui y voit dans un sens premier, traditionnellement et généralement, « des imperfections accidentelles du langage et des dangers pour la communication, sauf effet particulier (par exemple,

¹⁷ Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Hachette, Paris, 1994, p. 143.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Jean-René Ladmiral, *Jean-René Ladmiral, le dernier des archéotraductosaures, interviewé par l'ETIB*. (dirigé par Henri Awais & Jarjoura Hardane), Beyrouth, École de traducteurs et Interprètes de Beyrouth, Université Saint-Joseph, coll. « Sources-Cibles », 2010, p. 93.

²¹ *Ibid.*

²² Pierre Pachet, « Habilitation à diriger des recherches » (manuscrit), p. 1-2, *apud* Magda Jeanrenaud, *Universaliile traducerii (studii de traductologie) [Les universaux de la traduction (études de traductologie)]*, Ed. Polirom, Iași, 2006, p. 16.

jeu de mots) »²³. D'après Roman Jakobson, l'ambiguïté serait une propriété intrinsèque de tout message centré sur lui-même, donc un corollaire obligatoire de la poésie.²⁴ Mais en effaçant les frontières entre poésie et roman, l'ambiguïté devient une caractéristique de la littérature en général, supposant une ouverture qui est « la condition de toute œuvre d'art »²⁵, d'après la traductrice.

Le concept de *lecture plurielle* (ou *lecture poétique*) est inséparable de celui d'ambiguïté. Si l'on élargit la sphère de discussion à la traductologie, l'ambiguïté, telle qu'elle est définie par Maurice Perginier, serait « la possibilité de faire plusieurs interprétations sémantiques différentes d'un même segment linguistique »²⁶. Cette dernière définition renvoie à une perspective linguistique qui s'est transmise à la poétique. D'après Irina Mavrodin, chaque oeuvre peut se prêter à une lecture plurielle, aucune lecture n'étant « la meilleure », mais une de plusieurs possibles : « putem vorbi de validitatea unei lecturi, nu de adevărul ei, în ultimă instanță, de *coerența* unei lecturi »²⁷ (souligné dans le texte). Dans ce même paradigme, le concept de « "cea mai bună lectură" (singura bună și adevărată), concept care a dominat în demersurile criticii "tradiționale", este o iluzie »²⁸, même si, en traduisant et en s'exerçant au texte, le traducteur affine ses qualités de lecteur.

Pour Philippe Jaccottet, le concept de lecture plurielle a une acception légèrement différente, renvoyant à la double identité que peut acquérir celui qui prend contact avec le texte : celle de simple lecteur et celle de lecteur-traducteur. Ainsi, entre la lecture faite par un lecteur quelconque et celle d'un traducteur il y aurait la même différence qu'il y a entre « une écoute admirative d'un morceau de musique et l'étude de ce morceau en vue de son exécution »²⁹, le traducteur opérant avec des instruments qui sont inaccessibles à un lecteur quelconque. Pour Irina Mavrodin, le concept de lecture plurielle dans la traduction s'applique plutôt au traducteur, dont la démarche est plus complexe, pour lui le texte se caractérisant par une *matérialité* plus consistente. Dans ce sens, la traduction « ar trebui să reușească să fie și să nu fie în același timp o lectură plurală »³⁰. Autrement dit, la traduction devrait permettre, comme l'original, une lecture plurielle, étant (on ne

²³ Encyclopedia Universalis ambiguïté, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ambiguite-linguistique/> (consulté le 15 décembre 2011)

²⁴ Jakobson, *op. cit.*

²⁵ Irina Mavrodin, *Romanul poetic [Le roman poétique]*, éd. cit., p. 91.

²⁶ Maurice Perginier, « L'équivalence en traduction », in *Meta*, n° 32 (4), 1987, p. 392.

²⁷ « On peut parler de la validité d'une lecture, non pas de sa vérité, à la limite, de la cohérence d'une lecture » (Irina Mavrodin, *Despre traducere – literal și în toate sensurile [Sur la traduction – littéralement et dans tous les sens]*, éd. cit., p. 20).

²⁸ « "la meilleure lecture" (la seule bonne et vraie), concept qui a dominé dans les démarches de la critique "traditionnelle", est une illusion » (*Ibid.*, p. 21).

²⁹ Philippe Jaccottet, « Traduire Homère », propos recueillis par Hélène Monsacré in *Magazine littéraire*, n° 427, janvier, 2004.

³⁰ « devrait réussir à être et à ne pas être en même temps une lecture plurielle » (Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 21).

peut pas l'oublier), à son tour, le résultat de plusieurs choix qui tiennent aussi bien à la langue qu'au style de l'auteur.

D'après Jeanne Dancette, « la résolution de l'ambiguïté se fait par la "préférence" d'une lecture plutôt que d'une autre »³¹. Or, résoudre en même temps ces deux exigences pourrait sembler impossible, surtout que parfois la langue ne dispose pas des termes dont le traducteur a besoin (le manque des concepts désignés par ces termes dans la langue-cible y joue le plus souvent un rôle très important). Pour Irina Mavrodin, l'ambiguïté ne devrait pas être résolue, mais gardée. C'est à ce point que le concept de lecture plurielle devient opérant, dans le sens où le traducteur ne devrait pas « préférer » une lecture plutôt qu'une autre, mais permettre au lecteur de faire ce choix, lui laisser la possibilité de faire une lecture plurielle à son tour et d'opter pour une interprétation plutôt que pour une autre.

D'autre part, la difficulté réside dans le fait que par la traduction on est censé s'inscrire dans une isomorphie sémantique et faire une lecture univoque du texte source. Or, la difficulté de maintenir l'ambiguïté frôle l'impossible si on a affaire à des auteurs comme Rimbaud, Mallarmé, Char, dans l'oeuvre desquels l'ambiguïté joue un rôle primordial. Dans cette situation, d'après Irina Mavrodin, le traducteur se trouve dans la situation

[D]e a inventa, crea un text izomorf [...] textului original, un text atent la *alcătuirea* lui, la felul cum el este alcătuit, care să permită o lectură plurivocă, și nu la sensul univoc pe care este mereu tentat să-l "înțeleagă", să-l scoată la suprafață printr-un demers hermeneutic.³²

On doit y voir une distinction très nette entre l'herméneutique qui suit, en parallèle, la traduction d'un texte, étant générée par cette traduction, et la démarche herméneutique qui se superpose au traduire, se manifestant par la tentation de comprendre et d'expliquer le texte à traduire. Or, cette dernière tendance devrait être réprimée par le traducteur, qui doit se garder d'intervenir sur le texte, afin de rester fidèle à la lecture originale. La littérature, en tant qu'espace continu, « a căruia substanță este formată din opere aflate într-o contiguitate multirelațională care face posibil și necesar un demers generalizator »³³ se prête à certaines coordonnées de lecture. Or, cette grille de lecture « quoique libre » est cependant « obiectiv determinată de timpul și locul procesului receptării »³⁴. D'autre part, elle peut être, plus ou moins ajustée au texte, plusieurs lectures pouvant être parfois adéquates.

³¹ Jeanne Dancette, *Parcours de traduction – étude expérimentale du processus de compréhension*, Presses Universitaires de Lille, 1995, p. 76.

³² « d'inventer, de créer un texte isomorphe [...] au texte original, un texte [...] qui puisse permettre une lecture plurivoque, et non pas au sens univoque, qu'il est toujours tenté de *comprendre*, de faire sortir à la surface par une démarche herméneutique » – souligné dans le texte (Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 21)

³³ « dont la substance est formée d'œuvres qui se trouvent dans une contigüité multirelationnelle qui rend possible et nécessaire une démarche généralisatrice » (Irina Mavrodin, *Romanul poetic [Le roman poétique]*, p. 52).

³⁴ « objectivement déterminée par le temps et l'espace du processus de réception » (*Ibid.*, p. 52).

Pour que le traducteur arrive à la lecture poétique, Irina Mavrodin insiste sur la nécessité de connaître les écrits théoriques de l'auteur, qui occupent une place aussi importante que la fiction : « Opera se citește astfel ca mecanism ce se descompune și se recompune la nesfârșit (pe toată durata lecturii), livrându-și secretele de "fabricație" »³⁵. Le terme de "fabrication" est ici utilisé dans le sens que lui donne Valéry, en élaborant ces théories et critiques littéraires avec les instruments et le langage empruntés à l'économie. Pour le traducteur, la connaissance des secrets de "fabrication" de l'œuvre n'est pas la condition essentielle d'une bonne traduction, mais dans le cas des traducteurs chevronnés comme Irina Mavrodin, elle facilite la connaissance profonde de l'oeuvre, permet d'avoir le regard "du dedans" dont parle souvent la traductrice et de donner au texte traduit une lecture plurielle.

Références bibliographiques :

- AWAIS, Henri & Jarjoura Hardane (dirigé par), *Jean-René Ladmiral, le dernier des archéotraductosaures, interviewé par l'ETIB*, École de traducteurs et Interprètes de Beyrouth, Université Saint-Joseph, coll. « Sources-Cibles », Beyrouth, 2010.
- BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin (traducteurs, traductions, réflexions)*, Presses Universitaires de Lille, 1995.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1995.
- DANCETTE, Jeanne, *Parcours de traduction-étude expérimentale du processus de compréhension*, Presses Universitaires de Lille, 1995.
- FORGET, Philippe, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction*, Masson, Paris, 1994.
- GENETTE, Gérard, interview avec Muguraș Constantinescu, in *La traduction entre pratique et théorie*, Ed. Universității Suceava, 2005.
- GHEORGHE, Cezar, « Irina Mavrodin, Michael Astner și Vlad Ivanov la "Formula 3" », in *Observator cultural [Observateur culturel]*, anul XII, nr. 341 (599), 3-9 noiembrie 2011, p. 7.
- HURTADO-Albir, Amparo, *La notion de fidélité en traduction*, Didier Erudition, Paris, 1990.
- JACOTTET, Philippe, « Traduire Homère », propos recueillis par Hélène Monsacré in *Magazine littéraire*, n° 427, janvier, 2004.
- JEANRENAUD, Magda, *Universaliile traducerii (studii de traductologie) [Les universaux de la traduction (études de traductologie)]*, Ed. Polirom, Iași, 2006.
- KAUFMANN, Francine, « La coprésence de l'original et de sa traduction », in *Identité, altérité, équivalence, la traduction comme relation*, Actes du Colloque International tenu à l'ESIT, mai 2000, textes réunis par Fortunato Israël, Lettres Modernes Minard, Paris, 2002, p. 323-339.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1979.
- LECLERCQ, Guy, « Quand la forme fait (le) sens pour l'un et l'autre » in *Identité, altérité, équivalence, la traduction comme relation*, Actes du Colloque International tenu à l'ESIT, mai 2000, textes réunis par Fortunato Israël, Lettres Modernes Minard, Paris, 2002, p. 239-259.

³⁵ « L'œuvre se lit ainsi comme un mécanisme qui se décompose et se recompose sans fin (pendant toute la durée de la lecture), en livrant ses secrets de "fabrication" » (Irina Mavrodin, *Romanul poetic [Le roman poétique]*, éd. cit., p. 53).

- LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Hachette, Paris, 1994.
- MAVRODIN, Irina, *Despre traducere – literal si în toate sensurile*, Hermes, Scrisul Românesc, 2006.
- MAVRODIN, Irina, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Ed. Pallas, Focșani, 2004.
- MAVRODIN, Irina, *Cvadratura cercului*, Ed. Eminescu, București, 2001.
- MAVRODIN, Irina, *Modernii – precursori ai clasicilor*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
- MAVRODIN, Irina, *Romanul poetic*, Ed. Univers, București, 1977.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.
- MESCHONNIC, Henri, *Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, PUF Écriture, coll. dirigée par Béatrice Didier, 1985.
- PERGNIER, Maurice Pergnier, « L'équivalence en traduction », in *Meta*, n° 32 (4), 1987, p. 392-402.
- REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, trad. de l'allemand par C. Bocquet, Artois Presses Université, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.
- TATILLON, Claude, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Éd. du GREF, Toronto, 1986.

Ressources électroniques :

- PERMENTIERS, J., F. Troiano, E. Springael, « Traduction, adaptation et éditig multilingue », p. 164,
<http://www.euologos.com/images/40/LivreFrancoFR.pdf> (consulté le 23 août 2011)
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/>

Le traducteur en tant que créateur. Étude de cas : la traduction en français d'un poème philosophique écrit en roumain

Maria ȚENCHEA

Université de l'Ouest de Timișoara
mtenchea@yahoo.com

Abstract: Aiming to illustrate some issues of translation made by a translator-creator, the author presents her personal experience of translating, from Romanian into French, the philosophical poem *Inelele credinței* [Rings of the Faith] – *Les anneaux de la foi* by Mirel Petcu (bilingual edition, Echinox Publishing House, Cluj, 2011), made up of 1001 free verses. The Romanian variant suggested intends to meet the requirements of both form and meaning adequacy in the source text and target language constraints. For several times the translator's creativity was tested not only at the lexical level, while searching for equivalents of some terms used by the author in an original manner and of the author's lexical inventions, but also at the syntactic structure level, while trying to build a coherent, concise and rhythmically balanced poetic text. Finally, any literary translation is creation, but creation limited by the constraints of the initial text.

Keywords: Poetry translation, translator's creativity, creation, re-creation, poetic rhythm

1. Traduction et créativité

Le problème de la créativité – le thème de ce colloque – peut être envisagé non seulement dans la perspective de la littérature, mais aussi dans l'horizon de la traduction (nous parlerons ici de la traduction littéraire). La focalisation sur la traduction implique l'analyse du concept de créativité traductionnelle et donc celle du statut du traducteur par rapport à l'auteur dont il traduit l'œuvre.

Selon une définition très générale, la traduction « est le fait d'interpréter le sens d'un texte dans une langue ("langue source" ou "langue de départ"), et de produire un texte de sens et d'effets équivalents sur un lecteur ayant une langue et une culture différentes ("langue cible" ou "langue d'arrivée") »¹.

Si l'auteur (*auctor*) est un créateur, puisqu'il crée une œuvre nouvelle, originale, considérée comme ayant de la valeur², le traducteur, qui doit se soumettre à l'autorité de

¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Traduction>.

² Nous renvoyons à la définition de la créativité telle qu'elle est formulée dans le *Dictionnaire des sciences cognitives*, Tiberghien, G. et H. Abdi (dir.), Armand Colin, Paris, 2002, cité par Dancette *et alii*, 2007 : « D'une manière classique, la créativité est définie dans les sciences cognitives comme la capacité à produire une idée exprimable sous une forme observable ou à réaliser une production (composition picturale, sculpturale,

l'œuvre originale, est considéré de différentes manières : soit comme un passeur, comme un médiateur ou ambassadeur culturel, soit comme un simple lecteur et interprète, soit comme un auteur de second degré, « un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses », « un écrivain de l'ombre » (pour reprendre les expressions utilisées par la traductrice Claude Demanueli³). Dans son rapport sur la condition du traducteur (2011), Pierre Assouline plaide pour un statut plus approprié du traducteur, à savoir celui de « *traducteur créateur* » ou de « *traducteur co-auteur* » des œuvres traduites⁴.

Il apparaît, selon toute évidence, que le (bon) traducteur est réellement un créateur, c'est-à-dire un écrivain qui produit une œuvre nouvelle pour la culture à laquelle il appartient et qui sera lue en tant que telle (ou du moins elle devrait pouvoir l'être).

On dit souvent que le traducteur re-crée ou réécrit le texte original, expressions qui pourraient signifier créer de nouveau, produire quelque chose d'identique. Mais le texte d'arrivée n'est pas une simple copie du texte de départ, il est autre chose. On pourrait dire que le traducteur doit créer/ écrire un texte Y – dont « l'inspiration » est donnée, imposée par l'instance auctoriale qui s'exprime dans le texte de départ, étant ensuite assumée par le traducteur –, et qui reproduit l'essence idéale (le contenu), l'organisation formelle et le message d'un texte X, écrit dans une autre langue. Le texte X est source d'inspiration créatrice pour le traducteur, qui crée un texte cohérent et autonome, un texte à part entière, dont la spécificité, en tant que traduction, est d'avoir été créé *sous contrainte*. Mais en fait, comme le souligne aussi Abbès Bahous (2008), toute traduction est elle-même écriture, et tout traducteur est un écrivain, même si – pourrait-on ajouter – il y a de bons et de mauvais écrivains-traducteurs, comme c'est d'ailleurs le cas pour la littérature « originale »⁵.

Il serait peut-être intéressant de rappeler aussi la distinction formulée par Folkart⁶ entre la *traduction mimétique* ou *traduction re-création*, c'est-à-dire « l'acte de refaire le parcours créateur dont le texte de départ constituait l'aboutissement, comme réplique du procès de l'auteur » (Dancette *et alii* 2007), de la véritable *création traductionnelle* qui prolonge le processus créateur, dépassant « les simples exercices de réénonciation et de réécriture » : elle implique « une nouvelle énonciation qui réinvente, pour son propre compte, le parcours créateur » et « parvient à une nouvelle "textualisation" » (Dancette *et alii* 2007).

musicale, texte littéraire ou scientifique, publicité) qui soit à la fois novatrice (et inattendue), adaptée à la situation et considérée comme ayant de la valeur ».

³ « Un traducteur est un écrivain de l'ombre » – Rencontre avec Claude Emanuelli, <http://www.lecerclepoints.com/entretien--traducteur-est-ecrivain-ombre-rencontre-avec-9.htm>.

⁴ Alain Beuve-Méry 2011.

⁵ En fait, pour être réaliste, on devrait peut-être chercher à établir des nuances, puisque tout est, vraisemblablement, question de degré.

⁶ Folkart, B., *Le conflit des énonciations, traduction et discours rapporté*, Candiac, Les Éditions Balzac, Québec, 1991, cité par Dancette *et alii*, 2007.

La traductologie actuelle s'est assez souvent penchée sur le problème de la créativité en traduction. On pourrait citer plusieurs contributions théoriques (dans diverses perspectives) sur la créativité traductionnelle et sur le traducteur-créateur. Ainsi : M. Ballard, « Creativity and Translation » (1997), J. Tallens, « L'écriture qu'on appelle traduction » (1993), J. Pérez Muntaner, « La traduction comme création littéraire » (1993), D. Moțoc, « Traduction et création. De la re-création du texte littéraire traduit à la créativité du processus traducteur » (2002), I. Bălăcescu et B. Stefanink, « Traduction et création. De la re-création du texte littéraire traduit à la créativité du processus traducteur » (2003) et autres (voir la *Bibliographie* – qui ne peut être que sélective – en fin d'article).

Nous retiendrons surtout, ici, les propositions en vue de définir les spécificités de la créativité traductionnelle formulées par Dancette *et alii* (2007), dans l'article intitulé « Axes et critères de la créativité en traduction ». Les auteures y mettent en lumière « la créativité inhérente à la traduction », en examinant « dans quelle mesure et en quoi – et à quels moments – il y a création en traduction ». On peut distinguer deux volets de l'analyse : d'abord, la discussion sur les axes de la créativité traductionnelle, qui, comme on le constate, porte sur l'objet, sur la matière même du travail du traducteur, c'est-à-dire sur les éléments formels (linguistiques et discursifs) du texte. Dans une vue synthétique qui reprend des éléments d'analyse à divers autres chercheurs⁷, Dancette *et alii* présentent les cinq axes de la créativité traductionnelle, à savoir :

- *l'axe formel* (mouvement et forme de la phrase, figures de la répétition, modalités discursives, modalités appréciatives, matériel sonore) ;
- *l'axe narratif* (allusions, inférences, sous-entendus ; litote, hyperbole, ironie) ;
- *l'axe sémantique* (connotations des lexies : archaïsmes, mots onomatopéiques, onomastique ; connotations de registre et de niveau ; tropes : métonymie-synecdoque et métaphore) ;
- *l'axe traductif* (principes de traduction : hypertextualité ou traduction à la lettre ; naturalité de l'expression en même temps que respect de la langue de départ) ;
- *l'axe intraréférentiel* (les chaînes anaphoriques pronominales, isotopiques et intertextuelles).

Le deuxième volet de l'analyse se rapporte – comme on pourra le constater – à l'attitude du traducteur vis-à-vis de son travail : les stratégies de traduction qu'il adopte, la manière dont il travaille pour aboutir à la variante finale, sa psychologie au cours du processus de traduction et la manière dont il évalue son propre travail. Dans cette

⁷ Tels que : Adam, Berman, Folkart, Guillemin-Flescher, Mazaleyrat, Meschonnic, Molinié et Rabatel.

perspective, l'article cité propose quelques critères pour évaluer la créativité des traducteurs, que nous reproduisons brièvement ci-dessous :

- *l'aboutissement* de la traduction. Selon Dancette *et alii*, les *traductions abouties* sont « celles qui parviennent à un degré de structuration interne élevé, généralement après un travail sur un grand nombre de variantes de traduction, et qui se stabilisent dans une textualisation jugée satisfaisante par l'auteur-traducteur » ;
- *la satisfaction des traducteurs* « en regard du rendu de faits de littéarité ou d'un élément du sens » (par exemple rythme, valeur connotative, jeu figural) (p.9).
- *l'évaluation*. Les auteures de l'article affirment que les personnes qui évaluent leur production dès les premières étapes de leur travail s'avèrent plus créatives que les autres et que « plus on est exigeant tôt dans son auto-évaluation, plus on a de chances de voir émerger des solutions satisfaisantes ».
- *la résilience*. C'est la détermination du traducteur à rendre « les aspects auxquels on est sensible », par exemple la valeur évocatrice d'un « mot expressif », le respect du rythme phrastique ou d'une figure de la répétition. On souligne la corrélation qu'il y a entre le temps passé à résoudre un problème de traduction et la créativité : « les créatifs poursuivent le travail traductif (en l'étalant souvent sur plusieurs jours) jusqu'à l'obtention d'une solution qui les satisfasse ».
- *la reconnaissance des exigences élevées du domaine* : « C'est par ce biais – affirment les auteurs de l'article – que l'expérience et les connaissances d'expert influent sur la créativité ». Et elles continuent en précisant que « sans les connaissances d'expert, les anomalies, ambiguïtés, écarts par rapport aux attentes ne peuvent même pas être perçues. »

Pour conclure cette première partie de notre exposé, nous voudrions tout simplement souligner l'idée que le traducteur est effectivement un créateur et que la traduction est création.

2. Étude de cas : *Inelele credinței – Les anneaux de la foi*

Pour illustrer certains aspects du travail du traducteur en tant que créateur, nous allons présenter une expérience personnelle de traduction du roumain vers le français : il s'agit du poème philosophique (écrit par Mirel Radu Petcu), publié en édition bilingue aux Éditions Echinox (2011, I^e éd. en roumain 2008).

Le poète et critique littéraire Eugen Dorcescu affirme que ce poème constitue une « apparition singulière, surprenante »⁸. Les vers mis en exergue : *De neînțele/ Semnul/ Încremenit/ În cenușa timpului – Impénétrable/ Le Signe/ Pétrifié/ Dans les cendres du temps* introduisent le lecteur dans un univers qui s'avère « presque hermétique, presque mathématisé » (Emilian Marcu). On est en présence d'un texte caractérisé par « une grande tension intellectuelle et existentielle » et qui « exprime avec une tension soutenue, avec ténacité, au moyen d'idées et images fortes, l'enchaînement rigoureusement élaboré des pensées et des sentiments qu'éprouve le moi aux frontières de l'angoisse et de la révélation, dans le dramatique intervalle entre l'être et le néant » (E. Dorcescu).

Le poème est composé de 1001 vers libres, parfois très courts, ou, d'autres fois, d'une certaine longueur. Certains vers sont « étagés » en deux « sous-vers », décalés sur deux lignes. L'ensemble est constitué de « strophes » comportant de un à six vers. Il y a des reprises, des retours cycliques de certains vers ; reprise significative, les 16 vers par lesquels débute le poème se retrouvent à la fin, pour « boucler la boucle ».

Le discours poétique se caractérise par une grande concision. Le texte comporte des structures syntaxiques très simples : on enregistre beaucoup de phrases nominales ou des phrases constituées d'une seule proposition, dont le verbe est à l'indicatif présent ; il y a également des phrases comportant deux propositions, le plus souvent une principale et une subordonnée relative ; on retrouve aussi, à certains intervalles, les conjonctions *car* ou *mais*. On peut remarquer la fréquence des structures comparatives et une certaine préférence pour les phrases négatives ainsi que pour les négations restrictives.

Quant au vocabulaire, on retrouve, à côté de mots et d'images propres au discours poétique, de nombreux termes presque techniques, qui appartiennent aux domaines de la philosophie, de l'alchimie, de la théologie ou de la mythologie, ainsi qu'à la peinture et à l'univers de la science et de la technologie (employés au sens propre ou au sens figuré). En voici quelques exemples :

- philosophie : *neființă – néant, haos – chaos, univers – univers ;*
- théologie : *aproapele – notre prochain ; texte sacre – les textes sacrés ; semne răstignite – signes crucifiés ; culorile reci ale lumânării divine – les couleurs froides de la chandelle divine ; Creatorul – le Créateur ; În fața Altarului galactic – Devant l'autel galactique ; coborârea de pe cruce – la descente de la croix ; Procesiuni către locurile sacre – Processions vers les lieux saints ; Timpul mântuitor – Le temps rédempteur ;*

⁸ Voir 4^e de couverture.

- noms propres et allusions mythologiques : *Gorgias, Ouraborus ; hyleic – hylétique (Scoicile note înghetate hyleice – Les coquillages notes gelées hylétiques) ; elefanții albi – les éléphants blancs ;*

- domaine de l'alchimie : *foc – feu ; flacăra – flamme ; procesele de transmutație – les processus de transmutation ;*

- domaine de la peinture : *penel – pinceau, șevalet – chevalet, culoare – couleur ;*

- domaine des sciences et des technologies : *lanțul energetic – la chaîne énergétique ; Calea Lactee – la Voie lactée ; linii de forță – lignes de force ; timpi specifici – les temps spécifiques ; ecosfera – l'écosphère ;*

Roum. *Primăvara/ deschide/ oblonul ipotezei dintâi.*

Fr. *Le printemps/ ouvre/ les volets de l'hypothèse première*

Roum. *Planeta în șoc își retrage// Terminalele/ epuizate*

Fr. *La planète sous le choc retire/ Ses terminaux/ épuisés*

Roum. *Modele energetice/ Regeneratoare*

Fr. *Modèles énergétiques/ Régénérateurs*

On a donc affaire à tout un vocabulaire néologique, constitué de termes de facture intellectuelle, souvent assez spécialisés (en fait, l'auteur du poème est ingénieur de son métier). Mais on remarque aussi, dans la même mesure, une recherche des mots poétiques, des belles images, des métaphores, des synesthésies. Certes, si l'on envisage la réalisation du poème dans son ensemble, on peut relever certaines inégalités, mais on est également frappé, assez souvent, par l'éclat d'images qui jaillissent avec force.

Nous proposons ici, dans la perspective d'une traductologie proche de la linguistique, une brève analyse de certaines solutions traductionnelles susceptibles d'illustrer l'intervention créative du traducteur, obligatoire ou optionnelle, en fonctions des données contextuelles-discursives.

Les solutions de traduction que nous avons proposées essaient de répondre à la fois aux exigences de l'adéquation au sens et à la forme du texte original et aux contraintes de la langue cible. La créativité du traducteur a été parfois mise à l'épreuve au niveau du lexique, à la recherche d'équivalents appropriés pour certains emplois des mots et pour certaines créations lexicales de l'auteur, mais aussi au niveau des structures syntaxiques, en vue de construire un texte poétique cohérent et de lui conférer un certain rythme – un texte qui soit une création nouvelle tout en étant une « re-création » du texte de départ.

De façon générale, la traduction respecte la structure du poème roumain. Vu les caractéristiques du texte au niveau du contenu et de la forme, sa littéarité en tant que poème philosophique, d'une part, et le fait que la langue de départ et la langue d'arrivée sont des langues apparentées, d'autre part, la stratégie de la traduction littérale a pu fonctionner dans une grande mesure. On a ainsi de nombreuses correspondances entre

le roumain et le français, au niveau lexico-syntaxique, et l'on peut citer, dans ce sens, des exemples tels que :

Roum. *Ochiul minții// Mângâie/ colbul// Căii Lactee*

Fr. *L'œil de l'esprit// Caresse/ la poussière// De la Voie Lactée*

Roum. *Semnele răstignite// Cresc în noi/ umbrele păsărilor albe*

Fr. *Les signes crucifiés// Grandissent en nous/ les ombres des oiseaux blancs.*

Roum. *Anonimul/ își îmbracă/ destinul// Cu haina peticită a tăcerii*

Fr. *L'anonyme/ habille son destin// Du vêtement rapiécé du silence*

Mais on enregistre aussi, comme on pouvait s'y attendre, des cas où il n'y a pas de correspondance entre les deux langues, d'où certaines difficultés que la traduction doit résoudre. On pourrait mentionner ici la préposition *întru* du roumain, qui n'a pas de correspondant en français⁹. Dans les contextes où elle apparaît nous avons eu recours à l'équivalent français *dans* :

Roum. *Încremeniți întru rugăciune*

Fr. *Figés dans la prière*

Roum. *Drumul/ ce trebuie parcurs// Nu întru sacrilegiu*

Fr. *Le chemin/ que l'on doit parcourir// Mais non pas dans le sacrilège*

On peut également citer le mot roumain *înscris* : pour élucider le sens de ce lexème dans le contexte, nous avons discuté avec l'auteur, pour proposer finalement les traductions que voici :

Roum. *Iată templul// Ce adăpostește// Înscrisul/ răscumpărat*

Fr. *Voici le temple// Qui abrite// Le destin/ racheté*

Roum. *Ascensiunea/ ca înscris*

Fr. *L'ascension/ comme destin*

Roum. *Înscrisul/ amplifică misterul*

Fr. *Ce qui est écrit/ amplifie le mystère*

Nous rappelons aussi les difficultés que rencontre la traduction en français d'une forme spécifique pour le roumain : l'infinitif long¹⁰, qui est en fait un nom d'action construit avec le suffixe *-re*. On peut le traduire soit par un nom d'action, soit par un verbe à l'infinitif. Le choix de l'infinitif comme équivalent en français nous a semblé adéquat dans un poème où la concision est de mise :

Roum. *Găsirea drumului spre tine însuți*

Fr. *Trouver le chemin vers soi*

Roum. *Căutăm/ spiritele puternice/ preocupate// De susținerea pământenilor*

⁹ En étudiant la préposition *întru* dans une perspective contrastive, nous avons relevé 34 équivalents possibles en français (voir le chapitre « La préposition *întru* du roumain et ses équivalents en français », in Țenchea 1999, p. 130-148).

¹⁰ Voir Țenchea 1999, p. 107-129.

Fr. *Nous cherchons/ les esprits puissants/ soucieux// De soutenir/ les humains*

Il faut dire que tout ce qui n'est pas traduction littérale ne relève pas forcément de la créativité. Tout n'est pas création proprement dite, dès lors qu'on peut avoir affaire à certains préconstruits, à des collocations ou à des automatismes qui s'imposent dans la langue d'arrivée¹¹. On pourra citer dans ce sens des exemples comme les suivants, où l'auteur utilise des combinaisons de termes plutôt inhabituelles, mais que le traducteur est obligé de rendre par des combinaisons usuelles dans la langue de départ :

Roum. *Căci Creatorul/ nu-și mistuie punțile* (« ne détruit pas ses ponts »)

Fr. *Car le Créateur/ ne brûle pas ses ponts*

Roum. *Legături indisolubile* (« indissolubles »)

Fr. *Des liens indéfectibles*

Roum. *Sub cerul/ încovoiat/ de albastru* (« sous le ciel courbé par le bleu »)

Fr. *Sous le ciel/ ployant/ sous le poids de l'azur*

Roum. *Calmându-ne povara* (« en calmant notre fardeau »)

Fr. *En allégeant notre fardeau*

Dans le cas des mots polysémiques, lorsqu'on a le choix entre plusieurs solutions lexicales, c'est le contexte qui détermine telle ou telle interprétation désambiguïsante, imposant le respect des chaînes isotopiques. Nous mentionnons, tout particulièrement, certains termes roumains qui, dans les contextes donnés, doivent être interprétés non pas dans leur acception courante, mais dans une acception théologique ou philosophique. En voici quelques exemples :

Roum. *Ocrotitorii// Se risipesc// Pe culoarele osuarelor* (« les protecteurs »)

Fr. *Les anges gardiens// Se dispersent// Dans les couloirs des ossuaires*

Roum. *Reîntoarcere suntem/ În adevărata renaștere* (« renaissance »)

Fr. *Nous sommes retour/ À la vraie résurrection*

Roum. *Trăirea și inspirația// Confirmă cuvântul născător* (« la parole créatrice »)

Fr. *L'expérience et l'inspiration// Confirment le verbe créateur*

Roum. *Iată-ne chemați/ la cina sacră// A devenirii* (« au dîner sacré »)

Fr. *Nous voilà appelés/ à la sainte cène// Du devenir*

Roum. ... *prima crimă*

Fr. ... *le crime originel*

Roum. *Imaginile/ pe care le vom surprinde/ în oglinda întregului*

Fr. *Les images/ que nous verrons/ dans le miroir du Grand Tout*

Roum. *Anonimul* (cf. Blaga : *Marele Anonim*)

Fr. *Le Grand Anonyme*

¹¹ Nous aimerions rappeler, à ce propos, une constatation formulée par Rydning (cité par Dancette 2007) : « Toute traduction professionnelle est constituée d'un mélange de *correspondances préassignées* et de *créations discursives* (c'est-à-dire formulations lexicales non données d'avance dans la langue d'arrivée) ».

Dans le cas de certaines associations inattendues (créations de l'auteur), il a fallu trouver (par modulation) des équivalents appropriés au contexte pour des adjectifs tels que *fragede* ou *înnobilate* que l'on rencontre dans les exemples ci-dessous et que nous avons traduits par *frêles*, respectivement par *sublimées* :

Roum. *Țipetele pescărușilor// Legate/ cu raze fragede de stele*

Fr. *Les cris des mouettes// Attachés/ avec de frêles rayons aux étoiles*

Roum. *Născuți din lacrima neantului// Căutăm câmpurile// Energiilor înnobilate*

Fr. *Issus des larmes du néant// Nous cherchons les champs// Des énergies sublimées*

Le poème comporte un certain nombre de créations lexicales propres à l'auteur. Dans certains cas, le traducteur peut facilement construire des équivalents français, mais il y a des situations où l'absence de solution directe mobilise la créativité du traducteur. Nous avons relevé quelques catégories de mots illustrant la créativité lexicale de l'auteur, qu'il s'agisse de formes nouvelles, inexistantes dans la langue en tant que telles, ou bien de certains emplois qui s'écartent de ceux du langage courant. Voici quelques exemples dans ce sens :

a) l'emploi assez fréquent de noms en apposition pour former une sorte de mots composés. Le plus souvent on peut procéder à la traduction littérale :

noptile-lanțuri – les nuits-chaînes

fluture-gând – pensée-papillon

timpul-împăcare – le temps-réconciliation

pensule-aripi de foc – pinceaux-ailes de feu

trandafirul-iubire – la rose-amour.

Parfois, nous avons opté pour l'inversion des termes, pour des raisons d'équilibre rythmique :

penelul-zori – l'aube-pinceau

taine-corăbii – navires-mystères

Trestile-clipe – les instants-roseaux

b) mots construits avec le préfixe négatif *ne-* (noms, verbes, participes-adjectifs). Ainsi, le nom *neviul* (« le non-vivant »), construit à partir de l'adjectif substantivé *viul* :

Roum. *Neviul// Se-nfruptă din umbrele// Scăldate de razele soarelui*

Fr. *Le non-vivant// Se repaît des ombres// Baignées par le soleil*

Le verbe *a nesfârși* (*ne-* + *a sfârși* « finir, achever » ; en roumain on a seulement l'adjectif *nesfârșit* « inachevé, infini ») est susceptible de créer un effet poétique :

Roum. *Lumina nesfârșește misterul*

Fr. *La lumière amplifie indéfiniment le mystère*

Roum. *Statuile// Clipe-înmărmurite// Nesfârșesc noaptea*

Fr. *Les statues// Instants pétrifiés// Rendent la nuit infinie*

Par ailleurs, l'auteur utilise aussi *nesfârșit* avec une valeur nominale :

Roum. *nevoia de nesfârșit*

Fr. *le besoin d'infini*

On rencontre aussi le verbe *a neîmplini* « ne pas accomplir » (la langue roumaine connaît d'ailleurs le participe négatif *neîmplinit* « inaccompli »), que nous avons traduit par *faire obstacle* :

Roum. *Zăbovim/ Printre ruinele/ Ce neîmplinesc trecerea*

Fr. *Nous nous attardons/ Parmi les ruines// Qui font obstacle au passage*

On peut constater une préférence marquée de l'auteur pour les participes passés négatifs, construits avec le préfixe *ne-*. Il existe trois solutions de traduction :

- faire précéder le participe de l'adverbe négatif *non* :

Roum. *Nenăscuți/ timpul// Ne îmbătrânește respirația*

Fr. *Non encore nés/ le temps// Vieillit notre respiration*

Roum. *Pânza neșesută// Ne înstrăinează//Însângerându-ne*

Fr. *La toile non tissée// Nous rend étrangers// En nous ensanglantant*

Roum. *În acel dincolo nerostit*

Fr. *Dans cet au-delà non dit*

Roum. *Neatinsul// Templu al contradicțiilor*

Fr. *Non atteint// Le temple des contradictions*

- l'emploi du préfixe négatif *in-*, là où c'est possible :

Roum. *Suntem copiii// Secundelor neîmplinite*

Fr. *Nous sommes les enfants// des secondes inaccomplies*

- on opère une transposition ; le participe négatif est traduit par un SP comportant la préposition *sans* :

Roum. *Orele neadormite*

Fr. *Les heures sans sommeil*

c) changement du statut syntaxique de certains verbes. Certains verbes intransitifs apparaissent dans le poème en emploi transitif, ce qui a posé des problèmes de traduction, puisque leurs correspondants français ne peuvent pas être employés transitivement. C'est le cas du verbe *a ninge* « neiger » construit avec un COD :

Roum. *Ne atingem visele copilăriei// Ningându-le// Cu puritatea credinței* (« en les neigeant »)

Fr. *Nous atteignons les rêves de notre enfance// Que nous revêtons// Du blanc pur de la foi*

ou du verbe *a odihni* « reposer », toujours en emploi transitif ; nous l'avons traduit par *coucher* et *enfouir* :

Roum. *Sunetele apocaliptice – păsări migratoare// Își odihnesc umbrele//Pe sufletele îndoliate*

Fr. *Des bruits d'apocalypse – oiseaux migrants// Couchent leurs ombres/ Sur les âmes en deuil*

Roum. *La întâmplare// Cimitire-vii// Ce-și odihnesc lacrimile*

Fr. *Eparpillés// Des cimetières vivants/ Enfouissent leurs larmes*

On peut signaler aussi des verbes transitifs en emploi absolu ; nous avons utilisé en français le même type de construction :

Roum. *Neîmpăcați restituim*

Fr. *Insatisfaits nous rendons en retour*

d) le changement de catégorie grammaticale (conversion). L'auteur utilise ainsi :

- des adverbes en emploi nominal, par exemple *mâine* « demain », employé avec l'article défini :

Roum. *Păstorul// Caută ieșirea din mâinele însângerat*

Fr. *Le pâtre// Cherche la sortie d'un lendemain ensanglanté*

- des adjectifs en emploi adverbial ; dans l'exemple ci-dessous, on retrouve en français la valeur adjectivale du terme correspondant à *alb* (*blancs*) :

Roum. *Anotimpuri pierdute// În alb-tăcutele/ irepetabile cețuri*

Fr. *Saisons égarées// Dans les blancs-silencieux/ irrépétables brouillards*

- des adjectifs substantivés, tel que *argintiul* (littéralement *l'argenté*) ; nous avons proposé une traduction par transposition :

Roum. *Pietrele funerare/ Înfrișează argintiul razelor de lună*

Fr. *Les pierres funéraires// Terrifient les rayons argentés de la lune*

Pour éviter le danger du littéralisme plat, « prosaïque », nous avons cherché constamment l'expression concise et la réalisation du rythme nécessaire, dans l'esprit du poème. Nous avons donc opéré, dans le passage du roumain au français, certains changements concernant les catégories grammaticales et les structures syntaxiques, principalement des suppressions et des contractions :

- suppression de certains verbes, par exemple le verbe copule *être* :

Roum. *Căci flacăra este ca timpul//Metamorfozând dă sens* (littér. « car la flamme est comme le temps »)

Fr. *Car la flamme comme le temps// En métamorphosant donne du sens*

ou le verbe modal *pouvoir* :

Roum. *Căci infinitul/ nu poate fi fără speranță* (littér. « car l'infini ne peut pas être sans espoir »)

Fr. *Car l'infini/ n'est pas vide d'espoir*

Dans l'exemple ci-dessous, on a supprimé le verbe *envahir*, correspondant du verbe *a năpădi*, dont le sémantisme est proche ici du verbe *absorber*, qui peut suffire à lui seul pour exprimer la même idée :

Roum. ... *tăcerea sacră// A templului// Ce ne absoarbe// Năpădindu-ne până la transfigurare* (littér. « du temple/ qui nous absorbe/ en nous envahissant jusqu'à la transfiguration »)

Fr. ... *le silence sacré// Du temple// Qui nous absorbe// En nous transfigurant*

- contraction d'une proposition relative au moyen d'un adjectif ou d'un participe :

- participe présent :

Roum. *Umbre// Ce-și târăsc prin milenii// Coborârea/ de pe cruce* (littér. « qui traînent »)

Fr. *Ombres// Traînant à travers les millénaires// Leur descente de la croix*

- participe passé composé :

Roum. *Semnele ce au animat seminții* (« qui ont animé »)

Fr. *Les signes ayant animé des générations*

- adjectif :

Roum. *Linii de demarcație// Ce neliniștesc* (« qui inquiètent »)

Fr. *Lignes de démarcation// Inquiétantes*

Roum. *Dincolo de nori/ creste// Ce dețin desăvârșirea* (« qui détiennent »)

Fr. *Au-delà des nuages/ des crêtes// Détentrices de la perfection*

- La structure verbe + SP est rendue par un verbe seul, avec cette mention que le nom figurant dans le SP est un COD dans la structure argumentale du verbe). L'exemple ci-dessous contient le verbe *pétrir*, qui signifie "travailler la pâte", employé au sens figuré :

Roum. *Mâini îmbătrânite// Se cufundă în aluatul// Rugăciunii timpului* (littér. « plongent dans la pâte »)

Fr. *Des mains vieilles/ Pétrissent// La prière du temps*

- Un ensemble phrastique comportant une principale averbale (construction nominale) suivie d'une proposition relative se retrouve concentré dans une seule phrase indépendante dont le verbe est à l'indicatif présent :

Roum. *În leagăn/ doar vise// Ce brăzdează// Apusul de soare*

(littér. dans le berceau seulement des rêves qui sillonnent le coucher de soleil)

Fr. *Dans les berceaux/ des rêves seuls// Sillonnent// Le ciel du couchant*

- Une construction comparative est rendue en français par une structure appositive, avec suppression du terme opérateur de la comparaison :

Roum. *Rădăcini/ ca joc al asemănarilor* (« comme jeu des ressemblances »)

Fr. *Des racines/ jeu de ressemblances*

Roum. *Ecosfera/ ca speranță a luminii*

Fr. *L'échosphère/ espoir de la lumière*

Pour obtenir le même effet de concision et pour répondre aux besoins du rythme, on a également eu recours aux procédés suivants :

- Changement de la place de certains termes, avec focalisation : ainsi, une épithète postposée en roumain se retrouve en français détachée en tête de phrase, avec, comme effet, un rythme plus fluide :

Roum. *Apele infestate// Își rostogolesc// Cadavrele*

(littér. « les eaux infestées roulent leurs cadavres »)

Fr. *Infestées les eaux// Roulent// Leurs cadavres*

- Le présent de l'indicatif est parfois traduit par le participe présent ; on obtient une structure nominale, plus concise que la proposition correspondante (en traduction littérale), et qui est tout à fait dans l'esprit du texte :

Roum. *Sisifi regândesc lumea viului*

(littér. « des Sisyphes repensent... »)

Fr. *Sisyphes repensant le monde des vivants*

- Le recours au procédé de la transposition – par exemple un verbe au gérondif est traduit par un infinitif, et un autre verbe à l'indicatif présent est rendu par un nom lié à un verbe, ce qui a pour effet la concision de l'expression et un rythme mieux marqué :

Roum. *Negându-ne// Experimentul// Nu ne eliberăm*

(« en reniant/ notre expérience/ nous ne nous délivrons pas »)

Fr. *Désavouer// Notre expérience// N'est pas notre salut*

- La transposition de l'adverbe en adjectif crée également un effet de concision :

Roum. *Cruci-zile// Obsedant cruci*

(littér. « des croix-journées/ obsédement des croix »)

Fr. *Des croix-journées//Obsédantes croix*

- Le changement de structure actancielle, pour des raisons qui tiennent à la focalisation, confère plus de force expressive aux vers suivants :

Roum. *Rostul/ acestei planete// Nu este/ de a ne învinge*

(littér. « la mission de cette planète n'est pas de nous vaincre »)

Fr. *Cette planète// N'a pas pour mission/ de nous vaincre*

- Simplification visant la concision du discours par la suppression de certaines répétitions :

Roum. *Cu tăcere/ din tăcerea Lui// Hrănim/ tăcerea noastră*

(littér. « nous nourrissons notre silence de silence de son silence »)

Fr. *Nous nourrissons/ notre silence// De Son silence*

- Choix de termes de moindre longueur : *îndoliați* est traduit par le SP *en deuil*, comportant une syllabe de moins que l'adjectif-participe *endeuillés* :

Roum. *Își odihnesc umbrele//Pe sufletele îndoliate*

Fr. *Couchent leurs ombres// Sur les âmes en deuil*

- Suppression et restructuration de la phrase, ce qui contribue à l'équilibre des vers :

Roum. *Ne poticnim în urmele// Lăsa-te de carele ce ne limpezesc cunoașterea*
(« les traces laissées par les chars »)

Fr. *Nous butons sur les traces des chars// Qui éclairent notre connaissance*

3. Conclusion

La traduction (et donc le texte traduit) est, indiscutablement, une création, même si c'est une création seconde. Un poème traduit est bien un poème, c'est-à-dire une création poétique qui est le résultat du travail d'écriture du traducteur. Mais, comme nous l'avons souligné, c'est une création sous contrainte : le contenu (la substance) n'est pas le fruit de l'inspiration du traducteur lui-même, puisqu'il est imposé par l'autorité de l'auteur, tout comme le moule conceptuel qui accueillera cette substance, ainsi que la construction et l'articulation de l'œuvre. Le traducteur accepte ce cadre structurel, et s'engage implicitement à respecter cette espèce de contrat d'adéquation par rapport à l'œuvre originale, tout en exerçant pleinement sa créativité. Et cette créativité du traducteur, comme l'affirment Dancette *et alii* (2007), « relève plus du savoir-faire que du hasard ». On pourra donc conclure sur l'idée, exprimée par les auteures citées, que le processus créatif en traduction est « hautement structuré, guidé par la recherche des conditions et des solutions optimales ». La créativité traductionnelle, qui s'appuie sur de nombreuses interrogations conceptuelles et formelles, s'exprime « *sur et avec* les contraintes (linguistiques, textuelles, formelles, etc.) et *dans* leur dépassement ». Notre expérience traductionnelle ne peut que le confirmer.

Références bibliographiques :

- BALLARD, Michel, « Creativity and Translation », *Target. International Journal of Translation Studies*, 1997, vol. 9, n° 1, p. 85-110.
- DANCETTE, Jeanne, AUDET, Louise, JAY-RAYON, Laurence, « Axes et critères de la créativité en traduction », *Meta : journal des traducteurs/ Meta : Translators' Journal*, vol. 52, n° 1, 2007, p. 108-122.
- LLOVET, Jordi, « Traducción es creación », *Vasos comunicantes*, n° 17, 2000.
- PEREZ MUNTANER, Jaume, « La traduction comme création littéraire », in *Meta*, XXXVII, 4, 1993, vol. 38, n° 4, p. 637-642.
- RYDNING, Antin Fougner, « Le défi du procédé synecdoquien en traduction », in *Meta*, vol. 49, n° 4, 2004, p. 856-875.
- TALENS, J., « L'écriture qu'on appelle traduction », in *Meta*, XXXVIII, 1993, vol. 38, n° 4, p. 630-636.
- JENCHEA, Maria, *Études contrastives (français-roumain)*, Hestia, Timișoara, 1999.

Corpus de textes :

PETCU, Mirel Radu, *Inelele credinței – Les anneaux de la foi* (traduit du roumain par Maria Jênchea), Ed. Echinox, Cluj, 2011.

Ressources électroniques :

ASSOULINE, Pierre, *La condition du traducteur*, Rapport pour le Centre national du livre, juin 2011, <http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/2011-Assouline-10.pdf>.

BAHOUS, Abbes, « L'auteur et le traducteur : entre écrire et réécrire », 2008, <http://universityofmostaganem.webs.com/A.Bahous,Tunisia.pdf>.

BĂLĂCESCU, Ioana, STEFANINK, Bernd, « Modèles explicatifs de la créativité en traduction », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 48, n° 4, 2003, p. 509-525 (<http://id.erudit.org/iderudit/008723ar>)

BEUVE-MÉRY, Alain, « Pierre Assouline plaide pour que le traducteur obtienne un statut de co-auteur », http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/pierre-assouline-plaide-pour-que-le-traducteur-obtienne-un-statut-de-co-auteur_1542908_3260.html.

PISTOL, Petru, « Gesticulation de la traduction entre l'obéissance et la créativité », <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/c2010/c2010a06.pdf>

MARCU, Emilian, *Vitrina cărților*, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/MARCUoct8.html>

MOJOC, Diana, « Traduction et création. De la re-création du texte littéraire traduit à la créativité du processus traducteur », in ARCHES. Actes de l'Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines, Cluj-Bucarest, tome 4, 2002 (<http://www.arches.ro/revue/no04/no4art07.htm>).

SIX, Nathalie, « Auteurs ou traducteurs ? », <http://blogs.mediapart.fr/blog/kate/181009/auteurs-ou-traducteurs>, 18.10.2009.

« Un traducteur est un écrivain de l'ombre. » Rencontre avec Claude Emanuelli, <http://www.lecerclepoints.com/entretien--traducteur-est-ecrivain-ombre-rencontre-avec-9.htm>.

Liste des collaborateurs

BALAȚCHI, Raluca-Nicoleta – est enseignante de langue française (maître assistante) et jeune chercheur au Département de Langue et Littérature Françaises de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, où elle donne des cours de syntaxe du français contemporain, pragmatique et traductologie. Docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie, depuis 2007 avec une thèse sur l'expression de la subjectivité en français, elle se spécialise en analyse du discours, pragmatique et traductologie. Auteur d'un livre sur la subjectivité, de quelques contributions à des ouvrages de linguistique, d'une trentaine d'articles parus notamment en Roumanie et d'une traduction (Dominique Maingueneau, *Pragmatică pentru discursul literar*, Institutul European, Iași, 2007).

BELCIUG, Briana – a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, le domaine philologie, et elle a fait partie du groupe cible du programme POSDRU, „Doctoral Burses at USV”, financé du Fond Social Européen, „Investește în oameni!”. Le titre de sa thèse est *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djébar* et elle a travaillé sous la direction du professeur Elena-Brândușa Steiciuc. Elle a publié des articles sur Assia Djébar : « La magie des traditions arabes dans les écrits d'Assia Djébar » in *Language and Literature. European Landmarks of Identity* (2009) ; « Dévoilement de l'écriture chez Assia Djébar » in *Actes des Journées de la Francophonie, Université Al. I. CUZA (2009)* ; « Assia Djébar : *La disparition de la langue française* ou la force de la mémoire » in *Journées scientifiques du Département d'Études françaises et francophones* de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu (2010) ; « Identité et mémoire dans *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar » in *Meridian critic*, Ed. Universității Suceava (2010), « Le retour d'Assia Djébar à travers la mémoire et l'imaginaire » in *Colloque International Interdisciplinaire De La Lettre À L'imaginaire*, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, Portugal (2011).

BODNARU, NICOLAE – doctorant en deuxième année à l’Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie. Il fait partie du groupe cible du programme PRO-DOCT, financé du Fonds Social Européen, « Investește în oameni ! ». La thèse de doctorat qu’il prépare, intitulée *La culture inuit dans l’œuvre d’Yves Thériault*, focalise sur des aspects de la culture inuit présents dans les romans de l’écrivain canadien Yves Thériault. Son coordinateur scientifique est madame le professeur Elena- Brândușa Steiciuc.

CAPOTĂ-STANCIU, Rodica – docteur en philologie depuis 2001, maître de conférences à l’Académie d’Études Économiques, elle est préoccupée par les langues de spécialité et leur didactique, ces domaines étant aussi le sujet de ses recherches (plus de 30 communications scientifiques et articles publiés en Roumanie et à l’étranger) et des livres qu’elle a publiés, parmi lesquels : *Limba franceza. Culegere de teste pentru admitere* (coauteur) ; *Au service de votre français : Le quotidien des affaires* (coauteur) ; *Itinéraires économiques en français* (coauteur) ; *Regards sur l’économie et la gestion de la production agricole et alimentaire* ; *Panorama financier* ; *Les dires du faire en français* (coauteur) ; *Relations statistiques fortes, cachées, fausses et illusoires* (coauteur) (prix de l’Académie Roumaine 2005).

CHEBCHOUB, Zahida – professeur de langues secondes à l’Université des Émirats Arabes Unis (UAE University), elle détient un Ph.D. en linguistique de l’Université d’Edimbourg au Royaume Uni, un doctorat en littérature sur l’œuvre d’Albert Camus de l’université Paris XII en France et un M.Ed. en enseignement de langues secondes de l’université McGill au Canada. Ses domaines de recherche sont très variés : linguistique générale et appliquée, multilinguisme, littérature française du XX^e siècle, francophonie, méthodes d’enseignement de langue pour les mal-voyants, analyse linguistique contrastive. Elle écrit également des chansons (paroles et mélodie). De plus, elle chante Edith Piaf, Jacques Brel et d’autres grands interprètes de la chanson française.

CHETRARIU, Anca-Andreea – licenciée ès lettres de l’Université « Al. Ioan Cuza » de Iași, en langues étrangères : français-espagnol. Elle a soutenu un DEA sur les *Difficultés de la traduction des auteurs maghrébins. Deux romans de Tahar Ben Jelloun en roumain et en espagnol* à l’Université « Ștefan cel Mare » de Suceava et prépare une thèse sur la pratico-théorie de la traduction chez Irina Mavrodin, à l’Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, sous la direction de Madame la professeur Muguraș Constantinescu. Ses domaines d’intérêt sont la traductologie et la poétique. Elle est l’auteur de plusieurs articles portant sur la traduction : « Mélanges offerts à Irina Mavrodin », in *Meridian critic* (vol. XVI, nr. 2, Seria Filologie, B. Literatura « Utopie și distopie », Ed. Universității Suceava, 2010, p. 235-237), « L’autotraduction-une réécriture ? Le cas d’Irina

Mavrodin » in *Actes de la conférence Internationale « Traduction et francophonie »* (Suceava, Muşatinii, 2011, p. 291-301) et de traductions d'articles : « Emil Cioran sau despre neajunsul de a fi fericit », Fernando Couto e Santos, in *Spații culturale* (nr. 17, iulie/ august 2011, traducere din limba franceză de Anca Andreea Chetrariu, Editgraph Buzău).

CONDEI, Cecilia – maître de conférences, Université de Craïova, spécialiste en analyse du discours littéraire, plus particulièrement le discours des écrivains d'entre deux langues, préoccupation mise en évidence par la thèse de doctorat (soutenue en 2000) sur un corpus extrait de l'œuvre de Panait Istrati, écrivain roumain d'expression française. Coordinatrice d'activités universitaires de recherche dans le domaine, membre de plusieurs associations professionnelles et formations de recherche universitaire, auteure de plus de 90 publications (livres, études, articles), elle a également participé à 23 colloques à l'étranger (Europe, Canada, Afrique du Nord) et 29 colloques internationaux en Roumanie.

CONSTANTINESCU ȘTEFĂNEL, Ruxandra-Gabriela – son activité de recherche est divisée en trois périodes, dont les deux premières ont duré environ dix ans. La première a été dédiée à l'étude de la situation de communication, qui s'est concrétisée en deux livres : *La communication d'affaires : la négociation face-à-face* (RAO, 2000) et *La simulation dans l'enseignement de la négociation face-à-face* (RAO, 2001) et plusieurs articles. La deuxième a porté sur la communication interculturelle d'affaire et a donné lieu à la parution d'un livre *Comunicare interculturală de afaceri* (ASE, 2011) et plusieurs articles. Trois autres livres ont résulté de la conjugaison de ces deux thèmes de recherche « Theories and Techniques of Interpersonal Communication » (ASE, 2006), « Negotiation and conflict management » (ASE, 2007) et « Techniques de communication dans la négociation » (ASE, 2009). Enfin, dans la troisième période, qu'elle vient d'entamer, elle s'intéresse à l'analyse du discours publicitaire et elle a déjà publié un article dans ce domaine « Public et publicité » qui fait partie d'un volume collectif paru en 2007 à la maison d'édition Cavaliotti. À part ces sujets principaux de recherche, elle s'est toujours préoccupée de la didactique des langues d'affaires et elle a publié, au long du temps, plusieurs articles dans ce domaine.

COSTIN, Alina-Elena – actuellement doctorante en deuxième année à l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași et à l'Université Paris Est Créteil, dans le cadre d'une cotutelle entre les deux institutions, elle bénéficie d'une bourse AUF pour rédiger sa thèse portant sur *Vintilă Horia, exil et création*.

FOFIU, Rodica Maria – maître de conférences, elle enseigne la littérature française du XIX^e siècle à la Faculté de lettres et d'arts à l'Université Lucian Blaga de Sibiu. Études de français à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași et de droit à l'Université de Bucarest. Auteur d'un mémoire de doctorat sur Mircea Eliade intitulé *La poétique du fantastique chez Mircea Eliade*. Auteur des livres: *La poétique du fantastique chez Mircea Eliade. Essai de définition typologique* et *La spatio-temporalité fantastique chez Mircea Eliade* et de nombreux articles et études parus dans des revues de spécialité. Elle est vice-présidente de l'Association roumaine des départements universitaires francophones. Domaines d'intérêt : la littérature du XIX^e siècle, le fantastique, la traductologie, cultures et civilisation francophones, traduction littéraire.

FRUNZĂ, Monica – maître de conférences à l'Université « Al. I. Cuza » de Iași, auteur des livres *De l'argumentation à la persuasion dans le discours publicitaire français*, (Casa editorială Demiurg, 2007) et *Introduction à la terminologie* (Ed. Cerami, 2007). Domaines d'intérêt scientifique : la pragmatique du discours, la sociosémiotique, les langues spécialisées, la terminologie.

GIAFFERRI, Xiaomin – maître de conférences à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, directrice du Département de chinois. Ses domaines d'intérêt scientifique sont : la narratologie, le récit romanesque et cinématographique, la littérature comparée, le bilinguisme et la francophonie chinoise. Ses principales publications scientifiques sont : *Le roman chinois depuis 1949*, PUF, Paris, 1991 ; *Langue et culture*, Ellipses, Paris, 2008 ; « La littérature occidentale et l'évolution narrative du récit chinois au début du XX^e siècle » in *Etudes sinologiques* n° 12, Pékin, 2010 ; « Les noms de personnages dans *Le rêve dans le pavillon rouge* » in *Onomastique romanesque*, Narratologie n° 9, L'Harmattan, Paris, 2009 ; « Le fictif et le réel dans *L'empereur et l'assassin* de Chen Kaige » in *Cahiers de narratologie* n° 15 : *Récits et genre historique*, 2008 ; « Le langage des couleurs dans les films de Zhang Yimou », *Cahiers de narratologie* n° 16 : *Images et récits*, 2009.

LOZACHMEUR-ROLLAND, Ghislaine – maître de conférences en linguistique française à l'Université de Brest et membre du laboratoire *Héritage et Construction dans le Texte et l'image* (EA 4249 HCTI). Responsable du projet : *Mots de la controverse et Déconstruction des discours*, elle mène des recherches sur l'analyse énonciative et la sémantique lexicale des discours écrits, en contextes sociaux variés.

Publications : 2010 - « Diachronie des textes fondateurs de l'unification linguistique française du XVI^e au XVIII^e », L'Harmattan ; « Les syntagmes nominaux complexes, N1 de N2, dans un texte polémique, *Le Nouveau Dictionnaire d'A.Q. Buée* », Brest ; « Approche pragmatique des processus interprétatifs de l'œuvre littéraire à l'article de

presse » (PUR), in P. David, *Interprétation ; « Approche comparative des conditions de production des discours de prévention dans des contextes socioculturels distincts : le cas du dépistage du cancer du sein sur les sites Internet »* (Déchamp-LeRoux, Saki), in H. Ronmeyer (Ed.) *Communications, médias, discours et santé*, EHESP. 2011 - « Approche sémantique et énonciative des discours des patients sur les forums de santé », *Annales de l'Université de Craiova* ; « La Théorisation énonciative proposée comme modèle : son objet et les tentatives de délimitation », in *Le Modèle Amadis* n° 9, textes réunis par Manuel Montoya, Université de Bretagne Occidentale ; « La Confrontation des normes linguistiques révolutionnaires / contre-révolutionnaires et le débat polémique sur l'Abus des mots : *Le Nouveau Dictionnaire d'A-Q Buée (1792)* », in *Langue commune et changements de normes*, études réunies et éditées par Sonia Branca-Rosoff, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun, Anne Régent-Susini, Paris III, Champion ; « La Controverse sur les OGM : Le débat sur les biotechnologies dans l'opinion. » avec Mohamed Saki, in Danièle Beltran-Vidal *Les Mots de la santé (3) Mots de la santé et psychoses*—Lyon II, l'Harmattan ; « Les Processus définitoires dans le texte poétique : *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge : approche linguistique et formelle », in *Le Texte poétique* Textes réunis par David Banks, l'Harmattan ; « L'analyse énonciative de l'ancrage géographique du récit dans le conte oriental de Voltaire : *La Princesse de Babylone* » in *Francontraste 2*, La francophonie comme vecteur du transculturel, Université de Zagreb, Croatie, CIPA, Mons. 2012 - « Approche linguistique de la communication dans l'accès et le déroulement des soins », in *Place de la communication dans l'accès et le déroulement des soins* avec Anne-Marie Begue-Simon et Caroline Haby, *Revue Médecine* ; « Étude sémantique et discursive des réseaux lexicaux du mot « homme » dans *Enfant d'Europe* de Czeslaw Milosz, Université de Vytautas Magnus – Kaunas (Lituanie) ; « Le Jeu de mots dans les titres des articles de presse : le procédé linguistique, de l'accroche à l'impertinence », in *Le Jeu de Mots*, textes réunis par J.P. Dupouy, G Rolland-Lozachmeur, F Mengard, M Saki, responsable de la publication : Ghislaine Rolland-Lozachmeur Université de Bretagne Occidentale ; « Le Texte polémique de l'article de dictionnaire à l'article de journal », in *L'Écrit à l'épreuve des médias. Mutations des supports et reconfiguration des discours du Moyen-Âge à l'ère électronique* », Greta Komur-Thillooy et Anne Réach-Ngô, Classiques Garnier ; « L'Évolution du souci de soi : étude des brochures de prévention », *Revue Médecine*.

LUDUŞAN, Diana-Simina – doctorante en troisième année à l'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, le domaine philologie. Elle prépare une thèse de doctorat sur la littérature maghrébine, ayant le titre *Tradition et modernité dans l'œuvre de Malika Mokeddem*, sous la direction du professeur Elena-Brânduşa Steiciuc.

MARCANT, Marie-Dominique – enseigne le français langue étrangère, la littérature francophone et la didactique du FLE à l’université de Birzeit en Palestine. Elle a également enseigné au Chili et a travaillé en tant que coordinatrice pédagogique dans le réseau des centres culturels français de Cisjordanie et de la Bande de Gaza. Ses domaines de recherches sont : la didactique de la littérature en langue étrangère, l’éducation interculturelle et interreligieuse dans l’enseignement des langues, ainsi que l’intégration des TICE dans l’enseignement des langues. Elle mène actuellement une recherche sur l’enseignement de la littérature francophone à un public d’apprenants de français par la perspective actionnelle et les TICE. Elle est également chargée de mission pour le Consulat Général de France à Jérusalem afin de créer un site de mutualisation des ressources pour le français de toutes les universités palestiniennes.

MĂGUREAN, Anca – sa thèse de doctorat *Une triple vision de la mort dans l’œuvre d’Anne Hébert* (2011) s’intéresse à la relation de la mort avec le fantastique, l’eau et la femme dans les écrits en prose de l’auteure québécoise. Axes de recherches : la littérature française et francophone, la traduction littéraire (français-roumain). Elle est membre de CEACS et des Jeunes Canadianistes de l’Europe Centrale et d’Est. Publications : 2010 - « Ophélie hébertiennes – les mortes endormies » in *Journal de Jeunes Canadianistes*, n° 2, 2010. 2011 - « Le double rôle de l’apparition chez Anne Hébert » in *Cahiers Anne Hébert* n° 11, Université de Sherbrooke ; « L’imaginaire des espaces clos chez Anne Hébert », in *Actes du Colloque « De la Lettre à l’Imaginaire »*, Lisbonne, 2011. Elle écrit aussi des chroniques littéraires dans la revue *Bucovina literară*.

MĂLUȚAN, Cristina – professeur de langue française au Lycée théorique Onisifor Ghibu, Cluj-Napoca et au Centre d’enseignement/ apprentissage des langues étrangères – *Bridge Language Study House*, Cluj-Napoca ; membre depuis 2007 du Centre de recherches en linguistique romane et analyse du discours (CLRAD) de l’Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. En 2011, elle a soutenu sa thèse de doctorat, intitulée *Analyse des interactions verbales en contexte didactique (lycée)* sous la direction du professeur Ligia-Stela Florea. Ses centres d’intérêt sont : la didactique du français langue étrangère, l’analyse du discours oral et la pragmatique des interactions verbales.

MONTIN, Sandrine – ancienne élève de l’École Normale Supérieure, agrégée de lettres modernes, docteur en littérature comparée. Elle a enseigné dans le secondaire et le supérieur, à Paris, Caen, Lille, Reims, Nice, Barcelone et aux États-Unis, et est actuellement enseignante dans le secondaire dans les Alpes maritimes. Son mémoire de thèse *Rentrer dans le monde, parcours d’une inquiétude chez les poètes Guillaume*

Apollinaire, Blaise Cendrars, T.S. Eliot, Federico García Lorca et Hart Crane et ses publications ont été jusqu'ici consacrés à la poésie du XX^e siècle, bien que ses enseignements universitaires aient aussi accordé une large part au théâtre. Elle est également comédienne au sein de deux compagnies et écrit actuellement une pièce de théâtre.

MUNTEANU (AILINCĂI), Tatiana – doctorante en troisième année à l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, le domaine philologie. Elle prépare une thèse de doctorat sur *Le roman du terroir au Québec : l'interdépendance entre l'homme, la terre et la religion* sous la direction du professeur Elena-Brândușa Steiciuc.

MUSTIÈRE, Philippe – agrégé de Lettres, il est professeur en Sciences de la Communication, chargé de mission culture et directeur du Département d'enseignement et de recherche « Communication, Langues et Entreprise » à l'Ecole Centrale de Nantes. Il commencera une activité d'enseignant-chercheur en inscrivant une thèse de 3^e cycle sur les systèmes de représentation de l'espace et du temps dans les cultures primitives. Il deviendra vite un spécialiste des méthodologies en sciences humaines, et notamment de la « nouvelle communication » (École de Palo-Alto). Il participe régulièrement à un certain nombre de colloques ou de publications universitaires. Il est également l'auteur d'essais et d'articles sur deux écrivains majeurs du XIX^e siècle français, Balzac et Jules Verne. Longtemps membre du Comité de direction de la « Société Jules Verne », il a publié de nombreux articles sur l'auteur des « Voyages extraordinaires » et soutient des conférences sur les cinq continents. Il est à la fois l'organisateur des « Rencontres Jules Verne », colloques internationaux reposant tous les deux ans sur la question de la vulgarisation scientifique, du discours et des questions sur la science : en 2005 « Jules Verne, les machines et la science », en 2008 « Jules Verne et le partage du savoir », en 2010 « Science, technique et société : de quoi sommes-nous responsables ? » et en 2012 « Science, crise et utopie ». Chaque fois, ces colloques ont été publiés sous forme d'Actes.

OPRESCU, Maria-Ana – docteur en philologie depuis 2004, chargé de conférences à l'Académie d'Études Économiques, elle est préoccupée par les langues de spécialité et la langue de la publicité, ces domaines étant aussi le sujet de ses recherches (plus de 20 communications scientifiques et articles publiés en Roumanie et à l'étranger) et des livres qu'elle a publiés parmi lesquels : *Itinéraires économiques en français* (coauteur) ; *Le message publicitaire, Une chance en or*(coauteur) ; *Communication dans l'entreprise*(coauteur) ; *La France-pays riche ?*

RÎNCIOG, Diana – maître-assistante à l'Université Pétrole-Gaz de Ploiești. Ses domaines de compétence sont l'histoire de la littérature française, l'histoire des mentalités, la théorie et la pratique de la traduction. Publications : *Histoire et mentalités dans l'oeuvre de Gustave Flaubert (étude sur la Correspondance)*, Ed. U.P.G Ploiești, (à consulter aussi en ligne, flaubert.univ-rouen.fr/theses/rinciog.pdf) ; *Le roman du XIX^e siècle (de Stendhal à Zola)* Ministerul Educației și Cercetării, Proiectul pentru învățământul rural, București, 2006 ; *Le théâtre français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Ministerul Educației și Cercetării, Proiectul pentru învățământul rural, București, 2006. Sur Maurice Carême : *Clartés profondes dans l'oeuvre de Maurice Carême*, mémoire de diplôme, Université de Bucarest, 1993 (présent aussi dans les archives du Musée Maurice Carême de Bruxelles, 14, av. Nellie Melba) ; *Simplitate și iubire în pozia lui Maurice Carême*, Axioma, nr. 4 (49), aprilie 2004 ; *Imaginea femeii în poezia lui Maurice Carême*, Axioma, nr. 6 (51), iunie 2004.

SCRIPNIC, Gabriela – est chargée de cours, docteur, à la Faculté des Lettres, Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie. En tant que membre de l'axe de recherche « Argumentation-Rhétorique-Communication » du centre « Théorie et Pratique du Discours », elle étudie à présent les stratégies et les outils rhétoriques du discours politique et du discours ordinaire. Elle a effectué des recherches postdoctorales dans le domaine de la théorie de l'argumentation et de la pragma-dialectique dans les cadres de deux projets financés par le Conseil National de la Recherche Scientifique de Roumanie.

ȚENCHEA, Maria – docteur ès lettres ; professeur au Département des langues romanes, Université de l'Ouest, Timișoara ; ancien doyen de la Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie. Travaux de linguistique française, linguistique contrastive et traductologie. Traductions (littérature, histoire, philosophie). Membre du SEPTET (Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction). Livres publiés : *L'expression des relations temporelles dans le système des prépositions du français. Préposition et verbe ; Études contrastives (domaine français-roumain) ; Le subjonctif dans les phrases indépendantes. Syntaxe et pragmatique ; Noms, verbes, prépositions ;* (collab. et coord.) *Dicționar contextual de termeni traductologici (franceză-română).*