

**ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA  
ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA**

***ANALELE UNIVERSITĂȚII  
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE  
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES  
AN XX, Nr.1, 2016**

**EDITURA UNIVERSITARIA**

**ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA**  
**13-15, Rue A.I. Cuza**  
**Craïova, Roumanie**  
**Tél./fax : 00-40-251-41 44 68**  
**E-mail : litere@central.ucv.ro**

.....  
**La revue s'inscrit dans les publications prévues dans les échanges en**  
**Roumanie et à l'étranger**  
**Peer Review**  
.....

**Directeur de publication : Anda Irina RĂDULESCU**

**Coordination scientifique :**

Alexandra CUNIȚĂ, Université de Bucarest (Roumanie)  
Jean-Paul DUFIET, Université de Trente (Italie)  
Jan GOES, Université d'Artois (France)  
Marc GONTARD, Université Rennes 2 (France)  
Maria ILIESCU, Université Leopold Franzens, Innsbruck (Autriche)  
Jean-Claude KANGOMBA, Archives et Musée de la Littérature de  
Bruxelles (Belgique)  
Georges KLEIBER, Université de Strasbourg (France)  
Georgiana LUNGU-BADEA, Université de Timișoara (Roumanie)  
Salah MEJRI, Université Sorbonne Paris Cité – Paris 13 (France)  
Julia SEVILLA MUÑOZ, Université Complutense de Madrid (Espagne)  
Antonio PAMIES, Université de Grenade (Espagne)  
Najib REDOUANE, Université California State Univeristy, Long Beach  
(États-Unis)  
Nicole RIVIÈRE, Université Paris Diderot – Paris 7 (France)  
Elena Brândușa STEICIUC, Université Ștefan cel Mare (Roumanie)  
David TROTTER, Université d'Aberystwyth (Grande Bretagne)  
Marleen VAN PETEGHEM, Université de Gand (Belgique)  
Alain VUILLEMIN, Université Paris Est (France)

**Comité de rédaction :**

CAZACU	Sorin
DINCĂ	Daniela
IONESCU	Alice Ileana
MANOLESCU	Camelia
POPESCU	Cecilia Mihaela
RĂDULESCU	Valentina

**Responsable du numéro : MANOLESCU Camelia**  
**ISSN 1224 – 8150**

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	11
--------------------	----

### *DOSSIER THÉMATIQUE **JEUX DE MOTS**/1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE*

Daniela DINCĂ EFFETS SUBVERSIFS DES JEUX DE MOTS DANS LE THÉÂTRE D'EUGÈNE IONESCO .....	15
--	----

María Luisa FERNÁNDEZ-ECHEVARRÍA JEUX DE MOTS ET ANALOGIE FORMELLE SEGMENTALE .....	28
--	----

Jan GOES JEUX DE MOTS, JEU SUR LES MOTS DANS <i>LA SPECTACULAIRE HISTOIRE DES ROIS DES BELGES</i> DE PATRICK ROEGIERS .....	45
--	----

Anda RĂDULESCU PROCÉDÉS LINGUISTIQUES DES JEUX DE MOTS DANS LE ROMAN À <i>PRENDRE OU À LÉCHER</i> DE FRÉDÉRIC DARD .....	56
---	----

### *DOSSIER THÉMATIQUE **JEUX DE MOTS**/2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE ET DE TRADUCTOLOGIE*

Alice IONESCU DÉFIS DE LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS DANS LA POÉSIE DE JACQUES PRÉVERT .....	71
--	----

Camelia MANOLESCU <i>GARGANTUA</i> DE FRANÇOIS RABELAIS ENTRE LE RÉCIT COMIQUE ET LA RÉFLEXION CRITIQUE ( <i>LES JEUX DE MOTS</i> ) .....	87
--	----

Anne-Sophie OWCZARZAK DES JEUX DE MOTS OU DES MOTS EN JEU : C'EST LA LIBERTÉ QUI EST EN JEU DANS LES CHRONIQUES DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN .....	100
--	-----

Charles Liagro RABÉ  
LE CALEMBOUR : VECTEUR DE RIRE ET DE SATIRE DANS *SILENCE, ON DÉVELOPPE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI ..... 114

Valentina RĂDULESCU, Monica IOVĂNESCU  
*LES FLEURS BLEUES – FLORILE ALBASTRE*, DE RAYMOND QUENEAU :  
REMARQUES SUR LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS EN ROUMAIN .. 128

Narcis ZĂRNESCU  
SUR LA CONSCIENCE « INCONGRUE » DU TRADUCTEUR ..... 145

### DOSSIER VARIA

Amoikon Dyhie ASSANVO  
PROCÉDÉS DE CRÉATION LEXICALE DANS TROIS LANGUES KWA DE  
CÔTE D'IVOIRE : ABRON – AGNI – BAOLÉ ..... 157

Bauvarie MOUNGA  
DE LA DISTANCE INTERSUBJECTIVE ENTRE LE NARRATEUR ET LE  
NARRATAIRE DANS DES ŒUVRES ROMANESQUES D'HENRI LOPÈS ET LE  
CLÉZIO ..... 172

Yao Jean-Marc YAO  
TRADUIRE LES PARÉMIES BAOLÉ EN FRANÇAIS : NÉGOCIER POUR DIRE  
PRESQUE LA MÊME CHOSE ..... 184

### COMPTES RENDUS CRITIQUES

#### *Livres*

Daniela DINCĂ, Mihaela POPESCU, Gabriela SCURTU, *LA RECONFIGURATION  
SÉMANTIQUE DES GALLICISMES DANS L'ESPACE SOCIOCULTUREL  
ROUMAIN* (Camelia MANOLESCU) ..... 203

Ancuța GUȚĂ, *REGARD SUR LES COMPLÉMENTS CIRCONSTANCIELS  
(SYNTHÈSES GRAMMATICALES)* (Daniela DINCĂ) ..... 205

Mihaela MUNTEANU SISERMAN, *NUME ȘI SIMȚURI: CORESPONDENȚE  
SEMANTICE ÎN CONFIGURAȚII DENOMINATIVE* (Ilona BĂDESCU) ..... 207

Najib REDOUANE, *L'ENVERS DU DESTIN* (Anda RĂDULESCU) ..... 209

Alain VUILLEMIN, *LES ÉCRIVAINS CONTRE LES DICTATURES EN EUROPE  
CENTRALE, ORIENTALE* (Cecilia CONDEI) ..... 211

### *Volumes collectifs*

- Brigitte BUFFARD–MORET (éd.), *BONS MOTS, JEUX DE MOTS, JEUX SUR LES MOTS : DE LA CRÉATION À LA RÉCEPTION* (Daniela DINCĂ) ..... 214**
- Alice IONESCU (coord.), *EXERCICES PROGRESSIFS DE FRANÇAIS : A2-B2, VOL. I, II, III* (Monica IOVĂNESCU) ..... 217**
- Mojca SCHLAMBERGER BREZAR / DAVID LIMON ET ADA GRUNTAR JERMOL (éditeurs), *CONTRASTIVE ANALYSIS IN DISCOURSE STUDIES AND TRANSLATION = ANALYSE CONTRASTIVE DE DISCOURS ET TRADUCTION = KONTRASTIVE DISKURZANALYSE UND TRANSLATION* (Mihaela POPESCU) ... 219**
- NAJIB REDOUANE (sous la direction de), *CREATIVITE LITTERAIRE EN TUNISIE* (Irina Roxana GEORGESCU) ..... 222**

### *Revues*

- DIALOGUES FRANCOPHONES* N° 20-21 « Écritures de la (non)violence » (Camelia MANOLESCU) ..... 225**
- TRANSLATIONES* n° 7/2015 « Les Âges de l'histoire de la traduction » (Valentina RĂDULESCU) ..... 229**

### *Thèses*

- Anca BRĂESCU, *LA PRATICO-THÉORIE DE LA TRADUCTION CHEZ IRINA MAVRODIN***
- Maria-Cristina HETRIUC, *TRADUCTION, AUTOTRADUCTION, RÉÉCRITURE DE L'ŒUVRE DE PANĂIT ISTRATI (LA COMPOSANTE MULTICULTURELLE)***
- Petronela MUNTEANU, *TRADUCTION ET ADAPTATION DE L'ŒUVRE DE VICTOR HUGO (LA DIMENSION CULTURELLE)* (Anda RĂDULESCU) ..... 231**



## TABLE OF CONTENTS

FOREWORD .....	11
----------------	----

### *DOSSIER THÉMATIQUE JEUX DE MOTS/1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE*

Daniela DINCĂ SUBVERSIVE EFFECTS OF WORD PLAYS IN IONESCO'S THEATRE .....	15
--	----

María Luisa FERNÁNDEZ-ECHEVARRÍA WORD PLAYS AND PUNS WITH FORMAL SEGMENTAL ANALOGY .....	28
---	----

Jan GOES PLAY ON WORDS IN <i>THE DRAMATIC STORY OF THE BELGIAN KINGS</i> BY PATRICK ROEGIERS .....	45
--	----

Anda RĂDULESCU WORD PLAY LINGUISTIC TECHNIQUES IN FREDERIC DARD'S NOVEL <i>À PRENDRE OU À LÉCHER</i> .....	56
---	----

### *DOSSIER THÉMATIQUE JEUX DE MOTS/2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE ET DE TRADUCTOLOGIE*

Alice IONESCU DIFFICULTIES OF TRANSLATING WORD PLAYS IN JACQUES PREVERT'S POETRY .....	71
--	----

Camelia MANOLESCU <i>GARGANTUA'S FRANÇOIS RABELAIS BETWEEN THE COMIC STORY AND THE CRITICAL REFLECTION (THE WORD PLAYS)</i> .....	87
--	----

Anne-Sophie OWCZARZAK WORDPLAYS OR WORDS AT PLAY: IT IS THE FREEDOM THAT IS IN PLAY IN MANUEL VASQUES MONTALBAN'S CRHONICLES .....	100
--	-----

Charles Liagro RABÉ  
PUN: A TOOL FOR LAUGHTER AND SATIRE USED IN *SILENCE, ON DÉVELOPPE*, (A NOVEL) BY JEAN-MARIE ADIAFFI ..... 114

Valentina RĂDULESCU, Monica IOVĂNESCU  
*LES FLEURS BLEUES – FLORILE ALBASTRE*, BY RAYMOND QUENEAU: A FEW REMARKS ON TRANSLATING WORD PLAYS INTO ROMANIAN ..... 128

Narcis ZĂRNESCU  
ON THE «INCONGRUOUS» CONSCIOUSNESS OF THE TRANSLATOR ..... 145

### DOSSIER VARIA

Amoikon Dyhie ASSANVO  
METHODS OF LEXICAL CREATION IN THREE KWA LANGUAGES OF IVORY COAST: ABRON – AGNI – BAOULÉ ..... 157

Bauvarie MOUNGA  
THE INTERSUBJECTIVE RELATION BETWEEN THE NARRATOR AND THE NARRATEE IN THE NOVELS OF HENRI LOPES AND LE CLEZIO ..... 172

Yao Jean-Marc YAO  
TRANSLATING BAOULE PAREMIES INTO FRENCH: NEGOTIATE TO SAY ALMOST THE SAME ..... 184

### CRITICAL REPORTS

#### *Livres*

Daniela DINCĂ, Mihaela POPESCU, Gabriela SCURTU, *LA RECONFIGURATION SÉMANTIQUE DES GALLICISMES DANS L'ESPACE SOCIOCULTUREL ROUMAIN* (Camelia MANOLESCU) ..... 203

Ancuța GUȚĂ, *REGARD SUR LES COMPLÉMENTS CIRCONSTANCIELS (SYNTHÈSES GRAMMATICALES)* (Daniela DINCĂ) ..... 205

Mihaela MUNTEANU SISERMAN, *NUME ȘI SIMȚURI: CORESPONDENȚE SEMANTICE ÎN CONFIGURAȚII DENOMINATIVE* (Iona BĂDESCU) ..... 207

Najib REDOUANE, *L'ENVERS DU DESTIN* (Anda RĂDULESCU) ..... 209

Alain VUILLEMIN, *LES ÉCRIVAINS CONTRE LES DICTATURES EN EUROPE CENTRALE, ORIENTALE* (Cecilia CONDEI) ..... 211



*Volumes collectifs*

- Brigitte BUFFARD–MORET (éd.), *BONS MOTS, JEUX DE MOTS, JEUX SUR LES MOTS : DE LA CRÉATION À LA RÉCEPTION* (Daniela DINCĂ) ..... 214**
- Alice IONESCU (coord.), *EXERCICES PROGRESSIFS DE FRANÇAIS : A2-B2, VOL. I, II, III* (Monica IOVĂNESCU) ..... 217**
- Mojca SCHLAMBERGER BREZAR / DAVID LIMON ET ADA GRUNTAR JERMOL (éditeurs), *CONTRASTIVE ANALYSIS IN DISCOURSE STUDIES AND TRANSLATION = ANALYSE CONTRASTIVE DE DISCOURS ET TRADUCTION = KONTRASTIVE DISKURZANALYSE UND TRANSLATION* (Mihaela POPESCU) ..... 219**
- NAJIB REDOUANE (sous la direction de), *CREATIVITE LITTERAIRE EN TUNISIE* (Irina Roxana GEORGESCU) ..... 222**

*Revues*

- DIALOGUES FRANCOPHONES* N° 20-21 « Écritures de la (non)violence » (Camelia MANOLESCU) ..... 225**
- TRANSLATIONES* n° 7/2015 « Les Âges de l'histoire de la traduction » (Valentina RĂDULESCU) ..... 229**

*Thèses*

- Anca BRĂESCU, *LA PRATICO-THÉORIE DE LA TRADUCTION CHEZ IRINA MAVRODIN***
- Maria-Cristina HETRIUC, *TRADUCTION, AUTOTRADUCTION, RÉÉCRITURE DE L'ŒUVRE DE PANĂIT ISTRATI (LA COMPOSANTE MULTICULTURELLE)***
- Petronela MUNTEANU, *TRADUCTION ET ADAPTATION DE L'ŒUVRE DE VICTOR HUGO (LA DIMENSION CULTURELLE)* (Anda RĂDULESCU) ..... 231**



## AVANT-PROPOS

La revue *Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – langues et littératures romanes* est un espace d'échanges entre des chercheurs du monde académique, travaillant dans le domaine des langues romanes, des littératures romanes et francophones, de la critique de la traduction, de la civilisation et de la didactique du FLE.

Le numéro XX/2016 est consacré aux *Jeux de mots*, plus précisément à *tout jeu de langue* qui manipule des mots ou des sonorités, le plus souvent dans un but humoristique ou poétique. Les deux volets du dossier thématique contiennent dix études de linguistique, littérature et analyse de la traduction, qui proposent des approches variées de la problématique toujours riche en pistes d'exploration des jeux des mots. Les chercheurs qui publient dans les pages de ce numéro ont réfléchi sur les différents types de jeux de mots et sur les mécanismes de leurs manifestations, sur leurs caractéristiques formelles, sur les transgressions langagières et les effets de sens qu'ils produisent sur le lecteur moderne.

Le dossier *Varia* réunit trois articles qui traitent des questions liées à la création lexicale, à la narratologie et à la traduction des parémies.

Les *Comptes rendus critiques* signalent la parution de revues, d'actes de colloques et de livres s'inscrivant dans les domaines de la linguistique, de la traductologie ou de la littérature d'expression française.

Nous remercions chaleureusement les auteurs et les évaluateurs qui ont contribué à la réalisation de ce numéro des *Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques. Langues et littératures romanes* et nous espérons que les articles de ce volume éveilleront l'intérêt d'un public varié. Nous tenons également à exprimer toute notre reconnaissance à nos collègues Ines Fiedler de l'Université Humboldt de Berlin et à Louise Ouvrard de l'Institut INALCO de Paris pour l'aide précieuse accordée dans l'évaluation des articles portant sur les langues africaines.

**Le Comité de rédaction**



*DOSSIER THÉMATIQUE*  
***JEUX DE MOTS/1 :***  
*ÉTUDES DE LINGUISTIQUE*



# EFFETS SUBVERSIFS DES JEUX DE MOTS DANS LE THÉÂTRE D'EUGÈNE IONESCO

Daniela DINCĂ  
Université de Craiova, Roumanie  
Courriel : danadinca@yahoo.fr

## Résumé

Loin de constituer un simple divertissement, les jeux de mots s'avèrent être un instrument qui sert à déconstruire le langage, leur effet subversif, pervers même, étant illustré avec succès par le théâtre de Ionesco. Dans notre article, nous nous proposons d'étudier ces effets où l'humour et la déconstruction de la langue s'entrecourent pour créer une atmosphère absurde, choquante qui surprend et bouscule en même temps le confort de lecture. Les calembours, les contrepèteries, les assonances, les rimes et les galimatias qu'on retrouve dans son théâtre deviennent une façon inédite de surprendre les stéréotypes langagiers des personnages, leur statut et leur comportement de marionnettes et, en même temps, une façon d'attirer l'attention sur le manque de communication dans un monde dominé par des clichés et des absurdités.

## Abstract

### SUBVERSIVE EFFECTS OF WORD PLAYS IN IONESCO'S THEATRE

Far from being a mere form of entertainment, puns prove to be useful instruments in deconstructing language structures that focus on their subversive or perverse effects, as they are successfully illustrated in Eugene Ionesco's drama. In this article, we aim to study such effects by which humour and language deconstruction combine to create an absurd and shocking atmosphere, which both surprises and annoys the reader. Puns, counterpoises, assonances, rhymes and mumbo jumbo talk found in his theatre turn into an unprecedented way of expressing characters' linguistic stereotypes, their status and puppet behaviour while, at the same time, represent a way to draw attention to the lack of communication in a world dominated by clichés and absurdities.

**Mots-clés :** *jeu(x) de mots, calembour, assonance, allitération, contrepèterie*

**Keywords :** *word games, puns, assonance, alliteration, spoonerisms*

## 1. Introduction

Profondément marqué par l'absurdité du monde où il vit, Eugène Ionesco ne réussit pas à y trouver sa place, exprimant son désabusement et sa révolte à travers la plupart de ses pièces de théâtre où le langage devient un véritable instrument pour décrire ses sentiments et pour communiquer aux lecteurs le sentiment de l'absurde contre lequel il ne reste plus rien à faire.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser les effets subversifs des jeux de mots comme source du comique mais aussi comme moyen d'expression de la révolte qui porte au paroxysme l'expérience de la négation et de la différence à travers deux pièces de théâtre : *La cantatrice chauve* et *Les chaises*. En effet, on assiste dans les deux pièces à l'assassinat du langage, un langage qui a perdu sa fonction de communication en même temps que se produit l'aliénation de l'homme dans un univers de plus en plus hostile, qui menace de se désunir, de perdre son sens et de se vouer à l'absurde.

Prenant comme point de départ sa propre expérience dans l'apprentissage de l'anglais avec la méthode *Assimil*, *La cantatrice chauve* met au premier plan la vie de la bourgeoisie à travers un grand nombre de phrases brèves et plates, aptes à montrer l'absurdité de cette méthode basée sur l'assimilation intuitive. À côté du comique de situation, Ionesco met au premier plan un comique de langage irrésistible, qui tient à la banalité des propos échangés, à la simplicité des dialogues, au style discontinu, à l'humour et à toute une artillerie verbale - calembours, jeux de mots et dialogues composés de clichés. Doubrovsky (1960 : 320-321) caractérise ainsi le style de Ionesco :

« Au lieu que les hommes se servent du langage pour penser, c'est le langage qui pense pour eux. Il faut leur arracher ce masque. Après le comique de non-caractère, nous avons le comique de l'anti-mots ».

Pour la deuxième pièce de théâtre, *Les Chaises*, le but d'Ionesco était d'écrire une pièce sur le vide, une pièce sans personnages, à l'extrême limite du théâtre et où il n'y aurait que des chaises en tant qu'objets linguistiques plus que comme des personnages réels :

« J'ai essayé d'extérioriser l'angoisse de mes personnages dans les objets, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes de la frayeur ou du regret, du remords, de l'aliénation [... en ce sens] tout devient présence, tout devient personnage ». (Ionesco, *Notes et Contre-Notes*)

Un autre aspect de cette utilisation mécanique du langage est celui du langage en délire, qui éclate à la fin de chaque pièce. On observe alors une certaine progression dans l'aliénation du langage qui devient une suite de formules vides, de séquences homophoniques jusqu'à sa réduction à des éléments premiers, vocaliques ou consonantiques.

Cette progression dans la destruction du langage dans les deux pièces analysées nous a amenée d'ailleurs à structurer notre analyse en deux temps: dans



une première étape, nous tenterons de décèler le message de son théâtre au niveau phrastique et transphrastique pour pousser notre analyse, dans une deuxième étape, vers la dissolution du langage par les jeux de mots.

## 2. Première étape : du texte à la phrase

Tout discours se construit sur la base d'une suite de phrases cohérentes, qui s'enchaînent de façon logique, mais ce n'est pas le cas chez Ionesco. Chez lui, au contraire, on remarque une destruction progressive du langage où les raisonnements illogiques, l'anecdote, les jeux grammaticaux et les oxymorons comptent parmi les moyens de prédilection dont il se sert pour créer une atmosphère absurde et incompréhensible.

La *Cantatrice chauve* débute par des phrases simples et plates, des échanges absurdes pour montrer, d'une part, la banalité de la vie menée par la bourgeoisie anglaise et, d'autre part, l'absurdité de la méthode *Assimil* pour l'apprentissage des langues étrangères basée sur l'assimilation progressive. En conséquence, les thèmes des dialogues entre les personnages ressemblent à ceux qu'on trouve dans un manuel de langues étrangères: les répliques portent sur le temps, la nourriture, la ville natale. On y trouve également de simples exercices de prononciation, des mots sans signification, déformés, qui ridiculisent la conversation de salon et stigmatisent les effets nocifs du conformisme.

Les répliques échangées par les personnages constituent des jeux de mots dans la mesure où les mots sont presque dépourvus de leur sens, ils sont répétitifs et stéréotypés, de sorte que le langage même devient un simple « jeu ». Dans la mesure où les personnages s'y prêtent d'après des règles qui échappent à la normalité et aux lois de cohérence, de pertinence, de clarté (Grice, 1989), cela s'apparente à un jeu de société. Le flou qui entoure les personnages, le manque de repères spatiaux et temporels font partie du jeu, et la répétition de répliques et de scènes identiques ne font qu'accentuer l'absurde, le grotesque et la dérision :

- (1) On entend sonner à la porte d'entrée.  
M. SMITH : Tiens, on sonne.  
Mme SMITH : Il doit y avoir quelqu'un. Je vais voir. (Elle va voir. Elle ouvre et revient.) Personne.  
Elle se rassoit.  
M. MARTIN : Je vais vous donner un autre exemple...  
Sonnette.  
M. SMITH : Tiens, on sonne.  
Mme SMITH : Ça doit être quelqu'un. Je vais voir.  
(Elle va voir. Elle ouvre et revient.) Personne.  
Elle revient à sa place. (*La cantatrice chauve*)

Le dialogue des Smith sur la mort de Bobby Watson, truffé d'oxymorons (*un mort vivant*) et d'associations insolites de mots (*le plus joli cadavre de Grande-Bretagne*), a un effet humoristique, en dépit du sujet sérieux sur lequel il porte :

- (2) M. SMITH, toujours dans son journal : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.  
 Mme SMITH : Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort ?  
 M. SMITH : Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.  
 Mme SMITH : Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.  
 M. SMITH : Ça n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par association d'idées !  
 Mme SMITH : Dommage ! Il était si bien conservé.  
 M. SMITH : C'était *le plus joli cadavre de Grande-Bretagne!* Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. *Un véritable cadavre vivant.* Et comme il était gai ! (*La cantatrice chauve*)

Les anecdotes qui abondent dans le texte, racontées par le pompier (*Le Chien et le bœuf*, *Le Serpent et le renard*, *Un jeune Veau [qui] avait mangé trop de verre pilé*) déconcertent totalement le lecteur / spectateur, tout comme les fables et les contes populaires qui servent à illustrer un précepte de morale ou d'utilité pratique :

- (3) Le POMPIER : « Le Chien et le Bœuf », fable expérimentale : une fois, un autre bœuf demandait à un autre chien : « Pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe ? »  
 « Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais éléphant ». (*La cantatrice chauve*)

L'intertextualité cryptée avec les fables de La Fontaine (*Le chien et le Loup*, *L'aigle et le Serpent*, etc.) engage le lecteur dans un jeu où il semble ne rien comprendre, parce que le langage a perdu tout sens – ni le chien, ni le bœuf n'ont de trompe – et la réponse du chien est d'un humour noir qui frôle l'absurde absolu.

Le jeu avec le non-sens est assez fréquent dans les deux pièces de théâtre :

- (4) Mme SMITH : L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats.  
 M. SMITH : Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur.  
 M. MARTIN : Charity begins at home.  
 Mme SMITH : J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin.  
 M. MARTIN : On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre. (*La cantatrice chauve*)

- (5) Le VIEUX : Le drôle arrive ventre à terre. (*Les chaises*)

Le même effet d'anéantissement du langage est produit par la création lexicale des néologismes incongrus dans les deux pièces de théâtre analysées : « glouglouteurs », « glouglouteuses », « encaqueur », « escarmoucheur » (*La cantatrice chauve*), « électrocutiens » (*Les chaises*).

On peut enfin citer les jeux grammaticaux qualifiés par Hernandez (1984 : 241) comme « [...] tout un exercice de style ». L'emploi surabondant des pronoms

relatifs *qui* et *dont* par exemple, dans l'histoire racontée par le pompier, sont censés tisser la généalogie compliquée d'une famille, mais les relations de parenté vont au-delà de la logique pour rejoindre la confusion et l'incompréhensible :

- (6) LE POMPIER : « Le Rhume. » Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain *dont* un oncle maternel avait un beau-père *dont* le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène *dont* le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille *dont* il s'était épris et avec laquelle il eut un fils *qui* se maria avec une pharmacienne intrépide *qui* n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et *dont* le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et *qui* était, peut-être, une des petites-filles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même d'un propriétaire de vignes *dont* on tirait un vin médiocre, mais *qui* avait un petit-cousin, casanier, adjudant, *dont* le fils avait épousé une bien jolie jeune femme, divorcée, *dont* le premier mari était le fils d'un sincère patriote *qui* avait su élever dans le désir de faire fortune une de ses filles *qui* put se marier avec un chasseur *qui* avait connu Rothschild et *dont* le frère, après avoir changé plusieurs fois de métier, se maria et eut une fille dont le bisaïeul, chétif, portait des lunettes que lui avait données un sien cousin, beau-frère d'un Portugais, fils naturel d'un meunier, pas trop pauvre, *dont* le frère de lait avait pris pour femme la fille d'un ancien médecin de campagne, lui-même frère de lait du fils d'un laitier, lui-même fils naturel d'un autre médecin de campagne, marié trois fois de suite, *dont* la troisième femme... (*La cantatrice chauve*)

Quant au poème intitulé *Le Feu*, récité par Mary, il pourrait figurer dans un exercice de grammaire sur l'accord sujet-verbe la 3<sup>ème</sup> personne du verbe *prendre* au passé simple :

- (7) MARY : LE FEU  
Les polycandres brillaient dans les bois  
Une pierre *prit* feu  
Le château *prit* feu  
La forêt *prit* feu  
Les hommes *prire*nt feu  
Les femmes *prire*nt feu  
Les oiseaux *prire*nt feu  
Les poissons *prire*nt feu  
L'eau *prit* feu  
Le ciel *prit* feu  
La cendre *prit* feu  
La fumée *prit* feu  
Le feu *prit* feu  
Tout *prit* feu  
*prit* feu, *prit* feu. (*La cantatrice chauve*)

Dans *Les chaises*, les phrases sont beaucoup plus courtes et tout se joue sur l'opposition vie vs. mort, lumière vs. ombre, masculin vs. féminin, singulier vs. pluriel, etc. Le Vieux et la Vieille incarnent toutes les variations possibles (mari et femme,

frère et sœur, mère et fils) pour exprimer leur obsession de la mort, donnée première de l'existence humaine : l'assimilation entre femme = maman-maintenant proposée par la vieille est acceptée momentanément (le vieux se calme) est ensuite niée.

(8) LE VIEUX (sanglots) : Hi, hi, hi! Ma *maman*! Où est ma *maman*? J'ai plus de *maman*.

LA VIEILLE : Je suis ta *femme*, c'est moi ta *maman* maintenant. [...]

LE VIEUX : Hi, hi, hi, hi. (Il renifle, se calme peu à peu.) Où elle est, ma *maman*?

LA VIEILLE : Au ciel fleuri... elle t'entend, elle te regarde, entre les fleurs; ne pleure pas, tu la ferais pleurer !

LE VIEUX : C'est même pas vrai... ai... elle ne me voit pas... elle ne m'entend pas. Je suis orphelin dans la vie, tu n'es pas ma *maman*...

### 3. Du mot aux jeux de mots

Jouer avec les mots pour déconstruire le langage et pour faire ressortir le non-sens de l'existence et l'impossibilité de communication est le grand défi lancé par Ionesco à son lecteur. Les procédés utilisés pour parvenir à ces effets sont nombreux, relevant à la fois du domaine linguistique et discursif, comme le montre Charaudeau (2006). Si les procédés discursifs dépendent de l'ensemble du mécanisme de l'énonciation (la position du sujet parlant et de son interlocuteur, la cible visée, le contexte d'emploi et la valeur sociale du domaine thématique), les procédés linguistiques reposent sur « un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique » défini à plusieurs niveaux :

1. au niveau du signifiant (calembours, contrepèteries, palindromes, mots-valises et autres défigements)
2. au niveau du rapport signifiant – signifié (mots homonymes ou polysémiques)
3. au niveau du signifié (par exemple, des synecdoques « C'est trois euros par tête de pipe » ou des métaphores « Il a un visage en tranche de cake » Charaudeau, 2006 : 25).

Prenant comme point de départ la classification de Patrick Charaudeau, l'analyse des deux pièces de théâtre mettra en évidence les procédés linguistiques utilisés par Ionesco pour jouer avec les mots dont les effets subversifs apparaissent surtout au niveau du signifiant qui éclate vers la fin dans des bribes de conversation dans le but d'assassiner le langage et d'imposer le silence.

#### 3.1. Les calembours

Comme le principal objectif de l'auteur est la dissolution du langage, les calembours préférés par Ionesco sont ceux fondés sur les rimes et les assonances. Par conséquent, la plupart des calembours qui apparaissent dans les deux pièces sont phonétiques : des mots ou des (parties de) phrases qui se prononcent de façon similaire ou rapprochée mais dont le sens est différent.

Reposant sur la répétition d'une ou plusieurs voyelles dans un vers ou une phrase, les calembours abondent dans la *Cantatrice chauve* pour obtenir une harmonie imitative :

- (9) M. MARTIN : Mariette, cul de marmite !  
Mme MARTIN : Bazar, Balzac, Bazaine !  
Mme MARTIN : Cactus, Coccyx ! cocus ! cocardard ! cochon !  
Mme SMITH : Encaqueur, tu nous encaques.

Ionesco recourt aussi aux assonances farfelues ou scatologiques mettant en relief un monde en décrépitude à travers des sonorités grossières:

- (10) M. SMITH : Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes. Mme Smith : Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade.  
M. MARTIN : Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades.  
Mme MARTIN : Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao.

Dans le même registre, par la répétition recherchée de la même voyelle ou consonne dans les mots voisins, les calembours créent le chaos dans la dernière scène:

- (11) M. SMITH : Le *pape dérape* ! Le *pape* n'a pas de *soupape*. La *soupape* a un *pape*.  
M. MARTIN : *Bizarre, beaux-arts, baisers* !

Dans *Les chaises*, les calembours phonétiques abondent aussi, mais cette fois-ci ils se manifestent surtout au niveau phrastique:

- (12) LE VIEUX : Je suis *maréchal* tout de même, des logis, puisque je suis *concierge*.  
(13) LA VIEILLE : Le *pape*, les *papillons* et les *papiers* ?  
LE VIEUX : Je les ai convoqués. [...]

Ici, « papillons » peut être interprété comme *les petits papes*, et « papiers » comme un dérivé de « pape » – *fabricants de papes*.

Dans l'exemple ci-dessous, on retrouve dans les dérivations utilisées les sons des refrains traditionnels (Y'AVAIT UN' FOIS UN PAUV' GARS, ET LON LAIRE, ET LON, LON LA<sup>1</sup>) :

- (14) LA VIEILLE, le berçant toujours : Mon mignon, *mon orphelin, orpheli, orphelon, orphelaine, orphelin*.  
LE VIEUX, encore boudeur, se laissant faire de plus en plus: *Non. je veux pas; je veux pa-a-a-as*.  
LA VIEILLE (elle chantonne) : *Orphelin-li, orphelon-laïre, orphelon-lon, orphelon-la*.  
LE VIEUX : *No-o-on. No-o-on*.  
LA VIEILLE, même jeu : *Li Ion lala, li Ion la laire, orphelon-li, orphelon li-relire-laïre, orphelon-li-reli-rela*.

À côté des calembours phonétiques, les calembours par défigement constituent un autre procédé utilisé dans les deux pièces de Ionesco par lequel les proverbes et les citations du monde entier sont distordus, créant des jeux de mots savoureux, souvent basés sur la rime.

En effet, les calembours créés par défigement des proverbes abondent dans *La Cantatrice chauve*, tout en augmentant le caractère ambigu des échanges qui choquent par leur inanité:

- (15) M. MARTIN : Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf.  
M. MARTIN : J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf.  
Mme SMITH : Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.  
Mme MARTIN : On peut s'asseoir sur la chaise lorsque la chaise n'en a pas.  
M. SMITH : Il faut toujours penser à tout.  
M. MARTIN : Le plafond est en haut, le plancher est en bas.  
Mme SMITH : Quand je dis oui, c'est une façon de parler.  
Mme MARTIN : À chacun son destin.  
M. SMITH : Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux !

En ce qui concerne leur structure, ils représentent une association de mots qui ont une symétrie syntaxique tirée des exercices pédagogique. C'est pourquoi il arrive souvent que l'auteur change de référent, par exemple pour respecter la rime :

- (16) Mme MARTIN : J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette (au lieu d'un arbre).

Mais respecter la rime et la syntaxe ne veut pas nécessairement garder un sens commun :

- (17) M. SMITH : Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

---

<sup>1</sup> *La Glu*, chanson de Charles Gounod sur des paroles de Jean Richepin, sous-titrée *Légende bretonne* et écrite en 1883.

M. MARTIN : Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage c'est pour griffer.

Enfin, on pourrait dire que les calembours conviennent parfaitement à Ionesco pour atteindre ses objectifs : la destruction du langage par l'augmentation du degré d'ambiguïté et la création d'un effet de surprise chez le lecteur.

### 3.2. Les à-peu-près

Apparenté au calembour, l'à-peu-près est surtout phonétique « [...] dans la mesure où l'équivoque se fonde sur une homophonie partielle et approximative » (Guiraud 1979 : 19).

Dans la *Cantatrice chauve*, on peut l'identifier au niveau des énoncés terminés par un mot choisi pour produire un jeu homophonique :

- (18) ALINE SMITH : Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, *l'appendicite* et *l'apothéose*.

Dans *Les chaises*, les jeux homophoniques apparaissent surtout à la fin de la phrase, comme dans l'exemple ci-dessous :

- (19) LA VIEILLE AU PHOTOGRAVEUR : Oh ! non, oh ! non, oh ! la la, vous me donnez des frissons. Vous aussi vous êtes *chatouillé* ? *chatouilleux* ou *chatouilleur* ? J'ai un peu honte... (Elle rit.)
- (20) LA VIEILLE tourne la tête vers la première Dame invisible: Pour préparer des crêpes de Chine ? Un *œuf de bœuf*, une *heure de beurre*, du sucre gastrique.

Le même effet est produit par la prononciation en écho des mots en fin de phrase, soit par un seul personnage :

- (21) LA VIEILLE (écho) : Il aperçoit cette fois...il *aperçoit*...*perçoit*...*çoit*.  
LA VIEILLE (écho) : Dernier recours...*Sire*...*ernier recours*...*ire*...recours  
LA VIEILLE (écho) : ..*mains* qui se *tendaient*...*tendaient*...*aient*...

soit par la reprise immédiate d'une réplique par l'interlocuteur, mais tronquée :

- (22) LE VIEUX : ...mon *épouse*, ma *compagne*... *Sémiramis* !  
LA VIEILLE (écho) : ..*pouse*...*pagne*...*miss*.

### 3.3. Les contrepèteries

Viennent ensuite les contrepèteries, procédé comique basé sur une permutation de lettres ou de syllabes dans un énoncé dont l'effet fréquent est celui de produire un sens indécent, masqué par l'apparente innocence de la phrase initiale. Sur le plan phonétique, selon Pierre Guiraud (1979 : 7), la contrepèterie s'individualise par rapport au calembour par son mécanisme de création : si le

calembour est basé sur la substitution sur l'axe paradigmatique, la contrepèterie vise l'inclusion sur l'axe syntagmatique.

Dans *La cantatrice chauve*, les contrepèteries apparaissent au moment où le langage se déchaîne et s'autodétruit par des homonymes et des allitérations :

- (23) Mme MARTIN : Touche pas ma babouche !  
M. MARTIN : Bouge pas la babouche !  
M. SMITH : Touche la mouche, mouche pas la touche.  
Mme MARTIN : La mouche bouge.  
Mme SMITH : Mouche ta bouche.  
M. MARTIN : Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

Comme on peut le constater, les contrepèteries engendrent des galimatias<sup>2</sup>, repérables, dans notre cas, au niveau des noms propres :

- (24) Mme MARTIN : Scaramouche !  
Mme SMITH : Sainte-Nitouche !  
M. MARTIN : T'en as une couche !  
M. SMITH : Tu m'embouches.  
Mme MARTIN : Sainte Nitouche touche ma cartouche.

Un autre exemple nous est fourni par la généalogie de la famille de Bobby Watson où tout le monde s'appelle Bobby Watson.

- (25) Mme SMITH : Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ?  
M. SMITH : Bobby et Bobby comme leurs parents. L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson, est riche et il aime le garçon. Il pourrait très bien se charger de l'éducation de Bobby.  
Mme SMITH : Ce serait naturel. Et la tante de Bobby Watson, la vieille Bobby Watson, pourrait très bien, à son tour, se charger de l'éducation de Bobby Watson, la fille de Bobby Watson. Comme ça, la maman de Bobby Watson, Bobby, pourrait se remarier. Elle a quelqu'un en vue ?  
M. SMITH : Oui, un cousin de Bobby Watson.  
Mme SMITH : Qui ? Bobby Watson.  
M. SMITH : De quel Bobby Watson parles-tu ?  
Mme SMITH : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.  
M. SMITH : Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre. C'est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson la tante de Bobby Watson, le mort.  
Mme SMITH : Tu veux parler de Bobby Watson, le commis voyageur ?  
M. SMITH : Tous les Bobby Watson sont commis voyageurs.

Dans *les Chaises*, le discours confus est généré par l'emploi des pseudo-titres moqueurs, des termes de politesse et des termes d'affection. Le début de la

---

<sup>2</sup> « [...] discours confus qui semble dire quelque chose mais ne signifie rien » (TLFi).



pièce décrit un milieu familial plein d'affection, où les deux personnages passent au premier plan par l'importance qu'ils jouent dans la vie publique de l'époque. Par conséquent, si *Le vieux* est maréchal général des logis, fonction qui correspond à celle de chef d'état-major d'une armée, *La vieille* est une *Sémiramis*, une héroïne guerrière légendaire, fondatrice de Babylone, transformée en colombe et emportée au ciel afin d'y être divinisée :

- (26) LE VIEUX : Il est 6 heures de l'après-midi... il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit.  
 LA VIEILLE : C'est pourtant vrai, quelle mémoire !  
 LE VIEUX : Ça a bien changé.  
 LA VIEILLE : Pourquoi donc, selon toi ?  
 LE VIEUX : Je ne sais pas, Sémiramis, *ma crotte*... Peut-être, parce que plus on va, plus on s'enfoncé. C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne...  
 LA VIEILLE : Tourne, tourne, *mon petit chou*... (SILENCE.) Ah ! oui, tu es certainement un grand savant. Tu es très doué, mon chou. Tu aurais pu être *Président chef, Roi chef, ou même Docteur chef, Maréchal chef*, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie...  
 LE VIEUX : A quoi cela nous aurait-il servi ? On n'en aurait pas mieux vécu... et puis, nous avons une situation, je suis *Maréchal tout de même, des logis*, puisque je suis concierge.  
 LA VIEILLE, (*elle caresse LE VIEUX comme on caresse un enfant.*) : *Mon petit chou, mon mignon... (Les chaises)*

### 3.4. Les onomatopées

Les deux pièces finissent dans la même tonalité auto-destructrice par l'invasion des onomatopées et des sons qui créent, par cette stricte homophonie, une incohérence en étroite relation avec le monde et les sentiments des personnages.

Dans la *Cantatrice chauve*, « le langage est mécanique, c'est une construction de toutes les stupidités qui se détraque, puis finit par éclater. Il n'a de but que d'être lui-même, de se dénoncer comme mécanisme » (Benmussé, 1966 : 93-96) :

- (27) Mme MARTIN, ouvrant tout grand la bouche : Ah ! oh ! ah ! oh ! laissez-moi grincer des dents.  
 Mme SMITH, imitant le train : Teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff !
- (28) M. SMITH : A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o ui, i !  
 Mme MARTIN : B, c, d, f, g, h, j, k, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z !
- (29) Tous ensemble : C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici !

Dans la dernière scène de la pièce *Les chaises*, l'orateur veut se faire entendre par des râles, des gémissements et des sons gutturaux de muet :

- (30) L'ORATEUR : He, Mme, mm, mm  
Ju, gou, hou, hou  
Heu, heu, gu, gou, gueue

et, comme dans chaque pièce de Ionesco, la boucle est bouclée à la fin :

- (31) L'ORATEUR : Mmm, Mmm, Gueue, Gou, Gu, Mmm, Mmm, Mmm, Mmmm.

Il est bien évident qu'Eugène Ionesco se sert largement des jeux de mots afin de créer le vide sémantique de ses phrases qui choquent par leur incohérence et qui suggèrent une logique en dérive. Dans les deux pièces de théâtre analysées, Ionesco conduit le langage à son échec car les calembours, les à-peu-près, les contrepèteries que Ionesco glisse dans les répliques des personnages ne font qu'augmenter la connivence auteur-auditeur et renforcer le sentiment d'absurde du quotidien.

#### **4. Conclusions**

Comme les personnages du théâtre de Ionesco sont totalement dépourvus de psychologie, d'évolution de substance, le vrai héros devient leur façon de parler : l'argument est le monde vu à travers le langage, son langage. En effet, les deux pièces de Ionesco transmettent la conviction de l'auteur que la langue n'est plus un instrument viable de communication, mais une réelle interrogation sur le sens du langage et sur la place de l'homme dans l'univers.

La déconstruction du langage est opérée par le jeu sur la langue et avec la langue. Même si, par définition, les jeux de mots renvoient aux « [...] procédés linguistiques se fondant sur la ressemblance phonique des mots indépendamment de leur graphie et visant à amuser l'auditoire par l'équivoque qu'ils engendrent » (*TLFi*), leur présence dans le théâtre d'Eugène Ionesco n'est pas gratuite, car le langage n'y est tourné en dérision que pour suggérer, en fait, à travers les effets comiques, le tragique de l'existence humaine.

Les procédés utilisés pour parvenir à une absence totale de la fonction langagière de communication sont nombreux et se manifestent dans une progression à deux niveaux : dans un premier temps, de la phrase au mot (phrases simples, plates, anecdotes, proverbes) et, dans un deuxième temps, du mot aux jeux de mots (calembours, à-peu-près, contrepèteries, onomatopées).

En fin de compte, on pourrait dire que le théâtre de Ionesco est tellement riche en maximes et allusions résumant toute une expérience de vie que chaque lecture peut générer de nouvelles interprétations. Ce qui est pourtant inédit, c'est, d'une part, la simplicité et la clarté des phrases et des mots, et, d'autre part, l'absence de logique qui produit un discours incohérent et fragmenté jusqu'à la dissolution totale.

## Bibliographie

- Benmusse, Simone (1966), *Ionesco*, Paris : Seghers.
- Bigot, Michel, Savéan, Marie-France (1991), « *La cantatrice chauve* » et « *La leçon* » d'Eugène Ionesco, Paris : Folio.
- Charaudeau, Patrick (2006), « Des catégories pour l'Humour ? », in *Questions de communication* 10, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, p. 19-41, URL : <https://questions.de.communication.revues.org/7688?lang=en> (Dernière consultation : le 30 août 2016).
- Dincă, Daniela (2009), « Langue et identité francophone chez Eugène Ionesco », in *Métissage culturel : interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones*, Craiova : Editura Universitaria, volum I, p. 127-142.
- Doubrovsky, Serge (1960), *Le rire de Eugène Ionesco*, *La Nouvelle Revue Française*, n° 86, p. 320-321.
- Esslin, Martin (1961), *Le théâtre de l'absurde*, Paris : Buchet/Chastel.
- Guiraud, Pierre (1976), *Les jeux de mots*, Paris : PUF.
- Grice, H. Paul (1989), « Logic and conversation », *Studies in the way of words*, Cambridge : Harvard University Press
- Ionesco, Eugène, *La cantatrice chauve*, URL : [http://www.fcvnet.net/~fredhatif/site\\_histoire/pages\\_histoire/xx/documents\\_xx/cancatrice\\_chauve.Pdf](http://www.fcvnet.net/~fredhatif/site_histoire/pages_histoire/xx/documents_xx/cancatrice_chauve.Pdf) (Dernière consultation : 28 /12/2016).
- Ionesco, Eugène (1991), *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, collection « Folio essais ».
- Ionesco, Eugène (1954), *Les chaises* suivi de *L'improptu d'Alma*, Paris : Gallimard, collection « Folio ».
- Martin Hernandez, Ramiro (1984), « Le rire dans le théâtre de la dérision », in *Anuarion de Estudios Filologicos*, VII, 1984, p. 233-246.
- Ruggero Druetta (2007), « Quand le français s'amuse avec ses... maux : calembours, holorimes, contrepèteries et tutti quanti », *Bouquets pour Hélène*, Publifarum, n°. 6, URL : [http://publifarum.farum.it/ezine\\_pdf.php?id=24](http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=24). (Dernière consultation : 28 / 12/2016)
- Saiu, O. (2007), « Teatrul absurdului, între francofonie și europeneitate : Samuel Beckett și Eugène Ionesco », in *La francophonie. Langues et identités*, p. 352-356.
- TLFi = *Trésor informatisé de la langue française*, CNRS// Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) / Université Nancy 2, URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (Dernière consultation : 28 / 12/2016).

# JEUX DE MOTS ET ANALOGIE FORMELLE SEGMENTALE

María Luisa FERNÁNDEZ-ECHEVARRÍA<sup>1</sup>  
Université Complutense de Madrid, Espagne/  
Laboratoire MoDyCo, France  
Courriel : fernandez.ml09@gmail.com

## Résumé

Dans ce travail, nous analysons les caractéristiques formelles de quelques jeux de mots en français, anglais et espagnol pour montrer les analogies de leurs interfaces catégorielles sémantiques par rapport à d'autres énoncés type du réservoir commun de la langue. La similitude des analogies signale des compétences procédurales phonologiques rendant possibles des déplacements métaphoriques *sous contrôle* dans les productions discursives *éclatées*, des médias. L'étude propose d'établir des cadres d'analyse énonciative translinguistiques s'appuyant sur des espaces sémiologiques préalables à la syllabation.

## Abstract

### WORD PLAYS AND PUNS WITH FORMAL SEGMENTAL ANALOGY

In this paper we analyze the formal characteristics of several jokes and puns in French, English and Spanish in order to show the analogies of their categorial semantic mappings with respect to other common utterances in the language *reservoir*. The similarity of procedures in these correspondances indicates the involvement of phonological skills that make metaphorical operations possible *under control*, even in the broken discourse of the media and Internet. The study proposes the establishment of translinguistic enunciative frameworks based on semiological domains prior to syllabation.

**Mots-clés :** *analogie, énonciation, phraséologie, sémiologie, syllabation, traductologie.*

**Keywords :** *analogy, speech, phraseology, semiology, syllabification, traductology.*

## Introduction

Nous nous proposons dans cette analyse de montrer comment la sémantique traditionnelle sert à expliquer les critères d'élaboration des jeux de

---

<sup>1</sup> Je remercie le groupe de recherche (Laboratoire) PAREFRAS et le Projet I+D+i FF12015-63738 (Espagne) qui encadrent et encouragent ma recherche à l'UCM. Je tiens également à remercier vivement mes relecteurs pour leurs indications et leurs commentaires précis qui ont beaucoup amélioré le contenu et le texte de ce travail.

mots qui abondent aujourd'hui dans les médias; souvent agrammaticaux, dans le sens qu'ils dépassent les espaces géographiques, leur syntaxe répond pourtant à celles des langues répertoriées. L'hypothèse qui se pose alors c'est que des catégorisations syntaxiques de typologie sémiologique soutendent les grammaires des langues pour rendre compte de leur efficacité. Le résultat de l'analyse indique en effet que des analogies phonologiques au niveau de la syllabation servent à décrire leur syntaxe interne, sur les mêmes critères que celles des langues répertoriées, par la définition de convergences sémiologiques.

Pour arriver à notre résultat, nous avons procédé à l'étude des jeux de mots en termes de *périodes énonciatives*. Une période énonciative est<sup>2</sup> une interprétation linéaire de la syllabation orale ou écrite d'un énoncé significatif. Le fait que les jeux de langue sont interprétés par définition rend possible la méthodologie que nous entreprenons.

Avant de commencer notre analyse conduisant aux critères de classification des jeux de mots, nous présentons les fondements théoriques de notre approche qui a pour objectif de définir des catégories syntaxiques plus générales que celles des langues particulières. Notre approche vise donc à établir des critères translinguistiques pouvant s'appliquer entre autres à la traductologie.

## **1. Représentation linéaire et instanciation du discours interactif**

Parler d'énonciation et de paramétrage des éléments du discours amène, dans l'approche proposée, aux notions de polyphonie et de dialogisme *bakhtinien*. L'auteur prévient, suivant Rabatel (2006 : 65)<sup>3</sup> contre les « [...] hiérarchisations rigides et les dogmatismes » pour rendre justice à ce qu'il appelle « l'égalité des voix carnavalesque ». Il s'agit d'une « [...] scénarisation de la mémoire collective, de la diversité des usages langagiers autour du vocabulaire de la place publique ». Récupérer le terme de « place publique » pour parler des nouveaux espaces d'interaction langagière est possible grâce aux outils de diffusion des réseaux publics, des applications d'internet et des médias en général. S'il faut bien reconnaître que les « usages langagiers » négligent souvent les normes grammaticales, il n'en est pas moins vrai que la communication s'enrichit avec « [...] des phénomènes de parodie qui fleurissent [...] à travers des manifestations innombrables de pratiques interdiscursives. Ces pratiques interdiscursives produisent aujourd'hui non seulement des mélanges de styles », mais font aussi éclater les cadres conceptuels des grammaires de langue. Dans cette perspective, la question se pose de savoir ce qu'il y a sous les catégorisations qui permettent de reconstruire à chaque fois de nouveaux paradigmes pour, entre autres, pouvoir expliquer la nature des jeux de mots et les créations lexicales qui foisonnent de nos jours sur le web. Laisant à part la critique de Rabatel à Bakhtine, revisiter l'approche bakhtinienne pour analyser des séquences énonciatives semble utile pour établir les critères de leur

---

<sup>2</sup> Cette notion fait partie des recherches en phraséologie que j'ai entreprises ailleurs (Voir bibliographie) dont nous indiquons les références pour des explications plus en détail.

<sup>3</sup> <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00367519/document> [Dernière consultation 17/11/2016].

figement temporaire ; car ces figements posent, dans le même temps, la base de leur défigement. C'est le cas des slogans réutilisés dans la publicité ou les titres de presse, mais c'est surtout ce qui donne lieu aux histoires drôles et à des discours, bien moins innocents qui circulent aujourd'hui ; le décryptage de la compétence discursive dans l'enchaînement des énoncés au niveau textuel semble bien en dépendre aussi.

Un corpus de jeux de mots de Carambars<sup>4</sup>, et un corpus complémentaire d'enseignes de commerces parisiens et madrilènes, montrent que les déplacements dans les éléments formels des énoncés peuvent bien justifier la plus importante des caractéristiques de l'expression langagière : la créativité. Créer des lexies nouvelles semble être lié aux récurrences internes de la langue dans une approche endophasique (Bergounioux 2001). Notre hypothèse est que les rapports endophasiques (méro/hyponymie, métaphores et ana/cataphores) se définissent au niveau de l'énoncé, c'est-à-dire du segment syllabique comportant une icône acoustique mémorisable, en termes de signifiés par la fréquence des clusters qui le conforment. Dans un premier moment sont présentés 4 types d'exemples de jeux de mots (lexémiques, syllabiques, anaphoriques et discursifs). La suite montre comment toutes ces catégories ont été établies sans avoir recours à la grammaire ou à la sémantique propre d'une langue. On s'interroge finalement sur le caractère sémiologique de l'énonciation, et on conclut que les « règles de bonne formation prédicative »<sup>5</sup> sont phonologiques. Les phrases présentent alors les relations d'une logique propositionnelle classique (implication, double implication et implication inverse) sans valeur référentielle externe aux énoncés.

## **2. *Yes we can*, analogie formelle, dialogisme transculturel ou polyphonie**

Interrogeons d'abord l'énième transformation de la formule qui sert de titre à ces premières réflexions (*yes we can*) ; ses variations successives et fréquentes dans la langue actuelle montrent l'une des conditions principales de l'interaction : la créativité. La productivité de ce slogan instable fait constater que chaque transformation donne lieu à de nouvelles pistes d'analyse. Dans ses origines, ce n'était qu'une invitation à la volonté de permanence du savoir-vivre propre à une collectivité dans l'imaginaire d'un peuple. Or, bien d'autres utilisations pragmatiques s'y sont accrochées concernant d'autres collectifs et d'autres cultures. Voyons-en des exemples dans la suite.

### **2.1. Les analogies par transformation des lexies**

La première transformation concerne l'image acoustique de la syllabe « *we* » dans un nouveau contexte social (l'Allemagne sujet d'écoutes non désirées) mais ayant toujours comme référent ultime l'Amérique du Nord :

---

<sup>4</sup> Fernández (2016). Nous avons réalisé une étude de carambars dans notre recherche sur les périodes énonciatives. Beaucoup d'exemples sont tirés de ces études préalables.

<sup>5</sup> Ces règles sont définies par Culioli comme un ensemble de données temporelles par rapport à la situation de communication:  $\lambda_{\underline{E}} \text{SIT}_0 (\text{S}_0, \text{T}_0)$

(1) Yes ouïe can<sup>6</sup>.

Ce que l'on remarque dans cette transformation de « yes we can », utilisée par d'autres collectifs, c'est qu'elle ne réfère plus à l'imaginaire du peuple américain. La formule, subtilement transformée en s'aidant du code écrit, produit une divergence de signifiés et s'adresse à un collectif de francophones habitués à la lexie analogique de « we » (ouïe). Du coup, l'énoncé perd les repères syntaxiques de la formule originale et ne peut plus se constituer en syntagme ni de la langue française ni de l'anglaise. Cette *dé-syntagmatisation* est bien loin d'être rare dans l'état de langue actuel ; considérons la blague sur les résultats des présidentielles américaines:

(2) Yes we Trump<sup>7</sup>.

Cette nouvelle mise en scène de l'énoncé transformé a été suivie de nombreuses autres dans le contexte politique actuel (yes we klan...), ce qui indique que le contexte d'utilisation domaniale (Kleiber : 2015) reste très vivant bien que les collectifs qui l'utilisent changent. Or la transformation par analogie conserve à chaque fois deux formes syllabiques qui servent de support lexical... même instable. On pourrait parler d'une morphologie toute nouvelle qui crée des lexèmes en se nourrissant des médias et en laissant toujours sans réponse le paradoxe du rasoir d'Ockham. En fait, les choses se précisent encore quand on constate une nouvelle utilisation du segment par un vétérinaire espagnol<sup>8</sup> ; ce nouvel exemple (3) ci-dessous est d'une typologie totalement différente, c'est une relation qui ne respecte pas le référent contextuel ultime (l'Amérique du Nord) comme c'était le cas des deux précédentes.

## 2.2. Les analogies par récurrences lexémiques

(3) (Yes) we can(ine)<sup>9</sup>.

Dans cette nouvelle occurrence (enseigne de consultations vétérinaires) un phénomène de déplacement géographique, *trans-linguistique*, devient manifeste. Les bases lexicales répondent seulement à des raisons de prosodie, de rythme dans une perspective polyphonique ; il s'agit alors d'un dialogisme qui ne respecte ni langues ni territoires. Comment pourrait-on aborder alors ces changements lexicaux qui, pour être explicités, doivent tenir compte non seulement de la chronologie dans la variation (Ledegen & Léglise 2013), mais aussi d'autres considérations externes au signifiant ? Il faut assumer que les déformations dans l'emploi pragmatique des

---

<sup>6</sup> *Le Canard Enchaîné* n° 4836 (Fernández Echevarría 2013). Les autres références d'exemples ont été revisitées le 17/11/2016 et font partie d'un corpus d'enseignes de Paris et de Madrid.

<sup>7</sup> <http://gaceta.es/noticias/yes-we-trump-07112016-0858> et plusieurs autres entrées.

<sup>8</sup> *Can* signifie « chien » en espagnol.

<sup>9</sup> <http://www.wecanmorelia.com/> - <https://www.facebook.com/yeswecanine/>.

énoncés ne correspondent plus strictement au plan de la description d'une langue répertoriée *en lieu et temps*, qu'il s'agit d'une pirouette phonologique et non pas strictement phonétique. En effet, on peut même constater, en plus des transformations dues à l'évolution de la langue, des troncations, des ajouts ou des interfaçages particuliers. Voyons ce nouvel exemple :

(4) Le plaisir des mets (enseigne de restaurant)<sup>10</sup>.

Ce nouveau cas de production joue sur la graphie et notre compétence phonologique qui trouve aux icônes de nouveaux sens véhiculés par l'image acoustique d'un segment syllabique. Il se produit alors une interprétation A<sup>2</sup> « plaisir des mets » dérivée à partir de la première A<sup>1</sup> « plaisir d'aimer » par similitude du geste phonotactique. Le message publicitaire est d'autant plus impactant qu'il concerne plusieurs pôles de représentations perceptives (la vue, le goût, le toucher) ; par une sorte de caricature du code écrit qui transgresse la linéarité prosodique, l'analogie devient très efficace, et le jeu de mots est réussi ; c'est souvent le cas en poésie dans l'expression des synesthésies qui multiplient les connotations du message.

(5) Miss you<sup>11</sup>

Cette enseigne de magasin/marque de vêtements pour femmes, est impactante par le double effet de l'adresse probable à la femme (miss+you) et l'évocation d'une absence (le verbe miss) quelque part, du côté de celui qui en est la cible, d'un partenaire homme ou femme ; le magasin suggère un cadeau ou un embellissement personnel à destination de quelqu'un. Il s'agit de signes transparents pour un locuteur connaissant moyennement la langue anglaise et pouvant interpréter quelques mots, même si sa compréhension du texte écrit est faible. On déduit alors que si les procédures de (dé)codage des slogans sont complexes, elles ne posent aucun problème à l'interprète non avisé car elles s'expriment par leur contexte sémiologique, borné et moulé par des segments syllabiques au niveau méso-syntaxique. Ces segments syllabiques se reproduisent dans différents contextes et sont alors mémorisés associés à ces contextes limités. C'est ce que Nemo (2003) appelle des « interprétations contextuelles mémorisées ».

### 2.3. Le déplacement (shift) syllabique<sup>12</sup>

Si l'espace sémiologique au niveau de la méso-syntaxe peut être limité, cela est vrai aussi au niveau textuel. Les énoncés peuvent s'enchaîner pour multiplier les interprétations dans les histoires drôles, elles aussi souvent basées, sur des déformations syllabiques. On a vu ci-dessus comment des lexies sont associées à de

---

<sup>10</sup> <http://leplaisirdesmets.fr/>.

<sup>11</sup> <https://www.modz.fr/marques/miss-you/vetements-femme/>.

<sup>12</sup> La plupart des exemples font partie de ma communication au CMLF (Fernández Echevarría : 2016).



nouvelles interprétations catégorielles (exemples 1 à 5) où la notion de syntagme perd son sens. Dans les exemples suivants<sup>13</sup>, les catégories des interprétations A<sup>1</sup> sont le support de déplacements sémantiques produisant les effets comiques; leur circulation et consultations fréquentes sur internet<sup>14</sup> indiquent une nouvelle créativité qui demande à être analysée. Analysons à présent les caractéristiques de la syllabation au niveau textuel, c'est-à-dire, des enchaînements progressifs conduisant à une convergence complice de signifiés entre l'énonciateur et son interprète. Dans les jeux de question/réponse, le syntagme premier se comporte comme un axiome et doit être syntaxiquement décodifié pour qu'un nouvel énoncé lui soit associé respectant le moule syllabique qui devra être reconduit.

(6) Pourquoi le foot c'est rigolo ? [Parce-que *Thierry en rit!*<sup>15</sup>]

Deux contextes interviennent dans le mot d'esprit, celui du football (Thierry Henry est un footballeur connu des français) et le domaine sémantique du verbe rire. Il s'agit pour le football d'interprétations culturelles associées à des syllabations préservées un temps dans le *réservoir* de la langue. La réponse contient le nom d'un footballeur déformé ; mais, même les moins fan du football peuvent comprendre qu'on joue sur la déformation du nom d'un footballeur. Le mécanisme de décodage, encodage n'est pas immédiat, mais il est suffisamment évident pour que la blague soit efficace. Ce type de jeux de mots est facile à reproduire dans les autres langues, mais il faut alors recourir aux catégorisations grammaticales (traductibilité), ce qui n'était pas nécessaire pour les exemples précédents. L'évocation de la syllabe orale doit être présente dans la mémoire phonologique pour pouvoir l'associer à la syllabe graphique. Les transformations sont alors très vivantes, surtout pour les langues française et espagnole réputées avoir des groupes syllabiques tendant à l'isochronie et un accent logique dérivé qui implique l'opérativité de la mémoire phonologique servant à recontextualiser les énoncés. En effet selon Wioland<sup>16</sup>, « [...] le débit est plus lent pour l'unité qui contient moins de syllabes prononcées et plus rapide pour celle qui en contient le plus ». C'est cette sensation de changement de rythme (« [...] les groupes courts ont tendance à l'allonger ou à être accompagnés [...] d'une pause ») qui est le déclencheur des connotations multiples dans la langue parlée, mais aussi dans la langue écrite ; ainsi, suivant les réflexions de Léon<sup>17</sup> « [...] le concept d'isochronie renvoie à une notion métrique et rythmique ».

La tendance à l'isochronie permet donc d'activer la fonction poétique de la langue qui permet d'élaborer des jeux de mots par re-sémantisation /

<sup>13</sup> Un peu *tirés par les cheveux* parce que conçus par des enfants (Carambar).

<sup>14</sup> <http://www.blablagues.net/blagues-carambar.html> [Dernière consultation 17/11/2016].

<sup>15</sup> <http://www.lequipe.fr/Football/Actualites/Thierry-henry-cette-equipe-peut-entrer-dans-l-histoire/723954>.

<sup>16</sup> cité par le phonologue Léon (2009 : 166).

<sup>17</sup> Même page.

contextualisation des suites syllabiques. Polyphonie et dialogisme se confondent en « dialogisation » comme le prévoyait Bakhtine<sup>18</sup> ; la souplesse décrite dans la syllabation permet de transformer en syntagmes des *périodes énonciatives*, et de produire des interprétations alternatives par le biais de la prédication. Aucun rapport référentiel n'est nécessaire extérieur à la codification même des éléments signifiants de l'énoncé n'est nécessaire. Les signes s'organisent dans la chaîne verbale selon une logique imposée par l'instanciation de l'énonciateur ; le rôle de l'interprète c'est d'autoriser ou non de nouveaux syntagmes par sa complicité, en confirmant les convergences de sens nécessaires par analogie à d'autres éléments de la langue. Ces arguments de polyphonie revisitée sont confirmés par d'autres auteurs car<sup>19</sup> « le concept d'isochronie renvoie » comme le dit Henri Meschonnic, à « [...] un imaginaire musical, plaqué sur le langage ». L'« imaginaire musical » rend possible que même les interjections se mêlent aux jeux de langue :

(7) Que dit un oignon quand il se cogne ? [Aïe!]

Dans ce nouvel exemple, une relation de méronymie (légumes *forts*) associe l'ail et l'oignon. Le déplacement syllabique est assuré par une déformation graphique (ail/aïe) qui rappelle l'exemple (1). Mais dans ce cas, le référent situationnel de l'interjection est absent et c'est l'interprète qui doit trouver dans sa mémoire phonologique le *rapport linguistique codifié* légume/ail et le conserver jusqu'à l'instanciation du nouvel énoncé. C'est ainsi que cela se passe dans l'interaction linguistique normale, sauf que, dans le cas des jeux de mots, l'interprète n'est pas libre et le créateur avisé cherche la complicité de son interlocuteur. Ce qui est encore évident pour l'exemple suivant :

(8) Quelles sont les lettres qui se voient le moins ? [FAC / effacer]

Prenons ce nouvel exemple espagnol qui montre aussi très explicitement comment le métalangage se confond dans la langue pour construire du texte dans le rapport énonciatif :

(9) Voy a escribir un tratado sobre danzas folklóricas españolas ; empezaré por la Jota.  
[Ah ! y por la A]  
[Je vais écrire un traité sur les danses folkloriques espagnoles, je vais commencer la Jota [Nom de lettre]; Tiens! Et pourquoi ne pas commencer par le A ?]

La complicité de l'interprète est le seul espace possible de l'interaction. La médiation linguistique et le dé/encodage syllabique des énoncés successifs a lieu uniquement dans l'intersection syllabique entre les espaces sémiologiques d'un locuteur A et de ses interprètes. Le métalangage déroute souvent l'interprète car les

---

<sup>18</sup> Voir plus haut.

<sup>19</sup> Léon (*Ibidem*).

niveaux de catégorisation sont différents. Cela indique que les référents ne sont abordables que par l'énonciation ; la pragmatique prend le dessus sur la sémantique et la dialogisation sur la polyphonie. Dans cet ordre de choses l'interlocuteur n'est pas seulement un témoin, il doit devenir *interlocutaire* et collaborer dans la production du sens. Les déformations des humoristes en vogue sur internet et les tweeters renseignent constamment sur des phénomènes linguistiques qui se produisent dans les jeux de mots. Chaque nouvelle production mérite en effet d'être analysée.

Les exemples suivants montrent comment l'enchaînement d'énoncés produit des interprétations divergentes de l'encodage syllabique à partir d'un segment. Il ne s'agit plus seulement de déformations dans la syllabation impliquant de nouveaux énoncés, mais d'interfaçage de points de vue contextuels suivants par décalage temporel des éléments de la chaîne verbalisée. Les re-contextualisations se produisent par l'effet des échos successifs des interprétations de l'énonciateur premier sur les successifs. Les règles de bonne formation se définissent par rapport à un temps ( $T^0$ ) et une situation ( $S^0$ ) qui, par définition (Culioli 1999<sup>20</sup>), ne se reproduit plus, dans l'ordre linéaire des segments du discours. On peut considérer alors deux situations dans cette linéarité correspondant à des énoncés qui se présupposent mais ne sont pas équivalents : A [ $\lambda_{\underline{E}}$  SIT<sub>0</sub>( $S_0, T_0$ )] et B [ $\lambda_{\underline{E}}$  SIT<sub>0+1</sub>( $S_0, T_1$ )]. Deux sens divergents sont possibles, porteurs de présuppositions différentes selon les situations d'énonciation :

- La situation 0 où l'énoncé A renvoie nécessairement à l'énoncé B (relation d'implication) symbolisée par  $\rightarrow$  (C'est le cas des exemples que l'on vient de voir).

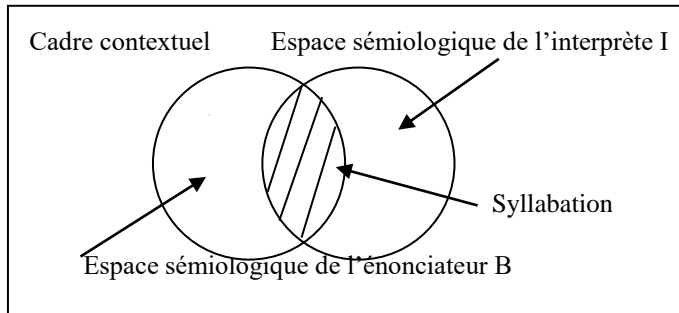
- La situation 0 où l'énoncé A ne renvoie pas nécessairement à l'énoncé B (relation d'implication inverse) symbolisée par  $\leftarrow$  (le cas des exemples que l'on va voir).

Sans relation prédicative explicite (slogans, enseignes de 2.1), seul le contexte d'énonciation ( $S^0$ ) peut définir l'extension linéaire par des données signalétiques (sémiologiques). Mais ce contexte est inaccessible si ce n'est dans l'acte même de l'énonciation. Les données non explicites se rapportent à des paramètres stabilisés, comme les « hashtags » limitant les textes des tweeters sur internet. La figure indique la délimitation des domaines d'interaction :

---

<sup>20</sup> Voir note 3.

Figure 1 : Domaine sémiologique de syllabation



Le schéma explique comment la syllabation est le seul espace d'interaction « commune », où les signifiés sont interprétables ; un espace sémiologique où l'énonciateur et son interprète partagent des significations à travers les segmentations linéarisées, orales ou graphiques, associées à des contextes mémorisés dans le long terme. Dans le court terme, l'espace codifié mémorisé se limite à quelques inflexions syllabiques décrites par les spectrogrammes des courbes de transcription vocale<sup>21</sup> et en termes de syntagmes par les grammaires des langues. Une surprenante relation d'équivalence émerge alors (réflexive, symétrique et transitive), sous la condition que la transitivité reste instable. L'instabilité de la transitivité est garantie par la confluence des espaces sémiologiques qui se réinterprètent à chaque interaction, comme on a vu, par décalage temporel. C'est la base de l'analyse des exemples que nous allons voir.

#### 2.4. Les reprises anaphoriques

Les exemples (10) à (18) suggèrent des relations d'implication inverse qui justifient le caractère symétrique de l'échange d'information et montrent les équivalences ( $\leftrightarrow$ ) que l'on a constatées. Les reprises énonciatives re-catégorisent en effet l'énoncé original, ce qu'on symbolise par  $\leftarrow$  pour indiquer un changement de direction dans la linéarité. Cette procédure est une *reprise anaphorique* ; le récepteur du message n'est plus invité à collaborer et la suite du jeu de mots est en quelque sorte exigée par l'énonciateur.

Dans ces devinettes, une double interprétation devient possible par décalage temporel dans la linéarité du moule syllabique instancié en première énonciation. Cette forme est mémorisée dans le court terme et appliquée à un nouveau contexte mémorisé dans le long terme. Dans les exemples (10), (11) et (12) les analogies se produisent par évocation de la qualité syllabique (poids

<sup>21</sup> Pour des lectures éclairantes voir par exemple le travail réalisé par la plateforme PFC : <http://www.projet-pfc.net/>.

phonologique) et non de la quantité<sup>22</sup> comme dans les exemples précédents dans l'énoncé réponse. Ces anaphores sont très difficiles à reproduire de langue à langue car elles concernent seulement le co-texte alors que les contextes sont forcés. Dans le premier exemple la procédure de décodage/encodage syllabique se fait par intervention d'une double méronymie (sport/criquet ; insecte/criquet)

(10) Quel est le sport préféré des insectes ? [*Le criquet* !]<sup>23</sup>

Faisant intervenir la grammaire, on remarque que la convergence des lexies ne concerne plus un même domaine syntagmatique car les paradigmes catégoriels qui définissent les deux sens du mot changent. Il s'agit donc bien d'une convergence syllabique double de domaines sémantiques différents et non plus, comme on l'a vu dans l'exemple (6) d'un déplacement syllabique dans la même interprétation contextuelle mémorisée (le monde du football et le champ sémantique du verbe rire). Ici (10) la forme *criquet* est faussement similaire, d'où la possibilité du traitement créatif des homophones et l'efficacité de leur emploi dans le secteur de la publicité ou de la politique. L'effet est immédiat et produit chez l'interprète non avisé une sensation d'avoir fait mouche, d'avoir découvert du nouveau ; un lien de complicité est instauré comme c'est attendu pour les mots d'esprit. Ces déplacements anaphoriques prolifèrent dans le monde des médias, comme aujourd'hui autour du dernier grand événement mondial dont on a déjà évoqué le pouvoir exemplaire dans ce travail. Dans des formules telles que : *les Américains se sont trumprés<sup>24</sup> ou pas trumprés<sup>25</sup>* [trompés] une fausse sensation de convergence de phénomènes se produit, or plus que témoin, l'interprète devient complice d'un discours équivoque où aucune polarité ne s'exprime réellement. La langue reste extérieure aux contextes et peut poursuivre sa marche en alimentant autant de *significations linguistiques mémorisées* que les jeux expressifs le permettront. Cette nouvelle fonction du langage, que les médias favorisent, n'admet pas les réinterprétations des allocutaires, qui sont amenés seulement à reproduire les éléments des déformations possibles servies par les jongleurs. C'est l'origine des slogans dont l'utilisateur, ne pouvant pas créer de nouveaux contextes d'utilisation, mais seulement les transformer, est seulement une cible interdite. On voit alors que la

---

<sup>22</sup> i.e. récurrence dans différents contextes dans le réservoir de la langue d'un élément de l'énoncé.

<sup>23</sup> Même s'il semble avoir une convergence lexicale, l'axe paradigmatique du syntagme indique que les deux productions ne rentrent pas dans le même moule syllabique comme il est expliqué dans la suite. Cet exemple est donc bien un cas de déplacement de cluster syllabique et ne peut pas entrer dans les exemples d'analogie lexémique: le sport criquet, n'implique pas l'insecte. Mais "criquet" amène à la forme criquet du premier énoncé par récurrence (←).

<sup>24</sup> <http://nordpresse.be/ecrit-facebook-americains-se-trumpes-engage-gad-elmaleh-lui-ecrire-sketchs/> [dernière consultation 18/11/2016] pour cette référence et la suivante.

<sup>25</sup> <http://chevallier.biz/2016/11/les-americains-de-se-sont-pas-trumpes/>.

compétence phonologique par laquelle on associe clusters syllabiques et nouveaux contextes, n'a rien à voir avec une quelconque logique présuppositionnelle de contextes arrêtés ; c'est le support d'une des caractéristiques essentielles du langage humain, la créativité, et une des bases de la communication par la langue. Voyons maintenant ces autres cas de linéarité inverse :

(11) Qui du marin ou de l'aviateur écrit le moins ? Réponse : [*le marin car il a jeté l'ancre*]

Le mot *ancre* renvoie à la forme *encre* par homophonie. Ce type de jeux de mots peut être reproduit aisément dans d'autres langues par la voie des prédictions diverses qu'implique l'homophonie, car comme on l'a vu, les contextes sont nécessairement différents<sup>26</sup>.

Une autre figure se produit quand l'homophonie affecte seulement le dernier terme de la succession énonciative :

(12) « Je suis mon cher ami, très heureux de te voir »... « *C'est un Alexandrin* »  
[12 syllabes et habitant d'Alexandrie, ce qu'est l'ami en question : les deux sont donc exacts]

L'efficacité de ce mot d'esprit de Goscinny & Uderzo (1968 : 7) est évidemment dans l'emploi métalinguistique du mot *Alexandrin*. Deux contextes irréconciliables ont été associés par l'emploi de deux fonctions différentes du langage : la salutation et la mise en évidence de la production rythmique de l'énoncé. On constate que c'est l'énonciateur qui décide. Il a pu donc inverser les termes de l'enchaînement ; l'homophone est dans l'énoncé 2, ce qui est rare dans ce type de mot d'esprit et revient au génie de Goscinny et à la complicité d'Uderzo. En effet, la séquence énoncée dans l'autre sens serait banale et ne pourrait pas compter sur la complicité dérivée des lecteurs dans le temps. Le rapport entre les énoncés reste donc anaphorique, et la salutation *est* et se *comporte* comme un alexandrin à la fois ; le sens de la prédication respecte celui de l'énonciation (→) et *est* inverse (←) dans le même temps par la fonction métalinguistique.

Dans le cas suivant on constate une double relation anaphorique :

(13) Que font deux brosses à dents le 14 juillet ? [*Un feu dentifrice!*]

La pertinence du mot d'esprit concerne un mot composé (« feu d'artifice »). Cela indique que les procédures se compliquent et se mélangent dans les formulations. Il y a déformation syllabique de l'analogie comme en (1) mais aussi reprise anaphorique comme dans les exemples de 2.4. Cette

---

<sup>26</sup> J'ai proposé ailleurs pour l'espagnol : *Quién escribe mejor el aviador o el calamar?* [*El calamar porque utiliza su propia tinta*] où l'on notera que si le sens subsiste les transformations concernent l'anaphore de base (écrire←encre).

complexité d'usages langagiers est typique au niveau du texte, et c'est la procédure employée dans certaines histoires drôles. Ces procédures d'analogie sous-tendent tous les genres de discours mais sont difficilement repérables si on considère seulement les structures macro-syntaxiques ; d'où l'importance de l'étude des jeux de mots. Un nouvel exemple montre en effet que, même les expressions inventées, sont motivées par des codes syllabiques engrangés dans l'interlangue et/ou dans le réservoir collectif de la langue<sup>27</sup>. Voyons l'exemple ci-dessous :

- (14) Un petit nuage se promène avec sa maman dans le ciel. Tout à coup, il s'arrête en se tortillant :

[J'ai envie de *faire pluie-pluie* (cf pipi), maman !]

Si les procédés analogiques de reconduction des moules syllabiques sont donc déjà très complexes au niveau de la méso-syntaxe, ils ne le sont pas moins au niveau de la macro-syntaxe où des catégories grammaticales sont négligées en faveur des rapports sémantiques. Voyons quelques exemples de transgression des relations prédicatives qui donnent lieu à des transferts discursifs.

### 3. Le transfert discursif (im)propre

Le *transfert discursif impropre* est un déplacement produit sur les sujets d'énonciation dans leur propre rôle énonciatif. Un sujet d'énonciation n'est pas un sujet énonciatif dans le sens que le sujet d'énonciation est donné dans l'acte de parole alors que le sujet énonciatif se construit par activation de la verbalisation dans le rapport à un autre signe (analogie). Dans l'exemple suivant on voit deux relations prédicatives peu courantes : *un ballon qui rit* et une *maman ballon*. Dans le respect des catégories sémantiques définies au niveau du syntagme, on ne peut pas prédiquer le rire d'un objet inanimé (le ballon) de la même manière qu'on ne peut rien dire sur la filiation du ballon. Par le recours à un sujet indéfini (on) l'effet comique des prédications peu usitées est renforcé :

- (15) Deux ballons sont en train de rire, puis la maman ballon arrive et leur demande ce qu'ils font :

[-*On s'éclate* !]

Ce même procédé de convergence de prédications incompatibles, est présent aussi dans l'exemple (16) où des sujets passifs (œufs/vis/tournevis) deviennent actifs par l'utilisation des fonctions résultative et factitive des verbes utilisés (être, avoir l'air, faire). Ainsi, un œuf *brouillé* est sensible et exprime des

---

<sup>27</sup> Consulter Fernández (2016) pour une liste plus complète d'exemples.

sentiments : *crevé et totalement à plat*. Ces exemples montrent la puissance prédicative des lexies correspondant à des verbes attributifs<sup>28</sup>:

- (16) Deux œufs se rencontrent :  
- T'as l'air *brouillé*.....,  
[- Je suis *crevé*, totalement à *plat* !]

Dans le cas de (17) on voit à nouveau une prédication peu courante, un sujet non-animé actif :

- (17) Que disent deux grains de sable dans le désert ? [Je crois que l'on *est suivis*]

En (18), c'est le causatif «faire tourner» qui confirme l'effet de prédication analogique en appliquant à des non animés des fonctions de sujets actifs (fonctions déictique du premier énoncé : *Oh celui-là* ; exclamative : *quel beau gosse* ; résultative : *faire tourner la tête* ; factitive : **nous** *faire tourner*)

- (18) Deux vis parlent d'un tournevis :  
- Oh celui-là, quel beau gosse !  
[- Il nous a bien fait *tourner la tête* !]

Ces procédures qui opèrent sur des catégorisations nominales rappellent les rapports entre les signes phonétiques chez Saussure ; la « quatrième proportionnelle » (voir ci-dessous) établit des relations strictement formelles entre les signes. Les catégorisations établies pour les quelques jeux de mots analysés comportent des énoncés qui signifient par définition puisqu'ils produisent l'hilarité de l'interprète. Leur efficacité comme mots d'esprits repose souvent dans les récurrences syllabiques évidentes ou dans la mémoire phonologique de la langue. Cela implique que les catégories elles-mêmes expriment un sens conventionnel (*arbitraire mais motivé*) qui organise un espace relationnel signalétique. Dans cet espace relationnel sémiologique s'expriment les analogies par des rapports prédicatifs qui sont repérables seulement au niveau de la syllabation, seul accès au texte oral ou écrit. Notre culture de langue depuis la détermination des catégories dans les époques classiques, tend à privilégier ces rapports prédicatifs comme un logos universel qui s'exprime dans le temps éphémère des humains<sup>29</sup>. Les interprétations produisent la segmentation des

---

<sup>28</sup> Les verbes attributifs (être, paraître, sembler, devenir, rester, demeurer), comme le doublet *ser/estar* en espagnol supportent des relations énonciatives très efficaces dans l'activité langagière.

<sup>29</sup> Voir par exemple Aristote: *El nombre es una voz significativa por convención y sin tiempo!* [...] *Verbo es lo que cosifica el tiempo, ninguna de cuyas partes significa separadamente; es signo de los objetos que se dicen de otro objeto.* (García Baró : 147-149)

[*Le nom est une voix significative par convention et atemporelle [...] Le verbe objective le temps, aucune de ses parties ne signifie séparément; c'est le signe des objets qui parlent d'un autre objet*] (*Ma traduction*).



chaînes verbales ; bien que catégorisées comme des syntagmes, elles ne sont abordables qu'en termes de périodes (temporelles) d'énonciation (linéarité). Décrire des rapports formels analogiques implique alors de s'en tenir aux contraintes saussuriennes de tout changement lexical, et faire intervenir la compétence phonologique qui recrée le signe en impliquant le *changement phonétique* :

Quand Saussure définit l'analogie formelle, c'est d'abord à propos du changement phonétique, en insistant sur deux points :

– Il n'y a pas de « transformation » du signifiant affecté par le changement, mais « création » d'un deuxième signifiant (même pour le signifié) suivi de la disparition du premier.

– La création se produit suivant la règle analogique qui régit le calcul de la quatrième proportionnelle.

« [...] *Le second signifiant tend à éliminer le premier*<sup>30</sup> parce qu'il est, précisément, conforme à un modèle *plus abondamment représenté dans la langue*. Il ne se pose *aucun problème sémantique dans la mesure où ni le signifié, ni le référent du signe ne sont affectés*. » (Mortureux 1974 : 20-21)

Que le changement phonétique, tel que décrit par Saussure, implique les transformations des icônes acoustiques est aussi avéré par le maître de Genève. Les représentations iconiques bouleversent donc les espaces sémiologiques, car la nature du « [...] signifiant linguistique dans son essence n'est aucunement phonique », il est :

« [...] incorporel, constitué, non par sa substance matérielle, mais uniquement par *les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres* [...] Nous sommes toujours ramenés aux quatre termes irréductibles et aux trois rapports irréductibles entre eux ne formant qu'un seul tout pour l'esprit : (signe/sa signification) = (un signe/ et un autre signe) et de plus = (une signification/une autre signification) ». (Saussure 2002 : 39) [Redente 2008 : 214-215]<sup>31</sup>

Cette définition de l'analogie permet de bien décrire les rapports entre les représentations doubles des énoncés qui ont servi d'exemples dans ce travail d'analyse de jeux de mots. Résumons les deux étapes qui ont conduit à expliquer leur typologie très complexe :

- Étape de linéarisation syllabique de l'énonciation (A→B)
- Étape d'énonciation analogie discursive, inverse au sens de l'énonciation syllabique (A←B)

---

<sup>30</sup> Je surligne.

<sup>31</sup> Citations de Saussure par Redente (2008).

Entre ces deux *directionnalités* on reconnaît aisément la règle de la 4<sup>ème</sup> proportionnelle de l'analogie Saussurienne. Dans l'espace sémiologique des icônes acoustiques, le signe linguistique porteur de significations renvoie à son signifié ; et le signifié à un signifiant. Pas de place alors pour les référents dont la nature cryptique n'est pas un objet de la science du langage. Ainsi on a une surprenante formule qui exprime la créativité du signe linguistique :

$$(A \rightarrow B) \ \& \ (A \leftarrow B) \neq (A \leftrightarrow B) !$$

Blagues logiques à part, il semble intéressant de constater

- que les diverses façons d'aborder le signifié des jeux de mots répondent à une même complétude énonciative sans laquelle l'analogie endophorique (méta/cata/ anaphorique) ne pourrait pas jouer ;
- que cette complétude énonciative demande la référence à l'interprète ou allocutaire participant lui-même de l'acte d'énonciation où se produit la conclusion interprétative ;
- que la segmentation en faits de langue du discours n'est en somme qu'une segmentation provisoire en périodes conventionnelles de la chaîne verbalisée.

## Conclusion

Le découpage en périodes énonciatives (PE) constitue la base des catégorisations des faits linguistiques, en l'occurrence les jeux de mots, qui font l'objet de la linguistique. Comme tout objet scientifique, les faits de langue sont décrits par un métalangage scientifique faisant lui aussi, paradoxalement, partie de la langue. Sans métalangage on ne pourrait pas justifier l'évolution des langues ; le langage même serait *in-sensé* car aucune médiation interprétative ne saurait être conçue. Catégorisation et mémoire constituent le réservoir commun de la langue, qui est aujourd'hui éclaté dans les médias. Les jeux de mots montrent que les catégorisations syntaxiques et sémantiques dépendent du contexte sémiologique, de la mémoire phonologique et de la logique interprétative qui émerge des conditions physiques sous lesquelles l'énonciation se produit. Les « règles de bonne formation prédicatives »<sup>32</sup> ne sont donc accessibles que par le *fait linguistique* qui associe inéluctablement le fait de langue à la compétence phonologique qui l'interprète et le transforme. Dans la vie courante, les transformations opérées par les interprètes dans la linéarité de la syllabation sont très subtiles, concernent, pourrait-on dire, des *nanosecondes* de phonotaxe qui s'éteignent chez chaque locuteur. La linguistique ne peut pas détruire son objet en le construisant, c'est ce que semblent faire les catégories trop rigides ou dogmatiques dont parle Bakhtine<sup>33</sup>. La faculté phonologique de nommer, reconnue depuis les périodes les plus anciennes de la conception des catégories syntaxiques, construit des prédicats par rapport au découpage sémiologique de l'espace où la

---

<sup>32</sup> Culioli (1999), voir introduction.

<sup>33</sup> Voir introduction.

communication est possible. Mais cet espace est de plus en plus virtuel et bouleverse notre perception discrète du temps ; il dépend aussi des interprétations domaniales qui s'annoncent par les hashtags de tweeters ou les présentations des sites web des blogueurs composites. Dans ce nouveau temps où les médias font la loi, le linguiste doit souvent reconstruire ses modèles d'analyse de la langue *sur celle des autres* ; la discipline de la traductologie émerge et/ou se confirme. Malgré la multiplicité des codes scripturaux et phonétiques, ceux-ci restent le seul ancrage de la communication. Chercher le sens dans le découpage proposé par l'interlocutaire est une bonne piste pour accéder à la langue commune et rendre le processus traductologique scientifique ; car le langage est créativité et la créativité ne peut être sanctionnée que par l'usage. Cette conclusion de bon sens opératif récupère les faits de langue comme objets linguistiques et récupère le linguiste pour son rôle d'inquisiteur insatiable.

### Bibliographie

- Coursil, Jacques (2006), *La fonction muette du langage*, Guyane : Iby Rouge.
- Bergounioux, Gabriel (2001), « Endophasie et linguistique », in *Langue française*, 131/1 : 106-124.
- Crida Alvarez, Carlos-Alberto. & Sevilla, Julia (2013) : « Las paremias y su clasificación », in *Paremia*, 22 : 2013, 105-114.
- Culioli, Antoine (1999), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris : Ophrys.
- Fernández-Echevarría, María-Luisa (2016), « Criterios para el estudio de unidades lingüísticas francesas y españolas a caballo entre la coligación y la colocación », in *Paremia*, 25 : 2016 pp. 135-148.
- Fernández-Echevarría, María-Luisa (2014), « Unités linguistiques et périodes énonciatives en fr./esp. », in *Annales de l'université de Craïova*, 211-242.
- Fernández-Echevarría, María-Luisa (2014), « La syllabe et la construction de l'énoncé en FLE » *Studia universitatis Babeş Bolyai, serie philologica*, Vol. 59/4-2014 Cluj Napoca : Université Babeş-Bolyai, 69-87.
- Fernández-Echevarría, M-L (2016), « La notion de période énonciative : l'exemple des expressions verbales », in Actes du CMLF 2016, Université de Tours.
- García Yelo, Marina (2011), « El proceso de desautomatización de las paremias españolas en las redes sociales », in M.<sup>a</sup> Isabel González Rey (éd.) : *Unidades fraseológicas y Tic*. Madrid : Instituto Cervantes, 111-124.
- García Baró, Miguel (2012), *Aristóteles. Primer libro del « ÓRGANON »*, Salamanca : Sígueme, 147-149.
- Gosciny, René. & Uderzo, Albert (1968), *Astérix et Cléopâtre*, Ed. Dargaud S.A.
- Kleiber, Georges (2015), *La figure du proverbe n'est pas toujours celle d'une métaphore. Communication orale : Sémantique, syntaxe et pragmatique du proverbe*. Université Complutense de Madrid, 8-9 octobre 2015.
- Kleiber, Georges (1999), *La sémantique du prototype*, Paris : PUF.

- Ledegen, Gudrun & Léglise, Isabelle (2013), « Variations et changements linguistiques », in Wharton S., Simonin J., *Sociolinguistique des langues en contact*, ENS Editions, 315-329.
- Léon, Pierre (2009), *Phonétisme et prononciation du français*, Paris : Armand Colin.
- Martin, Philippe (2014), « Similarités prosodiques entre langues romanes », in *Revista de Filología Románica*, vol. 31, número especial : 99-112.
- Mortureux, Marie-Françoise (1974), « Analogie créatrice formelle et sémantique », in *Langages*, in *La néologie lexicale*, 8, 20-33
- Nemo François (2003), « Indexicalité, unification contextuelle et constitution extrinsèque du référent », in *Langages* : 87-105.
- Rabatel, Alain (2006), « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine » in *Revue Romane*, John Benjamins Publishing, 2006, 41 (1), 55-80.
- Redente, Silvia (2008), « Saussure et la métamorphose de l'écriture », in Michel Arrivé (éd.) : *Du côté de chez Saussure*, Limoges : Lambert-Lucas, 213-226.
- Saussure, Ferdinand. (1915), *Cours de linguistique générale*, Paris : Éditions Payot, 1972-1980.

# JEUX DE MOTS, JEU SUR LES MOTS DANS LA SPECTACULAIRE HISTOIRE DES ROIS DES BELGES DE PATRICK ROEGIERS<sup>1</sup>

Jan GOES  
Université d'Artois, Belgique  
Grammatica, EA 4521  
Courriel : goes.jan@wanadoo.fr

## Résumé

À partir d'un texte qui condense les jeux de mots de Patrick Roegiers dans *La spectaculaire histoire des rois des Belges*, nous faisons une analyse des procédés dont use l'auteur. Ces derniers se situent au niveau du mot, des unités polylexicales et des allusions (à des proverbes, œuvres littéraires et faits historiques). Nous espérons également montrer avec quel public l'auteur cherche à établir une connivence.

## Abstract

### PLAY ON WORDS IN *THE DRAMATIC STORY OF THE BELGIAN KINGS* BY PATRICK ROEGIERS

Starting from a text that condenses the plays on words of Patrick Roegiers in *The dramatic story of the Belgian kings*, we intend to carry out an analysis of the processes involved. They are present at the level of words, polylexical entities and allusions (in proverbs, literary works and historical events). We also intend to establish with which type of public the author aims to establish a complicity.

**Mots-clés :** *jeux de mots, rois des Belges, Roegiers*

**Keywords :** *word plays, kings of Belgium, Roegiers*

## 1. Introduction : qu'est-ce qu'un jeu de mots ?

Délimiter ce qui relève du *jeu de mots* relève un tant soit peu de la gageure : Zaragoza (2015 : 211) signale que *Wikipédia* ne mentionne pas moins de trente-six entrées. Pour Buffard-Moret, le jeu de mots est un « [...] jeu de langage qui manipule mots et sonorités » :

---

<sup>1</sup> Je remercie mes deux relecteurs anonymes, ainsi que ma collègue M<sup>me</sup> Anda Radulescu pour leurs remarques constructives.

« Beaucoup sont fondés sur l’homophonie ou la paronomase, association de termes aux profils phonétiques proches : citons le calembour, qui décompose un mot en plusieurs (ou le contraire) et joue sur le son bien plus que sur le sens, [...] ; la contrepèterie ou antistrophe, permutation de sons, lettres ou syllabes dans un énoncé, permettant d’en obtenir un nouveau, de sens cocasse et souvent grivois (« Il n’y avait qu’une antistrophe entre femme folle à la messe et femme molle à la fesse », dans le *Pantagruel* de Rabelais) ; les mots-valises („ridicoculiser” dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand »). (Buffard-Moret et Goes, 2015 : 7<sup>2</sup>)

Certains jeux de mots s’appuient sur le double sens d’un mot (« Et moi, je te dis que TU ES PIERRE, et que sur CETTE PIERRE je bâtirai mon Eglise [...] » (Matthieu, 16 : 18)). Ils ne se limitent d’ailleurs pas nécessairement aux mots au sens strict du terme : le jeu s’étend également aux expressions figées, polylexicales, qui, de plus ou moins opaques, redeviennent transparentes lorsqu’elles subissent un *défigement* (cf. Gross, 1996 ; Mejri, 2005, July, 2015). Finalement, à la suite de Zaragoza (2015), on peut également inclure les allusions<sup>3</sup> (à des expressions connues, à des œuvres littéraires, cinématographiques) dans la catégorie *jeu de mots*. Tous ont en commun de porter *absence et présence* (Jousset, 2015 : 13) : les mots et expressions de départ restent présents en filigrane, tandis que l’allusion (*Casse-toi riche con !*) renvoie à un « énoncé fantôme » (Jousset, 2015 : 17) qui appartient au « grand répertoire non clos du Discours commun » (*idem*), *in casu* la phrase bien connue de Nicolas Sarkozy (*Casse-toi pauvre con !*)<sup>4</sup>. Si les calembours et autres jeux de mots font entendre d’autres *mots*, les allusions font également entendre d’autres *voix*.

Mais pourquoi joue-t-on avec les mots ? Une réponse évidente serait « pour divertir le destinataire », car le jeu suppose une certaine gratuité et l’identification du jeu de mots procure un plaisir évident au lecteur/auditeur. Il en découle une deuxième réponse : le mot *jeu* impliquant un partenaire, le *jeu de mots* établit une connivence avec le destinataire : « Le « jeu de mots » repose sur une dualité et une complicité » (Zaragoza, 2015 : 212) ; « [...] faire entendre le figement derrière le défigement, c’est créer une connivence » (July, 2015 : 43) ; ou encore, « L’allusion se partage ou, comme dit Authier-Revuz, « l’allusion réussie affirme et « fête » une communauté » » (Jousset, 2015 : 22).

Les trois types de jeux de mots que nous envisageons dans cet article (jeux de mots *strictu sensu*, défigement, allusion) partagent le fait d’avoir une *double lecture* et la création d’une *connivence* avec le lecteur. Pour les analyser, nous passerons par deux étapes préliminaires : une courte biographie de Patrick Roegiers, puis un texte rédigé par nos soins qui résume l’utilisation des jeux de

---

<sup>2</sup> Définition élaborée pour l’*Avant-propos* (Buffard-Moret et Goes) de *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots* (2015). Elle est de la main de Brigitte Buffard-Moret.

<sup>3</sup> Selon le *Petit Robert* (éd. 2014), *allusion* vient du bas latin *allusio*, et signifie à l’origine... jeu de mots.

<sup>4</sup> *Casse-toi riche con !* commente l’exil belge de Bernard Arnault, richissime propriétaire de Vuitton et autres marques de luxe. Dans le même article de Jousset, nous trouvons *Casse-toi flocon*, qui est à la fois une allusion et un calembour. Ce jeu de mots traduit l’exaspération des gens pendant un épisode de neige hivernal.

mots par ledit auteur dans son livre sur les rois des Belges. Nous essayerons également de voir quel type de connivence l'auteur essaie d'établir avec ses lecteurs : serait-ce de l'humour... belge<sup>5</sup> ? En d'autres termes, faut-il être Belge pour le lire ?

## 2. L'auteur : Patrick Roegiers

Patrick Roegiers, Belge francophone (né en 1947 à Bruxelles) a quitté son pays en 1983, suite à la suppression des subventions à sa salle du *Théâtre Provisoire*. Il vit de sa plume et s'occupe entre autres de la réalisation d'émissions pour la télévision et de livres sur la photographie. Il a publié une dizaine de romans, dont *Beau Regard* (1990), *L'Horloge universelle* (1992), *Hémisphère nord* (1998), *La Géométrie des sentiments* (1998), *L'Oculiste noyé* (2001), *Le Cousin de Fragonard* (2006) et *La Nuit du monde* (2010). Son ouvrage le plus récent, *L'autre Simenon*, paru chez Grasset en 2015 a soulevé la polémique, car il met en scène Christian, le frère méconnu de Georges et collaborateur notoire pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Expatrié, il a gardé une certaine nostalgie de la Belgique, ce dont témoignent *Le bonheur des Belges* (2012) – œuvre qui retrace l'histoire de son pays, raconté par un petit garçon qui, lui, n'a pas d'âge et traverse calmement l'histoire tourmentée de cette région – mais surtout, *La spectaculaire histoire des rois des Belges*, qui fait l'objet du présent article.

En effet, dans ce dernier livre, Roegiers fait éclater toute sa verve d'écrivain, et nous régale d'un festival de jeux de mots, défigements et allusions. Comment rendre cette verve ? Nous n'avons pas trouvé mieux que de nous essayer à en faire un condensé, retraçant l'histoire des trois premiers rois de notre pays : Léopold I<sup>er</sup>, Léopold II et Albert I<sup>er</sup>. Ce petit condensé commence par une impression à la première personne, car l'auteur de ces lignes est Belge expatrié, lui aussi.

## 3. Petit exercice de style : les trois premiers rois

J'ai l'indéniable privilège d'être citoyen d'un petit pays qui *joue à ne pas exister*, qui *a un bel avenir derrière lui*, connu pour son autodérision et dont la devise nationale change de temps en temps en *l'union fait la farce*, et non, *la force*. Nous nous qualifions volontiers de citoyens *du pays du surréalisme*, ou d'*Absurdistan*. C'est cette mentalité que je vais vous décrire, en prenant comme exemple l'œuvre de Patrick Roegiers, Belge en exil, autour du *Bonheur des Belges* (2012), qui est le pendant du *Chagrin des Belges* de Hugo Claus, qu'il a d'ailleurs assez bien connu. Ce *Bonheur des Belges* est un livre polémique, qui célèbre la *Belgique à Papa*<sup>6</sup>, francophone, belgicaine, qui appartient à un passé lointain...

C'est pourquoi je n'ai pas choisi ce roman, truffé, lui aussi, de jeux de mots, mais bien un livre d'histoire, celle des rois des Belges. En 185 ans, nous n'en

---

<sup>5</sup> L'un de mes relecteurs anonymes me rappelle qu'il existe un humour belge, et cite Geluck. Dans un petit livre (JCLattès, 2013), ce dernier se demande d'ailleurs : *Peut-on rire de tout ? ... de Dieu, des riches, des vieux, des cathos, des homos, des Arabes, des Belges, de soi...* Sa réponse est « oui ». Il est à noter que ce livre a été publié avant les événements qui ont secoué notre continent.

<sup>6</sup> Expression qu'utilisent les Belges pour désigner une époque révolue, celle de la Belgique unitaire.

avons connu que sept, dont les deux derniers – Albert II et Philippe I<sup>er</sup> – sont encore bien vivants. Ils ont la vie longue, et dure aussi. Le premier, Léopold premier, le bien nommé, est arrivé en Belgique en 1831 et a prêté serment le 21 juillet, devenu jour de fête nationale. Ce roi n'a conquis sa place qu'après quarante et un ans de tentatives de conquête de l'un ou l'autre trône, et c'est pourquoi on lui a généreusement donné le surnom de « marquis peu à peu » ou « monsieur tout doucement ». Il est veuf d'une charmante dame, que l'auteur compare à une « petite porcelaine anglaise ». Or, son veuvage n'est pas tout à fait un veuvage triste, car les petites aventures se multiplient, entre autres avec une actrice qui déclare qu'il « [...] paraît plus vieux que son âge, et qu'il porte une perruque noire », et Patrick Roegiers d'ajouter : « quel toupet » ! Bientôt il sera roi, d'un petit pays que l'on appelle à juste titre « the cockpit of Europe », l'aire de combats de coqs de l'Europe... Avant lui, les Belges ont fait appel à La Fayette, à Chateaubriand, au fils de Louis-Philippe, voire au pape – actuellement il se serait appelé François premier de Belgique – en tout cas, ils ne manquent pas d'humour... belge évidemment<sup>7</sup>. Ces messieurs ont tous refusé, et la voie royale vers le trône de la Belgique s'ouvre à Léopold.

Le début de son règne est assez agité, surtout que les Hollandais souhaitent ré-annexer la Belgique, et que les Belges eux-mêmes croient que leur pays n'a pas d'identité ni d'avenir. « Elle est vouée », écrit Patrick Roegiers (2007 : 34) un jour ou l'autre à retourner à la Belgique ou à être rattachée tôt ou tard à la Hollande. Mais Léopold ne l'entend pas de cette oreille. Il croit qu'il faut un roi indépendant à ce pays sans idéal ni fierté nationale qui en a vu de toutes les couleurs y compris pour former son drapeau. (Le premier drapeau belge a été formé à partir des couleurs françaises, avant que l'on n'adopte le noir-jaune-rouge). L'attaque hollandaise est repoussée, mais la Belgique perd une grande partie du Limbourg, du Belgique et perd également Maastricht. Le roi s'octroie une petite pause pour épouser la très française Louise-Marie d'Orléans. La reine ne s'adaptera jamais à son pays, et fait de la broderie comme elle fait tapisserie le jour. Elle est atteinte de *scribomanie* et écrira des milliers de lettres. Ils ont un premier enfant qui tombe malade, à qui on donne des inhalations, des sangsues, du sirop d'Ipécacuanha, « [...] mais le mot, M – O – T, ne passe pas plus que le remède » (2007 : 40) et le prince royal décède en mai 1834. Un deuxième fils naît, qui succédera à Léopold premier, puis un troisième, et enfin une fille. La santé de Louise-Marie décline après cette dernière naissance, et elle s'adonne aux œuvres de bienfaisance, à tel point qu'on la surnommait Louise-Bobonne, ou bien « notre dame du bon secours ». Cela ne l'empêche pas d'avoir son opinion sur les Belges, et de s'amuser à leurs dépens : « Je ne dénigre ni les Belges ni la Belgique, écrit-elle, je ne me moque jamais d'eux, publiquement, du moins... » (2007 : 42). Elle mourra à Ostende.

Sous Léopold I<sup>er</sup>, la Belgique s'engage résolument sur la voie du progrès, plus précisément sur celle des chemins de fer. Or, les parlementaires s'opposent

---

<sup>7</sup> Citons exactement notre auteur : « On sollicite plusieurs candidats et, porté par la folie des grandeurs, sans crainte du ridicule, on songe à La Fayette, à Chateaubriant et même, pourquoi pas... au pape ! *L'humour belge* a décidément de beaux jours devant lui. » (Roegiers, 2007 : 25) (Nous soulignons en italiques)



féroce à ces projets : l'on dit que le lait transporté par le train arrivera en état de beurre, et qui *pis* est, les voies pourraient bien être bloquées par des vaches errantes. Tout doucement le roi conquiert une notoriété certaine en Europe, il voit naître la reine Victoria, « dodue comme un pigeon truffé », il correspond avec Metternich, mais fait la nique à Talleyrand, qui se hausse du col (2007 : 49). Il entretient des rapports de force avec des ministres « plus ploucs que ploutocrates » (2007 : 52). Vers la fin de sa vie il devient cependant de plus en plus sombre et solitaire, et même s'il tue le dernier loup des Fagnes, « [...] rien de plus normal puisqu'il est lui-même un redoutable animal politique », il rentre souvent enrhumé comme un loup à Laeken où il se terre comme un vieux renard. Il écrit qu'il est enfermé comme dans une ménagerie et qu'il tourne en rond comme un ours apprivoisé. Très malade, il reste intraitable sur l'étiquette, celle des flacons de médicaments comme celle du protocole. Il décédera le 10 décembre 1865. Le feuilleton royal ne fait que commencer...

Lui succède Léopold II, féru de bicyclette, et qui roule souvent à tombeau ouvert avant de recevoir les chefs d'État en grande pompe. Grand comme un adolescent ayant avalé son parapluie, il préfère Ostende à Bruxelles et se baigne tous les jours, heureux comme un roi. Il ne se préoccupe pas trop de sa popularité, car pour lui, « La popularité, c'est comme les vagues de la mer : cela vient et cela repart ». Il a le pied marin, et mène son peuple en bateau. Il a une maîtresse, tout comme son père, et son palais communique avec la maison de cette dernière par un souterrain spécialement conçu pour le souverain. Il est un pauvre cavalier, mais un sacré cavaleur. Il ne met jamais de gants, surtout pas avec son entourage. Il a un long nez, que mouchent les caricaturistes, et que l'on retrouve retouché sur les pièces de monnaie. Comment ne pas se payer la tête du roi ?

Il adore les phrases courtes, ce qui contraste avec sa mine allongée, mais lorsque meurt son cousin, il écrit sur l'image mortuaire : « Mon royaume n'est pas de ce monde... ». Après la mort de son fils, il n'aura pas de successeur mâle et doit compter sur ses neveux pour lui succéder. La reine, quant à elle, est vite délaissée et mourra à Spa – d'où la source Spa Reine – voulant se lever de sa chaise en faisant des réusites. Fin de partie. Ses amoureuses, il les appelle ses noires – on reviendra sur l'empire colonial – et l'une de ses bonnes amies est surnommée « Reine du Congo » par les Belges, pantois devant ses exploits « [...] aussi culottés que ceux des colons en Afrique » (2007 : 97). Finalement, il tombe amoureux d'une ballerine, Cléo de Mérode, ce qui lui vaudra le surnom de Cléopold. Les Belges, décidément, n'en ratent pas une ! (2007 : 98).

Il se vêt mal, est attifé comme un clochard, ce qui, selon Patrick Roegiers, sied bien au monarque d'un royaume cousu de fil blanc et couturé de toutes pièces (2007 : 100). Il se sait un grand roi, et il transformera les villes de Bruxelles, d'Ostende et d'Anvers, souvent en puisant dans sa cassette personnelle, projets qu'il mène de main de maître et de front. Bien que d'un tempérament peu expansif il rêve à l'expansion de la Belgique, et trouvera sa voie au Congo. Il ne visitera jamais le Congo, car il boite : imagine-t-on les Noirs face à ce géant claudiquant, sautant à cloche-pied d'une case à l'autre ? Mais on lui donnera le surnom de Léopard II. Un véritable chauvinisme colonial s'emparera de la Belgique, ce qui n'est pas de la petite bière, puisque le chauvinisme belge, contrairement au

patriotisme des Français ou au nationalisme des Anglais, n'existe tout bonnement pas. Léopold sera impitoyable avec ses compatriotes : « Il n'y pas de petits États, assène-t-il, il n'y a que des petits esprits ». Les Belges sont des ronchonners tempête-t-il, et il précise en connaissance de cause : « Les pires ennemis de la Belgique, ce sont les Belges ». Et il conclut : « Tout ce que j'ai fait pour mon pays, je l'ai fait sans mon pays » (2007 : 118). Il n'en reste pas moins qu'il se méfie des grands pays et note : « Je n'aime pas beaucoup que les grands s'embrassent. C'est le plus souvent pour étouffer les petits ».

Le grand sire aura cependant une triste fin (Chapitre 18 : *La triste fin du grand sire*, 2007 : 131), comme si les querelles intestines des Belges ne suffisaient pas, il mourra de l'intestin... le 22 décembre 1909. Il sera enterré sous un crachin typiquement belge, et sous les crachats des Belges, qui ne l'ont jamais compris. Il figure parmi les trois Belges les plus haïs de tous les temps. Les Belges ne couronnent pas les rois, et ne leur tressent des couronnes que quand ils sont morts (2007 : 149).

Lui succédera Albert Premier (1909-1934). Roi alpiniste, pour qui « [...] rien n'était à sa hauteur dans cette contrée » (2007 : 145), mais qui accède péniblement au trône, qu'il appelle une « croix couronnée ». Il achèvera sa trajectoire au pied du rocher de Marche-les-Dames. Long, très long, comme un jour sans pain, on lui donne le surnom de court-mantel, car ses vêtements sont toujours trop courts. Il épousera Elisabeth, duchesse en Bavière, qui lui donnera trois enfants. Il visitera le Congo, et déclarera à son retour : « Pour un voyage, potverdoem, c'est un voyage ! », ce que l'on traduira délicatement par « [...] ma conviction profonde est que la colonie contribuera au progrès de la Belgique ». Hélas, ce début de règne plutôt idyllique sera perturbé par la Grande Guerre. Les Belges s'accrochent au terrain – le roi alpiniste en a l'habitude – et se retirent derrière l'Yser. Coup de génie, puis de génie civil : on ouvre les écluses et la plaine inondée arrête définitivement l'avancée des Allemands. Désormais, Albert s'appellera « le Roi Amphibie ». Ce dernier, ne manquant pas d'humour déclare : « On voudrait me faire sortir de Belgique par où mon grand-père est entré ». En effet, Léopold I<sup>er</sup> est entré en Belgique par La Panne... Ainsi naît la légende du roi-soldat, puis celle du « vainqueur de l'Yser ». Il est considéré comme un saint par tout un peuple, mais comme on le sait, plus dure sera la chute... (2007 : 177). Il fait un joyeuse entrée à Bruxelles, sur un cheval blanc, ce qui ne l'empêche pas de déclarer : « Monter à cheval, ça m'ennuie, et le cheval encore plus ». Il garde la tête sur les épaules, et lorsqu'il se rend à l'une des nombreuses cérémonies commémoratives, il déclare à son aide de camp : « [...] il fait beau, il n'y aura personne ». Il prépare d'ailleurs lui-même ses discours, aussi ennuyeux que la pluie.

## 4. Les jeux de mots

### 4.1. Jeux au niveau des mots

Au niveau des mots, Patrick Roegiers joue sur la polysémie<sup>8</sup> d'*étiquette* (01, *morceau de papier* ou *cérémonial*), mais aussi de *moucher* (02, *débarrasser le*

---

<sup>8</sup> Nous avons suivi le *Petit Robert* (2014) dans ses distinctions entre polysémie (une entrée) et homonymie (deux entrées) et nous avons paraphrasé ses définitions.

nez de ses mucosités ou mettre *quelqu'un à sa place*), et de *génie* (03, *talent* ou art des ingénieurs) ; il utilise l'homonymie du nom *pis* (d'une vache) et de l'adverbe *pis* (04), crée des mots-valises, (cf. 11, le sobriquet *Cléopold*), des néologismes (05), remplace des phonèmes par d'autres, associant ainsi des mots au profil phonétique proche (paronomase, 07 et 08), souvent ambigus pour ne pas dire grivois (07) :

- (01) Il reste intraitable sur *l'étiquette*, celle des flacons de médicaments comme celle du protocole.
- (02) Il a un long nez, que *mouchent* les caricaturistes, et que l'on retrouve retouché sur les pièces de *monnaie*. Comment ne pas se *payer* la tête du roi ?
- (03) *Coup de génie, puis de génie civil* : on ouvre les écluses [...]
- (04) [...] l'on dit que le lait transporté par le train arrivera en état de beurre, et qui *pis* est, les voies pourraient bien être bloquées par des vaches errantes<sup>9</sup>.
- (05) La reine est atteinte de *scribomanie*.

Il joue également sur la correspondance phonème – graphème (06, *mot* et *maux* sont des homophones) et sur les suffixes dans (07) et (08), ce qui met en relief l'ambiguïté de la famille de *caval-* (un *cavalier* monte à cheval, certes, mais accompagne également une dame, tandis qu'un *cavaleur* est une personne qui recherche des aventures érotiques<sup>10</sup>), ou oppose le *crach-in* (pluie belge) aux *crach-ats* (des Belges) :

- (06) [...] sirop d'Ipécacuanha, « mais le mot, M – O – T, ne passe pas plus que le remède ».
- (07) [...] un souterrain spécialement conçu pour le souverain. Il est un pauvre *cavalier*, mais un sacré *cavaleur*.
- (08) Il sera enterré sous un *crachin* typiquement belge, et sous les *crachats* des Belges, qui ne l'ont jamais compris.

Finalement, les sobriquets que les Belges ont donnés à leurs rois occupent une place d'honneur dans le texte (09-15) :

- (09) Le marquis *peu à peu*, Monsieur *tout doucement* (Léopold I<sup>er</sup>)
- (10) Louise-*Bobonne*, ou bien *notre dame du bon secours*. (Marie-Louise, première reine des Belges)
- (11) Cléopold (Léopold II), [mot valise].

---

<sup>9</sup> L'on pensait en effet que le passage des trains ferait tourner le lait dans le pis des vaches effrayées.

<sup>10</sup> Sans parler de *chevaucher*, 'monter la femelle' (TLFi, consulté le 20 décembre 2016).

- (12) Léopard II. [paronomase]
- (13) Charles *le temporaire* (au lieu du *Téméraire*)<sup>11</sup> [paronomase]
- (14) On lui (Albert I<sup>er</sup>) donne le surnom de *court-mantel*, car ses vêtements sont toujours trop courts.
- (15) le Roi *Amphibie* (Albert I<sup>er</sup>) [Allusion aux plaines inondées de l'Yser, cf. *infra* 4.3.].

#### 4.2. Le défigement d'expressions figées

Au niveau des unités polylexicales, Patrick Roegiers procède très souvent au défigement de séquences figées, pour les prendre à la lettre ; il joue également sur l'ambiguïté du sens littéral et du sens figuré (mis en italiques dans les exemples 16 à 21) :

- (16) *Quel toupet !* [*avoir du toupet* = avoir du courage (fig.) ; or, Léopold I<sup>er</sup> porte une perruque qui couvre le front = *toupet*].
- (17) *La voie royale* vers le trône. [la voie qui mène directement au but [fig.], or, c'est le trône royal !]
- (18) [la Belgique] *en a vu de toutes les couleurs* y compris pour former son drapeau. [en voir de toutes les couleurs = souffrir ; le drapeau belge a effectivement varié].
- (19) [La reine] fait de la *broderie* comme *elle fait tapisserie le jour*. [faire de la broderie (litt.) par rapport à *faire tapisserie* = rester à l'écart, inactif].
- (20) *Il ne met jamais de gants*, surtout pas avec son entourage. [sens littéral, vs. Au sens figuré : ne pas ménager qqn.].
- (21). Ce qui n'est *pas de la petite bière* [ce n'est pas rien (fig.) vs. La Belgique, pays aux 1000 bières, patrimoine immatériel de l'Unesco depuis 2016].

Il joue également par l'association d'expressions figurées (22-26) :

- (22) [...] mais [il] *fait la nique* à Talleyrand, qui *se hausse du col*. [faire un signe de mépris vs. Prendre de grands airs].
- (23) Il rentre souvent enrhumé comme un loup à Laeken où il se terre comme un vieux renard. Il écrit qu'il est enfermé comme dans une ménagerie, et qu'il tourne en rond comme un ours apprivoisé. [métaphores animales, qui culminent dans *ménagerie*].

---

<sup>11</sup> Nous n'avons pu résister à donner ce sobriquet du prince-régent Charles, qui succéda à Léopold III, avant la majorité de Baudouin I<sup>er</sup>.

- (24) [il] roule souvent à *tombeau ouvert* avant de recevoir les chefs d'état en grande pompe. [rouler dangereusement, à grande vitesse, ce qui met *en grande pompe* en relation avec les *pompes funèbres*].
- (25) Il a le  *pied marin* et *mène son peuple en bateau*. [garder son équilibre (sur un bateau) associé à tromper, faire marcher].
- (26) [...] projets qu'il mène de main de maître et de front.

Les expressions, figées, défigées, ambiguës ou encore les associations entre les sens figurés et littéraux sont tellement fréquentes qu'il semble bien qu'il s'agit là du jeu de mots favori de Patrick Roegiers.

### 4.3. Allusions à des œuvres et à des événements historiques

Plus finement, Patrick Roegiers fait allusion à des œuvres littéraires ou religieuses, ou à des événements historiques bien connus. Selon Jousset (2015 : 14), il s'agit d'une figure « essentiellement flatteuse », idée confirmée par Zaragoza, qui ajoute :

« Le risque encouru par une trop large pratique de ce mode d'expression est de créer une forme d'élitisme larvé : le plaisir de se reconnaître intelligent s'accompagnant de celui d'appartenir à un groupe susceptible de partager le même plaisir complice, à commencer par le partage qui s'opère avec l'auteur du jeu de mots qui me reconnaît comme l'un des siens ». (2015 : 221)

Associer la mort de la reine au titre d'une pièce qui appartient au *théâtre de l'absurde* (27) déclenche un sourire « complice » (cf. Zaragoza), d'« initié ». Ces « initiés » se souviennent peut-être également de la profonde déception que la Belgique inspirait à Léopold II (28), ou du fait que celui-ci souhait établir son royaume sur un autre continent (l'Afrique, le Congo, 28) :

- (27) *Fin de partie* (Beckett, 1956)
- (28) « Mon royaume n'est pas de ce monde... » (*Évangile de St. Jean*, chapitre 18 : 35)

Pour les Belges, les allusions historiques suivantes sont transparentes, elles sont doublées de jeux d'association de mots (*accrocher-alpiniste*, 30), et d'une allusion au proverbe *Plus on s'élève plus, dur sera la chute*, une chute que l'on peut comprendre au sens littéral, puisqu'elle coûta la vie au roi Albert (31) :

- (29) Ses *amoureuses*, il les appelle ses *noires* (allusion au Congo belge).
- (30) Les Belges *s'accrochent* au terrain – le roi *alpiniste* en a l'habitude – et se retirent derrière l'Yser. (La résistance des Belges aux Allemands, derrière l'Yser pendant la Première Guerre mondiale, allusion à la passion du roi pour l'alpinisme).

(31) Plus dure sera la *chute* (le roi Albert I<sup>er</sup> est mort d'un accident d'alpinisme en 1934).

#### 4.4. L'humour noir des rois, et de l'auteur

Finalement, l'humour noir, désabusé, occupe une place d'honneur dans l'univers des rois des Belges, comme en témoignent les citations de Léopold II (32-34), et Albert I<sup>er</sup> (35-36) ; elles sont souvent exprimées par des antithèses (33,34) ou par une suite inattendue, paradoxale à un syntagme qui constitue la rupture d'une collocation attendue (les pires ennemis de X sont les Y [attendu] vs. Les pires ennemis de X sont les X [inattendu], 34 ; *il fait beau, il y aura du monde*, 35), ou tout simplement par de l'autodérision (36) :

(32) Tout ce que j'ai fait *pour* mon pays, je l'ai fait *sans* mon pays. [avec – sans]

(33) « Je n'aime pas beaucoup que les *grands* s'embrassent. C'est le plus souvent pour étouffer les *petits* ». [*grands* s'embrassent – *petits* s'étouffent]

(34) « Les pires ennemis de la *Belgique*, ce sont les *Belges* ».

(35) « Il fait beau, il n'y aura *personne* ».

(36) « Monter à cheval, ça m'ennuie, et le cheval encore plus ».

Ces paroles font sourire, un peu jaune, car les Belges ne savent que trop bien que leur pays est petit (33), divisé par les querelles linguistiques et qu'ils manquent assez cruellement de ambition patriotique (32 et 34) ; leur relation avec la famille royale a toujours été assez ambiguë (35). Et que dire, finalement, de cette petite phrase assassine de Roegiers et qui joue sur la polysémie de *couronne* (royale, mortuaire, 37) ?

(37) Les Belges ne couronnent pas les rois<sup>12</sup>, et ne leur tressent des couronnes que quand ils sont morts.

Il s'agit sans doute d'une conclusion désabusée de la part d'un auteur que tenaille le *mal du pays*, intitulé de l'une de ses nombreuses œuvres...

## 5. Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté de montrer que Patrick Roegiers use, voire abuse, de jeux de mots, que l'on peut classer principalement au niveau du *mot*, de l'*expression* (dé-)figée et de l'*allusion* (à des proverbes, des œuvres littéraires ou des événements historiques). Ce faisant, il crée une connivence avec le lecteur, connivence qu'il renforce en usant d'un humour qu'il associe lui-même à l'humour belge<sup>13</sup>, fait d'un certain sens de l'absurde et de l'autodérision. Une

---

<sup>12</sup> Historiquement, tout à fait correct : le roi des Belges n'a pas de couronne *physique*, il n'est pas couronné, il prête serment.

<sup>13</sup> Cf. note 7 et aussi : « Les Belges, décidément, n'en ratent pas une ! » (2007 : 98)

autodérision que l'on retrouve dans sa façon de désigner *ce pays cousu au fil blanc, et couturé de toutes pièces* (2007 : 100).

Ceci dit, nous n'estimons pas que les « initiés » auxquels s'adresse Patrick Roegiers doivent nécessairement être « tombés dans la marmite belge » : exilé, notre auteur s'adresse principalement à un public français, dont on connaît le goût pour les... blagues belges !

## Bibliographie

### Œuvres de Patrick Roegiers :

Roegiers, Patrick (2005), *Le mal du pays : autobiographie de la Belgique*, Paris : Seuil, coll. Points 1287.

Roegiers, Patrick (2007), *La spectaculaire histoire des rois des Belges*, Paris : Perrin, coll. Tempus 253.

Roegiers, Patrick (2012), *Le bonheur des Belges*, Paris : Grasset.

Roegiers, Patrick (2015), *L'autre Simenon*, Paris : Grasset.

### Autres références

Buffard-Moret, Brigitte (éd.) (2015), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Arras : Artois Presses Université.

Buffard-Moret, Brigitte / Jan Goes (2015), *Avant-propos*, in Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Arras : Artois Presses Université, 7-10.

Geluck, Philippe (2013), *Peut-on rire de tout ?*, Paris : JCLattès.

Gross, Gaston (1996), *Les expressions figées en français*, Paris : Ophrys.

Jousset, Philippe (2015), « À propos des sur-énoncés », in Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Arras : Artois Presses Université, 13-25.

July, Joël (2015), « Défigements en chanson », in Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Arras : Artois Presses Université, 41-59.

Mejri, Salah (2005), « Figement absolu ou relatif : la notion de degré de figement », in *Linx, Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre* 53 : 183-196.

Rey, Alain / Josette Rey-Debove (2014), *Le Petit Robert*, Paris : éd. Le Robert.

Zaragoza, Georges (2015), « Un an de *Télérama*, l'effet Trissotin », in Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Arras : Artois Presses Université, 211-223.

# PROCÉDÉS LINGUISTIQUES DES JEUX DE MOTS DANS LE ROMAN À *PRENDRE OU À LÉCHER* DE FRÉDÉRIC DARD

Anda RĂDULESCU  
Université de Craiova, Roumanie  
Courriel : andaradul@gmail.com

## Résumé

En nous appuyant sur les théories de Guiraud (1979) et de Charaudeau (2006), nous avons essayé d'analyser le mécanisme des jeux de mots et les procédés linguistiques sur lesquels ils reposent, à travers le roman *À prendre ou à lécher* de Frédéric Dard. Nous nous sommes basée sur l'opposition classique entre l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique et sur les constituants du signe linguistique – le signifiant (*Sa*) et le signifié (*Sé*). Nous avons constaté la complexité des procédés de création des jeux de mots, où plusieurs éléments s'enchevêtrent : homophonie, enchaînements, double sens, polysémie, homonymie, rime, assonances, etc.

## Abstract

### WORD PLAY LINGUISTIC TECHNIQUES IN FRÉDÉRIC DARD'S NOVEL *À PRENDRE OU À LÉCHER*

Based upon Guirard's (1979) and Charaudeau's (2006) theories, this research focuses on the analysis of word play mechanisms and techniques in Frederic Dard's novel *À prendre ou à lecher*. The article is structured on the classical opposition between the syntagmatic and the paradigmatic axis and on the linguistic sign components – the signifier (*Sa*) and the signified (*Sé*). Hence, it was possible to observe the complexity of word play creation techniques where several linguistic phenomena intermingle: homophony, sequence, double meaning, polysemy, homonymy, rime, and assonance.

**Mots-clés :** *jeu de mots, calembour, contrepèterie, à-peu-près, double sens*

**Keywords :** *word play, pun, spoonerism, ambiguity, double meaning*

## 1. Introduction

Pratiqués depuis l'Antiquité grecque et romaine, les jeux de mots n'ont jamais cessé de séduire les écrivains qui les utilisent pratiquement dans tous les types de discours ou de textes, sous les formes les plus variées : autodérision, boutade, mot d'esprit, farce, calembour, charade, mot-valise, rime, anagramme, contrepèterie, antistrophe, pastiche, jeu du miroir, virelangue, etc. Comme forme



d'humour, le jeu de mots est une catégorie particulière des jeux d'esprit portant sur le langage, l'étymologie même du mot *jeu* (du latin *jocus*), renvoyant à la plaisanterie et au badinage. Par ailleurs, presque toutes les définitions données à cette notion<sup>1</sup> soulignent le caractère équivoque, d'amusement et de gratuité de ces formes insolites de manipulation des mots et des sonorités. Mais, si gratuit qu'il soit, le jeu de mots tel qu'il est pratiqué par les écrivains est toujours investi de fonctions littéraires : expressives, critiques, satiriques, ironiques, etc. Et même s'il a un caractère essentiellement ludique, il est loin d'être toujours innocent.

Dans beaucoup de cas, le rire est subversif, voire même pervers, lorsqu'on raille ou critique les tabous religieux, sexuels, politiques. Jouer avec et sur les mots<sup>2</sup> est moins courant dans le roman policier, genre littéraire dont la trame est constituée par l'élucidation d'un crime que la plupart des auteurs français placent en milieu urbain. Frédéric Dard, alias San-Antonio, est parmi les premiers écrivains français<sup>3</sup> à s'être servi du jeu de mots dans le roman policier pour divertir le lecteur, qui est attiré plutôt par le style de l'auteur que par l'action en soi.

En jouant sur la forme, le double sens et sur la polysémie des mots, Frédéric Dard réussit à « [...] construire deux ou plusieurs niveaux de lecture tout au long de la construction phrastique (isotopie) autour des mots dont le sens est double ou triple » (Charaudeau 2006, §31). Le succès du jeu de mots est assuré par le rapprochement des deux univers – celui de l'écrivain et celui du lecteur – qui ne doivent pas être trop étrangers l'un à l'autre, de sorte que l'apparente incohérence entre ces deux univers puisse être dépassée lors d'une lecture attentive et avisée du texte.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser le mécanisme des jeux de mots utilisés par Frédéric Dard, en nous arrêtant uniquement sur les procédés linguistiques, même si les procédés stylistiques sont, dans son cas, tout aussi importants pour réaliser une connivence avec son/ses lecteur(s).

Nous précisons que notre corpus est formé d'un seul roman, *À prendre ou à lécher*, paru en 1980, aux Éditions Fleuve Noir de Paris.

## 2. Mécanismes des jeux de mots

En principe, les jeux de mots sont basés sur l'opposition classique de la linguistique structurale, entre l'*axe syntagmatique* (enchaînement des signifiants) et l'*axe paradigmatic* (similarité<sup>4</sup>). L'enchaînement des signifiants se manifeste soit sous forme de contiguïté<sup>5</sup> (la figure de style caractéristique étant la

---

<sup>1</sup> Activité physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de celui qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure (*Nouveau Petit Robert* 1998).

<sup>2</sup> Pierre Guiraud (1979 : 6) distingue entre le *jeu de mots* qui « joue sur les mots », le *mot d'esprit* qui « joue sur les idées » et le *divertissement verbal* (tel que *rébus*, *charade* et autres jeux de société) qui « joue avec les mots » plutôt que « sur les mots ».

<sup>3</sup> Mentionnons aussi Daniel Pennac avec *La fée carabine* (1987).

<sup>4</sup> Homonymie, équivoque, calembour, charade, holorime, etc.

<sup>5</sup>Par exemple : rimes enchaînées, rébus.

métaphore<sup>6</sup>), soit de déplacement<sup>7</sup> (la figure caractéristique étant la métathèse<sup>8</sup>). La similarité des signifiants se trouve à la base de l'homophonie, de la paronymie et du double sens. Il y a plusieurs critères de classer les jeux de mots, le plus usuel, mentionné également par Pierre Guiraud (1979 : 8), étant le domaine où le jeu de mots se réalise :

- *phonétique* (concaténation, rimes enchaînées, homonymie, calembour<sup>9</sup>, anagramme, contrepèterie) ;
- *lexical* (synonymie, charade, acrostiche, métabole, rimes brisées) ;
- *pictographique* (rébus, calligramme).

En fonction du mécanisme qui se trouve à la base du jeu de mots, Pierre Guiraud (1979 : 7) distingue trois grands types :

- *par substitution* (l'équivoque, le calembour) ;
- *par enchaînement* (l'accumulation, la fausse coordination) ;
- *par inclusion* (la contrepèterie, l'anagramme).

Le linguiste remarque aussi leur complexité (en fait, beaucoup sont mixtes et hybrides) parce que

« [...] d'une part, *substitution, enchaînement, inclusion*<sup>10</sup> peuvent porter soit sur les sons (ou les lettres) et nous les qualifierons, dans ce cas, de phoniques (tel est le cas du *calembour*, de la *contrepèterie*, etc.) ; d'autre part, ils peuvent porter sur les mots et nous les dirons alors lexicaux (tel est le cas du *calembour par synonymie*, de la *métabole*, etc. Enfin, une dernière distinction permet de classer à part les « jeux » dans lesquels les mots sont représentés par des dessins (c'est le cas du *rébus*) ou forment eux-mêmes des dessins (c'est le cas du *calligramme*) ; nous les désignerons du terme de pictographes » (Guiraud, 1979 : 7).

Patrick Charaudeau (2006, § 15<sup>11</sup>) attire pourtant l'attention sur le fait que la construction des jeux de mots implique l'existence de deux types distincts de

---

<sup>6</sup> Figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre (*TLFi*). En fait, il s'agit d'une association d'idées par contiguïté ou par analogie.

<sup>7</sup> Anagramme, contrepèteries, rimes brisées, calligrammes, etc.

<sup>8</sup> Interspersion de phonèmes contigus ou non, à l'intérieur d'un mot (*TLFi*).

<sup>9</sup> Dans *Calembours bons et jeux de mots laids chez San-Antonio*, Françoise Rullier-Theuret estime que la différence entre le calembour et le jeu de mots est une différence de situation de communication plus qu'une affaire de figure. En effet, dans le calembour « le rapprochement des mots reste non motivé, malgré les efforts le plus souvent excessifs du contexte ». Elle donne l'exemple d'un chat enrhumé qui entre dans une pharmacie et dit : « *Je voudrais du sirop pour ma toux (matou)* » (Rullier-Theuret 2015 : 29) tandis que le jeu de mots se veut plus subtil, il « fait sourire plus qu'il ne fait rire » (*id.*) parce qu'il est censé établir entre le locuteur et son/ses interlocuteur(s) un lien d'intelligence.

<sup>10</sup> C'est lui qui les met en italiques.

<sup>11</sup> <https://questionsdecommunication.revues.org/7688?lang=en>.

procédés : linguistiques et discursifs<sup>12</sup>. Les premiers relèvent, d'après ce linguiste, « [...] d'un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l'explicité des signes, leur forme et leur sens, ainsi que les rapports forme-sens » (*id.*), alors que les seconds dépendent de l'ensemble de mécanismes d'énonciation « [...] de la position du sujet parlant et de son interlocuteur, de la cible visée, du contexte d'emploi et de la valeur sociale du domaine thématique concerné » (*id.*).

Il estime que les procédés linguistiques peuvent jouer :

- sur le seul signifiant, comme dans les calembours, contrepèteries, palindromes, mots-valises et autres défigements ;
- sur le rapport signifiant-signifié des mots homonymes ou polysémiques qui permet de passer d'une isotopie de sens à une autre (son exemple est le mot *brique*, qui signifie « matériau de construction » et « million » en argot) ;
- sur une substitution de sens qui permet de s'exprimer en nommant la partie pour le tout (son exemple est : *C'est trois euros par tête de pipe*) ou le négatif pour le positif (*C'est pas bête, ce que tu dis*). Dans cette catégorie il inclut également les comparaisons et les métaphores qu'il exemplifie par *Il a un visage en tranche de cake*.

L'examen du corpus analysé nous a révélé que les jeux de mots du roman *À prendre ou à lécher* sont basés sur des calembours, des contrepèteries, des à-peu-près, des antanaclases et des pataquès. Les rimes, la polysémie et la synonymie contribuent, elles aussi, à la création des jeux de mots particulièrement humoristiques et/ou ironiques, où l'on reconnaît la griffe de Frédéric Dard.

En nous appuyant sur la classification de Patrick Charaudeau, nous envisageons les mécanismes des jeux de mots en fonction des parties composantes du signe linguistique, à savoir le signifiant (*Sa*), le signifié (*Sé*) et l'ensemble *Sa + Sé*. Comme cette taxonomie s'est avérée parfois un peu restrictive, nous avons ajouté une quatrième catégorie, les jeux de mots divers.

## **2.1. Jeux de mots sur le *Sa***

Dans cette catégorie, nous rangeons les calembours<sup>13</sup> phonologiques et graphiques, les à-peu-près et les pataquès.

### **2.1.1. Les calembours phonologiques et graphiques**

Chez Frédéric Dard, les calembours sont, le plus souvent, *phonologiques* : des mots ou des (parties de) phrases qui se prononcent de façon similaire ou rapprochée, dont le sens est différent. L'essence de l'humour de l'auteur consiste à jouer sur la sonorité (a) des noms communs et (b) des noms propres, même si ce jeu est souvent abusif, justement à cause de l'abondance :

---

<sup>12</sup> Patrick Charaudeau (2006) considère qu'ils dépendent de l'ensemble du mécanisme d'énonciation, à savoir « de la position du sujet parlant et de son interlocuteur, de la cible visée, du contexte d'emploi et de la valeur sociale du domaine thématique concerné ».

<sup>13</sup> Dans le *TLFi* le calembour est défini comme un jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrases se prononçant de manière identique ou rapprochée mais dont le sens est différent.

- (a)
- (1) Y'en a qui macèrent entre *deux eaux*, et qui s'étalent entre *deux zoos*, au soleil plantureux de la Thaïlande. (p. 13)
- (2) Faut pacifier les *appâts rances*. (p. 209) → apparences
- (3) [...] il peut m'y joindre dans les meilleurs *des laids*. (p. 86) → délais
- (4) La gonzesse accourt *sus à moi, suce-moi*. (p. 127)
- (5) Tel un *curé excommunié*, il n'en a *cure*. (p. 161)
- (6) [...] le frivole se met à *m'haler comme un gant*. (p. 135) → aller comme un gant
- (7) Donnez-vous *le pêne* d'entrer. (p. 220) → la peine
- (b)
- (8) Rire d'opéra quand *Méphisto fait l'ès* : ha ha ha. (p. 98) → Méphistophélès
- (9) [...] un fourmillement d'embarcations, *bord à bord (comme à Bora-Bora)*. (p. 196)
- (10) [...] comme disait M. *le comte (de Lille)* (p. 46) → Leconte de Lisle (poète du 19<sup>e</sup> siècle)

Par ailleurs, tout mot ou groupe de mots est susceptible d'engendrer des calembours phonologiques avec enchaînement par homophonie, où le mélange de niveaux de langue (littéraire-soutenue et populaire, familière et argotique) fait la saveur de la lecture :

- (11) Ça se fait, même quand on est *impavide*<sup>14</sup> (un pas vide). (p. 147)
- (12) [...] il s'est débrouillé pour qu'on appelle la chinoise au bigophone et lui a *enjoint*<sup>15</sup> (juillet, août, septembre) de foncer à l'embarcadère. (p. 91)

Le calembour *graphique* est à retrouver sur la quatrième de couverture, où l'inspecteur Bérurier adresse au lecteur une invitation à passer des vacances en Thaïlande, le nom de ce pays présentant une graphie adaptée à la prononciation française :

- (13) Enfin, viens quand même av'c nous en *Taillelande* ; si t'aimes pas le bouddha, on t'fera faire des massages. (*ibidem*)

Frédéric Dard excelle dans les savoureux calembours sur les noms propres<sup>16</sup>, car sous la plume de l'auteur, les anthroponymes et toponymes

<sup>14</sup> (litt.) qui ne manifeste aucune crainte.

<sup>15</sup> (litt.) ordonner expressément.

acquièrent des connotations ironiques, malicieuses, voire même sarcastiques. Ainsi, arrivé au commissariat de police de Hongkong pour enquêter sur la disparition d'un fabricant et commerçant de sous-vêtements de femme, San-Antonio est reçu

- (14) [...] par un certain commissaire *Rai Duku*, qui est attaché au bureau du grand patron, lequel a pour nom *Têkunpovkon*, histoire de t'amuser au passage. (p. 48)

La graphie des noms des policiers thaïlandais, *Rai Duku* et *Têkunpovkon*, tente d'imiter les caractéristiques des noms thaï, mais le lecteur francophone ne peut pas se tromper sur les sonorités de ces mots (*raie du cul* et *t'es qu'un pauvre con*). Le roi du royaume s'appelle *Raba Tonfrok I-er* (p. 51) (*rabats ton froc*), alors que la secrétaire chinoise est *Tieng Prang Mônpo* (p. 82) (*tiens, prends mon pot*), où le sens populaire du mot *pot* renvoie au postérieur, façon faussement euphémistique de désigner diverses parties du corps considérées comme des tabous.

De même, la demeure de Chakri Spân (*sacripant*) est située *au bord du klong Salo Salôp* (p. 59), toponyme qu'on lie à la sonorité de Salle aux Salopes, mot polysémique qui désigne quelque chose de sale, de vil et de malpropre, mais aussi une femme déçue, une prostituée.

### 2.1.2. Les à-peu-près

Apparenté au calembour, *l'à-peu-près* est le plus souvent phonétique « [...] dans la mesure où l'équivoque se fonde sur une homophonie partielle et approximative » (Guiraud 1979 : 19). Chez l'écrivain, il acquiert, dans nombres de cas, des accents critiques, qui dépassent la gratuité du jeu et le caractère de divertissement - par exemple, les *indisgressions*<sup>17</sup> des livres de tourisme, qui invitent à des voyages exotiques dans des pays asiatiques où l'on révèle des choses qui devraient rester cachées (l'endroit où l'on cache l'or de Bouddha) et les questions stéréotypées et parfois stupides que l'on posait au jeu télévisé *schmilblick*, qui a repris le jeu radiophonique de Radio-Luxembourg.

- (15) Dites, collègues, vos *indisgressions* Guides Bleus, c'est pas ça qui va faire avancer le chemise-bique (il veut dire *chmilblick*, du nom d'une fameuse émission culturelle) qui c'est-t'il qu'a enquêté sur c't'affure qu'on vous cause ? (p. 49)

### 2.1.3. Les pataquès<sup>18</sup>

Les discours confus, pleins de fautes de prononciation ou d'erreurs grammaticales, sont liés surtout à Bérurier, qui prononce les mots anglais à la française (*Yes, sœur*, p.24), de sorte que le nom *sir* est phonétiquement proche du

---

<sup>16</sup> Nous rappelons, en ce sens, la communication de Kurt Baldinger au Colloque de Trèves, 10-13 décembre 1987, publiée dans les Actes du colloque en 1990.

<sup>17</sup> Cette création pourrait être envisagée aussi comme un mot-valise, formée d'un adjectif et d'un nom : *indiscrètes* + *digressions*.

<sup>18</sup> Discours dans lequel se confondent les choses dont on parle et qui devient inintelligible (Guiraud 1979 : 61).

mot français *sœur* ; et l'adverbe d'affirmation *of corse* devient *œuf corse*<sup>19</sup> dans sa prononciation. Lorsqu'il parle de Marie-Marie, sa nièce, son cœur se remplit de douceur, mais son français devient plus qu'approximatif :

- (16) C'te môme, elle a des goûts de *lusc*, j'le *voye* bien. Tu crois qu'é s'sappe à Uniprix ? (p. 148)

Il se déclare contre le mariage de sa nièce avec San-Antonio non pas à cause de la différence d'âge, mais parce que le commissaire ne semble pas capable de satisfaire les exigences matérielles de la jeune fille.

- (17) Quant à c'dont j'disais, au sujet de la différence d'âge, c'est pas calamitesque. Un garçon qui a déjà *vivu* et qui connaît l'pourquoi du comment des choses, ça vaut mieux qu'un garn'ment fourreur de bites express... (p. 148)

Et le mélange de mots anglais, allemands et français, dans une sorte de langage à la Bérurier, très approximatif du point de vue grammatical, rend le message difficile à comprendre par un lecteur non avisé :

- (18) The two men ont *killé* your clébars, mein herrs ; attendez-*me*, I vais expliquer to you, schnell. But je know où qu'y sont, *this* salauds. Poum! Poum, kaput ! Well *make* for leurs feet ! Don't bougez, *mes mein* herrs : don't bougez, je *cominge* ! (p. 163)

## 2.2. Jeux de mots sur le Sé

Le double sens (concret et figuré) des mots, de même que la polysémie, se trouvent à la base de nombreux calembours que l'auteur utilise d'habitude pour caractériser un personnage, pour diminuer le suspense, mais aussi pour garder le lecteur intéressé du début jusqu'à la fin. Les aspects cocasses du calembour polysémique apparaissent toutes les fois que le sens figuré d'un mot / syntagme est pris au pied de la lettre. Dans l'exemple suivant, Frédéric Dard joue sur le double sens du mot *poil* – abstrait, comme dans le syntagme *être de mauvais poil* (être de mauvaise humeur), et concret, présent dans la parenthèse où l'écrivain continue le jeu par l'explication donnée – il s'agit aussi du poil d'un chien que Bérurier a dû étrangler pour sauver sa vie :

- (19) *De mauvais poil* (il en a plein les mains, ceux du chien étranglé), il m'arrache le couteau sanglant... (p. 161)

L'emploi assez fréquent des parenthèses facilite la compréhension d'un calembour où un mot est utilisé avec d'autres sens. Mais le défi lancé par l'auteur au lecteur reste encore, car celui-ci doit garder sa concentration et toute son attention aux jeux que l'écrivain invente sur les sens des mots :

---

<sup>19</sup> – Sais-tu l'envie qui me prend, Grosse Pomme ? – L'envie de bouffer, *œuf corse* ? (p. 147)

- (20) Frère Jean-des-Entonnoirs continue sa série de liquidations. D'un coup de *crosses* (qui n'est pas épiscopale, celle-là), il déguise le crâne de son autre interlocuteur en pâte à modeler. (p. 164)
- (21) Ouf, nous voici à l'extérieur de l'*enceinte* (comme ta femme, après nos vacances à Arcachon), électri*f*iée. (p. 166)
- (22) Emporté par mon *élan* (comme disent les Lapons), je plante la guinde dans un immense quadrilatère... (p. 185)

Frédéric Dard ne peut pas s'empêcher de faire appel à la polysémie, dont le résultat est souvent un calembour à connotation sexuelle, comme dans l'exemple ci-dessous, où le verbe *copuler* est pris ironiquement dans le sens de *se lier*, de *se joindre*, mais le sens qui vient immédiatement à l'esprit de chacun est d'entretenir des relations sexuelles :

- (23) Une fois que tu es entré, c'est le chiendent du littérateur, *tu copules* avec les traditions littéraires : Zola au pied levé. Gorgon-Zola ! (p. 143)

### 2.3. Jeux de mots sur *le Sa + le Sé*

Nous considérons que dans cette catégorie s'inscrivent (a) les calembours qui résultent d'un découpage différent de sons, ce qui entraîne des sens différents, et (b) les contrepèteries.

#### 2.3.1. Les calembours

Comme dans les exemples de 3.1.1., le calembour peut porter sur des noms communs ou sur des noms propres, car la langue s'avère être une source inépuisable d'inspiration pour l'écrivain. Ainsi, les calembours suivants peuvent poser des problèmes de compréhension pour un non francophone qui les entend, sans avoir le texte sous les yeux :

- (24) Il a obéi sans *mot dire* ni *maudire*. (p. 199)
- (25) Et puis *les chèques et maths* (p. 225) → échec et mat
- (26) [les cercueils]... avec des kitchenette incorporée, des avec bibliothèque, des avec la télévision et des avec des chaînes *Hi-Fi (génie)*. (p. 118-119) → Iphigénie

#### 2.3.2. Les contrepèteries

Dans beaucoup de cas, le commissaire San-Antonio, l'alter ego de Dard, débouche sur une *contrepèterie*. Ce procédé est basé sur une permutation de lettres ou de syllabes dans un énoncé, dont la suite n'est pas moins comique :

- (27) Non, merci. J'y tiens pas. Ou alors montrez-moi votre texte, au *prélavable*. (p.225)
- (28) Dehors, devant une porte *cachère*... (p. 37)

Il en résulte, dans beaucoup de cas, un mot grivois ou irrévérencieux (Un peu dérisoires, nos *foutrifications*<sup>20</sup> à la hauban<sup>21</sup> p.181), qui suppose un effort plus grand de compréhensions de la part du lecteur, parfois même des connaissances culturelles facilitant le décodage. Par exemple, *Hirochimour mon amas* (p.96), est une référence au film *Hiroshima, mon amour*, dont Marguerite Duras a écrit le scénario.

Comme dans tous les romans du commissaire San-Antonio, tout est soumis à la dérision, le nom de l'ex président de France, Jacques Chirac, apparaît également, avec une orthographe déformée et une substitution de lettres :

(29) La montreuse qui appartient à la secte de *Jak Chi-Brak*<sup>22</sup> vénère le paf. (p. 216)

Chez Frédéric Dard, il est courant de retrouver dans la même phrase des calembours et des contrepèteries, doublés d'une rime, qui renforce le caractère saugrenu du récit. À une lecture superficielle, les mots *contester* et *contesté* se réduisent à un simple jeu paronymique, mais le lecteur attentif s'aperçoit du sens nouveau d'une graphie différente (*con-tester / testé*) :

(30) Tu vas le *constater* sans *contester* en vrai *contesté* que tu es. (p. 288)

Avec ingéniosité, il substitue un mot du registre familier comme *turlupiner* dans le sens de « contrarier, emmerder » par une création lexicale comme *turlupafer*, qui renvoie à l'argot, et joue sur le remplacement mental du groupe de voyelles *ou* par *a* pour obtenir un nouveau mot, *sardine* (à l'huile).

(31) Voilà qui me *turlupafe*<sup>23</sup>, mais en *sourdine* (à l'huile). (p. 116)

La même substitution s'opère dans le mot *roupette* qui désigne les testicules en argot, et provient probablement du mot *roupille*, une forme dialectale utilisée pour désigner les vêtements en lambeaux, et qui rime avec la monnaie qui circule dans beaucoup de pays asiatiques, la *roupie*.

(32) C'est de la *roupie* de chansonnette, ou de la *roupette* de pensionné... (p. 20)

Dans les exemples ci-dessous, la déformation volontaire du mot *artifice* et sa modification en finale (*fesse* et *fisc*), engendrent une contrepèterie doublée d'un calembour (*des fesses badantes*) :

---

<sup>20</sup> On remarque la substitution de la syllabe *for* de *fortification* par le groupe syllabique *foutr(e)*. verbe, sens 1 : avoir des rapports sexuels ; nom : sperme (aller se faire foutre, se faire enculer).

<sup>21</sup> À la Vauban.

<sup>22</sup> Braque = toqué, fou.

<sup>23</sup> Le mot renvoie à l'adjectif *empafé* au sens de « gros con », « enfoiré ».



- (33) Qu'ils deviennent feu d'artefesse, ces badauds badants. Du spectacle pour cocus, le feu d'artific. (p. 196)

De même, en décrivant les femmes de mœurs légères qui entourent Bérurier dans le bordel de Bangkok, San-Antonio allie la forme cocasse du calembour polysémique portant sur le verbe *foutre* (1. se fichier ; 2. s'accoupler) avec la contrepèterie où l'expression à *prendre ou à laisser* est modifiée par une substitution de sons (*lécher-laisser*) et continué par l'homophone *l'essai* :

- (34) On n'en a rien à *foutre* parce qu'on les a toutes à *foutre*. À prendre ou à *lécher*. À prendre ou à *l'essai*... (p. 105)

L'effet de surprise est augmenté lorsque la substitution se fait dans le cadre des expressions figées, la structure initiale étant inversée dans la suivante et le résultat est toujours une complicité saugrenue :

- (35) [...] elle a gagné la sortie fissa, comme si elle avait *le feu aux trouses*. [...] ...et elle galopait comme si elle avait *le trou aux fesses*. (p. 91)

## 2.4. Autres jeux de mots

Dans cette catégorie nous envisageons : (a) les calembours segmentés ; (b) les calembours basés sur la synonymie ; (c) les calembours fondés sur des rimes et des assonances ; (d) les calembours créés à l'aide de mots de la même racine ; (e) les calembours issus du défigement des structures fixes.

### 2.4.1. Les calembours segmentés

Ils sont fondés sur des suites de mots dont le résultat est une phrase burlesque ou grivoise, lorsque la décomposition syllabique est double<sup>24</sup>, mais aussi triple :

- (36) Comme par *enchantement*, comme dit Merlin<sup>25</sup> (pas *l'en chantiers, l'enchanteur*), une nana m'approche. (p. 112)
- (37) Des roseaux de cinq mètres soixante-dix ! *Des palétuviers ! Des palets, des laitues, des évier* ! comme chantait la mère Carton<sup>26</sup>. (p. 198)

La même décomposition syllabique « filée<sup>27</sup> », à effet cocasse, se remarque lorsque l'auteur joue sur l'emprunt à d'autres langues, anglais dans l'espèce :

---

<sup>24</sup> Il y a le *conciliabule* (car il y a *con*, s'il y a *bulle*, comme je te le disais le jour *qu'on* a visité le Vatican), p. 181.

<sup>25</sup> Leroy Merlin, grande enseigne, fournisseurs de matériaux de construction.

<sup>26</sup> Pauline Carton, chanteuse et comédienne française (1884-1974).

<sup>27</sup> Pierre Guiraud (1979 : 16) parle même d'un calembour filé, comme on dit d'une métaphore filée, « [...] dans lequel l'ambiguïté s'étend sur tout un ensemble de mots ».

(38) Il *me suit*. Il *m'essuie*. Ile, messe, suie. Il *m'est sweet*. (p. 215)

#### 2.4.2. Les calembours basés sur la synonymie

La synonymie est plus rarement utilisée dans les calembours, ou, du moins, dans le roman ici analysé. Ainsi nous n'en avons trouvé qu'un seul exemple, lorsque San-Antonio joue sur le couple *serré-compressé* pour montrer la difficulté de coincer Chakri Spân, le fabricant de cercueils de Bangkok, et de l'empêcher de s'échapper.

(39) Va falloir jouer *serré* et même jouer *compressé*. (p. 126)

#### 2.4.3. Les calembours basés sur des rimes et des assonances

Les rimes et les assonances jouent également un rôle important dans la construction des calembours, d'habitude combinées avec des figures comme la comparaison et l'accumulation par énumération :

(40) C'est le genre de connard dont il faut souffler le *caquet* comme un *quinquet*. (p. 32)

(41) [...] mais il est *duraille* comme Henry *Bataille*. (p. 104)

(42) Bérurier était déjà réveillé, lui aussi. Abruti, patatesque, *roteur*, *péteur*, *tempêteur*, encombré d'expectorations. (p. 132)

(43) *Acier poli*, qui dit *merci* / quand on le caresse. (p. 19)

(44) (J'ai la *certitude* de me *trouver* en *sécurité*). *Rudement réconfortant*. Tu verrais *arpenter* le *magot* ! (p. 116)

La complexité du jeu de mots est plus grande lorsque les allitérations (dans notre cas la consonne roulante *r*) sont associées avec des mots à double sens (*voix*) et des rimes (mots en *-teur* comme *littérateur*, *débiteur*, *éditeur*) :

(45) [...] les grands *littérateurs* qui ont des *voix* au Prix Goncourt et un compte *débiteur* chez leur *éditeur*. (p. 68)

#### 2.4.4. Les calembours basés sur des mots de la même racine

Un cas à part de jeux de mots est constitué par les mots qui présentent la même racine à laquelle on ajoute des affixes, et qui, d'habitude, forment également des rimes :

(46) Des beaux, des moches, des *pendants*, des *indépendants*... (p. 13)

(47) Bref, après des *tours*, *contours*, fausses manœuvres, risques de tout genre, on finit par débarquer devant un bâtiment blanc... (p. 48)

- (48) Une volée de balles nous gicle dans l'espace *vital*, sans nous *dévitaliser* heureusement. (p. 180)
- (49) On *furque*, on *bifurque*. On *rebrousse*. On *débrousse*. (p. 207)
- (50) [...] nous voici en train de *cocoter* dans les *cocoteraies*, dont l'ombre nous conconforte. (p. 169)

#### 2.4.5. Les calembours basés sur le défigement des structures fixes

Frédéric Dard arrive à obtenir des effets humoristiques lorsqu'il joue avec les structures figées, les proverbes et les autres parémies, qui se défigent lors des changements opérés. Le remplacement d'un mot par un autre, dans une structure stéréotypée, entraîne une inadéquation sémantique, la relation qui unit les deux mots étant d'ordre phonétique. Ainsi, l'« enchaînement par automatisme » (Guiraud, 1979 : 32) *l'appétit vient en mangeant* devient *l'apathie*, la fameuse devise de l'ordre de la Jarrettière *honni soit qui mal y pense* devient *tanti*, alors que l'expression *c'est une autre paire de manche* aboutit à *paire de couilles* :

- (51) Ce qui surprend quand tu pénètres, c'est une sorte d'apathie. Je sais bien qu'il est tantôt midi et que *l'apathie vient en mangeant*, mais une pareille déroute... (p. 38)
- (52) Elle me casse un *tantisoit*<sup>28</sup> *qui mal y pense*, la même. (p. 113)
- (53) C't' une aut' *paire d'couilles*. (p. 147)

Parfois l'effet cocasse, de surprise, provient d'une réunion d'éléments disparates, dont le point commun est l'existence de deux entités oppositives coordonnées (*chaud-froid*, *chien-chat*, *dieu-diable*) :

- (54) Il est d'un calme bouleversant, big apple. Ne craint ni chaud, ni froid<sup>29</sup>, ni chien, ni chat ; ni Dieu, ni diable. (p. 159)

De même, l'expression à *qui mieux-mieux* se voit déformée dans une sorte d'antanaclase<sup>30</sup> où Frédéric Dard met en parallèle non pas deux homonymes, mais deux antonymes (*bien-mal*) :

- (55) Ils nous désignent la Land'Rover en perroquant à qui *mieux-mal*. (p. 187)

<sup>28</sup> Le jeu de mots pourrait facilement être associé au sens de *elle est un peu (un tantinet) casse coquille*.

<sup>29</sup> Il s'agit d'une allusion à une citation de l'*Histoire du monde* de C. Plinie Second (Livre XIII, p. 45) : *Il ne craint ni froid ni chaud, ni greffe, ni neige...* (<https://books.google.ro/books?id=CiXJCZuJ4kC>).

<sup>30</sup> Figure de la rhétorique qui consiste à reprendre un mot dans une phrase mais sous un sens différent (Guiraud 1979 : 17).

L'écrivain pousse le jeu de mots même plus loin, l'antonymie (*monter-tomber*) étant moins évidente, mais doublée d'une dérivation suffixale (*tomber-tombal*) :

- (56) Le feu *monte*, que dit La Bruyère, tandis que la pierre *tombe* (et même *tombale*). (p. 81)

### 3. Conclusions

Maniés avec talent par un écrivain extrêmement doué et plein d'humour, les jeux de mots du roman *À prendre ou à lécher* dévoilent une technique de création prodigieuse. Chez Dard, presque chaque mot devient prétexte pour un calembour ou une contrepèterie. Basés sur des mécanismes linguistiques complexes, ses jeux sur les mots et avec les mots exploitent non seulement la partie sonore des lexèmes, mais aussi leur graphie et leur sens. Les ranger dans une certaine classe s'avère être très difficile, compte tenu du fait qu'ils sont basés sur plusieurs procédés : enchaînements, homophonie, double sens, polysémie, homonymie, paronymie, rimes et assonances.

Et si le contenu scatologique de certaines créations les rend difficilement réemployables, les procédés consacrés par un auteur célèbre leur donnent leurs lettres de noblesse. Ils devraient, à la fois, inciter l'audace des francophones et susciter l'indulgence du lecteur étonné de ne pas trouver dans les dictionnaires le mot lu ou entendu dans les romans ou les pièces de théâtre de Dard.

### Bibliographie

- Baldinger, Kurt (1990), « Les noms de personne en afr. et chez San-Antonio », in *Dictionnaire historique des noms de famille romans*, Tübingen : Niemeyer, 138-171.
- Buffard-Moret Brigitte (2014), « Faites vos jeux ! », in *Mensuel* N° 545, 56.
- Charaudeau, Patrick (2006), « Des catégories pour l'Humour ? », in *Revue Question de communication* 10, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, p.19-41, <https://questionsdecommunication.revues.org/7688?lang=en>
- Guiraud, Pierre (1979 [1976]), *Les jeux de mots*, Paris : PUF.
- Henry, Jacqueline (2003), *La traduction des Jeux de mots*, Paris : Paris-Sorbonne Presses Nouvelles.
- Rullier-Theuret, Françoise (2015), « Calembours bons et jeux de mots laids chez San-Antonio », in *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*. (Brigitte Buffard-Moret éd.), Arras : Artois Presses Université.
- Yaguello, Marina (1981), *Alice au pays du langage*, Paris : Seuil.

***DOSSIER THÉMATIQUE***  
***JEUX DE MOTS /2 :***  
***ÉTUDES DE LITTÉRATURE ET DE***  
***TRADUCTOLOGIE***



# DÉFIS DE LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS DANS LA POÉSIE DE JACQUES PRÉVERT

Alice IONESCU  
Université de Craiova, Roumanie  
Courriel : aliceionescu2002@yahoo.com

## Résumé

L'objet de cette étude est le relevé et l'analyse des difficultés de traduction des jeux de mots dans la poésie de Jacques Prévert. Poète emblématique de l'après-guerre et descendant du surréalisme, Prévert a fait éclater le discours poétique traditionnel en intégrant dans ses poèmes des jeux de mots et de sons, des calembours, des inventaires, des énumérations hétéroclites d'objets et d'individus, des contrastes, des tournures inattendues, des associations inhabituelles, etc. Il est friand des procédés de l'image, de la métaphore et de la personnification. Il s'en prend également aux stéréotypes du langage, aux proverbes et citations célèbres et même aux textes sacrés. Tout devient objet du défigement et de la mystification, les paroles sont une matière première dans les mains d'un orfèvre qui joue avec elles à son gré.

Il est évident que la traduction des jeux de langue, des combinaisons pour l'oreille (allitérations, rimes et rythmes variés) qui paraissent banal(e)s, mais dont Prévert fait un usage savant, n'est pas tâche facile pour le traducteur. Celui-ci doit reconstituer et recréer l'univers poétique fascinant de Prévert, ensuite rendre les images poétiques, les procédés musicaux et les figures de style accessibles au lecteur étranger par l'équivalence. Cet ensemble d'opérations requiert une maîtrise parfaite des deux langues, une sensibilité linguistique et une compétence encyclopédique et culturelle qui dépassent la norme.

## Abstract

### DIFFICULTIES OF TRANSLATING WORD PLAYS IN JACQUES PREVERT'S POETRY

The purpose of this study is the recording and the analysis of the translation difficulties triggered by puns in the poetry of Jacques Prévert. An iconic poet of the post-war and late surrealism, Prévert shattered the traditional poetic speech by including in his poems puns, lexical creations, sonority games, inventories of heterogeneous objects and individuals, enumerations of names or adjectives, contrasts, unexpected turns, unusual associations, etc. He is fond of poetic images, metaphors and unusual personifications. He also attacks the stereotypes of language, the idioms, the famous quotes and proverbs and even the sacred texts. Everything is questioned, it becomes subject of transformation and demystification and words are raw material in the hands of a goldsmith who plays with them at his will. The translation of language games, sound combinations (alliterations, rhyme

and varied rhythms) that seem banal at first view, but of which Prévert makes a wise use, is not an easy task for the translator, who should re-create the fascinating poetic universe of Prévert, then make poetic images, musical processes and stylistic turns accessible to foreign readers through translation. These operations require a perfect command of base and target languages, linguistic sensitivity and an above the average cultural competence.

**Mots-clés :** *traduction, langage poétique, jeux de mots, Prévert*

**Keywords :** *translation, poetic language, puns, Prévert*

## **1. Introduction**

### **1.1. Particularités du style poétique de Prévert**

Poète singulier et figure iconique de l'espace littéraire français du XX<sup>e</sup> siècle, Jacques Prévert est l'auteur d'une oeuvre vaste et éclectique, composée de poèmes, chansons, ballades, saynètes, dialogues, scénarios de film, collages, textes sur la peinture, etc. Tout ce qu'il a créé est placé sous le signe de la poésie- souvent mal comprise, car jugée populaire et facile, seule la lecture attentive de l'ensemble de son oeuvre pouvant dissiper ce malentendu qui a mis dans l'ombre l'essentiel de la contribution de Prévert au renouveau de la poésie et de la langue poétique.

Car la singularité de la poésie de Prévert consiste justement dans la création d'un langage poétique nouveau, fascinant et accessible en même temps, où se mêlent la spontanéité et l'oralité de la langue populaire et les influences surréalistes faites d'expressivité et de provocation. Ses poèmes fourmillent de jeux de sons, de combinaisons pour l'oreille (allitérations, rimes et rythmes variés) qui paraissent faciles, mais dont Prévert fait un usage savant. Une autre marque de son écriture, que Danièle Gasiglia-Laster nous fait remarquer dans son introduction aux *Œuvres Complètes* de Prévert dans la Bibliothèque de la Pléiade, est constituée par les traces du surréalisme : inventaires, énumérations hétéroclites d'objets et d'individus, additions de substantifs ou d'adjectifs, etc. Friand des procédés de l'image, de la métaphore et de la personnification, Prévert crée un univers insolite et familier en même temps, à partir des « mots de tous les jours » comme les nomme Garance dans *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945), auxquels il donne une force et une vivacité teintées d'humour -parfois noir- qui constituent sa signature.

Parmi les particularités de sa poésie, on cite le plus souvent : la démythification du langage (il tord le cou à l'éloquence et adopte un ton léger et sans ambages), les emprunts au lexique du français parlé et populaire (mais il exploite également l'effet de surprise que peut provoquer l'apparition, dans le style courant, de mots rares ou pédants), les énumérations intarissables (il s'amuse à faire des « inventaires » d'objets, de qualités, d'humains, etc.), le procédé de la répétition, qui donne une impression de monotonie, de banalité et qui peut devenir lancinant, comme le refrain interminablement ressassé par un tourne-disque.

Prévert possède une grande liberté de pensée et s'attaque dans ses poèmes aux stéréotypes du langage, aux citations célèbres, aux proverbes, qu'il démasque comme des instruments d'oppression des plus faibles, auxquels la doxa fait croire



qu'ils reflètent l'ordre naturel des choses : *À tout seigneur tout honneur, Qui aime bien châtie bien*, etc. Aussi va-t-il détourner de leur sens ces « messages du mensonge » : *Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage à demain, si on ne vous paie pas le salaire d'aujourd'hui*, ou bien inventera à son tour des aphorismes qui insinuent d'autres rapports de force et surtout une autre conception de la société : *Quand les éboueurs font grève, les orduriers sont indignés*. « Bousculer les automatismes se révèle en définitive vital, car à trop se contenter d'utiliser le langage tel qu'il nous est donné, avec les mêmes immuables associations, on risque de pétrifier les êtres et les choses », écrit toujours Danièle Gasiglia-Laster (*ibidem*).

Et à Carole Aurouet d'ajouter :

« Jacques Prévert est très attaché à la langue. Il est un gourmet des mots qui éprouve un vrai plaisir en jouant avec eux. Et cette jouissance du verbe, il la communique à ses lecteurs. Dès que les mots jaillissent, il les attrape et s'amuse : il les associe, les oppose, les détourne, les fait sonner les uns avec les autres, joue avec leurs différents sens... ». (2007 : 31)

## **1.2. Particularités de la traduction de la poésie**

La traduction de la poésie requiert des compétences complexes, qui dépassent la simple compétence linguistique et (inter)culturelle.

Il est généralement admis que toute traduction implique une re-création, une écriture au second degré, selon Barthes. Celle-ci passe inévitablement par l'interprétation et les choix personnels du traducteur. Le procès de transfert du sens poétique est compliqué, même si le vocabulaire de la poésie est simple, parce que le traducteur doit choisir les mots en fonction de leur forme, de leur sonorité, il doit tenir compte aussi de leur sens contextuel et non pas seulement du sens propre.

Le message poétique se caractérise par l'enchevêtrement harmonieux de l'aspect acoustique/phonétique, révélé par l'expression et qui constitue la substance phonique de la poésie, et de l'aspect sémantique, lié aux significations et qui constitue la substance du contenu. Cette caractéristique de la poésie, et par conséquent du langage poétique, incombe l'obligation pour le traducteur de traiter le texte source à deux niveaux : le niveau d'ordre référentiel et le niveau d'ordre stylistique ou esthétique et sur deux plans (sensible/vs/intelligible), parce qu'il s'agit de transmettre en même temps l'Idée et l'Harmonie, qui ont leur source « [...] dans les variations stylistiques et connotatives » (Guiraud 1971 : 10) issues des propriétés formelles et substantielles des figures, des jeux et des images poétiques.

Cela revient à dire qu'il ne suffit pas de traduire le sens et qu'il faut traduire aussi le style ou l'esthétique du poète.

Pendant l'opération de traduction, le traducteur doit transférer le sens et la rime/mélodie de la langue source dans la langue cible en se servant d'un des procédés de traduction. Il doit recourir aux procédés qui vont assurer la transmission la plus appropriée possible du message poétique. Dans la traduction de la poésie, l'équivalence est un procédé souvent mobilisé pour rendre les figures de style, que le poète emploie pour créer une ambiance propice au vécu poétique.

Le traducteur peut choisir de rendre le sens de la figure de style, sans la recréer dans sa langue, et on parle alors de silence métaphorique (M. Boisseau 2005). Mais, parfois, les figures de style s'inscrivent dans le cœur du texte - ce qui s'y joue et va se rejouer : il est donc essentiel qu'elles soient traduites. D'habitude, les métaphores du français passent bien en roumain, parce que les deux langues ont une origine commune et que le français a beaucoup influencé le roumain littéraire.

Le traducteur peut décider d'être fidèle au texte source, et de faire donc une traduction neutre, minimale, si la langue cible est accueillante et pas très différente de la langue source. Ou bien, il peut choisir de faire une traduction plus libre et moins fidèle, pour garder le rythme et la rime de l'original, mais en accordant une grande attention aux figures de style et notamment au transfert des métaphores.

Un spécialiste de la traduction tel que Holmes (1988) met aussi en discussion la situation socioculturelle d'un poème, parce qu'« [...] un poème est créé dans une société ou culture spécifique avec des objets, symboles et idées abstraites qui ont une fonction différente dans une autre société ou culture ». Il ajoute que « [...] le traducteur qui veut conserver la valeur poétique du poème à traduire, est obligé de déplacer le poème source vers un autre contexte linguistique, un autre intertexte littéraire et une autre situation socioculturelle. » (1988 : 27)

En est-il de même pour la traduction de la poésie française en roumain ? Nous pensons bien que oui, quelle que soit la vicinalité des deux espaces culturels.

Le traducteur doit s'attendre enfin à des difficultés d'ordre linguistique qui apparaissent au passage de la langue source à la langue cible, surtout dans le cas du langage poétique, parce que la poésie se sert souvent de constructions lexicales, morphologiques et grammaticales déviantes de l'usage standard des textes non poétiques.

### **1.3. Classifications des jeux de mots**

Le phénomène du jeu de mots a intéressé depuis toujours les linguistes et les chercheurs provenant d'autres horizons. En rendant compte de l'approche de Cicéron et de Freud vis-à-vis du mot d'esprit, T. Todorov (1978 : 284) établit deux niveaux primordiaux touchant à sa production : celui de la *figuration* et celui de la *symbolisation*. Grâce au travail de *figuration*, au premier plan, l'attention du lecteur est attirée. Le travail de *symbolisation*, deuxième plan, met en jeu les sens, premier et second. Pour le plan de la *figuration*, on pourrait résumer avec T. Todorov (1978 : 289) de la manière suivante : l'effet du mot d'esprit « [...] conduit l'auditeur à refuser le sens superficiel et à chercher un sens second (donc à postuler en général un travail de symbolisation) ». Pour expliquer ce travail de symbolisation, il faut admettre que le mot d'esprit et le jeu de mots se composent toujours d'un double sens.

Bénac et Réauté (1986 : 129) proposent dans leur *Nouveau vocabulaire des études littéraires* une définition très générale des jeux de mots : « [...] terme générique pour toutes les expressions fondées sur les ressemblances et les ambiguïtés de sons ou de sens entre les mots, par exemple calembours, contrepèterie, etc. ».

Régis Boyer (1968 : 319) en donne la définition suivante :

« En règle générale, il y a jeu de mots quand un sens second vient se superposer au premier, porte ouverte aux allusions perfides, à la satire, à l'ironie, à l'humour, à l'absurdité ou tout simplement à l'humeur. En ce sens, un jeu de mots est rarement gratuit ; il tient avant tout de l'ironie, parce que, comme elle, il est chargé de faire entendre plus qu'il ne dit expressément ».

J. Henry (2002 : 8-9) reprend l'opposition établie par Pierre Guiraud (1976) entre les *jeux avec les mots* et les *jeux sur les mots* d'un côté et les *jeux de mots* et les *mots d'esprit* de l'autre. Selon cet auteur, les deux dernières notions sont liées par le fait qu'elles impliquent toujours un dédoublement du sens, à partir du signifiant pour les premiers et du signifié pour les seconds. En revanche, les *jeux avec les mots* et les *jeux sur les mots* n'impliquent pas nécessairement de dédoublement de sens ; l'auteur donne l'exemple de l'*anagramme* (ex. « orange/organe ») ou de la *contrepèterie* (ex. « folle à la messe/molle à la fesse »). En recensant les fonctions des divers jeux de mots, elle souligne leur fonction poétique, car les jeux de mots communiquent des émotions afin de choquer ou de séduire. Elle fait remarquer que l'humour est souvent associé aux jeux de mots, et même s'ils ne sont pas forcément tous humoristiques, ils peuvent être spirituels.

Quelle que soit la définition retenue, le jeu de mots conduit le lecteur à refuser le sens superficiel et à chercher le sens second « caché derrière ». Il y a jeu de mots lorsque l'usage que l'on fait de certains mots s'écarte de leur emploi purement référentiel.

Une des meilleures classifications des jeux de mots est celle de Pierre Guiraud (1973), basée sur des critères phonétiques, lexicaux et sémantiques.

Fig. 1 Classification des jeux de mots selon Pierre Guiraud

	Enchaînement axe syntagmatique, in praesentia, contiguïté, métonymie	Substitution axe paradigmatique, in absentia, similarité, métaphore	Inclusion axe syntagmatique, déplacement, métathèse
Phonétique	concaténation, rimes enchaînées	homonymie, équivoque, calembour, holorimes	anagramme, contrepèterie, logogriphe, palindrome
Lexical	concaténation, cadavres exquis, écriture automatique	synonymie, calembour, charade	acrostiche, chronogramme, métabole, rimes brisées

À cette taxinomie, d'autres chercheurs ont ajouté les jeux de mots basés sur le défigement. En effet, sont fréquents les jeux de mots fondés sur une référence implicite à un figement, qu'il soit simple lexie composée, expression figée, proverbe ou encore paroles célèbres d'un personnage, d'un livre, d'un film ou d'une chanson. Et de la même façon que l'on parle de détournement de proverbes, il peut y avoir dans la création de certains jeux de mots des détournements de ces expressions figées.

## **2. Jeux de mots dans la poésie de Prévert et leur traduction en roumain**

Prévert utilise toutes les ressources du langage pour satisfaire à son goût du jeu et à son plaisir de création et ne recule devant aucun moyen pour y parvenir. Si bien que dans sa poésie on retrouve de tout, à partir du niveau le plus simple, celui des mots (puisque le seul fait de les prononcer, de les répéter constitue une joie en soi) jusqu'au niveau textuel (les constructions syntaxiques, les procédés tels que l'anaphore, la répétition, l'énumération), sans oublier le rythme, la rime, les assonances.

Pour Prévert, les mots ont un pouvoir qui va au-delà de leur sens. De plus, il tire parti des similitudes de sons et de sens pour créer des effets stylistiques comiques et inattendus. Il crée parfois de nouveaux mots, qui lui donnent l'occasion d'exprimer son anticonformisme (mots qu'il a créés à partir de leurs contraires, par ex. l'adjectif *solite* d'*insolite*).

Nous allons essayer dans ce qui suit de recenser les principaux jeux de mots de Prévert et de procéder en même temps à une classification de ceux-ci basée sur l'opposition des niveaux de la langue.

### **2.1. Jeux de mots reposant sur les sonorités des mots**

Prévert utilise avec brio les *assonances*. Il les utilise rarement seules et préfère les incorporer à d'autres procédés.

« Sous cette pluie de fer / De feu, d'acier, de sang » (*Barbara*)

Il fait jouer un rôle analogue aux *allitérations*, source amusante de rythmes imprévus :

« La pipe au papa du Pape Pie pue » (*La crosse en l'air*)

- variations sur le retour de sonorités semblables à la finale (*homéotéleutes*) :

« Les *maîtres* avec leurs *prêtres* leurs *traîtres* et leurs *reîtres* » (*Pater noster*)

- *répétitions* systématiques :

« [...] des *mouches* qui tombent comme des *mouches* ; Et son *rire* est comme le *rire nègre* de *nègres* comme le *fou* rire des *fous* comme le *rire enfantin* des *enfants* » (*La crosse en l'air*)

- la *battologie* ou répétition oiseuse de la même idée dans des termes très proches :

« Le temps des *vieux vieillards* est fini » (*Le Temps des noyaux*)

- la *contrepèterie* (procédé qui consiste à faire permuter certaines lettres ou syllabes à l'intérieur d'un mot ou d'une suite de mots :

« Martyr, c'est pourrir un peu » au lieu de « Partir, c'est mourir un peu »,

dans *Souvenirs de famille (Paroles)* ou

« Clanche de Bastille » au lieu de « Blanche de Castille » (*ibidem*).

- les *homonymes* ou, plus souvent, les *homophones* :

« [...] *geai* d'eau d'un noir de *jais* » (*Salut à l'oiseau*)

- l'*orthographe approximative* (mots transcrits à la façon dont le peuple les prononce) et l'étymologie populaire :

« [...] des Pol Morand

Oh ! Raison funèbre ! » (*Spectacle*)

« Larima/Larima quoi/La rime à rien » (*L'amiral*)

- les jeux savants qui exigent un travail minutieux et attentif des sonorités:

« La main qui dépayse un visage qui dévisage un paysage » (*Lanterne magique de Picasso*).

« Le monde mental/Ment/Monumentalement » (*Il ne faut pas*).

## **2.2. Jeux de mots reposant sur des associations de sonorités entraînant des associations /des déplacements de sens**

La *paronomase* (rapprochement de deux mots dont la sonorité est semblable, mais dont le sens est indépendant et que le rapprochement rend dérisoire, amusant ou insidieux) :

« Je donne la *clef des singes* », pour « la *clef des songes* » (*La gloire*)

« Foutu, je suis foutu, honnête, j'suis dévoré par la légion d'honneur » (le participe passé *dévoré* à la place de *décoré* entraîne aussi le déplacement du sens du syntagme *Légion d'honneur*) (*Souvenirs*)

« J'aime mieux tes *lèvres* que mes *livres*. » (*Fatras*)

« *Café-crime* arrosé sang » au lieu de « *café-crème* arrosé rhum » (*La grasse matinée*)

Le *calembour* est une figure fondée sur une similitude de sons ou de sens. Il est à distinguer de la paronomase et de la contrepèterie par le fait que, partant d'un mot existant ou d'une expression cohérente, il aboutit à un mot ou une expression dont le sens échappe totalement ou partiellement (le sens peut transparaître à la réflexion ou non, le résultat du calembour étant alors la pure cocasserie)

« De deux choses *lune*, l'autre c'est le soleil » (*Le paysage changeur*).  
« Elle le transperce de *père* en part » (*La pêche à la baleine*)

Les *mots gigognes* (composés du début d'un premier mot et de la finale d'un autre). Ex :

« [...] le sultan de Salamandragore de Salamandre et de mandragore » (*Le Sultan*)  
ou

« [...] cette voix hidéaliste de hideux et idéaliste. » (*La crosse en l'air*)  
« Dieu est formidable ! » (*Soleil de nuit*)  
« - À quoi rêvais-tu ? / Concomitamment la muture concaite et la peinsique abstraite. » (*La pluie et le beau temps*)

Les *contaminations* sont deux expressions appartenant à des sphères différentes dont l'une contamine l'autre :

« [...] [l'histoire d'un homme] qui mourut cloué sur deux planches à salut » (*Souvenirs de famille*)

où le salut des chrétiens et les planches de salut qu'on jette à ceux qui tombent dans la mer s'agglutinent pour donner l'image du sacrifice du Christ sur la croix.

*Saint lance-Pierre* ou le *lance-pierre* contamine *Saint Pierre* et s'y agglutine.

Les *équivoques* mettent à profit les divers sens que peut avoir un mot, dans l'homonymie, ou selon le registre de langue dans lequel on l'emploie :

« Dans chaque église, il y a toujours quelque chose qui *cloche*. (*Fatras*)  
Il y en a qui *élèvent* les enfants  
d'autres qui *élèvent* des poulets  
ou des vaches  
Moi j'*élève* la voix  
et il recommence à gueuler. » (*Drôle d'immeuble*)

où le jeu de mots porte sur les différents sens que peut avoir le verbe *élever* ;

« Alors que les travailleurs se battent contre la misère  
Dans la misère et dans le sang  
Les autres *se gondolent* à Venise  
Sur le sang de la misère. » (*La crosse en l'air*)

où le jeu de mots porte sur l'équivoque de *gondole* et *se gondoler* (en argot « rire, se moquer ») équivoque : jeu sur la double signification d'un mot, au sens propre et au sens figuré, sens courant ou sens argotique.

Le titre du poème *Petite tête sans cervelle*, pris au figuré, prend plus tard le sens propre : l'enfant distrait sera renversé par un train.

L'*ambiguïté* de certains mots du français est elle aussi exploitée pour des buts humoristiques ou polémiques :

« [...] et monsieur le comte Laval demande au valet si la mule du pape est visible et comment il faut s'y prendre pour la baiser selon le protocole on amène une mule d'essai et l'homme d'État et la bête restent seuls en tête à tête » (*La crosse en l'air*)

À lire ce fragment, dans un premier moment on est tenté de croire qu'on a affaire à des propos grossiers où il s'agit de relations sexuelles (*baiser*, fam.) avec un animal. Mais on sait que la pantoufle du pape s'appelle *mule* et que chez les catholiques il y a la coutume de baiser la mule du Pape.

« Ils te sonneront des cloches à toute allure » (*Le combat avec l'ange*) où le poète joue sur le sens populaire de l'expression *sonner les cloches* (à qqn) « morigéner ».

### **2.3. Jeux de mots reposant sur des associations ou des déplacements de sens**

- ceux où une image en appelle une autre, par transfert de sens :

« L'abbé se lève et, le petit doigt sur la couture de la soutane » (*Souvenirs de famille*)

où le comique surgit du parallélisme avec l'expression « le petit doigt sur la couture du pantalon » appartenant au langage militaire et de l'image mentale créée.

« La vie d'une araignée suspendue à un fil » (*La lanterne magique de Picasso*)

« C'est connu, Eve n'avait pas de pomme d'Adam. » (*Le Fruit défendu*)

- jeux avec le sens des mots débouchant sur l'absurde. L'absurde provient soit de la contradiction entre les termes, soit de la contradiction logique :

« M. Deibler et sa veuve » (*La crosse en l'air*)

« Une petite tache de sang incolore inodore sans saveur » (*La crosse en l'air*)

« Personne ne nous voit/ sauf un enfant aveugle qui nous montre du doigt » (*Dimanche*)

« Comme elles sont belles à voir quand on pense à autre chose et qu'on ferme les yeux » (*La crosse en l'air*)

- jeux sur le sens premier des mots (mots pris à la lettre)

La *syllepse* est la figure de style qu'il utilise avec prédilection : elle consiste à opérer des glissements entre le sens propre et le sens figuré des mots. Par exemple, dans *La lessive* (*Paroles*), Prévert joue avec l'expression populaire

« laver son linge sale en famille » (qui désigne le fait de garder dans le cercle familial les éventuels secrets honteux) et s’amuse à la prendre au pied de la lettre, en représentant la famille autour d’un baquet, en train de récurer la fille de la maison qui a commis une faute.

#### 2.4. Créations néologiques ludiques

Créations par analogie avec un mot existant : *la redoutabilité, la papelardise, toutes ces vaticaneries (La crosse en l’air)*

« Ceux qui *tricolorent*, ceux qui *majusculent* [...] qui *brossent à reluire* »  
(*Tentative de description d’un dîner de têtes à Paris*)

#### 2.5. Jeux de mots reposant sur des artifices de construction de la phrase

- Les *permutations* : « [...] le temps des omnibus à cheveux/ le temps des épingles à chevaux. » (*Le temps des noyaux*) ou bien « [...] un vieillard en or avec une montre en deuil » (les permutations des termes appartenant à deux collocations différentes produit des effets comiques ou des images inédites)

- le *zeugma* : procédé qui rattache grammaticalement des termes qui ne se rapportent pas logiquement l’un à l’autre. Ex :

« [...] ils ont claqué les portes et les fesses des femmes » (*La Batteuse*);

« [...] tout jeune Napoléon était très maigre [...] alors il prit du ventre et beaucoup de pays. » (*Composition française*)

- les *jeux de cortège* : développement descriptif, énumération d’objets et/ou d’individus, illustré notamment dans le poème *Inventaire*, l’ouverture du *Dîner de têtes* (*Ceux qui pieusement / Ceux qui copieusement ...*) et *Etranges étrangers*. De tous les procédés employés par Prévert, l’énumération est certainement celui où il atteint sa plus grande réussite.

- la *répétition* occupe également une place importante en ce sens qu’elle donne elle aussi du rythme, en même temps qu’une certaine musicalité au texte. Prévert ne limite pas la répétition aux mots et aux formules, il l’étend également aux structures (voir par ex. *Familiale, La grasse matinée*)

- le *défigement*. Prévert brise des associations stéréotypées, utilise l’écriture automatique, qui est une forme d’expression spontanée et intacte de l’imagination. Il parodie les phrases toutes faites, les sentences, les proverbes, les adages célèbres:

« L’élève Hamlet : être ou ne pas être dans les nuages ! » (*L’accent grave*)

« Les écrits s’envolent les paroles restent » (*La pluie et le beau temps*)

- la création d’aphorismes, de maximes et proverbes de fantaisie:

« Quand les éboueurs font grève, les orduriers sont indignés.

Le temps mène la vie dure à ceux qui veulent le tuer.



Il y a des gens qui dansent sans entrer en transe et il y en a d'autres qui entrent en transe sans danser. Ce phénomène s'appelle la Transcendance et dans nos régions il est fort apprécié. » (*Spectacle*)

## **2.6. Défis de la traduction des jeux de mots dans les poèmes de Prévert**

Ces jeux langagiers reposent sur des expressions et des constructions syntaxiques figées. Le problème de leur interprétation est double pour le traducteur littéraire entrant en contact pour la première fois avec l'univers poétique de Prévert. Le premier obstacle est la reconnaissance et la compréhension du jeu de mots, et le second est la traduction du jeu de mots dans sa langue. Parfois, le traducteur peut repérer un jeu de langage volontaire sans pour autant le comprendre et ce pour diverses raisons : soit la connotation culturelle ou socioculturelle lui est inconnue, soit le jeu linguistique est trop savant, basé sur un lexique spécifique, sur des expressions obsolètes ou des proverbes qu'il lui faudrait connaître afin de les reconnaître dans un co(n)texte altéré par le langage poétique.

Entre la signification explicite des mots et ce qui est communiqué, le traducteur doit constamment se poser la question du rôle des jeux de mots dans le texte poétique et traduire en conservant une optique fonctionnelle et pragmatique.

Quelle information transmet-il ? S'il ponctuel, bref, isolé et local, on peut l'effacer sans perdre le sens ou une partie du sens du message. Et s'il apporte une note émotionnelle et humoristique au texte ? Dans certains cas, la multiplicité des astuces verbales peut permettre des déplacements et des compensations dans l'intégralité du texte.

Le fait que les deux langues soient de même origine n'est pas toujours un atout de réussite. Il semble que la plasticité de la langue française lui permette de mieux jouer sur les mots que le roumain, ce qui explique la profusion des jeux de mots en français. Il suffit de voir les jeux sur les noms de boutiques, les slogans publicitaires ou politiques, les titres de journaux satyriques, etc. qui abondent dans l'espace francophone.

Avec tous les obstacles auxquels on se heurte quand on essaie de traduire les jeux de mots, il n'est pas étonnant que seul un nombre restreint de poèmes de Prévert aient pu être traduits en roumain. Surtout lorsqu'il s'agit des jeux portant sur la forme et le sens des mots, il s'est avéré impossible de re-créeer les sonorités expressives du poème français et transférer le double sens en roumain. Mais la tâche ne semble pas impossible en ce qui concerne les jeux reposant sur des artifices de construction de la phrase, tels que le zeugma, l'énumération, la répétition, etc. et, dans une moindre mesure, les créations lexicales ludiques.

Nous allons illustrer ces propos par l'analyse de quelques versions roumaines des poèmes de Prévert, de belles réussites qui démontrent le fait que la transposition créative peut conserver l'effet produit par un jeu de mots et le transmettre au lecteur de la traduction.

Dans les poèmes *Le dernier carré* et *Le sultan* les jeux de mots sont simples à comprendre et à traduire, il s'agit seulement de re-créeer les mots gigognes en roumain selon le modèle de Prévert et la fonction polémique ou

ironique du jeu de mots est conservée. Là où le roumain dispose des mêmes radicaux et terminaisons, ou si la re-composition du mot est transparente, la transposition est parfaite :

**Le dernier carré** (*Spectacle*)

« Un alcoolonel d'infanterie  
tropicale  
Frappé d'hémiplégie anale  
S'écroule dans le tourniquet à  
tickets  
Bloquant à lui seul  
L'entrée de toute une  
exposition coloniale.  
Ses dernières paroles  
ils ne passeront pas. »

**Ultimul raport**

„Un alcoolonel de infanterie  
tropicală  
Lovit subit de o dambla anală  
Se prăbușeste peste aparatul de  
tichete  
Blocând cu hoitul lui cât zece  
Intrarea la o-ntreagă  
expoziție colonială.  
Ultimele lui cuvinte  
Pe-aicea nu se trece.” (trad. Gellu  
Naum)

La version roumaine du poème *Le Sultan* constitue une belle réussite du traducteur Gellu Naum, poète lui-même, qui garde les jeux de mots de Prévert et en ajoute d'autres, ainsi que la rime, qui n'était pas constante dans l'original. Même si une partie des lecteurs roumains du poème ne sont plus capables de reconnaître le jeu de mots savant de la création *Salamandragore* (de *salamandre* et *mandragore*) :

**Le Sultan**

« Dans les montagnes de  
Cachemire  
Vit le sultan de Salamandragore  
Le jour il fait tuer un tas de monde  
Et quand vient le soir il s'endort  
Mais dans ses cauchemars les morts  
se cachent  
Et le dévorent. »

**Sultanul**

„În munții din Cașmir departe  
foarte  
Trăia sultanul țării Salamandragor  
El ziua trimitea supuși la moarte  
Și seara ațipea în dormitor.  
Dar fiindcă morții se ascund în vis  
la fiecare  
Sultanul din Cașmir avea  
coșmare.” (trad. Gellu Naum)

La traduction n'en est pas moins réussie.

Le très bref poème *Alicante* est visuel à la manière d'un tableau ; le poète joue sur les associations insolites d'images et sur les métaphores :

« une orange sur la table  
ta robe sur le tapis  
et toi dans mon lit  
doux présent du présent  
fraîcheur de la nuit  
chaleur de ma vie. »

Le texte ne pose pas de problèmes aux traducteurs roumains grâce à sa syntaxe simple averbale. Le jeu de mots basé sur l'antonymie *fraîcheur-chaleur* est rendu par des structures légèrement différentes, qui expriment la préférence de chaque traducteur pour l'un ou l'autre des sens du nom *fraîcheur* :

**Alicante**

„O portocală pe masă  
Rochia ta pe podele  
Și tu în pernele mele  
Clipă dulce pe-o clipă  
*Prospețimea* nopții fără stele  
Căldura vieții mele.”  
(trad. par Vlad Druc)

**Alicante**

„O portocală pe masă  
Rochia ta pe covor  
Și tu în patul meu  
Cadou gingaș al clipei  
Nocturna mea *răcoare*  
Căldura vieții mele.” (trad. par Gellu Naum)

Le poème *Cet amour* (roum. *Această dragoste*) exploite le procédé de l'énumération, facile à traduire en roumain. Les constructions syntaxiques du roumain ne permettent pas en revanche de garder la mesure, le rythme et les assonances de l'original :

« Cet amour  
Si violent  
Si fragile  
Si tendre  
Si désespéré  
Cet amour  
Beau comme le jour  
Et mauvais comme le temps  
Quand le temps est mauvais  
Cet amour si vrai  
Cet amour si beau  
Si heureux  
Si joyeux  
Et si dérisoire »

„Această dragoste  
atât de violentă  
atât de firavă  
atât de tandră  
atât de disperată  
această dragoste  
frumoasă ca ziua  
și urâtă ca vremea  
când vremea e urâtă  
această dragoste atât de adevărată  
atât de frumoasă  
atât de fericită  
scăldată-n bucurie  
și-atât de derizorie”

Le poème suivant est basé toujours sur l'énumération d'objets et sur la répétition lancinante de la préposition *dans*, rendue en roumain tant par la préposition *în*, tant par *întru* :

**Premier jour**

« Des draps blancs dans une armoire  
Des draps rouges dans un lit  
Un enfant dans sa mère  
Sa mère dans les douleurs  
Le père dans le couloir  
Le couloir dans la maison  
La maison dans la ville

**Prima zi**

„Cearșafuri albe în dulap  
cearșafuri roșii într-un pat  
Un copil în maică-sa  
Maică-sa în dureri  
Tatăl în culoar  
Culoarul într-o casă  
Casa într-un oraș  
Orașul în noapte

La ville dans la nuit  
La mort dans un cri  
Et l'enfant dans la vie. »

Moartea într-un strigăt  
Copilul în viață.” (traduit par Vlad  
Druc)

Même si les versions roumaines ne réussissent pas à recréer la totalité des jeux de mots, les effets stylistiques et rhétoriques sont conservés, comme dans le poème *Barbara* :

« Oh Barbara  
Quelle connerie la guerre  
Qu'es-tu devenue maintenant  
Sous cette pluie de fer  
De feu d'acier de sang  
Et celui qui te serrait dans ses bras  
Amoureusement  
Est-il mort disparu ou bien encore  
vivant »

„O Barbara  
Ce stupid e războiul  
Oare ce s-a întâmplat cu tine  
În această ploaie de fier  
De foc de oțel de sânge  
Și cel care te strângea în brațe  
Cu tandrețe  
Oare e mort dispărut sau încă  
viu”

Et même si certains sens engendrés par les jeux de mots se perdent à la traduction, ce fait n'altère pas la valeur du message poétique :

#### **Le combat avec l'ange**

« N'y va pas  
tout est combiné d'avance  
le match est truqué  
et quand il apparaîtra sur le ring  
environné d'éclairs de  
magnésium  
ils entonneront à tue-tête le Te  
Deum  
et avant même que tu te sois levé  
de ta chaise  
ils te sonneront les cloches à  
toute volée  
ils te jetteront à la figure l'éponge  
sacrée  
et tu n'auras pas le temps de lui  
voler dans les plumes  
il se jetteront sur toi  
et il frappera au-dessous de la  
ceinture  
et tu t'écrouleras  
les bras stupidement en croix  
dans la sciure  
et jamais plus tu ne pourras faire  
l'amour. »

#### **Lupta cu îngerul**

„Nu te duce.  
Totu-i dinainte aranjat  
meciul e trucat  
și cand o s-apară el pe ring  
învăluit în fulgere de magneziu  
  
vor intona asurzitor un Te Deum  
  
și-nainte chiar de te-a scula de  
pe scaunul tău  
ei au să-ți bată clopotele din  
răspuțeri  
au să-ți azvârle-n obraz  
buretele sfințit  
și n-o să ai timp să-i zbori în  
pene  
au să se năpustească asupra-ți  
iar el o să te lovească sub  
centură  
și-o sa te prăbușești  
cu brațele puse stupid în cruce  
și niciodată n-o să mai poți face  
dragoste  
în rumeguș”

### 3. Conclusion

Le langage poétique de Jacques Prévert se caractérise par une richesse et une expressivité extraordinaires, ainsi que par la présence de nombreux jeux de mots : allitérations, calembours, contrastes, tournures inattendues, associations inhabituelles, etc. dont la transposition dans la langue cible constitue un véritable défi pour les traducteurs. Son discours correspond à sa vision du monde, car la langue n'est pas pour Prévert pure forme, simple moyen d'expression, mais unité vivante de la forme et du contenu, qui contient tout un système de pensée. Si le traducteur ne réussit pas, à cause des contraintes objectives de la langue cible, à rester fidèle à la forme du message poétique, il est par contre obligé d'en transférer les sens et les images poétiques.

Les obstacles auxquels le traducteur de poésie se heurte lors de son travail sont à la fois sémantiques, lexicaux, morphosyntaxiques et phonologiques.

Le traducteur de poésie doit abandonner le rêve d'une traduction identique à l'original. Il doit accepter le fait que la traduction est une lecture, ressemblante mais relative, du texte source, et penser que le lecteur étranger peut trouver un plaisir spécifique au fait de lire un texte émanant de deux auteurs.

Quant aux solutions de traduction des jeux de mots, nous avons recensé trois cas de figure : les traducteurs ont opté soit pour la traduction littérale, soit pour la re-création des jeux de mots lorsque les ressemblances entre les deux systèmes linguistiques l'ont permis, soit pour l'effacement, lorsqu'un jeu de mot n'a pas d'équivalent dans la langue d'arrivée ou qu'il était trop compliqué pour être recréé.

Une conclusion d'ordre didactique serait que le mythe d'intraduisibilité des jeux de mots est dangereux et qu'il faut démontrer que même si l'on doit accepter des compromis sur les plans sémantique et syntaxique, la transposition créative peut conserver l'effet produit par un jeu de mots et le transmettre au lecteur étranger. Il ne faut donc pas laisser croire à nos étudiants que la traduction de la poésie est nécessairement vouée à l'échec, ni que la poésie est intraduisible. En revanche, leur montrer que la traduction est une médiation, un travail attentif et minutieux, fait par un professionnel qui assume ses choix.

### Bibliographie

- Arcand, R. (1991), *Figures et jeux de mots en littérature et publicité*, Belœil (Québec) : La Lignée.
- Aurouet, Carole (2007), *Prévert, portrait d'une vie*, Paris : Ramsay.
- Bénac, H., Reauté, B. (1986), *Nouveau vocabulaire des études littéraires*, Paris : Hachette, coll. *Faire le point*.
- Boisseau, Maryvonne (2005), « *Je brûle pour Thésée*. Réflexions sur les opérations linguistiques engagées dans la traduction d'une métaphore de Phèdre », *Palimpsestes* 17 | 2005, mis en ligne le 23 avril 2014, URL : <http://palimpsestes.revues.org/779>, consulté le 4 septembre 2016.

- Boyer, Régis (1968), « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian et Ionesco », in *Studia Neophilologica*, vol. XL, n° 2, 1968.
- Gasiglia-Laster, Danièle (1986), *Jacques Prévert*, Féguier-Vagasonnage.
- Gasiglia-Laster, Danièle (1992), *Introduction au tome 1 des Œuvres complètes de Prévert*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard.
- Guiraud, Pierre (1976), *Les jeux de mots*, Paris : P.U.F, Coll. « Que sais-je ? »
- Hagège, Claude (1985), *L'Homme de paroles*, Paris : Fayard.
- Henry, Jacqueline (2003), *La Traduction des jeux de mots*, St. Étienne : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Holmes, James S. (1988 [1972]), *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam : Rodopi, pp. 67–80.
- Holmes, James S. et al. (éd.) (1978), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Leuven.
- Lederer, Marianne et Seleskovitch, Danica (1984), *Interpréter pour traduire*, Paris : Didier Erudition, (3<sup>e</sup> édition - revue et corrigée, 1993).
- Meschonnic, Henri (2012 [1999]), *Poétique du traduire*, Verdier Poche.
- Todorov, Tzvetan (1978), *Symbolisme et interprétation*, Paris : Seuil.

### **Textes de référence**

- Prévert, Jacques, *Paroles*, Gallimard, 1972 [1949].
- Prévert, Jacques, *La pluie et le beau temps*, Gallimard, coll. « Folio », 1955.
- Prévert, Jacques, *Spectacle*, Gallimard, coll. « Folio », 1949.
- Prévert, Jacques, *Fatras*, Gallimard, coll. « Folio », 1977.
- Prévert, Jacques, *Poème*, în românește de Gellu Naum, Ed. Minerva, 1965, coll. « Poesis ».

# **GARGANTUA DE FRANÇOIS RABELAIS ENTRE LE RÉCIT COMIQUE ET LA RÉFLEXION CRITIQUE (LES JEUX DE MOTS)**

**Camelia MANOLESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**  
**Courriel : cameliamanolescu@yahoo.com**

## **Résumé**

Rabelais, écrivain et médecin renommé de la Renaissance, trouve sa source d'inspiration dans la littérature profane du Moyen Âge et crée *Gargantua* en lançant des critiques à l'adresse de la société, à l'aide du comique et de la parodie. S'intéressant aux problèmes de l'éducation, à la politique et à la religion, créant une excellente galerie de personnages (le peuple, les clercs, la bourgeoisie, les nobles, les princes et les élites du temps), Rabelais critique et ironise les mœurs du temps.

Dans notre étude nous nous proposons d'analyser l'œuvre de Rabelais, *Gargantua*, en insistant sur le *récit* essentiellement *comique* (focalisant surtout *les jeux des mots*) de même que sur la *réflexion critique* de la société du temps, par le biais de la *parodie*.

## **Abstract**

### **GARGANTUA'S FRANÇOIS RABELAIS BETWEEN THE COMIC STORY AND THE CRITICAL REFLECTION (*THE WORD PLAYS*)**

Rabelais, a renowned writer and physician of the Renaissance, found his inspiration in the Middle Ages secular literature and created *Gargantua*, launching criticism to the society by means of the comic and parody. Interested in the problems of education, politics and religion, creating an excellent cast of characters (the people, the clergy, the bourgeoisie, the nobles, the princes and the elite of the time), Rabelais loves to critique ironically the manners of the time.

In our study we deal with the analysis of Rabelais' *Gargantua*, emphasizing the *comic story* (focusing on *word plays*), as well as the *critical reflection* of the society of the time, through *the parody*.

**Mots-clés :** *récit comique/réflexion critique, jeux de mots, parodie*

**Keywords :** *comic story/critical reflection, word plays, parody*

## Introduction

Digne représentant de la Renaissance, Rabelais nous invite, même à travers les siècles, à la découverte du monde et à la guérison par le rire. Goûtant les plaisirs de la vie, appréciant à la fois la grandeur des ancêtres, le charme des châteaux et des tavernes, le repas copieux et le bon vin, François Rabelais, écrivain humaniste et médecin reconnu, puise sa source d'inspiration dans la littérature profane du Moyen Âge, spécialement dans la farce et la sottise auxquelles il ajoute le comique de situation, la langue parlée, le bon rire et recrée ainsi « [...] une atmosphère populaire de fête, de banquet, de jeu et de carnaval »<sup>1</sup>.

L'œuvre de Rabelais a comme point de départ les *Les Horribles et Espoventables Faictz et Prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua* (Lyon, 1532) (le nom propre suggère le démon qui fait naître la soif, « Et par ce qu'en ce propre iour nasquit Pantagruel, son pere luy imposa tel nom : car Panta en Grec vault autant à dire comme tout : et Gruel en langue hagarene vault autant comme alteré, voulant inférer qu'à l'heure de sa nativité le monde estoit tout alteré », mais, comme l'histoire des aventures du fils est écrite avant celle du père, cette partie devient le *Second Livre* ; Rabelais continue avec *Gargantua* (1534) (qui devient le *Premier Livre*) (le nom du personnage dérive de la phrase : *Que grand [gosier] tu as*), avec le *Tiers Livre* (1546), le *Quart Livre* (1552) et finalement avec le *Cinquième Livre* (1564).

Le titre complet de *Gargantua* de François Rabelais est *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel. Jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence. Livre plein de Pantagruélisme, ou plus simplement Gargantua*, publiée sous le nom d'*Alcofribas Nasier*, anagramme de son vrai nom (ou une autre variante, *Séraphin Calobarsy*).

Pour la rédaction de cette œuvre comique, son auteur s'inspire d'un travail anonyme à grand succès, *Grandes et Inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua*, publié à Lyon en 1532, et il déclare qu'il va créer une autre œuvre, d'une même valeur, en adoptant le modèle traditionnel des romans de l'époque avec une suite chronologique : naissance, enfance, prouesse mais il y ajoute, à côté des éléments fabuleux, des événements qui parlent des mœurs et des habitudes de l'époque. De plus, le roman, comique et parodique à la fois, accentue la critique des institutions et des disciplines anciennes, « [...] des lectures scolastiques, des pratiques de procédure judiciaire » (*ibidem*). Une autre source pour son *Gargantua* est représentée par l'*Opus Macaronicum (Les Maccheronées, 1517)* de Teofilo Folengo et *Morgante maggiore* (1483) de Luigi Pulci qui parlent d'un géant qui, accompagné d'amis ayant des noms-symboles, se transforme en un héros renommé pour sa force, son appétit et sa bonhomie.

Notre étude vise à analyser le roman *Gargantua* de Rabelais comme *récit comique* de la société, en insistant surtout sur *les jeux des mots* ; ensuite nous proposons une analyse de la *réflexion critique* de la société du temps, par le biais de la *parodie*.

---

<sup>1</sup>[http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois\\_Rabelais/140121](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois_Rabelais/140121).



## 1. François Rabelais et le roman *Gargantua* – le miroir d’une société

Son livre *Gargantua*<sup>2</sup> commence par la présentation des parents de Gargantua, Grandgousier et Gargamelle, par sa naissance dans des conditions « bien estranges » (p. 13) : il est né « par l’oreille » de sa mère, qui le porte pendant onze mois (p. 6), sa taille est énorme :

« [Gargamelle (la mère de Gargantua)] commença à soupirer, à se lamenter et à crier. Aussitôt, des sages-femmes surgirent en foule de tous côtés; en la tâtant par en dessous elles trouvèrent quelques membranes de goût assez désagréable et elles pensaient que c’était l’enfant. Mais c’était le fondement qui lui échappait, à cause d’un relâchement du gros intestin (celui que vous appelez le boyau du cul) dû à ce qu’elle avait trop mangé de tripes [...]. [...] l’enfant [...] entra dans la veine creuse et, grimpant à travers le diaphragme jusqu’au-dessus des épaules, à l’endroit où la veine en question se partage en deux, il prit son chemin à gauche et sortit par l’oreille de ce même côté » (p. 13).

Son premier cri est : « À boire ! à boire ! à boire ! » :

« Sitôt qu’il fut né, il ne cria pas comme les autres enfants : « Mie ! mie ! », mais il s’écriait à haute voix: « A boire ! à boire ! à boire ! » comme s’il avait invité tout le monde à boire, si bien qu’on l’entendit par tout le pays de Busse et de Biberais. J’ai bien peur que vous ne croyiez pas avec certitude à cette étrange nativité. Si vous n’y croyez pas, je n’en ai cure, mais un homme de bien, un homme de bon sens, croit toujours ce qu’on lui dit et ce qu’il trouve dans les livres. » (p. 14),

déterminant son père à exclamer « Dont il dist : « Que grand tu as ! » (supple le gousier) » (p. 14) et il reçoit ainsi le nom de Gargantua. De trois à cinq ans, l’enfant Gargantua se réjouit d’une éducation assez libre, ensuite il bénéficie de l’aide des pédagogues traditionnels et finalement il va à Paris en vue de rencontrer Ponocrates et profiter de ses idées. Son voyage à Paris est une véritable expérience car sa jument, chassant les mouches de sa queue, abat le bois de Beauce : « [...] l’énorme jument que le porta et comment elle deffit les mousches bovines de la Beauce » (p. 29) ; dans la ville de Paris, Gargantua est le héros d’une autre expérience comique : il s’amuse à prendre les cloches de Notre Dame et à les accrocher au cou de sa jument :

« Ce fait, considera les grosses cloches que estoient esdictes tours, et les feist sonner bien harmonieusement. Ce que faisant, luy vint en pensée qu’elles serviroient bien de campanes au coul de sa jument, laquelle il vouloit renvoyer à son pere toute chargée de froumaiges de Brye et de harans frays. De fait, les emporta en son logis » (p. 31).

---

<sup>2</sup>Toutes les citations renvoient à Rabelais, François, *Gargantua* in <http://livrefrance.com/Gargantua.pdf>.

Mais malheureusement, le royaume de Grandgousier est envahi par le roi Picrochole et Gargantua est rappelé par son père en vue de commencer une guerre étrange et inattendue ; à l'aide du Frère Jean des Entommeures, il en sort vainqueur ; Picrochole, vaincu, s'enfuit, occasion idéale pour Gargantua de prononcer un discours sur la morale politique et de célébrer la victoire à l'Abbaye de Thélème ; la devise de cette abbaye est « Fay ce que voudras » (p. 90), une enseigne qui met l'accent sur le libre arbitre :

« Abbaye de Thélème

Toute leur vie était régie non par des lois, des statuts ou des règles, mais selon leur volonté et leur libre arbitre. Ils sortaient du lit quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, travaillaient, donnaient quand le désir leur en venait. Nul ne les éveillait, nul ne les obligeait à boire ni à manger, ni à faire quoi que ce soit. Ainsi en avait décidé Gargantua. Et toute leur règle tenait en cette clause FAIS CE QUE VOUDRAS » (p. 90).

L'éducation et la raison sont les deux éléments essentiels qui assurent à l'homme son propre salut, sa dignité de vivre en harmonie avec tous les autres. Son abbaye de Thélème est une Utopie pédagogique, ou même politique, qui met la sagesse sur le premier plan.

Comme une véritable critique de la société, de ses classes et institutions sociales, la narration rabelaisienne recrée une lignée des personnages issue du peuple de même que de la bourgeoisie et des élites du temps (les professeurs d'université) mais il vise aussi les nobles et les princes. Doué d'un esprit critique virulent, il s'érige contre les hommes de la loi et leurs vices, contre les hommes de l'église, inutiles du point de vue social, contre les femmes rusées, curieuses ou lascives ; il satirise leur sottise, leur pédantisme et leurs inepties ; il ironise leur langue hermétique qui se transforme en véritable jargon pour l'homme commun.

Il s'intéresse aussi aux problèmes concernant l'éducation, la politique et la religion. Il s'oppose à une éducation basée sur la mémorisation automatique et propose un esprit conduit par la curiosité, par l'expérience vécue à travers le voyage, donc un développement en égale mesure du corps et de l'esprit, sans contrainte de l'extérieur. Idéalisant le pouvoir du prince chrétien, Rabelais est l'adepte du modèle des rois comme Grandgousier, Gargantua, Pantagruel, reconnus pour leur idéaux de paix et de bonté. Se moquant des clercs qui se considèrent les meilleurs chrétiens du monde, critiquant les institutions et certaines pratiques religieuses, Rabelais proclame un retour aux origines du Christianisme, à la sainte Ecriture et à la foi humaniste.

## **2. *Gargantua* entre le récit comique et la réflexion critique de la société**

La célèbre narration de vie et de mœurs d'une société offre à Rabelais la possibilité de parler des abus du monde à l'aide de la satire, de la parodie et de la caricature. Le roman *Gargantua* de Rabelais est un *récit* essentiellement *comique* qui fait appel au rire sous ses diverses variantes : le gigantisme et le folklore, le

langage savoureux mais aussi *une réflexion critique*, par le biais de *la parodie* ; le récit se transforme ainsi dans un véritable emblème de la philosophie de la Renaissance du XVI<sup>e</sup> siècle, de sa pensée novatrice (*ibidem*). Son vocabulaire est riche en assonances, en détails qui choquent le bon sens, il recourt même à des obscénités, comme par exemple la description *du torche cul* :

« TORCHECUL

Mais pour conclure, je dis et je maintiens qu'il n'y a pas de meilleur torche cul qu'un oison bien duveteux, pourvu qu'on lui tienne la tête entre les jambes. Croyez-m'en sur l'honneur, vous ressentez au trou du cul une volupté mirifique [...] » (p. 24).

Ou les rimes que Gargantua prononce en préparant son torche cul :

« Chiart,/Foirart,/Petart,/Brenous,/Ton lard /Chappart/S'espart/Sus nous./Hordous,/Merdous,/Esgous,/Le feu de saint Antoine te ard !/Sy tous/Tes trous/Esclous/ Tu ne torche avant ton depart ! » (pp. 25-26).

Rabelais remplit son récit des jeux de mots, des jurons, des allégories, des symboles ; il polit, déforme ou combine les mots, et il travaille la langue en vue de la libérer de toutes les contraintes imposées.

### 2.1. Le récit comique

François Rabelais trouve sa source d'inspiration pour son roman comique dans *le gigantisme et le folklore*.

Dans sa conception, le gigantisme s'associe au grotesque car, exagérant les traits de la nature humaine, il peut mieux satiriser son époque. Un exemple classique de source comique par exagération est bien visible dans la description de la taille de ses héros, car ils sont des géants, dans les détails de leurs besoins de s'habiller et de manger, dans les objets aux dimensions gigantesques qu'ils utilisent.

Mais ce comique est rendu aussi par *des détails carnavalesques*, fondés sur des thèmes obscènes, sur l'inversion des valeurs et des hiérarchies, sur les gens et la société de son temps : Rabelais transforme le moine dans un guerrier qui se trouve à mi chemin entre Dieu et le diable, « les pauvres diables de moines » (p.46), mais qui est très content du désastre provoqué ; il ridiculise le roi, il s'érige contre les autorités religieuses.

Récit dédié aux « buveurs », aux « vérolés », aux « maladies joyeuses » : « Buveurs très illustres et vous, vérolés très précieux (c'est à vous, à personne d'autre que sont dédiés mes écrits) » (p. 1, *Prologue*), des conséquences d'une vie pleine d'abus alimentaires, alcooliques ou sexuels, le roman de Rabelais, depuis son *Prologue* jusqu'à la dernière page, se forge comme une narration qui célèbre dès le début, les bienfaits du vin : « L'odeur du vin, ô combien plus est friant, riant, priant, plus céleste et délicieux que d'huile! » (p. 2) dans une atmosphère de foire et de carnaval. Le lecteur, si ébahi par tant de plaisirs, est invité à s'amuser, à boire,

refusant en totalité les conventions de la société et le langage d'une éducation noble. En inversant les valeurs, Rabelais se réjouit de l'emploi du langage populaire mélangé de jurons, de grossièretés de langage (« Pissant doncq plein urinal » (p. 36), « [...] il compissa » (p. 31) les habitants de Paris), d'allusions, de propos « bien ivres » (p. 8).

Pour amuser le lecteur mais aussi pour critiquer toute une société, Rabelais se sert du bon rire, animant son récit par *des techniques exquises : les jeux des mots, le néologisme, des expressions basées sur le nom de ses personnages, l'inversion verbale, le proverbe et le terme liturgique adaptés à ses besoins critiques ou satiriques, le vocabulaire spécialisé, les latinismes et les mots savants, le ton burlesque, les énumérations exagérées.*

Nous n'allons diriger notre recherche que sur *les jeux de mots* comme source inépuisable du gros comique et de la critique acide de Rabelais dans son livre *Gargantua*.

### 2.1.1. Les jeux de mots

*Les jeux de mots* sont, dans un sens très large, des « [...] jeux de langue qui manipulent les mots ou les sonorités » mais, dans un sens restreint, ils créent « [...] deux mots ou deux phrases » homophones au sens « [...] le plus souvent humoristique » mais tout à fait différent<sup>3</sup>. Ils deviennent à la fois « [...] outil et moyen de communication et de connaissance »<sup>4</sup> en proposant « [...] une approche ludique et transversale » (*ibidem*).

Rabelais est un maître incontestable de l'emploi *des jeux de mots*, en misant sur le succès *des anagrammes, des contrepèteries, des onomatopées, des calembours* dans *Gargantua* ; mais *le calligramme* ne se coagule pas dans l'économie de son livre, il y est moins présent par rapport à l'œuvre intégrale de Rabelais.

*L'anagramme* est une figure de style « [...] qui inverse ou permute les lettres d'un mot ou d'un groupe de mots pour en extraire un sens ou un mot nouveau »<sup>5</sup>.

Comme jeu littéraire, elle est bien visible dans le pseudonyme d'*Alcofribas Nasier* (p. 1) (ou *Séraphin Calobarsy*) sous lequel François Rabelais fait publier son œuvre, procédé qui figure, dès le commencement, sur la première des couvertures du livre *Gargantua* : « LA VIE TRÈS HORRIFICQUE DU GRAND GARGANTUA PÈRE DE PANTAGRUEL. Jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de Quinte Essence. Livre plein de Pantagruelisme. » (p. 1).

Selon la tradition de l'époque, ou purement et simplement pour choquer ses contemporains, Rabelais se sert de l'anagramme comme point de départ dans la radiographie critique de son époque. D'ailleurs, dans son prologue *Aux lecteurs*, Rabelais leur demande de ne pas se scandaliser et de s'amuser en vue de critiquer :

« Amis lecteurs, qui ce livre lisez,/Despouillez vous de toute affection ;/Et, le lisant, ne vous scandalisez :/Il ne contient mal ne infection./Vray est qu'icy peu de

<sup>3</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeu\\_de\\_mots](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeu_de_mots).

<sup>4</sup><http://www.lesmotsenjeux.fr>.

<sup>5</sup><https://fr.wikipedia.org/wiki/Anagramme>.

perfection/Vous apprendrez, si non en cas de rire ;/Aultre argument ne peut mon  
cueur elire,/Voyant le dueil qui vous mine et consomme :/Mieulx est de ris que de  
larmes escripre,/Pour ce que rire est le propre de l'homme. » (p. 1)

*La contrepèterie* est un autre jeu des mots qui permute « [...] certains phonèmes, lettres ou syllabes d'une phrase afin d'en obtenir une nouvelle, présentant souvent un sens indécent masqué par l'apparente innocence de la phrase initiale »<sup>6</sup> ; mais il faut retenir l'idée que c'est le son et non pas l'orthographe qui y compte. Elle permet, dans la variante très riche de Rabelais, la permutation de certaines lettres en donnant naissance à des mots ou expressions différents marqués par l'équivoque, (complétant les exemples de *Pantagruel*<sup>7</sup>) :

« À propos (dist le moyne), une femme, qui n'est ny belle ny bonne, à quoy vault  
*toille* ?

- À *mettre en religion*, dist Gargantua.

- Voyre (dist le moyne), et à *faire des chemises*. » (p. 84),

« Mais (dist le moyne) *le service du vin* / [...] *troubler le service divin* » (p. 47)

« *Oignez villain*, il vous *poindra*./*Poignez villain*, il vous *oindra* » (p. 55).

« [...] donnez-nous *notre pain quotidien* »/*« Seigneur Dieu donnez-nous notre vin  
quotidien ! »* (pp. 25-26).

« *Lever matin n'est poinct bon heur* ; / *Boire matin est le meilleur*. » (p. 35)

[...] les moines réunis « *ad capitulum* »/et la capitulation : « [...] ils firent sonner  
au chapitre *les capitulants* » (p. 45).

« Les ungs *mouroient sans parler*, les aultres *parloient sans mourir*. Les ungs  
*mouroient en parlant*, les aultres *parloient en mourant* (p. 48).

« [...] Et très bien *guerdonne*/Tout mortel *preud'hom* [...] » (p. 87)

« *Compaignons gentilz*,/Serains et *subtilz*,/Hors de vilité,/De civilité/Cy sont les  
*oustilz*,/Compaignons gentilz. » (*ibid.*)

« La parole *saincte*/Jà ne soit *extainte*/En ce lieu très *sainct* ;/Chascun en soit  
*ceinct*/Chascune ayt *enceincte*/La parole *saincte* » (*ibid.*)

« En franc *courage* entrez y en *bon heur*,/Fleurs de beaulté, à celeste *visaige*,/A  
droit *corsaige*, à maintien *prude et saige*./En ce *passaige* est le sejour *d'honneur*. »  
(*ibid.*)

À l'aide de l'équivoque, Rabelais se permet de critiquer la religion et les gens de l'église, de satiriser les habitudes humaines, la faiblesse des femmes et des hommes, le manque d'honnêteté et d'honneur des gens du temps. Le rire qui en dérive est très succulent mais très mordant à la fois. L'association de mots ou de constructions attire l'attention du lecteur qui goute sans cesse l'ironie de l'auteur qui sait manier la langue, trouver sa sève cachée.

---

<sup>6</sup><https://fr.wikipedia.org/wiki/Contrep%C3%A8terie>.

<sup>7</sup>« [...] femme folle à la messe » se transforme en « [...] femme molle à la fesse » (*Pantagruel*) ; « À Beaumont-le-Vicomte » devient « à beau con le vit monte » si l'on change les lettres « m » et « c » (*Pantagruel*).

*Les onomatopées* représentent un « [...] processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets »<sup>8</sup>.

Dans *Gargantua*, les onomatopées de la « harangue » de Janotus de Braquemardo pour « [...] recouvrer les cloches » (p. 32) de la cathédrale font le délice du chapitre XIX<sup>e</sup> par l'amalgame de lettres sans un sens bien évident : « Hem, hem, ahem, hasch », « [...] heml, hasch, ehasch, grrrenhenhasch » (p. 32) ; de même la répétition du XXXIX<sup>e</sup> chapitre, qui semble imiter le langage parlé : « Crac, crac, crac... » (p. 65).

Un autre exemple, de la même ampleur, est suggéré par les sons de la chanson du moine de Seuillé qui « [...] sauva le cloz de l'abbaye du sac des ennemys », exemple qui complète avec succès la série des onomatopées : « Ini nim, pe, ne, ne, ne, ne, ne, ne, tum, ne, num, num, ini, i, mi, i, mi, co, o, ne, no, o, o, ne, no, ne, no, no, no, rum, ne, num, num » (p. 46).

Les onomatopées, par leurs sonorités inouïes, reproduisent les bruits du monde environnant mais, chez Rabelais, le jeu de ces mots assure un effet comique par l'initiale voulue, comme dans le phénomène d'écho.

Nous pouvons faire aussi référence au *calembour*<sup>9</sup> (comme jeux des mots qui font appel aux homophones et à la polysémie) avec sa « [...] connotation humoristique par le sens double de la phrase » qui permet « [...] une approche ironique sur un sujet donné »<sup>10</sup>. Les exemples fourmillent dans l'économie du livre rabelaisien :

« Le grand Dieu fit *les planètes* et nous faisons *les plats nets* » (p. 12) ;

« Sommes nous icy pour *manger* ou pour *batailler* ? » (p. 54).

« Lever matin n'est poinct *bon heur* » (p. 35)

« Vos abus *meschans*/Rempliroient *mes camps*/De meschanceté ;/Et par faulseté/Troubleroient *mes chants*/Vous abus *meschans* » (p. 85).

« *Or donné par don/Ordonne pardon* ». (p. 87)

L'envoi à l'appétit exagéré (gastronomique ou matériel) des personnages du roman *Gargantua* permet à Rabelais de critiquer encore une fois les préoccupations des gens de son temps : au lieu de s'intéresser à la recherche, au développement harmonieux du corps et de l'esprit, ils parlent de leurs besoins primaires, immédiats ou de la destruction totale, l'anéantissement.

*Le calligramme* (ou *la poésie graphique*), un autre procédé qui suppose assurer la présence des jeux de mots, « [...] poème dont la disposition graphique sur

---

<sup>8</sup><http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/onomatop%C3%A9e/56061>.

<sup>9</sup>Mais dans *Pantagruel* ou *Le Tiers Livre* le calambour est bien présent : « Bas culs / Bacchus » (*Pantagruel*), « [...] science sans conscience n'est que ruine de l'âme » ! (*Pantagruel*), « Dis, amant faux » (diamants faux) (*Pantagruel*, chap. XXIV) ; « en vin / en vain » (*Tiers Livre*), « amie/a mie » (*Tiers Livre*), « Baissant la tête, baisant la terre » (*Tiers Livre*), « [...] amour de soi vous déçoit » (*Tiers Livre*).

<sup>10</sup><https://fr.wikipedia.org/wiki/Calembour>.

la page forme un dessin, généralement en rapport avec le sujet du texte, mais il arrive que la forme apporte un sens qui s'oppose au texte »<sup>11</sup>, est très bien observable dans *Le Cinquième Livre*<sup>12</sup>, le roman rabelaisien *Gargantua* est très pauvre dans ce sens.

## 2.2. La réflexion critique et la parodie

Le but du récit rabelaisien reste indubitablement celui de créer le rire car, en ironisant les situations réelles et le discours pleins de latinismes ou de mots savants sans substance, il dénonce la société et ses tares. *La parodie* devient alors un des moyens les plus employés par Rabelais dans son récit *Gargantua* en vue de faire une analyse et une réflexion critique sur la société de son siècle.

En misant sur l'humour et la ruse, par le biais de *la parodie*, l'auteur parle *du code chevaleresque*, hérité du Moyen Âge, en dévoilant ses limites et ses valeurs désuètes.

Un exemple dans ce sens est assuré par le héros rabelaisien qui n'emploie plus *les armes* héritées de ses ancêtres mais un autre type d'armes : l'urine, une fois entré dans l'ancien Paris :

« Et tant molestement le poursuyvirent qu'il feut contrainct soy reposer suz les tours de l'eglise Nostre Dame. Auquel lieu estant, et voyant tant de gens à l'entour de soy, dist clerement : « Je croy que ces marrouffles veulent que je leurs paye icy ma bien venue et mon proficiat. C'est raison. Je leur voys donner le vin, mais ce ne sera que par rys. ».

Lors, en soubriant, destacha sa belle braguette, et, tirant sa mentule en l'air, les compissa si aigrement qu'il en noya deux cens soixante mille quatre cens dix et huit, sans les femmes et petiz enfans.

Quelque nombre d'iceulx evada ce pissefort à legiereté des pieds, et, quand furent au plus hault de l'Université, suans, toussans, crachans et hors d'halene, commencerent à renier et jurer, les ungs en cholere, les aultres par rys : « Carymary, carymara ! Par sainte Mamye, nous son baignez par rys ! » Dont fut depuis la ville nommée Paris, laquelle auparavant on appelloit Leucece. [...] » (pp. 30-31),

un arbre :

« Ponocrates l'advisa que n'estoient aultres mousches que les coups d'artillerye que l'on tiroit du chasteau. Alors chocqua de son grand arbre contre le chasteau, et à grands coups abastit et tours et forteresses, et ruyna tout par terre. Par ce moyen feurent tous rompuz et mis en pieces ceulx qui estoient en icelluy. » (p. 61),

et un bâton de croix, dans la guerre contre le roi Pichrocole:

---

<sup>11</sup><https://fr.wikipedia.org/wiki/Calligramme>.

<sup>12</sup>Alliant le visuel et le graphique, imposant une lecture plus active car il faut chercher le sens des phrases, ce type de poème ne dessine pas l'objet mais il le remplit, comme par exemple la célèbre « dive bouteille » (*Cinquième Livre*), le but du voyage que Rabelais s'imagine dans son livre, source évidente pour Apollinaire au XX<sup>e</sup> siècle.

« Ce disant, mist bas son grand habit et se saisist du baston de la croix, qui estoit de cueur de cormier, long comme une lance, rond à plain poing et quelque peu semé de fleurs de lys, toutes presque effacées. Ainsi sortit en beau sayon, mist son froc en escharpe et de son baston de la croix donna sy brusquement sus les ennemys, qui, sans ordre, ne enseigne, ne trompette, ne tabourin, parmy le cloz vendangeoient. [...] Puis à tout son baston de croix guaingna la breche qu'avoient faict les ennemys. [...] Jamais Maugis, hermite, ne se porta si vaillamment à tout son bourdon contre les Sarrasins, desquelz est escript es gestes des quatre filz Haymon, comme feist le moine à l'encontre des ennemys avec le baston de la croix.» (p. 48).

Lui aussi, *il n'est plus un preux* au service d'un roi vaillant, qui respecte les valeurs du pays, la croyance en Dieu ; il est un pillard ou un fuyard qui se confronte à des ennemis toujours définis comme des antihéros.

Le Frère Jean, le personnage qui se plie mieux au jeu de la parodie, mène des combats au service « du vin » (p. 47) ou, pourquoi pas, au « service divin » (p.47). Son comportement n'est pas digne de l'honneur chevaleresque car il jure comme un charretier (l'explication de son comportement est chargée de comique) :

« -Ainsi (dist le moyne), à ces diables, ce pendent qu'ilz durent ! Vertus de Dieu ! qu'eneust faict ce boyteux? Le cor Dieu! il prent plus de plaisir quand on luy faict present d'un bon couble de beufz!

-Comment (dist Ponocrates), vous jurez, Frere Jean?

-Ce n'est (dist le moyne) que pour orner mon langage. Ce sont couleurs de rethorique Ciceroniane. » (p. 66)

et combat avec un bâton de croix (p.48), en parodiant ainsi l'image des anciens chevaliers partis en Croisades, en vue de délivrer la Terre sainte.

À l'aide de la parodie, Rabelais soulève en profondeur les marques de la dégradation des valeurs et des symboles hérités des anciens. Nostalgique lorsqu'il se rend compte que les temps du passé n'existent plus, que l'honneur chevaleresque, la loyauté envers le roi, le pays ou Dieu ne sont que des souvenirs désuets, Rabelais s'efforce, dans son livre *Gargantua*, de retrouver, à l'aide d'une narration pleine de symboles, les dimensions de l'humanité.

## Conclusion

Continueur de la littérature du Moyen Age mais, en même temps, un novateur de son siècle, François Rabelais, écrivain et médecin de la Renaissance, s'érige en critique et moraliste des mœurs et invite le lecteur à une leçon de bon rire à travers une œuvre qui recrée, par ses personnages gigantesques, toute une société.

Nous avons observé, à travers notre analyse ayant comme point de départ le roman rabelaisien, *Gargantua* entre le *récit comique* et la *réflexion critique* de la société du temps, que les problèmes concernant l'éducation, la politique ou la religion sont des thèmes bien débattus en vue de critiquer et de satiriser une société où les valeurs n'existent plus. Esprit critique virulent, plongeant son lecteur dans une atmosphère populaire de fête, de banquet, de jeu et de carnaval, Rabelais prône l'importance de la curiosité, par l'expérience vécue à travers le voyage, le



développement en égale mesure du corps et de l'esprit. Même si Rabelais emploie sans mesure les jeux de mots, les jurons, les allégories, les symboles, il réussit à polir et à libérer ainsi la langue du XVI<sup>e</sup> siècle de sorte que son roman se transforme dans un véritable emblème de l'esprit, de la pensée de la Renaissance.

Comme *roman comique*, il trouve sa source dans *le gigantisme et le folklore*, dans *les détails carnavalesques* et, associant le gigantisme au grotesque, en exagérant les traits de la nature humaine, il s'élanche dans un emploi illimité des *jeux des mots*.

Défini comme *réflexion critique*, le roman propose une satire et une critique âpres de l'époque, par le biais de *la parodie*. Rabelais met sur le premier plan l'humour et la ruse, les limites et les valeurs désuètes du code chevaleresque, héritées du Moyen Âge. Son héros ne combat plus avec les armes héritées de ses ancêtres, il n'est plus un preux au service d'un roi plein de courage et d'honneur, qui respecte les valeurs du pays et la croyance en Dieu ; ses ennemis sont, tout comme lui, des anti-héros qui miment le passé.

Si Rabelais choque les contemporains ou même aujourd'hui le lecteur à cause de sa langue, c'est parce qu'il se sent trahi par une société qui ne connaît plus ses valeurs. Le rire ou la réflexion critique ne sont que sa révolte contre une société qui ne croit plus à l'homme et à son avenir.

## Corpus

Rabelais, François, *Gargantua*, in : *Livrefrance*, site : <http://livrefrance.com/Gargantua.pdf> (dernière consultation le 20 août 2016).

Rabelais, François (1532 ; 1925), *Les grandes et inestimables Croniques du grant et énorme géant Gargantua*, Lyon - Rééd. Editions des Quatre Chemins.

Rabelais, François (1533 ; 1949), *Le vroy Gargantua*. Réédition : Nizet.

Rabelais, François (1534 ; 1956), *Les Croniques admirables du puissant roy Gargantua*. Réédition : Éditions Gay.

François Rabelais (M. Alcofribas) (1534), *Les horribles et épouvantables Faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua*.

François Rabelais (M. Alcofribas) (1534), *La Vie inestimable du grand Gargantua, près de Pantagruel*.

## Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, coll. Tel.

Boulenger, Jacques (1941), « Introduction à l'édition des *Œuvres complètes* de Rabelais, in : Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade.

- Dayre Éric (2007), « Naissances poétiques du roman », dans *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne : Récit, morale, philosophie*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, coll. « Cours / Littérature comparée » : 13-44.
- Demerson, Guy (1926), *Rabelais*, Balland, 13 (Fayard, 1991).
- Demerson, Guy (1994), *Humanisme et Facétie : Quinze études sur Rabelais* (recueil d'articles), Orléans – Caen : Paradigme, coll. « L'Atelier de la Renaissance » (n° 3).
- Glauser, Alfred (1966), *Rabelais créateur*, Paris : Nizet.
- Hoffmann, George (1992), « Rabelais à la limite de la fable : le rôle de la culture populaire dans le programme humaniste », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 34 : 27-39 (DOI 10.3406/rhren.1992.1827, [:%20http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren\_0181-6799\_1992\_num\_34\_1\_1827 lire en ligne]).
- Kundera, Milan (1986), *L'Art du roman*, Paris : Gallimard.
- Larmat, Jean (1973), « Le Moyen Âge dans le « Gargantua de Rabelais », in *Les Belles Lettres*, Paris : 321-344.
- Lazard, Madeleine (2002), *Rabelais*, Paris : Hachette littératures, (1<sup>re</sup> éd. 1993).
- Lefebvre, Henri (1955), *Rabelais*, Paris : Editions Hier et aujourd'hui, coll. « Grandes figures ».
- Milhe-Poutingon, Gérard, (2009), *François Rabelais*, Paris : Armand Colin, 72.
- Paris, Jean (1970), *Rabelais au futur*, Paris : Le Seuil.
- Ragon, Michel (1993), *Le Roman de Rabelais*, Paris : Albin Michel.
- Rigolot, François (1972 ; 1996), « Les Langages de Rabelais », in *Études rabelaisiennes*, tome X (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, CXXI), Genève : Droz : 144-152.
- Tetel, Marcel (1964), *Étude sur le comique de Rabelais*, Florence : Leo S. Olschki.
- Screech, Michael (1992), *Rabelais*, Paris: Gallimard, coll. « Tel ».
- Stephens, Walter, (trad. Florian Preisig) (2006), *Les Géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme* [« Giants in Those Days : Folklore, Ancient History, and Nationalism »], Paris: Honoré Champion, coll. « Études et essais sur la Renaissance / La Renaissance française » (n° LXIX), notice BnFn° FRBNF40242868), chap. III (« Annius de Viterbe, le déluge et une nouvelle conception de l'histoire universelle »), 163-230.

## Sitographie

- <https://fr.wiktionary.org/wiki/Pantagruel> (dernière consultation le 20 juin 2016).
- [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois\\_Rabelais/140121](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois_Rabelais/140121) (dernière consultation le 20 juin 2016).
- <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/francois-rabelais/content/1831008-resume-gargantua-de-rabelais> (dernière consultation le 15 juin 2016).

<https://rabelaisparlalorgnette.wordpress.com/2015/12/30/propositions-3-la-medecine-lanatomie/#more-316> (dernière consultation le 15 juin 2016).

<http://www.alalettre.com/rabelais-oeuvres-gargantua.php> (dernière consultation le 21 août 2016).

<http://www.maxicours.com/se/fiche/7/4/370874.html> (dernière consultation le 15 août 2016).

<http://www.projet-voltaire.fr/blog/origines/ils-ont-fait-le-francais-francois-rabelais> (dernière consultation le 20 août 2016).

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeu\\_de\\_mots](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeu_de_mots) (dernière consultation le 21 août 2016).

<http://www.lesmotsenjeux.fr/spip.php?article10> (dernière consultation le 15 août 2016).

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Anagramme> (dernière consultation le 20 juin 2016).

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Contrep%C3%A8sterie> (dernière consultation le 15 juin 2016).

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/onomatop%C3%A9/56061> (dernière consultation le 20 août 2016).

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Calembour> (dernière consultation le 20 juin 2016)

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Calligramme> (dernière consultation le 20 juin 2016).

# DES JEUX DE MOTS OU DES MOTS EN JEU : C'EST LA LIBERTÉ QUI EST EN JEU DANS LES CHRONIQUES DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Anne-Sophie OWCZARCZAK

Université d'Artois, France

Textes et Cultures (EA4028)-CoTraLiS

Courriel : [annesophieowczarczak62750@gmail.com](mailto:annesophieowczarczak62750@gmail.com)

## Résumé

La presse espagnole au cours de la période de dictature franquiste a souvent joué le rôle d'un vecteur d'idées au service des citoyens. Cette étude vise à expliquer certains mécanismes langagiers utilisés par le journaliste catalan Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), dans la revue *Triunfo*, afin de détourner la censure et de dénoncer la répression franquiste. Le contexte politique espagnol dans lequel s'inscrit cette recherche est crucial: il s'agit de la fin de la dictature franquiste (1939-1975) et plus particulièrement de l'année 1975, année charnière qui sera suivie par la transition démocratique. Le corpus d'étude regroupe 31 articles écrits par VM dans cette revue ; nous analysons quelques figures de style extraites manuellement de ces chroniques où l'ironie, l'humour, les jeux de mots et d'idées, viennent rompre la conspiration du silence imposée par la politique.

## Abstract

### WORDPLAYS OR WORDS AT PLAY: IT IS THE FREEDOM THAT IS IN PLAY IN MANUEL VASQUES MONTALBAN'S CRHONICLES

The Spanish press during Franco's dictatorship has often acted as a vector of ideas in the service of citizens. This study aims to explain some language mechanisms used by the Catalan journalist Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), in the *Triunfo* magazine, in order to divert censorship and to denounce the Francoist repression. The Spanish political context in which this research fits into is crucial: it is almost the end of the Franco dictatorship (1939-1975) and especially 1975, a pivotal year, followed by the democratic transition. The corpus of the study groups together 31 articles written by Vázquez Montalbán in the above mentioned magazine; we analyze some figures of speech in which irony, humor, puns and ideas, disturb the conspiracy of silence imposed by politics.

**Mots-clés:** *Montalbán, Triunfo, dictature, presse, jeux*

**Keywords:** *Montalbán, Triunfo, dictatorship, press, puns*

## **1. Bref aperçu du contexte historique**

### **1.1 La dictature : 1936-1975**

Lorsqu'une dictature s'impose dans un pays, ce sont toutes les libertés qui sont prises en otage, pour chaque citoyen. Une dictature s'instaure par la force, une force qui est à la fois physique, morale et discursive. La dictature imposée pendant près de quarante ans par le général Francisco Franco reposait sur ces trois forces réunies : les militaires regroupés et organisés autour du général Franco ont pris le contrôle de l'Espagne dès la fin de la Guerre Civile. Le régime franquiste a développé une propagande de fer dans le pays, mêlant l'adulation du Caudillo et de ses idées tandis que Franco multipliait les discours de masse afin de rallier le peuple espagnol à sa cause. La Guerre civile a divisé l'Espagne en deux, et la longue dictature qui a suivi a fait perdurer une telle division de la nation espagnole. Le franquisme supprima les libertés que le pays expérimentait depuis quelques années, au cours de la Deuxième République, et installa un régime de terreur, jusqu'en 1975, année de la mort du général Franco. C'est alors une transition démocratique qui fut conduite par le roi Juan Carlos.

Jusqu'en 1975, la parole était prise en otage. Parler pouvait être un délit. Parler pouvait coûter la vie. Nombreux sont ceux qui ont décidé, par crainte, d'accepter le verrou du silence. D'autres, ont voulu prendre la parole pour divulguer leurs idées, leurs opinions, à l'encontre des discours officiels et du monopole franquiste des mots de propagande. Manuel Vázquez Montalbán a dès son plus jeune âge fait partie de ces derniers. Il arriva au monde au cours d'une année sombre<sup>1</sup> dans une famille catalane vaincue à l'issue de la Guerre Civile. L'horreur, la faim, la détresse et la peur furent son quotidien. Néanmoins, les valeurs que lui transmirent ses parents et malgré tout, le monde à l'entour, construisirent son identité. Son engagement pour la démocratisation du régime, pour la mémoire historique, pour éclairer le passé sombre que le régime tentait d'effacer, font de lui aujourd'hui un auteur et une figure emblématique de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Ses mots et ses écrits sont aujourd'hui des témoignages essentiels de la fin du franquisme et des débuts de la transition. Son engagement est marqué par des valeurs qui ne le quitteront jamais : sa sincérité et son audace.

### **1.2. Écrire sous une dictature**

En effet, de l'audace, pour exercer le métier de journaliste, Montalbán devait en avoir, car le manque de liberté se marque en particulier sur le terrain des

---

<sup>1</sup> Manuel Vázquez Montalbán naît en 1939, à Barcelone. À sa naissance, son père est en prison. Sa mère l'éduque seule et fait face aux difficultés laissées aux familles après la Guerre Civile. Ce sont des années de recherche d'identité, de la lutte de la classe ouvrière, de pauvreté extrême. Montalbán ne sera reconnu par ses parents dans le registre civil que des mois après sa naissance, car ses parents s'étaient mariés sous la seconde République. Il verra son père pour la première fois à l'âge de 6 ans.

<sup>2</sup> Depuis son décès, nombreux sont les auteurs et amis de Montalbán qui effectuent des traductions, principalement de sa série policière avec son personnage incontournable, Pepe Carvalho, comme ceux traduits par Georges Tyras aux éditions Galaxia Gutenberg. Ses articles de presse ne sont à ce jour pas encore traduits.

médias. Ce n'était pas un style choisi par notre journaliste, ni par les autres qui adoptaient ces traits d'écriture : c'était une obligation. La seule nuance apportée par Montalbán, et qui le différencie des autres à cette époque, est l'engagement de son écriture. Notre étude porte sur un corpus de médias de presse, donc écrits. À l'époque du franquisme, la presse écrite subit toutes les difficultés liées à la dictature : restriction, censure, répression, afin de devenir un outil de propagande au service du régime politique en place. Ce n'est qu'en 1966 qu'une certaine liberté apparut lorsque Manuel Fraga, ministre du tourisme et de l'information, promulgua la Loi de la Presse et de l'Imprimerie<sup>3</sup>. Controversée, parfois critiquée, cette loi libérait les médias. Il y avait certes une amélioration dans la liberté d'expression mais elle était restreinte par la censure : on parlait de « libertés contrôlées »<sup>4</sup>. Si nous résumons, la presse n'a pu tirer parti d'une liberté pleine et entière que bien après la mort de Franco (en 1975). La censure régna du début à la fin du franquisme, bien que le terme censure soit décliné sous la forme du « deposito previo »<sup>5</sup>, c'est-à-dire que chaque article, avant d'être publié, était lu par une personne employée par le gouvernement afin de décider de la publication ou non de l'article.

Afin de contrer toutes ces barrières, les journalistes étaient obligés de trouver des solutions pour continuer d'écrire. Il leur fallait inventer des manières de se libérer des contraintes à travers une approche ludique des écrits, ceci pour apporter d'autres informations que celles données par le gouvernement. Certains journalistes pratiquaient l'auto-censure, craignant les sanctions ou les amendes que pouvaient infliger le régime politique. S'auto-censurer, revenait à publier ce que voulait le régime, écrire de la manière qu'il le voulait. C'était aussi se taire. Cacher des vérités. Écrire sur des thèmes dépourvus de tout sens : on passe de la censure à la « sensure »<sup>6</sup>. D'autres ont cherché à trouver des solutions.

Comment Manuel Vázquez Montalbán joue-t-il avec et sur les mots afin d'être publié ? Comment qualifier ces jeux de mots ou de phrases en contexte ?

Notre étude porte sur la revue *Triunfo*<sup>7</sup>. Nous avons répertorié exhaustivement tous les écrits de Montalbán publiés en 1975 dans sa chronique *La Capilla Sixtina*. Toutes ses chroniques sont signées sous le pseudonyme « Sixto Camara ». Ainsi, notre corpus se compose de 31 articles, du 4 janvier au 6 septembre, avant le 20 novembre de cette année-là, date de la mort de Franco. La collecte des articles s'arrête en septembre car le régime politique lui impose une suspension de quatre mois à la suite d'articles selon eux outrageants à leur égard. L'importance de cette revue vient de cette vivacité et de cette audace. Elle donne la possibilité aux journalistes de divulguer des sujets sensibles, de récupérer les

---

<sup>3</sup> Ley de prensa e Imprenta, Manuel Fraga Iribarne, 18 de marzo de 1966.

<sup>4</sup> Paredes, Javier, *Historia Contemporánea de España (Siglo XX)*, Ariel, « Ariel Historia », 2004, page 1055.

<sup>5</sup> Un dépôt au préalable.

<sup>6</sup> Roelens, Nathalie, *Censure ou sensure*, Persée, 2008.

<sup>7</sup> En 1946, elle arrive sur le marché bien qu'elle connaisse un succès durant les dernières années franquistes.

fragments d'un passé éclaté par l'exil et la répression<sup>8</sup>, mais elle sera forcée de fermer ses portes plusieurs mois. *Triunfo* fut une référence pour cette époque, et se caractérise par son audace, son caractère innovant, tous les journalistes d'avant-garde voulaient voir leurs articles publiés dans cette revue<sup>9</sup>.

Toute analyse commence par une lecture simple et filée de chaque chronique qui permet au chercheur de s'imprégner de son corpus. Cette lecture montre un intérêt essentiel dans la compréhension et la globalisation du corpus. S'imprégner de celui-ci renvoie l'investigateur à l'essence même des mots et du discours du locuteur. Cette phase est importante car pour que l'investigateur comprenne les chroniques du locuteur, il faut les lire dans leur ensemble, comprendre le discours entier pour ensuite faire écho dans l'explication. D'autre part, comme le dit Carmen Pineira Tresmontant, « [...] l'opération de lecture conduit le chercheur à s'interroger sur les mécanismes utilisés pour produire une interprétation »<sup>10</sup>.

Une attention particulière a été donnée à certaines tournures particulières ou figures de style<sup>11</sup> présentes dans ces chroniques, comme par exemple la transposition, la métaphore, les euphémismes ou encore les juxtapositions où l'humour permettait d'apporter une réflexion, d'ôter le caractère dramatique de la situation en la convertissant en mélodrame.

## **2. Des jeux de mots aux jeux phraséologiques**

### **2.1 L'humour : une arme de guerre**

Le contexte était propice à l'humour, car c'était l'un des rares moyens pour pouvoir publier des articles. L'humour créait un décalage et un recul face à ce que vivaient les Espagnols. On prend de la distance pour voir de plus haut, voir l'ensemble de la situation, l'ensemble des points de vue qui peuvent être différents, tout en cohabitant ensemble. C'est ainsi que les écrits sont peuplés d'ironie, de paradoxes, de comparaisons farfelues, de dessins humoristiques, d'euphémismes ou de mise en emphase, de jeux de mots. Nous entendons par jeux de mots tous les types de jeux sur les sons (homophones), sur les sens (homonymes) et en ce sens les mots à double sens (polysémie), les répétitions, identiques ou avec modification (polyptotes), ou tout simplement quand le locuteur joue avec les signifiants et les signifiés des mots dans des contextes différents. Ces jeux de mots peuvent être perçus facilement par les lecteurs s'ils partagent les mêmes centres d'intérêt, la même culture, ou bien s'ils partagent un même bagage. Indépendamment, si le

---

<sup>8</sup> Chaput, Marie-Claude, *Relectures de la Seconde république dans Triunfo et Cuadernos para el dialogo*. In: Matériaux pour l'histoire de notre temps, n°70, 2003. Espagne : la mémoire retrouvée (1975-2002) pp. 20-26. Page consultée le 15 avril 2016, [[http://www.persee.fr/doc/mat\\_0769-3206\\_2003\\_num\\_70\\_1\\_402448](http://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_2003_num_70_1_402448)].

<sup>9</sup> Saval, José V, *El triunfo de un luchador incansable*, Editorial Síntesis, Chap.9 El triunfo de Vázquez Montalbán, p. 99, 2004.

<sup>10</sup> Pineira Tresmontant Carmen, *Técnicas informáticas de análisis del discurso. Aplicaciones a textos periodísticos*, Paris 8, p. 224.

<sup>11</sup> Fontanier, P. « Les figures du discours », Flammarion, 1968 (première édition 1830).

lecteur ne peut comprendre le jeu du locuteur, le message ne passe pas. Pire, il peut être mal perçu et mal interprété.

En soi, il ne s'agit pas tant de divertir le lecteur pour qu'il partage un moment de plaisir et d'entente avec le journaliste, il s'agit d'apporter du divertissement au lecteur, en provoquant un sourire malgré la pénibilité de la situation, et de lui montrer l'envers du décor des vitrines de la politique. Les lecteurs sont généralement déjà complices, mais d'autres, à la lecture, le deviennent tout simplement parce que, avoir vécu et vivre la même réalité, crée une complicité naturelle entre eux et Montalbán. On peut toujours défendre l'idée que l'acte humoristique est aussi au service d'une vérité. Cette vérité est un moment de libération d'une contrainte, de négation d'une évidence, de relativisation<sup>12</sup>.

Le premier aspect qui frappe à la lecture est sans doute les traits humoristiques que contiennent les chroniques de Montalbán. Par le terme « humour », et loin des querelles sur sa définition exacte, nous l'entendrons de façon générique comme un procédé qui renvoie à l'ironie, la moquerie, le sarcasme, l'absurde ou à toute incitation au sourire chez le lecteur. Quoiqu'il en soit, le lecteur sourit en lisant les chroniques, et il en vient, implicitement ou explicitement, à réfléchir sur ce qu'il vient de lire. Car Montalbán, dans *La Capilla SiXtina*, ne joue pas uniquement avec les mots, il va au-delà du simple jeu sur les mots : il joue avec les phrases dans l'intégralité de son discours. Les seuls jeux de mot, au sens propre, ne sont pas la retranscription d'une volonté du journaliste, dans le passage de l'information, mais d'une moquerie des politiciens, et même de la linguistique.

## 2.2. Caricature du « verbiage » politique

Oui, Montalbán se moque de certains jeux de mots et de certaines explications de la part des linguistes où « l'on ne comprend rien ». Les politiciens retransmettent des discours incohérents, se voulant savants, maniant les mots pour finalement donner au peuple l'image d'un discours sans finalité. Dans l'exemple suivant, il reprend un terme latin « *veritas* », utilisé en politique, pour en faire une toute autre déclinaison, imitant les hommes qui le gouvernement :

« *Los proveristas no son ni primorriveristas, ni primaveristas, ni primodonistas, ni primorrimados. Son eso, proveristas, partidarios de la verdad* ». [Les partisans de la vérité ne sont ni les premiers qui détiennent la vérité (primo dans le sens premier) / ne sont pas les partisans de Miguel Primo de Riveira (primo du dictateur Primo de Riveira), ni les premières partisanes de la vérité, ni les premiers hédonistes, ni les premières rimes. Ils sont cela, « *proveristas* », partisans de la vérité. ]<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>Charaudeau, Patrick, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », in Vivero Ma.D. (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, (pp.9-43), L'Harmattan, Paris, 2011, consulté le 11 octobre 2016 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,274.html>.

<sup>13</sup> La Capilla SiXtina, *In vino veritas*, 25 janvier 197, numéro 643. Dans cet article, il émet une critique acerbe envers le gouvernement espagnol. Pour parler de libertés et de



Il joue avec la polysémie que ces néologismes peuvent associer, par exemple « *primorriverista* » *primo* dans le sens de premier et *verista* = vérité, ou suggérer une allusion au dictateur Miguel Primo de Riveira. Il joue aussi avec l'homophonie de ces néologismes. Ces deux jeux de mots et l'interprétation que l'on en fait rend risible cette invention créée par le journaliste où la raillerie en ressort d'autant plus critique et provocante. L'absurdité de ces termes renvoie à l'absurdité des discours des politiciens.

Autre exemple de « verborrea » [verbiage] pour Montalbán concernant le futur de l'Espagne<sup>14</sup>:

« *¿Cambio con ruptura o sin ruptura? ¿Ruptura sin cambio? ¿Cambio democrático o democrático cambio? ¿Recambio sin ruptura o con ruptura? ¿Recambio con cambio o recambio sin cambio? ¿Recambio recambiable?». [Changement avec rupture ou sans rupture? Rupture sans changement? Changement démocratique ou démocratique changement? Remplacement sans rupture ou avec rupture ? Remplacement avec changement ou remplacement sans changement ? Remplacement remplaçable ?]*<sup>15</sup>.

Le jeu repose sur les homophones mais aussi sur la dualité « avec/sans » qui renvoie à cette idée d'instabilité en Espagne. Le futur semble proche bien qu'il semble loin. Le sarcasme du journaliste se base sur cette exagération, cette avalanche de questions auxquelles personne ne peut répondre en mai 1975, et aussi sur le titre de l'article : « Si j'étais orateur ». Il peut être orateur. Ce n'est pas difficile, il faut juste prendre un mot, une idée, puis en abuser, et un discours est vite ajusté. Autres exemples,

« *¿Lo constitucional se constituye o se autoconstituye? », « [...] no hay más remedio que remediar lo remediable antes de que sea irremediable. » [Ce qui est constitutionnel se constitue ou s'auto constitue ? [...] Il n'y a pas d'autre solution que de remédier ce qui est remédiable avant que ce ne soit irrémédiable]*<sup>16</sup>

Le journaliste emploie des polyptotes divers pour rendre humoristique son propos. Tout d'abord sur la Constitution, inexistante en Espagne car le pays était

---

vérités, il prend l'exemple de l'alcoolisme afin de justifier les nouvelles vérités que les Espagnols n'ont plus peur de dévoiler. Montalbán explique que la vérité ne se vend et ne s'achète pas. Il est difficile de traduire cette phrase où les jeux de mots s'entremêlent et où ces jeux rendent multiples les interprétations.

<sup>14</sup> L'année 1975 est une année charnière en Espagne : l'état de santé de Francisco Franco se dégrade. On connaît le nom de son successeur : le prince Juan Carlos I. Les commentaires et les projections du futur sont donc des thèmes récurrents dans la presse. Chacun imagine le futur de l'Espagne, entre continuité du franquisme, réforme, rupture, démocratie ?

<sup>15</sup> La Capilla SiXtina, *Si yo fuera orador*, 17 mai 1975, numéro 659.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

alors régi par les lois franquistes, puis sur la remédiation de l'Espagne, est-ce possible ? Cela sera-t-il encore possible ?

### 2.3. Transposition

Seulement, pour pouvoir résoudre un problème, il faut reconnaître que le problème existe. Les débuts de l'Espagne franquiste voient le pays divisé en deux : ceux qui ont perdu la guerre et ceux qui l'ont gagnée. La fin de l'Espagne franquiste maintient cette division, mais « [...] le dividende serait une grande majorité du peuple, et le diviseur serait le gouvernement ». Car le pays a su évoluer malgré les interdictions. Le développement des pays occidentaux est perçu en Espagne comme un exemple à suivre. Mais la politique ne change pas, et les dirigeants répètent depuis près de quarante ans que le pays se trouve dans une grave crise. Montalbán retranscrit cette sentence récurrente au moyen de la répétition où le segment figé « *Y no llueve* » [Et il ne pleut pas]<sup>17</sup> est répété huit fois dans la chronique. Il joue également avec le mot « pluie » qui symbolise le désordre, le chaos. En faisant référence à la pluie, il parle d'incertitude politique, de crise économique, de profond mal-être, de séquestration, de baisse de pouvoir d'achat, de l'inflation et d'une possible troisième guerre mondiale. Il établit un parallélisme entre la pluie et la politique : elles partagent des points communs. Elles ne se manifestent pas et cachent la vérité. La morale amusante de cette chronique est que de ce fait, il y a une pénurie d'eau en Espagne, soit une pénurie en politique, et qu'il y a un rationnement. Il reprend ces termes en les transposant à d'autres contextes :

« *Aquí lo único que va a venir sera un racionamiento de agua, automóviles, palabras, ideas y pasaportes. Y si no al tiempo.* » [Ici la seule chose qui se produira sera un rationnement de l'eau, des voitures, des mots, des idées et des passeports. Sinon on patiente/on verra avec le temps]<sup>18</sup>

Autre exemple de transposition d'un segment figé dans des situations différentes : la polysémie accordée à ces segments en fonction du journaliste même. Dans ses chroniques, la présence de Montalbán est importante et nous retrouvons bien souvent bien la place qu'il confère au « je journalistique », en complément du « jeu journalistique ». La fonction de la chronique tient en ces deux aspects : relater les faits avec une part de subjectivité fine. C'est ce que proposent les textes interprétatifs à l'instar des textes informatifs (neutres, si toutefois l'on considère qu'un écrit journalistique puisse être neutre) et des textes d'opinions, comme l'explique Asunción Escribano Hernandez<sup>19</sup>. Il laisse parler sa mémoire et la laisse guider ses écrits. Parfois il nous livre de véritables témoignages. La revue

---

<sup>17</sup> La Capilla SiXtina, *Y no llueve*, 18 janvier 1975, numéros 641-642.

<sup>18</sup> *Ibidem*, Montalbán joue sur la polysémie du mot temps dont il est question dans sa chronique. Le temps peut être climatique ou représenter la durée.

<sup>19</sup> Escribano Hernandez, Asunción, *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*, Edición Universidad, Salamanca, 2006, Introduction.

*Triunfo*, au-delà des articles qui paraissent chaque semaine malgré la censure, diffusait des mémoires authentiques. La modalisation est une sphère de la linguistique qui est à étudier dans les chroniques de Montalbán. Dans notre cas, il reprend à quatre reprises dans une chronique la métaphore « *el país de mi infancia* » [le pays de mon enfance]<sup>20</sup> en faisant référence à des signifiés différents. Tout d’abord, il reprend cette expression empruntée à une citation d’Antoine de Saint Exupéry en référence à la ville ou au pays dans lequel une personne grandit, où il retrouve la construction de son identité. Puis cette expression est utilisée pour mentionner Barcelone, sa ville natale, chère à ses racines. Enfin, le pays de son enfance symbolise sa mémoire, car en mémoire il garde chaque bribe de souvenir. « Son enfance est belle et riche. Elle est pour lui la genèse de ses racines. Parler de cette période génère un retour aux sources, la construction de l’identité de l’homme »<sup>21</sup>.

Enfin, l’ultime répétition, dans le même article, à caractéristique humoristique semble à nouveau cibler la politique :

« *Para conocer al hombre, los científicos están estudiando el comportamiento animal de los animales* » [Pour connaître l’homme, les scientifiques sont en train d’étudier le comportement animal des animaux]

L’homme est considéré comme un animal, il est dévalorisé comme étant dépourvu de sens. L’animalisation est fréquente dans « l’écriture montalbienne », comme le montre l’exemple de José Maria Areilza, homme politique espagnol, surnommé « *el condor de Motrico* »<sup>22</sup>. La référence à ce volatile est à double tranchant : cela peut être positif pour son caractère majestueux, à prendre avec humour, ou négatif, car il est volage, surprenant, et prend au dépourvu. Bien entendu, Montalbán ironise sur l’aspect positif de cet homme en politique. Il met d’ailleurs en garde deux autres hommes politiques qui travaillent à ces côtés :

« [...] *en un momento determinado se elevará, y dejará caer el peso de su sombra majestuosa sobre los otros dos pajaritos.* » [Il arrivera un moment où il s’élèvera et laissera tomber le poids de sa sombre majesté sur les deux autres petits oiseaux.]<sup>23</sup>

### 3. Imager les mots

#### 3.1 La métaphore

Notre recherche, au fil des 31 chroniques que contient notre corpus pour l’année 1975, converge vers un autre type de jeux de mots : la métaphore. La

---

<sup>20</sup> La Capilla SiXtina, *La matanza del cerdo*, 4 janvier 1975, numéro 640.

<sup>21</sup> Owczarczak, A-Sophie, « Manuel Vazquez Montalban : La mémoire au-delà du silence durant le franquisme », in *Tiempopresente*, URL : <https://tiempopresenterevhist.wordpress.com>, page consultée le 13.11.2016, 2016.

<sup>22</sup> La Capilla SiXtina, *El condor de Motrico*, 8 février 1975, numéro 645, « le condor de Motrico ».

<sup>23</sup> *Ibidem*.

métaphore est une figure de style qui consiste à substituer un objet ou une idée dans une phrase par une idée différente. On pervertit une entité conceptuelle au moyen d'une autre dans le but de rendre une autre image du concept. Nous en avons plusieurs exemples :

« *Ignorantes los denunciantes de que solo se trataba de supuestos aperitivos para la comida de tres platos y postre que vendría después* » [Les plaignants ignoraient qu'ils n'étaient censés n'être que de supposés apéritifs pour le repas composés de trois plats et d'un dessert qui arriverait ensuite

« *La infancia es una patria* » [L'enfance est une patrie]

« *España puede morir de sed* » [L'Espagne peut mourir de soif]

« *Invertir en el cambio político* » [Investir dans le changement politique]

« *La Bolsa está triste, ¿qué tendrá la Bolsa?* » [La Bourse est triste. Qu'est-ce-qu'à la Bourse ?]

« *No falta quien propone mandarle a los guardias por si la Bolsa se ha entregado a una solitaria acción subversiva de resistencia pasiva* »<sup>24</sup>. [Il ne manque personne qui propose de lui envoyer des policiers au cas où la Bourse se serait livrée à une action subversive solitaire de résistance passive]

Le journaliste joue avec les mots et sur les mots. Dans le premier exemple, il n'hésite pas à cataloguer les hommes politiques comme de vrais animaux capables de tout. Le peuple est mangé par le gouvernement. Le peuple est un plateau apéritif et le dessert viendra à la fin. Le franquisme n'est pas encore terminé, le dessert n'est pas encore servi. Continuant sur la gastronomie, nous reprenons le troisième exemple où l'Espagne peut mourir de soif. Cette métaphore contient plusieurs interprétations : il ne pleut plus en Espagne, donc le pays peut connaître une sécheresse prochainement, seulement si nous reprenons le signifié pour la « pluie », on sait que la pluie symbolise la politique, et que de ce fait l'Espagne manque cruellement d'homme véritable au pouvoir. Enfin, dans les deux derniers exemples, il est à noter en plus de la métaphore, l'intertextualité et la personnalisation de la « Bourse ». Montalbán reprend un vers connu de Ruben Dario dans *Sonatina* : « *La princesa está triste, qué tendrá la princesa ?* » [La princesse est triste. Qu'a donc la princesse ?] en effectuant un changement nominal.

La bourse est comme les Espagnols, elle peut être pervertie, c'est une personne, elle peut donc selon le journaliste avoir une amende, et comme « On ne sait pas très bien où commence le *versif* et où se termine le « sub-versif », si l'on venait à connaître son caractère subversif, elle pourrait être arrêtée<sup>25</sup>. On peut lui enlever son passeport. Puis elle est triste cette bourse, car elle n'augmente pas. Montalbán en fait d'ailleurs un jeu de mots qui en fait sourire plus d'un : *La bolsa*

---

<sup>24</sup> La Capilla SiXtina, *El vicealmirante*, 1 février 1975, numéro 644 ; *Ibidem*, *La matanza del cerdo*, 4 janvier 1975, numéro 640 ; *Ibidem*, *Y no llueve*, 18 janvier 1975, numéros 641-642 ; *Ibidem*, *Invertir en futuro político*, numéro 647 ; *Ibidem*, *La Bolsa*, 28 juin 1975, numéro 665.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 28 janvier 1975. Le « versif » est un néologisme créé par Montalbán pour créer son jeu de mot.

*no sube ni a tiros* [La bourse n'est ni près d'augmenter ni à descendre (dans le sens « fusiller »)]<sup>26</sup>. Seulement, le journaliste opère un défigement de ce segment figé, en décomposant l'expression et constate que la bourse n'augmente pas, *no sube*, mais les tirs à balles, *tiros*, il y en a en Espagne ! Encore une fois, il se sert de la Bourse et de cette intertextualité pour faire passer un message implicite : l'Espagne, bien que ce soit la fin du franquisme, continue d'être une dictature<sup>27</sup>. Il y a encore des exécutions, des sanctions morales et physiques infligées au dissident.

### 3.2. Les euphémismes

Enfin, d'autres jeux de mots relevés relèvent de l'euphémisme et de l'association de substantifs sans aucun rapport sémantique. Il est logique de retrouver ce genre de forme dans ces contextes politiques si particuliers, dans la presse. Les journalistes qui ne pratiquaient pas l'autocensure préféraient utiliser des formes atténuées, à l'instar de l'exagération que nous avons vue dans les premières lignes de cette étude. L'euphémisme permet de « passer inaperçu », de décrire des événements sans les nommer. C'est au lecteur de comprendre le message implicite. Il est toujours plus sécurisant pour le journaliste d'enlever une part de subjectivité dans ses écrits. Prenons quelques exemples : pour montrer les dérives du régime et l'interdiction de la culture dans le pays, Montalbán parle d'un poète, Carlos Álvarez, connu à l'étranger, peu en Espagne, disant qu'il est « [...] *más conocido en España por sus encarcelaciones que por su poesía* » [plus connu en Espagne pour ses incarcérations que pour sa poésie]<sup>28</sup>. Le journaliste s'interroge sur la qualité des personnes qui entrent en prison. Citant la censure sans la citer, il dit qu'il écrit « *dando codazos o guiñando el ojo* » [écrire en donnant des coups de coude ou des clins d'œil]<sup>29</sup>. Mais finalement, Montalbán soulignera dans diverses interviews qu'il avait assimilé ces procédés, qu'essayer de déjouer la censure était comme un travail en plus d'écrire des articles de presse. Cela faisait partie de son style d'écriture.

L'expression atténuée la plus significative est sans doute « *el conflicto colectivo* » [un conflit collectif]<sup>30</sup> qu'utilise le journaliste, en se moquant de manière très explicite du gouvernement dans sa chronique, car il répète cette expression et la corrige avec le mot clair : une grève. De même, il qualifie la société espagnole de « *espectador de tenis* » [spectateur de tennis]<sup>31</sup>, car elle regarde simplement le jeu des politiciens qui se renvoient la balle sans pouvoir agir. Elle est spectatrice, non actrice. Elle est spectatrice de son destin, non actrice

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, 28 juin 1975.

<sup>27</sup> Rappelons que la dernière exécution de l'Espagne franquiste fut ordonnée par Franco lui-même en 1975, peu de temps avant sa mort, à l'encontre de 5 hommes dont 2 formant partie de l'organisation terroriste ETA, suite à l'assassinat de son premier ministre Luis Carrero Blanco.

<sup>28</sup> La Capilla SiXtina, *El aullido de Carlos Álvarez*, 15 février 1975, numéro 646.

<sup>29</sup> La Capilla Sixtina, *Memoria o realidad*, 26 avril 1975, numéro 657.

<sup>30</sup> La Capilla SiXtina, *Los PNN de segunda división*, 05 avril 1975, numéro 653.

<sup>31</sup> *Ibidem*, 22 février 1975.

de son destin. La politique de l'Espagne et ceux qui la dirigent, sur un axe logique, est le thème principal des chroniques dans *Triunfo*. Tantôt l'humour est de mise, tantôt un rythme latent, patent, rend le fond du discours un tant soit peu mélancolique. L'écriture montalbienne est fluide et oralisée. Il a cette volonté aussi, de décrire la réalité, dans le fond et dans la forme : la lecture de ses mots rend le caractère menaçant de l'Espagne.

### 3.3. Des juxtapositions inattendues

Là où le journaliste joue avec et sur les mots, c'est dans des associations farfelues de substantifs qui ne font pas partie de la même famille. Ces juxtapositions font sourire car elles sont improbables. Un terme vient pervertir l'autre pour former un duo original qui ôte le caractère dangereux du sens qu'aurait pu avoir le terme sans son acolyte satyre. Il parle de *reaparición discursiva* [La réapparition discursive]<sup>32</sup>, pour le nouveau discours d'un politicien, de *conversación especulativo-erótica* [conversation spéculativo-érotique]<sup>33</sup> entre deux amis qui regardent le tableau *La maja desnuda* de Francisco de Goya, en imaginant le corps des femmes, alors qu'il était interdit à l'époque de voir ou d'imaginer. Montalbán rit même de cette attention stupide portée au sexe, en exagérant, disant que les hommes espagnols ne savent pas qu'en dessous des vêtements d'une femme, leur corps est nu. Il renvoie la faute au gouvernement qui veut *colonizar la conciencia* [coloniser la conscience]<sup>34</sup> du peuple espagnol, puis il parle de *programación del silencio* [la programmation du silence]<sup>35</sup>, de cette volonté d'exiger l'oubli des atrocités vécues et vues durant la guerre civile. Montalbán veut déjouer toute cette conspiration. Il en rit avec ses articles et avec ces juxtapositions, mais c'est en réalité pour faire surgir toute la complexité et tout l'horreur de la réalité. Toujours concernant le pouvoir, il parle des *partidos casi tan inombrales que el cancer ; de los libros peligrosos, como si fueran LSD político* [des partis politiques presque si innombrables que le cancer ; des livres dangereux, comme si c'était du LSD politique]. En effet, il faut rappeler que le parti politique auquel le journaliste fait allusion ici est le parti communiste, illégal en Espagne à cette époque. Ce parti était l'ennemi de Franco, qui chercha à l'exterminer. Finalement, à la lecture des exemples, nous voyons bien que les interdictions étaient multiples, parler, agir, regarder un tableau, penser, lire et que Montalbán dans ses chroniques parle de toutes ces interdictions avec une pointe d'humour. Il pense au futur, et l'on sait aujourd'hui que lorsqu'il qualifiait la politique future comme un *destape democrático* [le striptease démocratique]<sup>36</sup>, sa pensée était prémonitoire. L'on sait effectivement aujourd'hui que suite à la mort de Franco, de nombreux franquistes de toujours sont devenus des démocrates en devenant en un claquement de doigt<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> La Capilla SiXtina, *La rueda*, 8 mars 1975, numéro 649.

<sup>33</sup> La Capilla SiXtina, *El cabo piris*, 15 mars 1975.

<sup>34</sup> La Capilla SiXtina, *Los americanos y Portugal*, 22 mars 1975, numéro 651.

<sup>35</sup> La Capilla SiXtina, Duverger, 24 mai 1975, numéro 560.

<sup>36</sup> *Ibidem*, 26 avril 1975.

<sup>37</sup> Il est intéressant ici de faire allusion au « cambio de chaqueta ».

Une dualité ressort donc de ces juxtapositions: le silence et le bruit. Le silence imposé par le gouvernement depuis des années, qui se voient peu à peu ternies par le bruit des révélations. La presse en est un moteur. La presse fut un vecteur d'idées qui a permis à l'Espagne de sortir de l'autarcie dans laquelle elle se trouvait avec l'ouverture au monde, au travers des informations qu'arrivaient à faire parvenir les journalistes, et parmi eux Manuel Vázquez Montalbán. Finalement l'émergence de la presse naît d'un paradoxe entre un pouvoir qui l'accable de plus en plus, mais qui en retour lui donne de plus en plus d'importance, au travers de cet accablement.

Enfin, un dernier exemple de juxtaposition vient clôturer nos recherches, et il semblerait qu'il soit révélateur de l'écriture montalbienne car fréquent : le journaliste emploie un mot et son contraire le suit. C'est-à-dire qu'en utilisant cette technique, il apporte une idée, une notion, une information, puis il l'annule. Il apporte un élément essentiel qui finalement n'a pas été dit, n'a pas été fait, n'a pas été entrepris, mais il aurait pu être accompli. Par exemple, il parle du *visible o invisible ; no hacen ni dejan hacer ; no cambian ni dejan cambiar ; hacían o iban a hacer ; rumores y contrarrumores ; hubo lo que hubo y lo que no hubo*. [visible ou invisible ; ils ne font pas et ne laissent pas faire ; ils ne changent pas et ils ne laissent pas changer ; faisaient ou allaient faire ; des rumeurs et contre-rumeurs ; il y a eu ce qu'il y a eu et ce qu'il n'y a pas eu]. En plus du jeu des sonorités et des rimes dans ces exemples, qui attire l'attention du lecteur, Montalbán arrive à le faire réfléchir sur le premier terme et le second terme. La finalité est que de nombreux faits n'ont pas été accomplis et auraient pu l'être. En Espagne, on ne prend pas de décisions selon lui, ou l'on en prend de mauvaises. Ces associations décrivent l'incapacité du gouvernement à agir et à laisser agir les citoyens.

Tout est lié, et même s'il mélange certaines informations qui, au sens premier, n'ont pas d'intérêt à être ensemble, Montalbán rend cette complémentarité possible et ce lien qui les unit provoque le sourire. Par exemple, dans l'article daté du 25 janvier<sup>38</sup>, il parle des vérités, celles qui sont cachées dans le pays. Puis il parle d'un homme qui titube dans la rue parce qu'il a trop bu. Il qualifie cet homme d'alcoolique, puis Montalbán dit finalement que lui aussi est alcoolique. Le lien et l'aspect positif de cette chronique, sont que les alcooliques sont en effet des personnes honnêtes, car sous l'emprise de l'alcool ils font entendre les vérités non autorisées.

## Conclusion

En conclusion, notre étude veut montrer que l'enjeu des mots et les jeux de mots employés par Manuel Vázquez Montalbán résident dans la situation sociopolitique que connaît le pays depuis 1936. Franco meurt le 15 novembre 1975, et notre corpus montre que même durant les mois qui ont précédé sa mort, la censure persistait, et les journalistes continuaient d'écrire « en clignant de l'œil ». C'était le seul remède contre les interdictions imposées par le gouvernement. La liberté était en jeu : celle d'écrire, peut-être bien aussi celle de vivre. Jouer sur les

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, 25 janvier 1975.

mots, avec les mots et les phrases, euphémiser ou exagérer, répéter ou métaphoriser, juxtaposer ce qui n'est pas juxtaposable, ironiser sur des faits réels qui ne sont pas drôles, penser le futur bien qu'il soit interdit de penser. À cette dernière incise, nous pouvons d'ailleurs assurer que le néologisme *futurófilos*, [futurophile]<sup>39</sup> qu'il avait créé dans sa chronique le définissait parfaitement : l'Espagne vécut un changement avec réforme mais sans rupture, car les réformes étaient réformables et la rupture était envisageable, ou inenvisageable.

## Bibliographie

- Buffard, Moret, Brigitte (2015), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, Artois Presses Universitaires, « Études linguistiques ».
- Claude Chabrol, « Humour et médias », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 09 février 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7687> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7687.
- Charaudeau, Patrick (2011), « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », in Vivero Ma.D. (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, (pp.9-43), Paris : L'Harmattan, consulté le 11 octobre 2016 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,274.html>.
- Chaput, Marie-Claude (2003), « Relecture de la Seconde République dans Triunfo et Cuadernos para el Dialogo », in *Persée*, URL : [http://www.persee.fr/doc/mat\\_0769-3206\\_2003\\_num\\_70\\_1\\_402448](http://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_2003_num_70_1_402448).
- Escribano Hernandez, Asunción (2006), *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*, Salamanca : Edición Universidad.
- Fontanier, P. (1968) « Les figures du discours », Paris : Flammarion, (ère édition 1830).
- Maingueneau, Dominique (1991), *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette supérieur.
- Owczarczak, A-Sophie (2016), « Manuel Vázquez Montalbán : La mémoire au-delà du silence durant le franquisme », in *Tiempopresente*, URL : <https://tiempopresenterevhist.wordpress.com>.
- Paredes, Javier (2014), *Historia Contemporánea de España (Siglo XX)*, Ariel, « Ariel Historia ».
- Pineira Tresmontant, Carmen (1995), « *Técnicas informáticas de análisis del discurso. Aplicaciones a textos periodísticos* », (Chap. IX p. 223-249), in *Manual de Periodismo*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Prensa Ibérica.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, 17 mai 1975, « futurófilos », néologisme créé par Montalbán dans sa chronique.



- Pineira Tresmontant, Carmen (1998), « Figement-défigement », *Des mots en Liberté* in *Mélanges* Maurice Tournier, ENS Editions Fontenay-Saint-Cloud p.177-182.
- Roelens, Nathalie (2008), « Roelens Nathalie. Censure ou sensure ? », in *Communication et langages*, n°155, 2008. L'écriture au risque du réseau. pp. 3-26. [en ligne] URL : [www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_2008\\_num\\_155\\_1\\_5370](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2008_num_155_1_5370).
- Saval, José V (2004), *El triunfo de un luchador incansable*, Editorial Síntesis.
- Vazquez Montalbán, Manuel (2012), *Obra periodística, (1974-1986) Del humor al desencanto*, Debate, Volumen II. Edición a cargo de Francesc Salgado, pp. 480.
- Vazquez Montalbán, Manuel (2012), *Obra periodística, (1987-2003) Las batallas perdidas*, Debate, Volumen III. Edición a cargo de Francesc Salgado, pp. 496.

# LE CALEMBOUR : VECTEUR DE RIRE ET DE SATIRE DANS *SILENCE, ON DÉVELOPPE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI

Charles Liagro RABÉ  
Université Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo, Côte d'Ivoire  
Courriel : rbecharles@gmail.com

## Résumé

L'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi est bien connu pour son engagement politique et social qu'il fait passer par les forges de l'art. Dans *Silence, on développe*, sa verve indiscreète est mise au service d'un texte qui pétille d'un humour et d'une fantaisie langagière très toniques portés par un jeu de mots : le calembour. Cette figure du lexique qui consiste pour l'essentiel à employer un mot dont la forme peut évoquer deux sens courants, dans *Silence, on développe*, passe essentiellement par les champs de l'homophonie, de la polysémie, de la paronymie et d'orchestrations lexicales adiaffiennes. Ces particularités de la langue ont pour viviers, outre les classes du discours que sont le nom, l'adjectif et le verbe, les façonnages acronymiques comiques et critiques. Pour ses mises en forme lexicales, le jongleur de mots ivoirien a eu recours à des opérations grammaticales d'effacement, de substitution et d'addition.

## Abstract

### **PUN: A TOOL FOR LAUGHTER AND SATIRE USED IN *SILENCE, ON DÉVELOPPE*, (A NOVEL) BY JEAN-MARIE ADIAFFI**

The Ivorian writer Jean-Marie Adiaffi is well known for his political and social commitment which he has brilliantly run through the workshop of Art. In *Silence, on développe*, to serve a humorous and fanciful linguistic form, the author's indiscreet language is fuelled by play on words, namely *pun*. That lexical device, which consists in using a word that can evoke two different things, is brilliantly used by Adiaffi, in *Silence, on développe* by means of homophony, polysemy, paronymy and other lexical figures peculiar to him. Beside some noun, adjective and verb materials used by the author, the above language features have, as a source, the acronymic shaping of some comic and critical material. In order to achieve that lexical formulations, the Ivorian word juggler has resorted to grammatical operations such as deletion, substitution and addition.

**Mots-clés :** *calembour, jeu de mots, homophonie, polysémie, paronymie, création lexicale.*

**Keywords:** *pun, play on words, homophony, polysemy paronymy, lexical creation.*

## **Introduction**

A la lecture de *Silence, on développe*<sup>1</sup>, il est difficile de ne pas trouver en Adiaffi, empruntons l'expression à Mireille Planche dans son introduction à ce roman, un « [...] grand amateur de calembours [avec qui] le lecteur se passionne, réfléchit, frissonne, s'ébahit,...mais [...] rit aussi, et souvent ». On voit là que le romancier ivoirien tourne les scènes pénibles en caricatures cocasses au moyen d'une écriture à connotation humoristique et ironique et qui allie ainsi agréablement le sérieux au rire. C'est cette écriture abondamment saupoudrée de calembours que nous nous proposons d'étudier sous l'angle de la taxinomie de Patrick Bacry (1992 : 334) qui range cette forme de jeu de mots dans les figures du lexique, de celle de Jean Dubois (1973 : 25) relative aux classes de mots, et conformément aux principes de phonologie tels que prescrits par Troubetzkoy (1964). Notre objectif est de montrer les mécanismes par lesquels le calembour se manifeste dans ce roman pour lui donner sens. Nous commencerons pour cela par définir la notion avant de l'étudier sous ses quatre vêtements que sont :

1. Le calembour homophonique ;
2. Le calembour polysémique ;
3. Le calembour paronymique ;
4. Le calembour issu de l'orchestration lexicale à laquelle procède le romancier.

### **1. Approche définitionnelle du calembour**

Nous nous proposons ici, non de le remuer dans tous les sens, mais de visiter de manière laconique le champ historique de la notion de calembour.

#### **1.1. Bref historique de la notion de calembour**

Emile Littré (1988 : 137) fait remonter le « calembour » au 16<sup>e</sup> siècle et attache son origine au nom de « [...] l'abbé Calemborg, personnage plaisant des contes allemands ».

Quant à Paul Robert (1978 : 238), il situe la naissance du mot « calembour » au 18<sup>e</sup> siècle. Ce terme est, selon lui, formé d'un premier élément « calem » engendré par « calembredaine » et de « bourde ». Il voit dans ce mot une forme dialectale à rapprocher de « calender » qui signifie dire des balivernes en Picardie et « calander » qui veut dire bavarder en Lorraine.

Le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) affirme à peu près la même chose que Robert sur l'apparition et l'origine du calembour en ajoutant la probabilité que ce mot soit un dérivé régressif de « calembourdaine », variante de « calembredaine ».

#### **1.2. Approche définitionnelle**

Ces lignes qui précèdent éclairent bien la position de Bacry (1992 : 183) quand il tranche net : « L'origine de ce mot est inconnue ».

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992, 534 pages.

En dépit toutefois de son étymologie hésitante et évanescence, le calembour se saisit comme une pratique linguistique qui repose sur certaines spécificités de la langue, ce qui le range parmi les jeux de mots. En effet, selon Michel Arrivé

« Le jeu de mots est l'une des manifestations de la fonction ludique du langage. Il consiste à utiliser intentionnellement certaines particularités de la langue (homonymie, homophonie, paronymie, polysémie, synonymie, etc.) pour produire un énoncé susceptible de produire un effet comique et, par là, de donner du plaisir ». (1986 : 359)

Le calembour se trouve être une des formes de jeux de mots qui emploient ces « particularités de la langue ». C'est ce que confirme le dictionnaire lexicographique du CNRTL qui stipule que le calembour est

« [...] un jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrases se prononçant de manière identique ou approchée mais dont le sens est différent<sup>2</sup> ».

Finalement, le calembour, essentiellement fondé sur l'homophonie et la polysémie, mais aussi sur la paronymie, consiste à employer un mot dont la forme peut évoquer deux sens de sorte qu'il (le calembour) provoque un effet comique résultant de la double interprétation que l'on peut donner à l'énoncé. Ce jeu de mots repose donc fondamentalement sur le voisinage, c'est-à-dire la proximité de sons.

Ce bref exposé liminaire ayant permis, pensons-nous, de présenter à gros traits la notion du calembour, il convient à présent d'étudier ce façonnage langagier qui est, nous l'avons dit, une caractéristique essentielle de l'écriture de *Silence, on développe* du romancier ivoirien Jean-Marie Adiaffi.

## **2. Le lexique d'Adiaffi : un terreau du calembour**

Avec Michel Arrivé, nous avons déjà défini le calembour comme un jeu de mots. C'est donc dire que l'analyse ici portera sur « [...] les purs jeux sur les mots ainsi que [sur] des procédés se rattachant à la création lexicale<sup>3</sup> ».

### **2.1. Quand le calembour exploite l'homophonie**

Dans cette vêtue, le calembour puise dans les parties du discours que sont le nom, l'adjectif et le verbe.

#### **2.1.1. Homophonie et nom**

Dans sa taxinomie relative au calembour, Patrick Bacry (1992 : 184) fait remarquer que ce dernier « [...] peut être [...] homophonique », l'homophonie

---

<sup>2</sup> Consultation en ligne le 25/08/2016 à 4h15min.

<sup>3</sup> Patrick Bacry, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 180.

étant elle-même le fait pour deux mots d'être identiques seulement phonétiquement et non graphiquement. C'est le cas dans :

(1) La douleur des mots. (*SOD*, p. 75, L25)<sup>4</sup>

Chacun sait que « mots », dans sa fonction de complément de « douleur », prend ici la place de « maux » par cela seul que ce dernier appartient au même champ lexical que « douleur ». En substituant « mots » à « maux », Adiaffi a opéré le choix intentionnel d'employer deux mots qui, outre la sonorité identique, ont en commun les caractéristiques grammaticales suivantes :

- le genre : le masculin,
- le nombre : le pluriel,
- le « volume<sup>5</sup> », quatre phonèmes,
- la classe de mots : la classe des noms.

D'autre part, la « douleur » peut provenir des « maux » tout comme elle peut être causée par des « mots » blessants ou des « mots » chargés d'une histoire qui rappelle à la mémoire des épreuves terribles subies. Dans le cas de notre exemple, Adiaffi évoque dans un premier mouvement la « douleur » liée à « l'enfantement » qui s'effectue dans un monde damné, un monde du mal, des « maux ». Pour ce qui est des « mots » qui causent la douleur, ce sont : « Baoulé » et « Baouli », deux mots baoulés, langue parlée dans l'espace géographique du centre de la Côte d'Ivoire, qui, traduits, signifient tous les deux « l'enfant est mort ».

Il s'agit en effet de l'épopée akan des Baoulés qui raconte que lors de son exode jadis, ce peuple fut obligé de traverser un fleuve tumultueux infesté d'hippopotames indomptables qui ont réclamé une vie humaine comme rançon pour favoriser la traversée. Alors, ce fut la reine nommée Pokou qui offrit son unique enfant qu'elle jeta à l'eau pour apaiser les monstres marins qui, en retour, se superposèrent, formant ainsi un pont qui servit de moyen de traversée du fleuve. Ce serait donc ce jour là que se serait prononcé pour la première fois le mot « Baouli » qui signifie « l'enfant est mort ». Et c'est ce mot qui, légèrement modifié, donne son nom « Baoulé » au peuple en question.

Avec le calembour de notre exemple, qui ne voit Adiaffi stigmatiser les dirigeants actuels ? En effet, avec « la douleur des mots » « Baouli » et « Baoulé » Adiaffi évoque une reine qui a compris d'instinct que l'amour pour son peuple passe avant l'amour maternel, une reine digne, fière, héroïque pour son peuple en danger. Etablissant le contraste en vue de flétrir, Adiaffi constate : « De nos jours, les rois ont pour devise de règne : mon intérêt personnel d'abord. Le sacrifice du peuple d'abord.<sup>6</sup> »

---

<sup>4</sup> Lire *Silence, on développe*, page 75, Ligne 25.

<sup>5</sup> Cressot Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris : PUF, 1976, p. 23.

<sup>6</sup> Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992, p. 75.

### 2.1.2. Homophonie et adjectif

Même si l'analyse porte ici sur l'adjectif en tant que marqueur homophonique, il est utile de préciser que nous parlerons de cet adjectif dans ses relations avec le nom et le verbe.

Considérons les propos de N'da Fangan, Président de la République d'Assiéliédougou :

(2) Je suis au FAITE. Faites, je suis au faite que la fête commence. (*SOD*, p. 173, L1)

Ces phrases alternent « FAITE » et « fête » en suggérant « fait ». Nous avons donc affaire non plus uniquement à des noms mais aussi à un verbe et à un adjectif. D'abord la première proposition « Je suis au FAITE ». Selon que le verbe « être » évoque un état ou une localisation, « être au FAITE » signifiera « être informé, être au courant » ou « être au sommet ». Dans le premier cas, c'est-à-dire lorsque « Je suis au FAITE » emporte le sens de « Je suis au courant », « FAITE » est mis pour « fait », car finalement, semble dire Adiaffi dans son écriture rebelle, pourquoi n'écrirait-on pas indifféremment « être au fait » et « être au faite » quand on sait que ces deux fragments sont semblablement transcrits du point de vue phonologique ainsi qu'on peut le noter :

Je suis au fait / ʒə sɥi o fɛt /

Je suis au faite / ʒə sɥi o fɛt /

En substituant ainsi « FAITE » à « fait », Adiaffi fond l'écrit dans le moule de l'oral et produit de la sorte des mots dont, comme l'affirme Georges Matoré dans la préface du *Code orthographique et grammatical* de René Thimonnier (1982 : 6), « [...] l'orthographe [...] n'est pas conforme aux règles du système ».

La seconde phrase de l'exemple 2, « Faites, je suis au faite que la fête commence. », est franchement alambiquée. En faisant fi de la norme orthographique, le premier « Faites » équivaut à la deuxième personne du pluriel du verbe faire à l'impératif. Rien n'empêche non plus d'appréhender ce « Faites » sous le prisme d'une adjectivation. Dans ce cas, le « je » postposé à l'adjectif « Faites » aurait un référent féminin, le Président Fangan qui prononce ces paroles étant de toutes les façons *une* personne, *une* autorité.

Dans « je suis au faite que la fête commence », le fragment « je suis au faite » s'analyse comme précédemment. Quand ce fragment a le sens de « je suis informé », la phrase entière engendre ce qui suit :

Je suis informé que la fête commence.

Je suis informé donc la fête peut commencer.

Lorsque le fragment « je suis au faite » est synonyme de « je suis au sommet », la phrase admet le sens de : Je suis au sommet donc la fête peut commencer.

Comme on peut le constater, le calembour prescrit par la phrase de l'exemple 2 est rendu fécond par l'emploi de deux mots, FAITE et fête, correspondant à la même image sonore mais issus de champs notionnels différents dans une écriture qui ignore parfois ponctuation et orthographe. C'est que, l'écriture adiaffienne est faite, et nous parlons là comme Robert Martin [2014 : 116], d'« [...]

agrammatisme, où la syntaxe est au moins partiellement inhibée [et de] paragrammatisme, où les structures syntaxiques se contaminent ou se confondent ».

### 2.1.3. Homophonie et verbe

Si, comme on a pu le noter dans les propos du nouveau Président de la République d'Assiéliédougou, les mots se confondent dans un flux de paroles, c'est que ce dernier, propulsé au « sommet » de l'Etat d'une façon on ne peut plus ignoble, est grisé par le pouvoir acquis avec l'assassinat de son frère jumeau N'da Sounan, l'élu du peuple. L'usurpateur du pouvoir N'da Fangan est visité par une joie qui confine à la folie de sorte qu'il ne peut contenir ni retenir sa joie. Les propos calembouresques teintés de désordre de N'da Fangan le putschiste sont le prétexte dont Adiaffi se sert pour dénoncer les folies meurtrières de certains hommes politiques qu'il ne manque pas de tourner en ridicule. Témoin cette occurrence :

- (3) Et les deux présidents, Majesté Orduriale et Essy Ehian d'élire l'Assemblée Nationale, dans un délire de joie. (*SOD*, p. 216, L48)

Même si elles ont la même image sonore, les expressions « d'élire » et « délire » sont bien différentes en ce que la première est la somme de la préposition « de » et de l'infinitif « élire » quand la seconde se trouve être un substantif. Elire une Assemblée Nationale à deux est pour le moins curieux. Or, c'est ce que font le Président de la République N'da Fangan encore appelé Majesté Orduriale et le Président de l'Assemblée Nationale Essy Ehian lui-même « élu » par le Président Fangan. Cette élection, s'il convient de l'appeler ainsi, qui est de nature à faire frémir tout démocrate suscite bien plutôt le « délire » chez les deux électeurs. De là sourd tout le sérieux mais aussi tout le ridicule de la scène. Par cette caricature grotesque, Adiaffi dénonce les élections en Afrique qui ne sont souvent que de pitoyables mises en scène.

En lien avec ce qui précède, il n'est pas malaisé de comprendre que les peuples dirigés par des responsables de l'espèce de N'da Fangan soient exposés à toutes sortes de fléaux sociaux. Ici ce sont les forces de l'ordre qui sont atteintes par le chancre de la corruption, du vol et des arrestations arbitraires ainsi que le révèle le constat suivant :

- (4) Le commissaire consciencieux qui sert bien l'Etat est celui qui serre. Des serres de rapace, des serres de vautour. (*SOD*, p. 228, L19)

Les verbes « servir » et « serrer » tutoient les « serres de rapace [et] de vautour ». De la combinaison de « sert », « serre » et « serres », il ressort tristement que les agents susceptibles de connaître l'ascension sociale sont ceux qui, feignant de servir l'Etat, se caractérisent en réalité par l'avidité et la rapacité car ils « serre[nt] », c'est-à-dire s'emparent de tout mais ils « serre[nt] » aussi au sens de brutaliser injustement certains citoyens et de leur infliger de profondes douleurs comme avec des « serres » enfoncées dans la chair.

Tout comme le calembour homophonique qui, en exploitant les classes du nom, de l'adjectif et du verbe, a participé de la chaude gronderie sociale et politique d'Adiaffi, le calembour polysémique semble, lui aussi, faire appel, et à la stigmatisation, et au rire.

## **2.2. Quand le calembour exploite la polysémie**

Bacry (1992 : 184) évoque la possibilité « [...] d'exploiter la polysémie sous la forme du calembour ». C'est dire que le calembour est possible grâce à la polysémie d'un mot ou d'une locution, c'est-à-dire à ses différents sens.

### **2.2.1. Polysémie et locutions**

Il s'agit d'examiner la façon dont certaines locutions bien connues se mettent au service de la polyphonie liée au calembour.

Voici, à cet effet, une conversation entre le Président de la République N'da Fangan et son Ministre des P.T.T. Mikou Ahi à qui, lors d'un conseil des ministres, il demande des comptes à propos d'un ennui familial. En effet, le téléphone de la sœur du Président serait tombé en panne la veille et ce dernier exige d'en connaître les raisons.

- (5) - Il faut dire qu'il y a eu plus de peur que de mal, puisqu'il s'agissait tout juste d'un problème de prise électrique et non à vrai dire de téléphone. La princesse Ama, sans y prendre garde s'était mêlé quelque peu les pattes avec les nombreux fils qui traînent chez elle : le téléphone était débranché. (*SOD*, p. 212, L10-16)  
- Monsieur le Ministre, c'est le deuxième avertissement et le dernier. Surveille ton langage, espèce de grossier. Imbécile. Tu appelles pattes les délicats pieds de ma noble sœur. (*SOD*, p. 212, L10-15)

L'expression « se mêler les pattes » employée par le ministre offense le Président Fangan qui lui, fait référence « aux pieds » de sa sœur Ama. Il considère que son ministre assimile les pieds de sa sœur à « des pattes ». Se sentant offensé, le Président fulmine. Transi de peur, le ministre tente de redresser la situation, hélas ! il l'aggrave :

- (6) - Vous savez vous-même que pour vous, je me couperais en quatre. [...] Oui, Nanan, me couper en quatre...en huit pour vous, si besoin était.  
- Monsieur le Ministre, besoin il y a...Mais je vais t'éviter cette peine comme promis. Je ne demande pas tant de morceaux de ton corps et de ton cœur pour me prouver l'évidence : ton indéfectible attachement, ton éternelle fidélité à ma vénérable et vénérée personne. Deux morceaux suffiront pour te prouver encore une fois toute ma clémence. Gardes : emmenez-le et coupez-le en deux puisque tel est son désir [...]. (*SOD*, p. 212, L36, L46-p. 213, L5)

Ici encore, la métaphore « se couper en quatre » est prise dans un sens autre que ce qu'elle signifie réellement. Voulant montrer son attachement exclusif à son Président par l'emploi de cette expression, le ministre Mikou Ahi se fait découper par Fangan qui estime là faire droit au désir de son collaborateur. Ici



aussi, Adiaffi nous offre une expression pour laquelle il fait entrer en conflit deux sens ou du moins le sens normé et un sens qui provoque le rire mais également l'assassinat. Faut-il s'étonner que le Président N'da Fangan n'accorde aucune valeur à la vie humaine, lui qui invective :

(7) Fou, je me fous du droit, du direct et du gauche. (*SOD*, p. 174, L1)

Même s'il faut souligner la présence du calembour homophonique engendré par la jonglerie du substantif « Fou » et du verbe « se foutre », l'intérêt de cet exemple réside dans la motivation du paradigme lexical. En effet, Fangan eut dit « Fou, je me fous du droit. » qu'on eût compris sans équivoque qu'il piétine le « droit » du peuple en tant qu'ensemble de règles qui régissent les rapports entre les hommes. Mais en adjoignant à « droit » le « direct » et le « gauche », nous nous retrouvons dans un lexique pugilistique qui lève le voile sur la nature violente, agressive et belliqueuse de N'da Fangan. On en est finalement à se demander la nature du « droit » dont il se « fou[t] » quand il est « Fou ».

Le calembour polysémique est, il faut le noter, essentiellement construit sur des locutions, toutefois, nous avons la phrase :

(8) Vis de larmes (*SOD*, p. 6, 1L8)

où on est bien obligé de manifester une vive curiosité à l'égard du mot « vis » qui peut être le substantif « vis » que Paul Robert (1978 : 2100) définit comme une « [...] tige cylindrique ou tronconique de bois, de métal, présentant une partie saillante en hélice », ou la deuxième personne du verbe « vivre » au présent de l'impératif. Dans tous les cas, la situation d'énonciation autorise ces deux acceptions du mot « vis ».

### 2.2.2. La polysémie dans l'acronymie

Viennent enfin les façonnages acronymiques pour alimenter le calembour polysémique. On les retrouve dans :

(9) La jeunesse du parti du MIL (Mouvement Intérieur de Libération) brandissait l'organe, le Pilon. (*SOD*, p. 33, L41-42)

A l'instar de tout parti politique, le MIL s'est doté d'organes dont le « Pilon ». Si la définition du MIL (Mouvement Intérieur de Libération) le présente à l'évidence comme une organisation politique, le nom d'un de ses organes, le Pilon, lui prête aussi la valeur de ces graminées des régions tropicales sèches d'Afrique et d'Asie cultivées comme céréales.

Après la longue et pénible lutte du MIL qui a abouti à l'indépendance du peuple d'Assiéliédougou, N'da Fangan, l'usurpateur du pouvoir, dissout cette organisation politique et la remplace par un nouveau parti :

(10) Le PÉDÉ (le Parti des Élités du Développement) (*SOD*, p. 185, L34)

Comique et fortement humoristique, l'image sonore du PÉDÉ enflamme bien des curiosités qui s'étanchent quand on apprend que le Président « [...] organis[e] quelques mois après au palais le bal des travestis [où] tous les hommes doivent s'habiller en femmes et toutes les femmes en hommes<sup>7</sup> ». Et quels étaient les participants ? « Poudrés, [...], maquillés à mort, les cous chargés de colliers, les ministres arrivèrent précédés des membres du Bureau politique et suivis des parlementaires ainsi que du Conseil Economique et Social<sup>8</sup> ». Rien d'étonnant par ailleurs quand s'ajoute à cela la création d'une sous-section spéciale d'amour pour « [...] des missions plus que secrètes<sup>9</sup> » dénommée :

- (11) E.M.E. (prononcer : « aime ») - Élimination Mortelle par Empoisonnement. (SOD, p. 211, L1)

Si les locutions et les acronymes ont fondamentalement servi de viviers au calembour polysémique, on est bien curieux de découvrir l'orchestration du calembour quand il repose sur les paronymes.

### 2.3. Le calembour paronymique

Maurice Grevisse (2001 : 262) définit « [...] les paronymes [comme] des mots proches l'un de l'autre par la forme ». Et Martin Riegel (2005 : 559) de renchéir en précisant que « [...] la paronymie peut être définie comme une homonymie incomplète entre deux mots qui ne se distinguent que par une partie minime de leur signifiant ». C'est donc dire que le paronyme est un mot ayant une prononciation voisine mais de sens différent. Mettant la paronymie en rapport avec le calembour, Bacry (1992 : 186) affirme que « [...] le calembour [peut] repose[r] [...] sur une simple paronymie, phénomène caractérisant des séquences phonétiques non plus identiques mais voisines ».

#### 2.3.1. La paronymie dans les oppositions sonores

C'est ce phénomène qui se constate dans :

- (12) Dès que le soleil s'épanouit la nuit s'évanouit. (SOD, p. 454, L3)
- (13) Le pouvoir est une montagne au pied de sable et au sommet de sabre. (SOD, p. 130, L37)

Ces deux exemples nous offrent deux paires minimales « s'épanouit » et « s'évanouit » puis « sable » et « sabre » que sous-tend une opposition phonématique caractérisée par une seule sonorité consonantique (p-v) pour la première paire minimale et (l-r) pour la seconde. Sur le même modèle fonctionnent également les phrases qui suivent :

<sup>7</sup> Jean-Marie Adiaffi, *op. cit.*, p. 268.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 269.

<sup>9</sup> Jean-Marie Adiaffi, *op. cit.*, p. 210.

(14) Est-ce aussi pour ton grenier en prévision d'une provision ? (*SOD*, p. 40, L32)

(15) La pluie se précipite des précipices du ciel. (*SOD*, p. 65, L8)

On voit bien que contrairement aux exemples 12 et 13 où la distinction se joue sur des consonnes comme c'est aussi le cas pour « précipite » et « précipices » (t-c), la paire minimale « prévision » et « provision » diffèrent quant à elle, par une voyelle (é-o).

### **2.3.2. La paronymie dans le complètement sonore**

Dans la phrase qui suit

(16) Des sommets des cocotiers, avec une prestesse de prêtresse chasserresse, [...] sept chasseurs fondirent tels des aigles prédateurs sur les sept jeunes gens. (*SOD*, p. 162, L34),

« prestesse » et « prêtresse » appartiennent à un registre de fonctionnement différent de celui des quatre premiers exemples. En effet, chacun des deux mots comporte une sonorité qui fait défaut à l'autre sans pour autant être ce que les phonologues appellent des phonèmes distincts, c'est-à-dire des phonèmes qui permettent de distinguer un mot d'un autre. Le (s) préposé à (t) dans « prestesse » n'est remplacé par aucun son dans « prêtresse » et inversement, le (r) postposé (t) dans « prêtresse » n'a pas de substitut dans « prestesse ».

### **2.3.3. La paronymie dans la progression sonore**

Autre phrase, autre manifestation calembouresque :

(17) Assassiner mon frère jumeau N'da Sounan ? C'est un meurtre qui meurtrit le meurtrier avec autant de meurtrissures que le meurtri. (*SOD*, p. 130, L25)

Les termes, constitués de noms et d'un verbe, « meurtre », « meurtrit », « meurtrier », « meurtrissures » et « meurtri » se bousculent comme dans un capharnaüm. Du point de vue du son, nous observons le phénomène additionnel suivant :

/mœtr/ + /i/ → /mœtri/  
/mœtri/ + /je/ → /mœtrije/  
/mœtri/ + /syr/ → /mœtrisyr/

Le mécanisme a consisté à ajouter progressivement un son à chaque palier suivant, de sorte que ce son ajouté fonde la différence des deux mots qui voisinent de ce fait. Cette configuration vaut pour les trois premières images sonores (/mœtr/, /mœtri/, /mœtrie/) qui évoluent, on pourrait dire, dans « une paronymie ascendante ». Le mécanisme adiaffien pour ce calembour paronymique peut se

résumer ainsi : notons que les symboles (+, - et →) désignent respectivement l'ajout, la suppression et la résultante :

$$\begin{aligned} /m\text{œ}r\text{tr}/ + /i/ &\rightarrow /m\text{œ}r\text{tri}/ + /e/ \rightarrow /m\text{œ}r\text{trie}/ \\ & /m\text{œ}r\text{tri}/ + /syr/ \rightarrow /m\text{œ}r\text{trisyr}/ - /syr/ \rightarrow /m\text{œ}r\text{tri}/ \end{aligned}$$

Le calembour paronymique examiné supra étant la pénultième des différentes vêtues calembouresques qu'abrite notre corpus, nous abordons à présent la dernière configuration.

### 3. Le calembour issu de l'orchestration lexicale Adiaffienne

Ici encore, nous épousons l'avis de Bacry (1992 : 184) qui pense qu'« [...] on peut considérer comme des calembours des jeux qui reposent [...] sur les différents découpages d'une séquence phonétique donnée. » En fait de « [...] découpage de séquence[s] phonétique[s] donnée[s] », Adiaffi s'emploie à créer lui-même des mots au moyen d'opérations d'addition, d'effacement et de substitution concernant un son ou un mot.

#### 3.1. Effacement et substitution dans la création lexicale

Nous nous intéressons dans cette section-ci et dans les suivantes à des compositions lexicales motivées dont le décryptage se laisse parfaitement éclairer par le propos d'Antonio Pamies (2011c : 25-39) pour qui

« La motivation phraséologique peut coïncider complètement, partiellement ou pas du tout avec l'étymologie de l'image, mais, sur le plan synchronique, il suffit qu'il y ait la possibilité d'associer le sens figuré à un fait connu ou bien à un modèle ontologique ou culturel, [...] ».

Dans ses créations lexicales, Adiaffi recourt, ainsi que le dit Pamies, à des données « connu[es] » comme l'attestent les phrases suivantes :

- (18) Tes haillons de guérillero, ta barbe porteuse d'orages salvateurs, [...], Che, rejoignent, Aurore, le Gramma du rêve de ta grand-mère morte sur le négrier Bolodora, je ne sais plus en quelle année-cadavres. (*SOD*, p. 24, L25)

Il est aisé de noter qu'Adiaffi obtient son « année-cadavres » en effaçant le constituant « lumière » dans « année-lumière » et en le remplaçant par « cadavres ». Chacun sait qu'une année-lumière est la distance parcourue en une année par la lumière dans le vide et que c'est aussi une unité astronomique de longueur. En conjuguant les opérations d'effacement et de substitution dans une phrase éclairée par la présence du « négrier », le romancier ivoirien procède à un façonnage lexical qui évoque la longue période de la traite des Noirs avec son cortège de « cadavres » silencieux.

Les opérations d'effacement et de substitution sont encore convoquées avec ces phrases :

- (19) Ce fut alors la baise à qui mieux mieux. Un baise-qui-peut général. (*SOD*, p. 176, L6)
- (20) Chez Yanki, c'est une autre paire de jupes. (*SOD*, p. 270, L6)

Après le coup d'Etat qui l'a conduit au pouvoir, N'da Fangan organise une grande fête débridée où tous les actes sexuels sont permis. Chacun sait que le *saive-qui-peut* désigne la fuite générale dans le désordre. Effaçant le « saive » pour lui substituer « baise », il apparaît logique de décrypter le « baise-qui-peut » comme une « baise » généralisée et désordonnée. Quant à l'expression « c'est une autre paire de jupes », Adiaffi la crée à partir de celle bien connue « [...] c'est une autre paire de manches » qui évoque la différence entre deux choses ou deux situations, la dernière étant généralement plus complexe. Ici aussi, il y a eu effacement de « manches » pour faire place à « jupes ». L'expression adiaffienne trouve tout son piquant humoristique dans le contexte qui plonge le lecteur dans un bal des travestis où hommes et femmes inversent leurs accoutrements et leurs rôles. Yanki, le factotum du Président est tenu d'être le premier des travestis. Rien de surprenant donc qu'avec lui ce soit « une autre paire de jupes ». Que ce soit finalement « l'année-cadavres », « le baise-qui-peut » ou l'« autre paire de jupes », Adiaffi s'est appliqué à remplacer chaque mot effacé par un item du même paradigme. Ainsi, « lumière et cadavre » et « manches et jupes » appartiennent à la classe des noms quand « saive et baise » se rangent parmi les verbes.

Le mécanisme est différent avec cet exemple-ci :

- (21) Le parti PÉDÉ alerté, déclencha la machine robotocratique. (*SOD*, p. 295, L44)

L'opposition entre « démocratique » et « robotocratique » est bien évidente grâce à l'évocation du parti PÉDÉ comme sont évidents l'effacement de la particule « dém » dans « démocratique » et son remplacement par « robot » dans « robotocratique ». Ici, l'effacé « dém » et le substituant « robot » ne sont pas du même paradigme comme dans les cas précédents. On comprend toutefois que la machine « robotocratique » transforme les militants en robots incapables désormais de réfléchir par eux-mêmes.

Les deux derniers cas de lexicalisation avec effacement et substitution sont :

- (22) Les membres de ce B.P. sont entassés bêle-mêle comme des moutons effarés. (*SOD*, p. 216, L27)
- (23) Toujours dans un darde à vous venimeux. (*SOD*, p. 217, L38)

C'est un truisme de noter que « pêle-mêle » a fait place à « bêle-mêle » par la suppression de « p » et son remplacement par « b » car pour être comme des « moutons effarés », il faut bien que ces « membres » du bureau politique du PÉDÉ bêlent partout. Le « darde à vous venimeux » est engendré par le « gardes-à-vous » qui perd son « g » au profit du « d ». Essi Ehian, un des proches collaborateurs de

N'da Fangan, foncièrement désireux de gravir les échelons est prêt à poser n'importe quelle action abominable. Pour cette raison, il est capable, à tout moment, de frapper mortellement comme avec un dard.

Outre les constructions faisant appel à la fois aux opérations d'effacement et de substitution, le texte d'Adiaffi offre des lexicalisations obtenues au moyen d'une opération unique.

### **3.2. L'effacement dans la création lexicale**

Cette fois, c'est la seule opération d'effacement qui est convoquée. En voici une phrase illustrative :

- (24) Le spectacle commencé en beauté se termina ainsi en queue de poisson. (*SOD*, p. 176, L14)

L'expression consacrée est qu'une chose se termine en queue de poisson. Avec l'effacement d'un *s*, le dernier mot se transforme et transforme toute l'expression. En fin de compte, alors que finit en queue de poisson ce qui n'aboutit pas au résultat escompté, s'est terminée « en queue de poisson » cette cérémonie à la fin de laquelle tout le monde fut empoisonné, à l'exception de deux personnes. En plus de l'effacement, l'addition est également utilisée comme opératrice de lexicalisation calembouresque.

### **3.3. L'addition dans la création lexicale**

Adiaffi convoque un texte qu'on pourrait appeler hypotexte pour lui adjoindre un élément en vue de produire un hypertexte.

- (25) Je pense donc je suis en prison. (*SOD*, p. 429, L10)

Chacun connaît la célèbre formule de René Descartes, le *cogito ergo sum* (je pense donc je suis). En convoquant cette phrase pour lui ajouter un circonstanciel de lieu « en prison », Adiaffi dénature entièrement l'hypotexte cartésien car « être » perd son sens de l'existant pour marquer le lieu. On comprend mieux la raison d'être de la « machine robotocratique » dont il a été question supra. Tente-t-on de s'y soustraire pour penser par soi-même qu'on se retrouve en prison sous le régime de N'da Fangan.

## **Conclusion**

*Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi s'est révélé un véritable terreau de calembours sous leurs différentes vêtues. Adossé à l'homophonie, le calembour a exploité la classe des noms, des adjectifs et des verbes pour faire le procès de la société humaine. En lien avec la polysémie, le calembour s'est retrouvé dans les lignes non seulement de locutions comprises et exploitées drôlement par les personnages, mais aussi de façonnages acronymiques comiques et critiques. Quand il était teinté de paronymie, le calembour a reposé sur des paires

minimales que sous-tend une opposition phonématique caractérisée tantôt par une seule sonorité consonantique, tantôt par une voyelle, tantôt par un dosage régulier et progressif en sons. Avec la création lexicale au moyen d'opérations d'effacement, de substitution et d'addition, Adiaffi a su mettre au jour des calembours éloquentes pour ce que leur auteur a voulu qu'ils expriment et puissants pour ce qu'il a voulu leur conférer comme énergie susceptible de provoquer le rire mais aussi de transgresser la langue française.

### **Bibliographie**

- Arrivé, Michel / Gadet, Françoise / Galmiche, Michel (1986), *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris : Flammarion.
- Bacry, Patrick (1992), *Les figures de styles*, Paris : Belin.
- Cressot, Marcel (1976), *Le style et ses techniques*, Paris : PUF.
- Dubois, Jean / Lagane, René (1973), *La nouvelle grammaire du français*, Paris : Larousse.
- Grevisse, Maurice (2001), *Le bon usage*, Paris : Duculot.
- Littré, Emile (1988), *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Editions de la Fontaine au Roi.
- Martin, Robert (2014), *Comprendre la linguistique*, Paris : PUF.
- Pamiès, Antonio (2011 c), « À propos de la motivation phraséologique », in Pamiès Antonio & Dobrovol'skij, (eds) *Linguo-cultural competence and phraseological motivation*, Baltmannsweller : Schneider Verlag (Phraseologie und Parömiologie, Band 27) [ISBN 978-3-8340-0946-3] : 25-39.
- René, Thimonnier (1982), *Code orthographique et grammatical*, Paris : Marabout.
- Riegel, Martin / Pellat, Jean-Christophe / Rioul, René (2005), *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.
- Robert, Paul (1978), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : S.N.L.
- Troubetzkoy, Nikolai (1964), *Principes de phonologie*, trad. Cantineau, J. Paris : Klincksieck.

# ***LES FLEURS BLEUES – FLORILE ALBASTRE, DE RAYMOND QUENEAU : REMARQUES SUR LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS EN ROUMAIN***

**Valentina RĂDULESCU, Monica IOVĂNESCU  
Université de Craiova, Roumanie  
Courriel : valentfalan@gmail  
monicamariaiovanescu@yahoo.ro**

## **Résumé**

La question de la traduisibilité/intraduisibilité des jeux de mots est incontestablement le point focal d'un débat de longue date, mais toujours actuel. Dans le contexte de ce débat, la présente étude est une analyse de la manière dont une série de jeux de mots ont été traduits dans la version roumaine du roman *Les Fleurs bleues – Florile albastre* de Raymond Queneau, réalisée par Val. Panaitescu et publiée en 1997 aux Éditions Univers de Bucarest.

L'hypothèse de recherche que notre démarche analytique entend illustrer est que l'application de mécanismes similaires à ceux de l'écriture dans la traduction des jeux de mots permet de réduire au minimum les pertes dans la langue-cible.

## **Abstract**

### ***LES FLEURS BLEUES – FLORILE ALBASTRE, BY RAYMOND QUENEAU: A FEW REMARKS ON TRANSLATING WORD PLAYS INTO ROMANIAN***

The problem of translatable/non-translatable word plays is undoubtedly the focal point of a long standing debate which proved to be always relevant. Considering this, our study analyzes how some word plays were translated in the Romanian version of Queneau's novel *Les Fleurs bleues – Florile albastre* belonging to Val Panaitescu and published in 1970 at the Univers Publishing House in Bucharest.

The hypothesis that our analytical approach aims to illustrate is that the implementation of similar mechanisms to writing in translating the word plays would allow minimal losses in the target language.

**Mots-clés :** *jeux de mots, traduction, traduisibilité, intraduisibilité, équivalence*  
**Keywords :** *word plays, translation, translatability, untranslatability, equivalence*

## **Les jeux de mots – entre le traduisible et l'intraduisible**

Les jeux de mots sont incontestablement un défi majeur pour tout traducteur, sinon le défi par excellence. La question de leur



intraduisibilité/traduisibilité continue d'animer les débats théoriques et sous-tend toute expérience de traduction aboutie, approximative ou échouée dont ils font l'objet. La présente étude est une analyse de la manière dont une série de jeux de mots ont été traduits dans la version roumaine du roman *Les Fleurs bleues – Florile albastru* de Raymond Queneau, réalisée par Val. Panaitescu et publiée en 1997 aux Éditions Univers de Bucarest. L'hypothèse de recherche que notre démarche analytique entend illustrer est que l'application de mécanismes similaires à ceux de l'écriture dans la traduction des jeux de mots permet de réduire au minimum les pertes dans la langue-cible.

Une partie des théoriciens de la traduction considèrent les jeux de mots des *accidents de langue* intraduisibles, vu que « la similitude ou la ressemblance phonique de deux termes est le fait du hasard, lequel ne peut se reproduire pour les termes correspondants dans une autre langue » (Henry 2003 : 70). Une correspondance translinguistique parfaite d'un jeu des mots serait donc un « heureux hasard » (Bellos 2012 : 70), mais Jacqueline Henry insiste sur l'idée que les langues n'ont pas évolué de manière totalement isolée les unes des autres, ce qui fait, par exemple, que « dans deux langues de la même famille, les mots désignant le même référent soient identiques » (*ibidem*). Par conséquent, il est tout à fait possible et logique que « "l'accident" noté dans une langue soit reproductible quasiment à l'identique dans l'autre » (Henry 2003 : 70). *Les emprunts, les termes appartenant aux fonds culturels communs, ou les noms propres*, malgré des transformations propres à chaque langue qu'ils pourraient subir, sont autant d'éléments qui favorisent la recréation de jeux de mots identiques à ceux de l'original dans la langue-cible.

Il faut admettre, cependant, que cette situation idéale n'est pas fréquente et que c'est l'équivalence dynamique, définie par Nida dans *Principles of Translation*, qui s'avère la plus opérante pour la traduction des jeux de mots : « La traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée, l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification, puis quant au style » (*apud* Mounin 2004 [1963] : 278). Plus récemment, Jacqueline Henry se place dans la même perspective, lorsqu'elle définit, à son tour, la traduction comme « une opération mentale dont l'objectif n'est pas de produire des correspondances linguistiques, mais des équivalences textuelles » (2003 : 67). La conception réductrice, « la focalisation sur l'aspect superficiel des jeux des mots, c'est-à-dire sur leur signifiant, a pour corollaire la négligence totale de la fonction et de l'effet » (Henry 2003 : 73), or les fonctions dont les jeux de mots sont souvent investis au niveau textuel et leur effet dans le texte et sur le lecteur/traducteur sont aussi importants que les jeux de sonorités des mêmes jeux.

La démarche théorique de Jacqueline Henry est soutenue par de nombreuses solutions de traduction pertinentes et originales auxquelles elle est arrivée pendant ses propres expériences traductives (par exemple, la traduction des nouvelles d'Achille Campanile). Distinguant entre les jeux de mots ponctuels, qui apparaissent localement et n'ont pas d'impact majeur au niveau textuel et les jeux qui font partie du système d'écriture du texte, la traductrice/théoricienne arrive à

réfléchir sur la meilleure démarche à adopter dans la traduction de textes complexes, reposant sur un grand nombre de jeux de mots. Et c'est Umberto Eco, le traducteur italien des *Exercices de style*, qui propose la meilleure approche, issue de sa propre expérience :

« Tels sont les exercices de style de Raymond Queneau, que pendant des années j'ai tenté de traduire, parce qu'ils étaient jugés intraduisibles en raison de leur dépendance du "génie" spécifique de la langue française. Et, enfin, la décision : il ne s'agissait pas de traduire, tout au moins au sens courant du terme, mais de comprendre les règles du jeu que Queneau s'était données, puis jouer la même partie dans une autre langue » (*apud* par Henry 2003 : 108).

Analyser le fonctionnement global du texte, comprendre son système d'écriture pour l'appliquer ensuite dans la langue-cible semble donc être la démarche la plus sûre pour résoudre les difficultés qui font obstacle à la traduction des jeux de mots. Pour ce faire, il est indispensable que le traducteur exerce aussi, de manière créative, ce que David Bellos appelle *ses pattern-matching skills* :

« Le métier – skill – du traducteur consiste ainsi à trouver dans sa propre langue des correspondances relativement abstraites, susceptibles d'être réalisées en pratique entre des motifs, des figures ou des modèles aux niveaux lexical, syntaxique, contextuel, référentiel et stylistique – des patterns – présents dans la source de telle façon qu'on puisse dire : ça se marie bien. » (Bellos 2012 : 309)

On obtient de la sorte une nouvelle œuvre, substitut acceptable de l'original, mais ce que cette traduction acceptable désigne « est une relation globale entre source et cible qui n'est ni identité, ni équivalence, ni analogie, mais seulement cette chose complexe qui nous permet de reconnaître un heureux mariage. Telle est la vérité sur la traduction » (Bellos 2012, 344).

### ***Les Fleurs bleues* – entre l'écriture à contrainte et l'écriture ludique**

S'il fallait retenir seulement trois titres de l'impressionnante production romanesque, poétique ou essayistique de Raymond Queneau, notre préférence irait à *Cent mille milliards de poèmes* et *Les Fleurs bleues*, pour la simple raison que nous les considérons des livres-phare de la littérature potentielle. Et, étant donné que le sujet de notre analyse est représenté par les jeux de mots, nous avons fait un exercice : nous avons tenté d'envisager *Les Fleurs bleues* comme jeu et, dans cette perspective, la construction du livre s'est imposée comme similaire à celle des jeux de mots décrite par Jacqueline Henry :

« le jeu de mots est paradoxal à plusieurs titres : a) parce qu'il repose à la fois sur du rigide, les règles et sur de l'élastique, la liberté créative ; b) parce qu'il emploie le langage, mais pas pour communiquer un message clair et univoque. [...] Il joue non

seulement avec le langage, mais aussi du langage, dont il met en évidence et exploite les particularités et ambiguïtés sémantiques ou phoniques [...] (Henri 2003 : 41).

Dans le roman quenien, la contrainte oulipienne est à l'œuvre : le romancier ne laisse rien au hasard, les vingt-et-un chapitres, ainsi que la chronologie du roman, sont déterminés par des calculs complexes, dus à sa passion pour « le monde des réalités mathématiques » (Pouilloux 1991 : 61), son intérêt envers « les postulats et axiomes, théorèmes et corollaires qui pourraient concourir à une formalisation des diverses possibilités (et impossibilités) narratives » (*ibidem*).

Le livre conjugue deux systèmes narratifs, l'un cyclique, l'autre linéaire et il est placé sous le signe du dédoublement, de la répétition, des correspondances. Raymond Queneau donne des indications essentielles en ce sens : sur la jaquette du livre (quatrième de couverture Folio) paraît le texte suivant : « On connaît le célèbre apologue chinois : Tchouang-Tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce pas le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu ? De même dans ce roman est-ce le duc d'Auge qui rêve qu'il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu'il est le duc d'Auge ? » (*apud* Pouilloux 2003 : 62). Le romancier brouille ainsi d'emblée les frontières entre rêve et réalité ou entre les identités des personnages.

Queneau crée deux univers différents en permanente alternance, deux ensembles de personnages et de situations qui se font écho et il joue constamment avec les niveaux temporels : Paris, automne de 1964 : le « passif » Cidrolin, veuf et père de trois filles, vit sur sa péniche, amarrée au bord de la Seine. Son existence répétitive et monotone est rythmée par ses repas arrosés d'essence de fenouil, suivis de ses siestes et de ses rêves, de rencontres insignifiantes, à part peut-être l'arrivée de Lalix, sa future fiancée, et la rencontre avec le duc d'Auge.

Le duc d'Auge, « actif, bouillonnant, truculent, violent et révolté » (Pouilloux 2003 : 66), à son tour veuf et père de trois filles, traverse, pendant sept cents ans l'histoire de France, à partir de 1264, chacun de ses voyages étant séparé par un intervalle de cent soixante-quinze ans et évoquant de manière burlesque des épisodes majeurs de celle-ci. Ce système « narratif discontinu » et « uniformément orienté » (Pouilloux 1991 : 70) du point de vue de la chronologie, malgré quelques anachronismes amusants qui brouillent parfois cette uniformité, soulignent une fois de plus la rigueur de la construction du récit.

Jean-Yves Pouilloux observe que l'alternance systématique de ces deux univers se fait de deux manières :

« Soit une rime relie un élément "Auge" à un élément "Cidrolin" – et on insiste alors sur le parallélisme des deux mondes, suggérant par là que l'un (mais lequel ?) est le rêve de l'autre, par exemple Auge a toujours rêvé, dit-il, d'habiter sur une péniche, péniche sur laquelle habite en effet (?) Cidrolin, qui de son côté rêve les aventures que vit en effet (?) Auge. Il y a donc rupture, puis continuité [...]. Soit, selon une autre disposition, la rime relie deux éléments appartenant à la même série. Ainsi, Mouscaillot, le mauvais page, « sigisbée de la duchesse », trucidé par Auge, laisse la place à son frère Pouscaillot, gentil compagnon. [...]

C'est bien une structure cyclique que les rimes et les concordances imposent au récit ». (1991 : 69)

Tout est jeu dans le roman de Queneau, mais un jeu contrôlé : jeu avec la structure narrative, avec l'histoire et les références scientifiques et littéraires, avec les doctrines philosophiques et religieuses, avec la langue et, évidemment, avec le lecteur. Le récit a une dimension intertextuelle très marquée ; il s'agit d'une intertextualité intentionnelle, parfois explicite, parfois à reconstruire à partir des allusions éparpillées dans le texte. L'intertextualité et les jeux de mots sont les éléments majeurs qui informent le système d'écriture des *Fleurs bleues*.

Le roman a aussi une dimension métatextuelle évidente, le texte exhibe plus d'une fois ses principes de composition, par exemple celui du « rêve continu » : « On se souvient d'un rêve et, la nuit suivante on essaie de le continuer. Pour que ça fasse une histoire suivie »<sup>1</sup>. Les « histoires inventées » tout comme les rêves ont la capacité de mettre en évidence l'essence des choses et des êtres : « Méfiez-vous des inventées. Elles révèlent ce que vous êtes au fond. Tout comme les rêves. Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot » (*FB*, 159). En outre, le rêve pourrait avoir la capacité « d'embrasser le temps en son entier » (Pouilloux 1991 : 123) et il est « un mode d'exploration, peut-être le mode par excellence » (Pouilloux 1991 : 126). Dès lors, sa centralité dans le récit quenien se justifie pleinement.

Le roman est un ensemble de variations ironiques et parodiques sur l'évolution cyclique de l'histoire, sur la manière dont l'individu se rapporte à l'histoire, à son existence, à soi-même et sur sa capacité d'appréhender le réel, sur la complexité du savoir humain. Il est aussi une fête de la fantaisie débordante, de l'humour et de l'intelligence, de la nostalgie et de la poésie, mais aussi de la lucidité.

### **La typologie des jeux de mots**

Étant donné qu'ils sont l'un des éléments principaux du système d'écriture du roman quenien, les jeux de mots s'y retrouvent en nombre impressionnant, ce qui ne nous permet pas une approche exhaustive. Par conséquent, dans ce qui suit, nous procéderons à une sélection essayant de regrouper une série de jeux des plus expressifs et des plus variés.

Dans son livre bien connu, *Les jeux de mots*, Pierre Guiraud étudie en détail la typologie, le fonctionnement, ainsi que les fonctions des jeux de mots et en propose une classification très pertinente. Le linguiste distingue entre le jeu de mots qui « joue sur les mots », le mot d'esprit, qui « joue sur les idées » et le divertissement verbal, tel que le rébus, la charade, qui « joue avec les mots » (Guiraud 1979 : 6)

Le domaine de manifestation des jeux de mots (phonétique, lexical, pictographique), ainsi que les diverses variations sur les axes syntagmatique et

---

<sup>1</sup>Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1965, p. 197.  
Toutes les citations tirées du roman respectent la pagination de cette édition et seront désormais suivies du titre - *FB* - et du numéro de la page.

paradigmatique, conduisent Guiraud (1979 : 8) à élaborer le schéma suivant des principaux types de jeux de mots :

	Enchaînement	Substitution	Inclusion
Phonétique	Concaténation Rimes enchaînées	Homonymie Équivoque Calembour Étymologie Holorimes	Anagramme Contrepèteries Logogriphes Palindromes
Lexical	Concaténation Cadavres exquis Écriture automatique	Synonymie Calembour Charade	Acrostiches Chronogrammes Métabole Rimes brisées
Pictographique	Rébus	Rébus	Calligramme
	Axe syntagmatique Contiguïté Métonymie	Axe paradigmatique Similarité Métaphore	Axe syntagmatique Déplacement Métathèse

Franck Evrard, dans *Les jeux linguistiques. Un mot peut en cacher un autre...* (Evrard, 2003 : 8) reprend la classification des jeux de mots basée sur l'opposition saussurienne signifiant/signifié : « Le "défaut" du langage tient dans l'arbitraire du signe, dans le caractère conventionnel de la liaison entre le signifiant et le signifié, dans le divorce irrémédiable entre les mots et les choses ». Evrard propose quatre types de jeux de mots :

- sur le signifiant (homophonie, paronymie, rébus, permutation, palindrome, néologisme, boule de neige, acrostiche, calligramme)
- sur le signifié (humour et polysémie, comparaison et métaphore)
- jeux intertextuels (intertextualité, détournement de proverbes, la méthode S+7, le L.S.D. le centon et la chimère, le lipogramme)
- jeux de hasard (le "cadavre exquis", le logo-rallye)

Pour sa part, Tzvetan Todorov remarque que « le "jeu" des mots s'oppose à l'utilisation des mots, telle qu'elle est pratiquée dans toutes les circonstances de la vie quotidienne » (Todorov 1978, *apud* Henry 2003 : 7), autrement tout jeu avec ou sur les mots implique l'opposition « à leur emploi essentiellement référentiel » (Henry 2003 : 7). Deux propriétés définissent tout jeu de mots :

1. l'existence d'une structure duale qui motive une lecture double ;
2. la présence d'un jeu au niveau de l'encodage et du décodage assuré par un ensemble de transformations qui ménage des invariants permettant de reconstituer les deux pendants de tout jeu de mots : le ludé<sup>2</sup> ou l'unité à l'état initial, avant de

<sup>2</sup> Les concepts de *ludé* et de *ludant* sont empruntés à Pierre Guiraud (1979 [1976] : 105).

recevoir une manipulation ludique [...] et le ludant ou l'unité transformée sous l'effet du jeu linguistique [...] (Ben Amor 2004 : § 9).

Par exemple, dans la phrase «- Pourriez-vous me dire où péniche mademoiselle Lamélie Cidrolin ? » (FB, 77) le ludé est représenté par le nom *péniche*, dont Raymond Queneau crée, par dérivation, le verbe *pénicher*, un néologisme qui n'est pas accepté par les dictionnaires, mais qui est une manière de parodier le désir d'innover à tout prix et d'introduire de nouveaux mots dans la langue.

Le traducteur roumain réalise une traduction isomorphe « - Ați putea să-mi spuneți unde penișește domnișoara Lamélie Cidrolin ? »<sup>3</sup>, dérivant du nom *penișă* le verbe *a penișa*, également inexistant dans les dictionnaires, mais ayant le même effet parodique. En roumain, un autre équivalent direct de *péniche* est *șlep*. Même si le traducteur n'a pas opté pour cette solution, une traduction de *pénicher* par un dérivé de *șlep* – « Ați putea să-mi spuneți unde șlepuiește domnișoara Lamélie Cidrolin ? » aurait également été acceptable.

À partir de la taxinomie de Pierre Guiraud, nous analyserons ensuite quelques cas de traduction de jeux de mots *par substitution*, *par enchaînement* et *par inclusion*.

## Les jeux de mots et leur traduction/réécriture

### Jeux de mots par substitution

#### Calembours polysémiques

(1) - Encore une *Canadienne*<sup>4</sup> que je ne reverrai pas, murmura Cidrolin. Et pourtant j'en aurai vu des *Canadiennes*, des *bottes* même, des *bottes de Canadiennes*, des *Canadiennes sans bottes ni canadiennes* d'ailleurs, parce que toutes celles que je vois c'est en été. (FB, 39)

- Altă *canadiană* pe care n-o s-o mai văd, murmură Cidrolin. Și cu toate astea am văzut destule *canadiene*, *buchete* întregi, *buchete de canadiene*, *canadiene fără cizme și fără canadiene* de altfel, fiindcă toate câte le văd, le văd vara. (FA, 36)

(2) - *L'argent* coule à flots, murmure le *sire de Ciry* qui ajoute à l'intention du vidame qui se sert de ses douas : Servez-vous donc de cette fourchette. Car il y en avait des fourchettes, et *en argent* encore. (FB, 118)

- *Argintul* curge în valuri, murmură *sir de Ciry* care adaugă adresându-se vidamului – care își folosește deștele : slujiți-vă de furculița asta. Căci existau furculițe și încă *de argint*. (FA, 89)

---

<sup>3</sup> Raymond Queneau, *Florile albastre*, traduction en roumain, préface et notes de Val. Panaitescu, Bucarest, Éditions Univers, collection « Romanul secolului XX », 1997, p. 62. Toutes les citations tirées du roman respectent la pagination de cette édition et seront désormais suivies du titre - FA - et du numéro de la page.

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons.

- (3) - Monsieur le duc tient à *être tout à fait à la page*, dit le *page* qui, maintenant, a le droit de porter son titre de vicomte d'Empoigne. (FB, 118)
- Domnul duce ține absolut *să fie la modă, zice pajul* care acum are dreptul să-și poarte titlul de viconte d'Empoigne. (FA, 89)

Dans les deux premiers exemples, on observe que les calembours reposent sur la polysémie des mots *canadienne*, *bottes* et *argent*, dont les correspondants directs, en roumain, sont *canadiană*, *buchet* et *argint*. Les deux premiers termes proviennent du français, *argent* et *argint* ont un étymon latin commun ; les trois ont exactement les mêmes sens propres et figurés qu'en français, à une exception près : dans l'exemple (1) les sens de *bottes* ne s'actualisent pourtant que partiellement, car le roumain utilise un autre mot – *cizme* – pour le type de *chaussures* correspondant à *bottes*. Du coup, le syntagme « des bottes de Canadiennes » est désambiguïsé en roumain, le seul sens actualisé étant celui de *multitude de Canadiennes*.

Dans l'exemple (2) un calembour homophonique, le *sire de Ciry*, vient renforcer l'effet divertissant du jeu polysémique. Le traducteur réussit à le recréer en roumain grâce à un artifice mineur – l'emploi de *sir* – avec une légère variation due à la prononciation du terme d'adresse anglais. L'homophonie est partiellement affectée, mais l'allitération en -s est préservée : « sir de Ciry ».

En ce qui concerne l'exemple (3), le jeu de mots est intraductible, par conséquent le traducteur a opté pour une variante neutre, qui efface les connotations du jeu de mots de l'original.

### **Calembours par allusion**

- (4) - Parmi ses palefrois, il choisit son percheron favori nommé Démosthène parce qu'il parlait, même avec le mors entre les dents.
- Ah, mon brave Démo, dit le duc d'Auge d'une voix plaintive, me voici bien triste et bien mélancoieux.
- Toujours l'histoire ? demanda Sthène.
- Elle flétrit en moi tout ébaudissement. (FB, 14)

Printre bidiviii săi de paradă, își alese perșeronul favorit, pe nume Démosthène, pentru că vorbea – chiar și cu zăbala între dinți.

- Ah ! Bunul meu Démo, îi zise ducele cu un glas plângăreț, iată-mă tare trist și merancolios.
- Tot istoria ? întrebă Sthène.
- Asta îmi ofilește orice bucurie, răspunse ducele. (FA, 20)
- (5) Mouscaillot, qui ne proférait mot de peur de recevoir un coup de gantelet dans les gencives, suivait, monté sur Stéphane, ainsi nommé parce qu'il était peu causant. (FB, 15)

Mouscaillot, care nu sufla o vorbă, de teamă să nu capete vreo bleandă cu mânușa de oțel peste gingii, îi urma călare pe Stéphane, numit astfel fiindcă nu era prea vorbăreț. (FA, 20)

Dans les exemples (4) et (5), les deux chevaux Démosthène et Stéphane renvoient, dans un premier temps, aux chevaux mythiques d'Achille, Xantos et Balios. Mais les deux compagnons du duc et de son page sont des « érudits » qui tout le long du roman discutent sur les sujets les plus divers. Le cheval du duc rappelle l'éloquence et l'érudition du célèbre orateur du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ; l'habitude du cheval de parler « même avec le mors entre les dents » renvoie aux exercices de diction de Démosthène, très soucieux, entre autres, de former sa voix.

Le paisible et silencieux Stéphane évoque autant le caractère de Stéphane Mallarmé, que son hermétisme poétique. Le duc appelle son cheval Démo (apocope), mais le plus souvent Sthène (obtenu par aphérèse de Démosthène, mais aussi unité de mesure équivalente de mille newtons ; plusieurs allusions à Newton et à la physique « nioutonienne » apparaissent dans le roman).

On remarque également l'antithèse entre *palefroi* et *percheron*, ainsi que l'emploi de *mérancolieux*, mot construit à l'aide d'un simple rhotacisme, mais dans la composition duquel on retrouve aussi *errant/errance*, *amer/mère* et *mélancolie*.

La version roumaine suit fidèlement l'original et n'occulte aucune des allusions, tandis que *mérancolieux* est rendu par un terme construit selon le modèle français, *mérancolios*, mais moins suggestif pour le lecteur roumain. Pourtant l'effet de surprise, ainsi que celui d'accroche, ne sont pas affectés.

(6) - [...] il n'y a tout de même pas là de quoi fouetter un maréchal de France, et surtout un compagnon de notre *bonne Lorraine qu'Anglais brûlèrent à Rouen*. (FB, 69)

- [...] nu-i totuși destul motiv ca să pedepsești un mareșal al Franței și mai vârtos un tovarăș de luptă al bunei noastre lorene pe care au ars-o englezii la Rouen. (FA, 56)

(7) - Pour tout vous avouer, dit Sthène, je m'ennuie un peu loin du château et souvent je me demande quand je reverrai mon écurie natale *qui m'est une province et beaucoup davantage*. (FB, 189)

- Ca să vă mărturisesc tot, spuse Sthène, mă cam plictisesc departe de castel și mă întreb adesea când îmi voi revedeja grajdul natal care-i pentru mine o provincie, ba încă și mai mult. (FA, 136)

Dans (6) et (7), Raymond Queneau joue davantage avec les connaissances encyclopédiques de son lecteur et insère dans les phrases des citations célèbres qu'il choisit de ne pas signaler comme telles : deux vers de *La Ballade des dames du temps jadis*, de François Villon : « Et Jeanne, la bonne Lorraine/Qu'Anglais brûlèrent à Rouen » et un autre tiré du sonnet « Heureux qui comme Ulysse... », de Joachim du Bellay : « Qui m'est une province, et beaucoup davantage ? ».



Le traducteur opte pour une traduction littérale des citations mentionnées, ce qui affecte le texte, d'une part parce que, sans les occulter tout à fait, il dissimule encore plus les traces intertextuelles, d'autre part parce que la poéticité de l'original est abolie. Un travail plus approfondi sur le texte ou l'insertion d'extraits des traductions roumaines existantes aurait, peut-être, été préférable. Nous reprenons, à titre d'exemple, quelques variantes des vers de François Villon traduits en roumain : « [...] Până/Și a Ioanei d'Arc țărănă/mucenicită la Ruan » (« Balada doamnelor din vremea de odinioară », traduction de Romulus Vulpescu) ; « Și Jehanne ce-n Rouen s-a frânt/pe-un rug de flăcări ? » (« Balada doamnelor din alte vremuri », traduction de Neculai Chirică)<sup>5</sup>.

Pour ce qui est de l'exemple (6), nous remarquons une accumulation de procédés, car, outre le recours (courant dans le texte) à l'intertextualité, il existe également un détournement de la locution *il n'y a pas de quoi fouetter un chat*. Genette l'avait déjà remarqué dans *Palimpsestes* : « Tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie » (Genette, 1982 : 44). La traduction roumaine ne rend pas compte du recours à ce procédé.

## Jeux de mots par enchaînement

### La fausse coordination

Dans les exemples suivants, on remarque aisément que les termes en rapport de coordination appartiennent à des sphères sémantiques différentes, ce qui produit un effet de surprise grâce à l'étrangeté et à l'originalité de l'association, mais également une rupture logique, qui n'affecte pourtant pas la fluidité du mouvement de la phrase. La traduction isomorphe en roumain démontre que ce type de jeux de mots ne pose pas de problèmes majeurs de traduction.

- (9) [...] non loin d'eux, un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau *courante et fraîche*. (FB, 13)  
 [...] nu departe de ei, un gal, poate un eduen, își muia cu îndrăzneală picioarele în apa *curgătoare și rece*. (FA, 19)
- (10) Le duc d'Auge reste donc sur place, *indemne, pantois et nobiliaire*. (FB, 104)  
 Ducele d'Auge rămâne așadar pe loc, *neatins, uluit și nobiliar*. (FA, 79)
- (11) [...] et la pluie se mit à tomber, *automnale, fraîche et drue*. (FB, 195)  
 [...] ploaia începu să cadă *tomnatică, rece și deasă*. (FA, 139)

### Énumérations

Les énumérations et les accumulations sont, à leur tour, facilement traduisibles, sauf si des structures particulières ou des jeux phonétiques ne viennent compliquer la tâche du traducteur. Comme nous l'avons remarqué avec Guiraud

---

<sup>5</sup> Les versions intégrales des traductions de « La Ballade des dames du temps jadis », ainsi que d'autres poèmes de François Villon peuvent être consultées sur le site : [www.poezie.ro](http://www.poezie.ro).

(1979 : 29-30), on peut enchaîner des termes composés selon un modèle ou un procédé commun :

- (12) Ils allèrent à travers champs, à travers prés, à travers bois, à travers varennnes, à travers brandes. (*FB*, 203)  
Merseră peste câmpuri, peste pajiști, prin păduri, prin sărături, prin mărăcinișuri. (*FA*, 144)
- (13) - Et comment nomadez-vous ? demanda Cidrolin. À pied, à cheval, en voiture ? en hélico, en vélo, en auto ? (*FB*, 21)  
- Și cum nomadați ? întrebă Cidrolin. Pe jos, călare, cu mașina ? Cu mijloace helico, velo, auto ?

Dans l'exemple suivant, bien qu'il ne s'agisse pas d'une fausse coordination, mais juste d'une série de questions juxtaposées, l'effet comique résulte de l'association des trois premières boissons avec celle qui détonne, le Viandox, une marque célèbre de sauce salée à l'extrait de viande, utilisée pour assaisonner divers plats. En outre, l'insistance sur *la confiture bien anglaise* peut être interprétée comme un clin d'œil à Ionesco et à sa *Cantatrice chauve*.

- (14) Lalix apparut sur le pont.  
- Café ? Thé ? Chocolat ? Viandox ? cria-t-elle au duc.  
Le duc rappliqua :  
- Du café bien noir répondit-il, avec des toasts bien beurrés, de la confiture bien anglaise, des œufs sur le plat bien frits et une andouillette bien grillée. (*FB*, 236)

Lalix apăru pe punte.

- Cafea ? Ceai ? Șocolată ? Viandox ? îi strigă ea ducelui.

Ducele se întoarce.

- Cafea foarte neagră, răspunse el, cu pâine prăjită foarte bine unsă cu unt, dulceață foarte englezească, ochiuri foarte bine prăjite și un cârnăcior de porc foarte bine fript. (*FA*, 166)

Les exemples ci-dessous ne posent aucun problème de traduction majeur, ni du point de vue lexical, ni du point de vue syntactique. La version roumaine suit les modèles de construction de l'original et recrée des rythmes similaires de la phrase. Ce qui importe davantage dans les deux versions, c'est l'effet d'insistance, qui accentue la dimension ludique de l'écriture et atténue l'effet de réel. Il s'agit, en fait, d'une manière de montrer, une fois de plus, que l'événement n'occupe qu'une place secondaire dans le roman quenien, le premier plan étant réservé au jeu avec les structures narratives, à la parodie de divers genres littéraires et surtout, au langage et à ses multiples possibilités d'exploitation.

### **Accumulation**

- (15) - Hou hou, la salope qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé, le foireux lardé, la porcine lope, le pétochard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la

teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou poltron, l'ord couard, le traître pleutre qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy ! Hou hou, la salope ! (FB, 26)

- Huo, huo, târâtură, strigau ei, o, scârbosul de fricos, scâpăciosul împănat cu slană, buboiul porcesc, împuțitul groaznic, nepatriotul, gonaciul blestemat, chelbea păcătoasă, lașul murdar, fricosul răpănos, nemernicul trădător care vrea să lase mormântul regelui Isus în mâinile păgânilor și care-i răspunde obraznic regelui său. Trăiască Louis de Poissy ! Huo, huo, lepădătură ! (FA, 27)

L'exemple original, ainsi que sa traduction roumaine, outre la virtuosité dont l'auteur et le traducteur font preuve dans l'exploitation des possibilités expressives de l'argot, amplifie les effets de l'énumération et crée l'impression que la série qui sert à développer une idée ou à définir les caractéristiques d'une personne, d'un objet ou d'une situation, pourrait être (théoriquement) continuée à l'infini. On observe la perte de quatre expressions dans la traduction roumaine, alors que rien n'aurait empêché le traducteur de trouver des équivalents à toutes les insultes lancées au duc d'Auge.

### **Enchaînement par homophonie**

- (16) - Que mange-t-on dans votre taverne de luxe ? demande le duc d'Auge.  
Le tavernier répondit :  
- Du borch qui est de la choupe aux chous echclavons et des tripes à la viducasse, le tout arrosé de vin des coteaux de Suresnes. (FB, 32)
- Ce se mănâncă în taverna voastră de lux ? întrebă ducele d'Auge.  
Hangiul răspunse :  
- Borș care-i o șupă cu varză șclavonă și măruntaie à la viducasse, totul stropit cu vin de dealurile de la Suresnes. (FA, 31)
- (17) Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file. (FB, 49)  
Lamélie făcu o întoarcere și vru să spargă șuvoiul mulțimii șiruite. (FA, 43)
- (18) Le camp de campagne des campeurs est à peu près désert, mais il y subsiste encore une vague activité. (FB, 224)  
Câmpul de camping al campeorilor e aproape pustiu, dar mai subzistă încă o vagă activitate. (FA, 159)
- (19) [...] le fidèle page Mouscaillot entouré de quelques chiens qui tous avaient des noms : Taïau, Taïo, Thaillault, Allali et Cetera. (FB, 40)
- [...] fidelul său paj Mouscaillot înconjurat de câțiva dulăi care purtau nume toți: Uite-l, Prinde-l, Uiite-ll, Șo-p-aici și Cetera. (FA, 36)

Le traducteur réussit à rendre en roumain les allitérations en *-ch* (*choupe/șupă*), en *-l* remplacé par *-ș* (*flot/șuvoi, en file/șiruite*) en *-c* (*camp de campagne des campeurs/câmpul de camping al campeorilor*). Pour le dernier exemple de la série, l'effet obtenu par Queneau avec des homophones (*Taïau, Taïo, Thailault*) est assez faible en roumain, les allitérations en *-l* (*Uite-l, Prinde-l, Uiite-ll*) n'aboutissant pas à créer une suite sonore expressive.

### Noms communs créés à partir d'acronymes :

- (20) [...] parmi les plus occupés à faire la ventouse, Lamélie et un ératépiste [...] (*FB*, 48)  
 [...] printre cei mai ocupați s-o față pe ventuza se aflau Lamélie și un eratepist. (*FA*, 42)
- (21) - Alors, vous nous condamnez à l'achélème ? (*FB*, 78)  
 - Dar atunci ne condamnați la așelem ? (*FA*, 62)
- (22) - [...] Monsieur ne cotise peut-être pas à la éssesse ? (*FB*, 124)  
 - [...] dar poate domnul nu cotizează la eses ? (*FA*, 94)

En français comme en roumain, le recours à des acronymes et à la siglaison est un procédé courant dans la langue parlée et dans l'écrit de certains médias et aboutit souvent à des jeux de langue remarquables. L'effet comique de la transcription phonétique des noms créés à partir d'acronymes est évident, tout comme l'effet parodique, mais aussi critique de ce procédé. Dans les exemples cités, le traducteur choisit la transposition directe des noms provenant d'acronymes français (ératépiste/eratepist, achélème/așelem, éssesse/eses), des formes qui, pour un lecteur roumain non-familier des usages langagiers courants du français, n'ont aucun sens. Une possible solution serait l'équivalence, d'autant plus que le roumain possède des acronymes correspondants tels *reatebist, anele, cease* (RATB/Régie autonome des transports de Bucarest, ANL Agence Nationale des Habitations, CAS/Contributions aux assurances sociales).

### Jeux de mots par inclusion

#### Contrepèteries

Pierre Guiraud (1979 : 44) définit la contrepèterie comme « une permutation de lettres que l'on fait subir à un ou plusieurs mots, de manière à en altérer le sens, tout en conservant leur consonance ». En traduisant le premier exemple, Val. Panaitescu opte pour une traduction littérale, neutre, qui efface toute trace de permutation. C'est une solution pour le moins étonnante, car même si une permutation de lettres entre les termes roumains *grimasă* et *angoasă* n'avait pas été une option pertinente, l'enchaînement phonétique du type : *care face o grimasă de angoasă* (litt. "qui fait une grimace d'angoisse") aurait au moins récupéré la consonance des deux mots.

- (23) - Et s'il n'avait rien obtenu pour nous, murmure Malplaquet qui grimoise d'angace. (*FB*, 119)  
 - Și dacă nu a căpătat nimic pentru noi, îngaimă Malplaquet care se strâmbă de teamă ? (*FA*, 90)

Dans le deuxième exemple, on remarque la traduction isomorphe de la contrepéterie.

- (24) Le duc se promenait à cheval dans la forêt *silente et solitaire*. (*FB*, 160)  
 Ducele se plimba călare prin pădure *silentar și solitar*. (*FA*, 117)

Dans son analyse de la même phrase, Jean-Yves Pouilloux identifie aussi une hypallage « dont l'exemple le plus célèbre est un vers de Virgile, *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, qui se traduit justement par "Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire, à travers l'ombre" (*Énéide*, VI, 268). Queneau, virtuose, accumule une citation, une hypallage et une contrepéterie » (1991 : 58).

### Acrostiches

Selon Jacqueline Henry, l'acrostiche est « un jeu verbal qui se situe à la limite entre le jeu de mots-élément du système d'écriture et le jeu de mots constituant lui-même ce système » (2003 : 114). Il s'agit d'un type de jeu souvent assez difficile à adapter dans une autre langue, mais dans les exemples qui suivent, la tâche du traducteur a été simplifiée à l'extrême, car il s'agit d'un acrostiche basé sur les initiales d'une série de noms propres, qui a été gardé comme tel dans la langue-cible. L'acrostiche est doublé d'un palindrome, représenté par l'abréviation du nom du personnage. Ce qui n'a pas pu être récupéré dans la version roumaine, c'est le sens argotique de La Balance. L'argot roumain possède un mot de sens proche, *turnător*, mais le traducteur ne s'est pas laissé tenter par la traduction des noms propres. *Labal*, le nom abrégé du personnage, est un homophone aussi de *la balle*. Nous voulons mentionner le fait que chez Queneau, aussi bien que dans la langue parlée, un procédé est accompagné d'un autre. *Labal* est en fait une agglutination et une apocope en même temps.

- (25) - Monsieur, je vous connais en effet de vue, mais j'ignore votre nom.  
 - Louis – Antoine – Benoît – Albert – Léopold – Antoine – Nestor – Charles – Émile La Balance.  
 [...] On m'appelle communément Labal. (*FB*, 250)
- Domnule, vă cunosc într-adevăr din vedere, dar nu vă știu numele.  
 - Louis – Antoine – Benoît – Albert – Léopold – Antoine – Nestor – Charles – Émile La Balance.  
 [...] Mi se spune obișnuit Labal. (*FA*, 177)

### Anagramme

L'anagramme est définie comme « la transposition des lettres d'un mot ou de plusieurs mots d'une phrase, de telle façon que ces lettres forment un autre ou

d'autres mots ayant une signification toute différente » (Guiraud 1979 : 40). Les deux exemples retenus pour l'analyse s'imposent par leur subtilité, mais ne posent pas de problèmes majeurs de traduction car, de même que dans le cas de l'acrostiche analysé précédemment, ils sont basés sur des noms propres et, pratiquement, ils ont été gardés tels quels dans le texte roumain. Toutefois, il faut remarquer que *Hégault*, anagramme d'*Auge*, exploite aussi l'homophonie de *Hégault* et d'*Ego*, qui rappelle le caractère orgueilleux du duc.

- (26) À l'auberge du Soleil d'Or où le duc s'était installé sous le nom de monsieur Hégault, un ecclésiastique vidait pot sur pot en parlant politique avec l'aubergiste. (FB, 191)

La hanul Soarele de aur, unde ducele se instalase sub numele de domnul Hégault, un cleric golea stacană după stacană, discutând politică cu hangiul. (FA, 136)

Cidrolin réserve une table dans un restaurant de luxe sous un faux nom, Monsieur Dicornil, anagramme de Cidrolin, mais aussi acrostiche formé par les initiales du titre, du prénom du duc, du nom de la dynastie des Capétiens, et des prénom et nom des abbés Biroton et Riphinte, personnages dont il rêve. Une fois de plus, Raymond Queneau se sert du jeu de mots pour brouiller l'identité de ses personnages.

- (27) Le récepteur reprit sa tiédeur. On lui demanda son nom.  
- Dicornil. Monsieur Dicornil. D comme duc, J comme Joachim, C comme Capétien, O comme Onésiphore, R comme Riphinte, N comme N et le reste à l'avenant. (FB, 123)

Receptorul își recăpătă căldura. I se ceru numele.

- Dicornil. Domnul Dicornil. D de la duce, I de la Joachim, C de la Capetian, O de la Onésiphore, R de la Riphinte, N de la N și restul tot asemenea. (FA, 92)

### Mots-valise

Les mots-valise sont inclus par Pierre Guiraud dans la catégorie des jeux de mots par incorporation, ce sont des mots « emboîtés », « télescopés », « à coulisses » (Guiraud 1979 : 66). Dans l'exemple suivant, le mot-valise *compains* est réalisé par le télescopage de *compagnons* et de *copains*.

- (28) - Je peux dire un mot, demanda Sthène ? On est entre *compains*. (FB, 132)  
- Pot să spun o vorbă ? întrebă Sthène. Suntem între *companioni*. (FA, 98)

L'équivalent roumain de *compagnons* est *tovarăși*, *companioni*, tandis que *copains* se traduit par *prieteni*, *amici*. Apparemment, le traducteur a jugé le mot-valise français intraduisible et a opté pour le neutre *companioni*, pour rester plus près du texte original, surtout que le mot provient du français, en perdant de la sorte en roumain la cocasserie et la subtilité du mot-valise.

Dans *Les Fleurs bleues*, des phrases entières se télescoped pour illustrer la célèbre graphie « phonéticoquenienne » (Pouilloux 991 : 43), véritable critique voilée de l'illogisme de l'orthographe française ou de la rigidité de la grammaire française, et provocation drolatique à en assouplir les règles :

- (29) - Tu ne feras jamais tèrstène. (*FB*, 177)  
- N-ai să-l faci nicicând pe Sthènesătacă.

Stêfstu esténoci. (*FB*, 202)  
Stêftăcu șisténlafel. (*FA*, 144)

On remarque aisément que le traducteur roumain respecte strictement le procédé structural employé par Queneau, mais tout le jeu basé sur l'homophonie est occulté. L'impact sur le lecteur, même amoindri, est cependant garanti par l'originalité de l'ensemble.

Val. Panaitescu fait, en revanche, une démonstration de virtuosité linguistique en recourant, à son tour, à la graphie phonétique, pour traduire les discussions en « néo-babélien » entre Cidrolin et les touristes étrangers, illustration ironique du débat des années soixante sur la pureté de la langue française, surtout dans les conditions du développement du franglais, et des métamorphoses rapides de la société (contemporaine). Le traducteur réussit une adaptation pleine d'humour de la combinaison « babélienne » de mots provenant d'au moins quatre langues. Selon le modèle du ludant *égarrirtes*, construit à partir du ludé *égarrés*, il construit le ludant *ratacirtes* à partir du correspondant roumain d'*égarés*, *rătăciți* ; l'anglais *excuse us* est adapté sous une nouvelle forme phonétique *eskiuz az*, légère variation sur celle de l'original. À une lecture attentive, la symétrie des deux textes s'impose, ce qui prouve qu'il n'y a pas de pertes au niveau lexical.

- (30) Il y avait un campeur mâle et un campeur femelle.  
- Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà wie sind lost.  
- Bon début, réplique Cidrolin.  
- Capito ? Egarrirtes... lostes.  
- Triste sort.  
- Campigne ? Lontano ? Euss... Smarriti...  
- Il cause bien, murmura Cidrolin, mais parle-t-il l'europeén vernaculaire ou le néo-babélien ? (*FB*, 19)

Erau un campour mascul și un campeor femelă.  
- Eskiuz az, zise campeorul mascul, ma ui zind lost.  
- Începutul e bun, răspunse Cidrolin.  
- Capito ? Ratacirtes... lostiz.  
- Tristă soartă.  
- Camping ? Lontano ? Ius... smarriti...  
- Le vrăjește bine, murmură Cidrolin, da' oare vorbește europeana vernaculară sau neo-babeliana ? (*FA*, 23)

## Conclusion

La traduction des jeux de mots s'avère, chaque fois, une entreprise difficile et délicate, qui met en jeu non seulement la compétence linguistique du traducteur, l'appropriation de l'univers d'un écrivain et de son écriture, mais aussi un don pour la créativité et l'innovation lexicale, de l'imagination. L'analyse de la version roumaine des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau réalisée par Val Panaitescu en 1970 témoigne de l'effort du traducteur qui s'est vu obligé de transgresser les règles de la formation des mots afin de proposer des solutions aux jeux de mots de Queneau sans trop de pertes stylistiques. Tout bon traducteur recrée l'œuvre qu'il traduit et cela est la solution choisie par le traducteur roumain des *Fleurs bleues*. Malgré les pertes inhérentes, le résultat de son travail est une preuve de la traduisibilité des jeux de mots et de la richesse d'expression du roumain.

## Bibliographie

- Bellos, David (2012), *Le poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction* (traduction de l'anglais par Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur). Paris : Flammarion, [*Is That a Fish in Your Ear ? Translation and the Meaning of Everything*, Penguin Books Ltd., 2011).
- Ben Amor, Thouraya (2004), « Polylexicalité, polysémie et jeu de mots », in *Syntaxe et sémantique* 1/2004 (N° 5), p. 207-222. URL : [www.cairn.info/revue-syntaxe-et-sémantique-2004-1-page-207.htm](http://www.cairn.info/revue-syntaxe-et-sémantique-2004-1-page-207.htm). DOI : 10.3917/ss.005.0207. [dernière consultation le 20 août 2016].
- Evrard, Franck (2003), *Les jeux linguistiques. Un mot peut en cacher un autre...*, Paris : Ellipses.
- Henry, Jacqueline (2003), *La traduction des jeux de mots*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- Guiraud, Pierre *Les jeux de mots* (1979 [1976]), Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1977), *La connotation*, Lyon : PUF.
- Mounin, Georges (2004 [1963]), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard, collection « Tel ».
- Pouilloux, Jean-Yves (1991), [commente] *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris : Gallimard, collection « Foliothèque ».
- Queneau, Raymond (1965), *Les fleurs bleues*, Paris : Gallimard, collection « Folio ».
- Queneau, Raymond (1997), *Florile albastru* (traducere, prefață și note de Val. Panaitescu) București : Univers, colecția „Romanul secolului XX”.



# SUR LA CONSCIENCE « INCONGRUE » DU TRADUCTEUR

Narcis ZĂRNESCU  
Académie des Hommes de Science de Roumanie  
Académie Germano-Roumaine (Mainz)  
Université « Apollonia » de Jassy, Roumanie  
Courriel : narciss.zarnescu@gmail.com

## Résumé

Derrière les techniques et les stratégies de la traductologie, il y a une conscience, un traducteur. Notre étude esquisse les repères de cette conscience « incongrue » : inquiet, comblé par sa mission, déchiré entre l'unicité et les incongruités du texte littéraire, le traducteur, « prince et esclave », est tantôt Don Quichotte, tantôt Sisyphe, condamné à *rouler* sans cesse le rocher-texte. La théorie des jeux rend possible une analyse formelle partielle de la traduction du jeu de mots, lequel implique des (neuro)-réseaux interrogatifs, logiques, sémantiques, des interactions stratégiques d'un groupe d'agents rationnels (auteur, traducteur, lecteur). Dans ces réseaux entropiques, la théorie des jeux pourrait formaliser et cartographier quelques trajets du processus de la traduction, et *sauver* ainsi la conscience « incongrue » du traducteur.

## Abstract

### ON THE «INCONGRUOUS» CONSCIOUSNESS OF THE TRANSLATOR

Behind the techniques and strategies of translation, there is a consciousness, a translator. Our study points out this «incongruous» consciousness: anxious, fulfilled by his mission, torn between the uniqueness and the incongruities of the literary text, the translator, «prince and slave» is sometimes Don Quixote, sometimes Sisyphus, condemned to *ever roll* the rock-text. Game theory makes possible a formal analysis of the translation of the word plays, which involves some (neuro)-networks, interrogative, logical, semantic, and strategic interactions of a group of rational agents (author, translator, reader). In these entropic networks, the game theory could formalize and map some paths of the translation process, and *save* the «incongruous» consciousness of the translator.

**Mots-clés :** *descensus ad inferos, anabasis, katabasis, homo ludens, Witz* (ironie), *Ahnung* (allégorie).

**Keywords :** *descensus ad inferos, anabasis, katabasis, homo ludens, Witz* (irony), *Ahnung* (allegory).

1. À part et derrière les techniques et les stratégies de la traductologie, au-delà et en-deçà des codifications, il y a une conscience, un traducteur. Inquiet, comblé par sa mission, broyé et déchiqueté par les phonèmes et les intertextes, déchiré entre l'unicité et les incongruités du texte littéraire, le traducteur, « prince et esclave », est tantôt Don Quichotte, tantôt Sisyphe, condamné à *rouler* sans cesse le rocher-texte. Est-il un *homo absurdus* ? Comme Ulysse (Homère, *Odyssée*, XI) et Virgile (*Énéide*, VI), le traducteur-conscience descend aux enfers de l'œuvre (*descensus ad inferos*) et monte aux cieux de l'œuvre (*ascensus ad caelum*). Entre *anabasis* et *katabasis*, le traducteur *devient ce qu'il est*, un processus-destinée que j'aimerais placer sous le signe de Goethe (« *Werde der du bist* » - « *Deviens ce que tu ES* »)<sup>1</sup> et Nietzsche (« *Wie man wird, was man ist.* » - « *Comment on devient ce que l'on est* »)<sup>2</sup>. *La pratique de la traduction* (< lat. *traducere*) suppose plusieurs actions symboliques : « conduire au delà, faire passer, traverser ; faire passer d'un point à un autre ». Pour comprendre d'une manière adéquate les significations de notre syntagme-noyau (*la conscience « incongrue »*), voir l'analyse et la bibliographie de Jerrold Levinson sur l'incongruité<sup>3</sup>.

1.1. Le jeu et le rire font partie du noyau dur de la condition humaine, tels que Freud (*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905)<sup>4</sup>, Bergson (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900)<sup>5</sup>, Huizinga (*Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, 1938)<sup>6</sup>, Kundera (*Le Livre du rire et de l'oubli*, 1979)<sup>7</sup> et bien d'autres encore l'ont plus ou moins démontré. Plaquée sur «le vivant» du jeu et du rire, une question, plutôt artificielle, réveille et agite à un moment donné les consciences *inertielles* : habiter la langue, ou être habité par la langue ? Voilà un des dilemmes du traducteur, un de ses *en-jeux*. « Que donnent à entendre ces deux expressions ? Se recouvrent-elles ? Cohabitent-elles ? Que dire des occurrences où l'une des deux viendrait occuper le terrain à l'exclusion de l'autre ? »<sup>8</sup> Sans le reconnaître, Jean-Pierre Lehmann puise sa source d'inspiration

<sup>1</sup> Goethe, *Faust* 1, v. 1806, v. 1803, sqq. *Vedi Goethe (1828/1877), Faust et le Second Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris : Dondey-Dupré et fils (1828) ; Paris : Garnier frères (1877) ; trad. Henri Blaze, Paris : Michel Lévy Frères et Dutertre (1847).

<sup>2</sup> Nietzsche, Friedrich (1899/1908), *Ecce Homo. Comment on devient ce que l'on est*, trad. Henri Albert, in *Mercur de France*, nov. 1908 - janv. 1909.

<sup>3</sup> *Routledge Encyclopedia of Philosophy: Genealogy to Iqbal*, Ed. Edward Craig, Vol. IV, London & New York, 1998, p. 565-567.

<sup>4</sup> Freud, S. (1905/1930/1971), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte, Paris : Gallimard.

<sup>5</sup> Bergson, Henri (1900/1924/1959), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Éditions Alcan.

<sup>6</sup> Huizinga, Johan (1938/1988), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard.

<sup>7</sup> Kundera, Milan (1979), *Le Livre du rire et de l'oubli*, trad. François Kérel, Paris : Gallimard.

<sup>8</sup> Lehmann, Jean-Pierre (2006), « Habiter la langue, être habité par la langue », *Che vuoi?* in 2/2006 (N° 26) : 29-43, URL : [www.cairn.info/revue-che-vuoi-2006-2-page-29.htm](http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2006-2-page-29.htm).

dans la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger : « La langue est la maison de l'Être. Dans sa maison l'homme habite. Ceux qui pensent et ceux qui créent avec des mots sont les gardiens de cette maison »<sup>9</sup>. A son tour, Heidegger allait élever ses tours Babel sur et avec les débris de Schelling et Hegel :

« Avec le romantisme allemand – constate Denis Thouard –, mais aussi avec l'idéalisme allemand post-fichtéen (Schelling et Hegel essentiellement), on passe d'une pensée de la langue comme instrument de la communication des idées à une théorie-pratique de la pensée-langue. Pensée et langue s'impliquent mutuellement et se constituent de pair »<sup>10</sup>.

Et Denis Thouard semble dévoiler une des voies royales de la traduction ou de la non-traduction. Le noumène kantien, se transformera, chez Schlegel, en un

« [...] fonds incompréhensible de l'être, un chaos à reconnaître comme tel [...]. Schlegel pose que le fonds de l'être est un infini inexprimable, proprement absurde et illimité. L'incompréhensibilité fondamentale de l'être fait de la connaissance philosophique une activité herméneutique, et confère à la forme une fonction essentiellement allusive: *Witz* (ironie), allégorie (*Ahnung*) »<sup>11</sup>.

Que l'impossibilité de la traduction des jeux des mots puisse être expliquée ou non par « le fonds de l'être [...], infini inexprimable, proprement absurde et illimité », ou par « l'incompréhensibilité fondamentale de l'être », reste à méditer. Puis, il fut un temps des interrogations spectaculaires (Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?* - 2005)<sup>12</sup> ou médiocres (Machado Da Silva Juremir, *Traduction et communication : la reliance des cultures* - 2010)<sup>13</sup>, un temps des concepts explosifs et fascinants : *Destruktion* (Heidegger) ou *Déconstruction* (Derrida).

**2.** Traduire les jeux de mots ne signifie pas du tout trouver le mot juste. Traduire les jeux de mots signifie peut-être découvrir le *res cogitans* cartésien<sup>14</sup>,

---

<sup>9</sup> Heidegger, Martin (1947), *Über den Humanismus*, 1947; *Lettre sur l'humanisme*, trad. Roger Munier, Paris : Éditions Montaigne, 1957. Vedi Pinchard, Bruno (dir.) (2005), *Heidegger et la question de l'humanisme : Faits, concepts, débats*, Paris : PUF, coll. « Themis philosophie ».

<sup>10</sup> Thouard, Denis (2001), « La question de la 'forme de la philosophie' dans le romantisme allemand », in *Methodos* (revue publiée en ligne par le CNRS). URL : <http://methodos.revues.org/document47.html>.

<sup>11</sup> Thouard, Denis, *loc.cit.* : 6.

<sup>12</sup> Derrida, Jacques (2005), *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris : L'Herne.

<sup>13</sup> Juremir, Machado Da Silva (2010), « Traduction et communication : la reliance des cultures », in *Hermès, La revue* 1/2010 (n° 56) : 181-187, URL: [www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2010-1-page-181.htm](http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2010-1-page-181.htm).

<sup>14</sup> Descartes (1641/2012), *Méditations métaphysiques* (II.8), Paris : PUF ; *Idem*, (1644/1996), *Les Principes de la philosophie* (2002), Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».

qui joue à cache-cache avec le traducteur, dans les profondeurs du texte écrit et du texte mental, diffus, dissipé, *déchiqueté*, *texte-illusion*, *texte-mirage*, *texte-rêverie*, *texte-utopie*. Le traducteur s'y découvre en tant qu'*étranger* dans ce monde *étrange* du jeu de mots :

« [...] dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme [le traducteur, c'est notre note !] se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une partie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité » (Camus 1942 : 18)<sup>15</sup>.

**2.1.** Le dialogue du traducteur avec les jeux du texte-être ou du texte-objet (produit), jeux linguistiques, symboliques, absurdes ressemble aux dialogues-monologues de Vladimir, Estragon, ou Pozzo :

« ESTRAGON (renonçant à nouveau). – Rien à faire.  
VLADIMIR (s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées). – Je commence à le croire. (Il s'immobilise.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. » (Beckett, 1952 : 9).

Confronté à l'intraductible et l'intraduisible, le traducteur doit s'assumer une condition beckettienne, apparemment ridicule et dérisoire, mais au fond dramatique:

« POZZO. – Et merci.  
VLADIMIR. – Merci à vous.  
POZZO. – De rien.  
ESTRAGON. – Mais si.  
POZZO. – Mais non.  
VLADIMIR. – Mais si.  
ESTRAGON. – Mais non. [Silence.]  
POZZO. – Je n'arrive pas... (il hésite) ...à partir.  
ESTRAGON. – C'est la vie. » (Beckett 1952 : 60-61).

Le traducteur devient, vraiment, parfois, un personnage tragique dans une farce, la farce du *chapeau interchangeable* :

« Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. [...] ». (Beckett 1952 : 93)

---

<sup>15</sup> Camus, Albert (1942), *Mythe de Sisyphe, Essai sur l'Absurde*, Paris : Gallimard.

2.2. Mais comment et où puiser l'interchangeabilité des langues, *des phrases, des jeux de mots* ? La langue-mère devient brusquement la langue-marâtre, la langue-traîtresse. Hermann Broch même parle dans *La mort de Virgile* de « la langue inétudiable » et de « la complète intraduisibilité » (« Die unerforschliche sprache der vollkommenen unübersetzbarkeit »). Idée qu'on peut retrouver aussi dans les écrits de Lacan, pour lequel le langage est « un monde de signes auxquels nous sommes étrangers », et plus tard dans les *Petits traités* de Quignard :

« Le lot commun : l'ineffable, l'inconfortable, l'inouï, l'individualité, les expériences sans modèle et inattribuables, particularités, singularités. Il arrive peut-être qu'en écrivant la tête soit en proie à un vertige tel qu'il lui semble qu'elle se sait en train tout à coup d'accueillir ce qui ne s'accueille pas, ce qu'elle ignore le plus absolument. Cette défaillance nerveuse est insupportable, vive et chétive, prompte, fréquente, douloureuse, anonyme. Son attribution est insensée, et elle peut être risible [...]. Ni notre langue n'exprime la réalité de ce qui est, ni elle ne trahit d'in vraisemblables et prestigieuses propriétés dont se verrait porteur celui qui l'utilise, ni elle ne se réduit à un pur artifice dénué tout à fait d'efficacité. C'est un bout de réel dans le réel, plus qu'un double »<sup>16</sup>.

3. La théorie des jeux fait possible une analyse formelle partielle de la traduction du jeu de mots, lequel implique des (neuro)-réseaux interrogatifs, logiques, sémantiques, des interactions stratégiques d'un groupe d'agents rationnels (auteur, traducteur, lecteur). Si l'on applique aux jeux de mots les suggestions théoriques et les grilles formelles de Cournot (1838), Borel (1921), Zermelo (1913), Von Neumann (*Theory of Games and Economic Behaviour*, 1928), Morgenstern (1944), Nash (1950), Selten (1965) ou Harsanyi (1967), alors les jeux des mots (*Word play*, *Wortspiel*, *spoonerisms*<sup>17</sup>, *juego de palabras*, double sens), dont la structure et les mécanismes sont déchiffrables aussi par une étude poétique-rhétorique des séries des métaboles<sup>18</sup> (homonymie, polysémie, paronomasie, paragramme, paraprosoïan<sup>19</sup>, kakemphaton<sup>20</sup> (κακέμφοτος, gr.,

---

<sup>16</sup> Quignard, Pascal (1990), *Petits traités*, Paris : Éd. Adrien Maeght, t. III, 34-35 ; Lonergan, Bernard Joseph Francis (1996), *L'insight: étude de la compréhension humaine*, trad. Pierre Lambert, Toronto : Bellarmin, 1996.

<sup>17</sup> Hirsch, Eric Donald; Joseph F. Kett ; James S. Trefil (2002), *The New dictionary of cultural literacy*, Boston : Houghton Mifflin Harcourt. Vedi <http://www.fun-with-words.com/spoonerisms.html>.

<sup>18</sup> Dondero, Maria Giulia; Sonesson, Göran (dirs), (2008), *Actes du colloque Le Groupe μ. Quarante ans de rhétorique, Trente-trois ans de sémiotique visuelle*, Limoges ; Nouveaux Actes Sémiotiques, 2010; URL : <http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3246>.

<sup>19</sup> Mills, Michael (2010), *Concise Handbook of Literary and Rhetorical Terms*, Estep-Nicoles Publishing.

<sup>20</sup> Dédoublément phono-sémantique, sorte de *déconstruction* derridienne, involontaire, avant la lettre. Corneille, *Polyeucte* : « Vous me connaissez mal: la même ardeur me brûle / Et le désir s'accroît quand l'effet se recule » (lecture 1) → *déconstruction* →

malsonnant), pourraient être décrits comme des jeux à somme nulle (strictement compétitifs) ou comme des jeux à somme non-nulle ; comme des jeux à information complète ou des jeux à information incomplète ; comme des jeux à information parfaite ou des jeux à information imparfaite ; comme des jeux coopératifs ou des jeux non-coopératifs<sup>21</sup>.

**3.1.** Qu'est-ce qu'un jeu de mots, dans l'espace de la théorie des jeux ? Qui sont les joueurs, dans ce cas ? L'auteur, le traducteur et le lecteur. Quand ? Déroulement du jeu de mots (texte ↔ processus de traduction). Que rapporte chaque 'issue'/version/variante aux différents joueurs/traducteurs/lecteurs ? Du plaisir esthétique, de la catharsis, de la vanité sociale.

**3.2.** Dans ces réseaux entropiques et tensions traductologiques, la théorie des jeux pourrait formaliser et cartographier quelques trajets du processus de la traduction, et *sauver* ainsi la conscience « incongrue » du traducteur. Une hypothèse de base de la théorie des jeux est de considérer que les agents (auteur, traducteur, lecteur), sont rationnels ; qu'ils raisonnent conformément à un ensemble de conditions de rationalité (Von Neumann et Morgenstern [1944], Savage [1954]) ; qu'ils tentent de découvrir l'équilibre, l'utilité, une mesure subjective du « plaisir du texte ».

**3.2.1. Définitions.** (1) Une *stratégie pure* du joueur (auteur, traducteur, lecteur)  $i$  est un plan d'action qui prescrit une action de ce joueur pour chaque fois qu'il est susceptible de jouer. On note par  $S_i$  l'ensemble des stratégies pures du joueur  $i$  et par  $s_i$  une stratégie pure de ce joueur. (2) Une *stratégie mixte* du joueur (auteur, traducteur, lecteur)  $i$  est une distribution de probabilités  $p_i$  définie sur l'ensemble des stratégies pures du joueur  $i$ . On note  $\Sigma_i$  l'ensemble des stratégies mixtes du joueur  $i$  et par  $\sigma_i$  une stratégie mixte de ce joueur (auteur, traducteur, lecteur). (3) Une *stratégie locale* du joueur (auteur, traducteur, lecteur)  $i$  en un ensemble d'information  $A$  est une distribution de probabilités sur l'ensemble des actions disponibles en cet ensemble d'information. On note  $\Pi_{iA}$  l'ensemble des stratégies locales du joueur (auteur, traducteur, lecteur)  $i$  pour l'ensemble d'information  $A$  et  $\pi_{iA}$  une stratégie locale de ce joueur (auteur, traducteur, lecteur) en  $A$ . (4) Une *stratégie comportementale* du joueur (auteur, traducteur, lecteur)  $i$  est un vecteur de stratégies locales de ce joueur (auteur, traducteur, lecteur),

---

« elle désire sa croix, quand les fesses reculent » (lecture 2). Corneille, *Horace* : « Sabine: Je suis romaine hélas, puisque mon époux l'est » (lecture 1) → *déconstruction* → 'nez-poulet' (lecture 2). Jean-Baptiste Rousseau, *Ode à la postérité* : « Vierge non encor née, en qui tout doit renaître » (lecture 1) → *déconstruction* → 'vierge non encornée' (lecture 2).

<sup>21</sup> Dutta, P. K. (1999), *Strategies and Games*, Cambridge: MIT Press; Fudenberg, D.; Tirole, J. (1991), *Game Theory*, Cambridge: MIT Press; Von Neumann, John; Morgenstern, Oskar (1944), *Theory of Game and Economic Behavior*, Princeton: University Press.

contenant une stratégie locale par ensemble d'information de ce joueur (auteur, traducteur, lecteur). On note  $\Pi_i$  l'ensemble des stratégies comportementales du joueur (auteur, traducteur, lecteur)  $i$ , et  $\pi_i$  une stratégie comportementale de ce joueur. Lorsque tous les joueurs (auteur, traducteur, lecteur) peuvent observer un même événement aléatoire, ils peuvent alors s'accorder sur des équilibres corrélés. Une stratégie corrélée est une distribution de probabilités sur les profils possibles.

**3.2.2. Equilibre de Nash<sup>22</sup>.** La fonction de *meilleure réponse du joueur* (traducteur, lecteur)  $i$  est la fonction  $B_i$  qui associe à chaque combinaison de stratégies des autres joueurs  $s_{-i}$  les stratégies du joueur  $i$  qui maximise son utilité :

$$B_{i(s_{-i})} = \{s_i \in S_i \text{ t.q. } \mu_i(s_i, s_{-i}) \geq \mu_i(s_i', s_{-i}) \text{ pour tout } s_i' \in S_i\}$$

*Définition.* Un équilibre de Nash est un profil  $s^*$  tel que la stratégie du joueur (traducteur, lecteur)  $i$  est une meilleure réponse :

$$s^*_i \in B_{i(s^*_{-i})} \text{ pour tout } i \in N$$

**3.2.3. Stratégies pures et stratégies mixtes.** Les stratégies pures sont les options qui se présentent aux joueurs (auteur, traducteur, lecteur). Les stratégies mixtes  $\sigma_i$  sont des génératrices/distributions de probabilité sur l'ensemble des stratégies pures. L'ensemble des stratégies mixtes d'un joueur  $i$  se note  $\Sigma_i$ . Notons  $p_i(s_k)$  la probabilité associée à  $s_k$  par  $\sigma_i$ , l'utilité/la catharsis d'un profil de stratégies traductologiques mixtes  $\sigma$  est définie par :

$$\mu_i(\sigma) = \sum_{s \in S} (\prod_{j=1}^n p_j(s_j)) \mu_i(s)$$

**4. Jeux traductologiques.** Réitératifs: traductions / versions différentes du même texte/jeu de mots, dont le (DÉ)MARQUAGE est fait par les axes paradigmatique /syntagmatique, ou par les séries synchroniques et diachroniques, etc.

**4.1.** Soit un jeu de la traduction ou jeu de mots  $G = \{S, \{\mu_i\} \ i=1, \dots, n\}$ , où  $S$  est l'ensemble (fini) des profils de stratégies traductologiques et  $\mu_i$  est la fonction d'utilité (la catharsis, le maximum de *plaisir lectural*) du joueur/traducteur  $i$ . On note  $(G, T)$  le jeu répété (variantes, versions) obtenu en jouant  $T$  fois le jeu de base  $G$ . Lorsque le jeu de la traduction est répété un nombre infini de fois, on note  $(G, \infty)$  le jeu correspondant. On peut également distinguer les jeux répétés (variantes, versions) un nombre fini, mais indéfini de fois : à chaque tour, il y a une probabilité  $1 - q$  que le jeu de la traduction (de la traductibilité) s'arrête. Lorsque la traduction en tant que jeu est répétée, il se peut que les « gains obtenus » (la catharsis, le maximum de *plaisir lectural*) à l'itération courante  $\mu_t$  soient plus/moins importants

<sup>22</sup> Kuhn, Harold W.; Nasar, Sylvia Eds. (2002), *The Essential John Nash*, Princeton: Princeton University Press.

que «les gains à l'itération suivante»,  $\mu_{t+1}$ . Pour modéliser cela on peut utiliser un *facteur d'actualisation*  $\delta$ .

$$\mu_t = \delta_{\mu_{t+1}}$$

*Remarque.* Le facteur d'actualisation  $\delta = \mu_t/\mu_{t+1}$  représente donc l'attrait du joueur (auteur, traducteur, lecteur) pour la satisfaction / les «gains» intellectuels actuels.

**5.** En tant que discipline académique, la théorie des jeux a pour objectif de formaliser des situations conflictuelles<sup>23</sup>. Dans le cas de la traductologie, les situations conflictuelles pourraient apparaître entre deux ou  $X$  traducteurs/versions, mais la situation conflictuelle traditionnelle standard est générée et assurée dans/par le processus traductologique: techniques, stratégies, variantes, « la lutte avec le verbe », transfert et correspondances impossibles, erreurs, échecs, intraductibilités et intraduisibles, etc. La conception des décisions/solutions dans le processus de traduction est guidée par des critères d'optimalité, cohérence temporelle ou justice distributive.

**5.1. Hypothèse A.** L'on suppose que le traducteur soit en mesure de classer des objets d'un ensemble  $X$  (œuvre littéraire, texte) à l'aide d'une relation binaire  $R$ . Pour  $x$  (syntagmes, séquences, jeux des mots) et  $y$  (syntagmes, séquences, jeux des mots) de  $X$ ,  $x R y$  signifie que le traducteur préfère l'objet  $x$  (versions : traduction<sub>1-x</sub>) à l'objet  $y$  (versions : traduction<sub>2-y</sub>) ou que l'objet  $x$  domine l'objet  $y$  ; et le symbole  $\text{non}(x R y)$  signifie que  $x$  n'est pas préféré  $y$  ou de manière équivalente que  $x$  ne domine pas  $y$ . On dit qu'une fonction d'utilité  $u$  à valeurs dans l'ensemble des nombres réels représente  $R$  si pour tout  $x$  et  $y$  de  $R$  on a :

$$x R y \text{ si et seulement si } u(x) \text{ est supérieur ou égal à } u(y).$$

**5.2. Hypothèse B.** Supposons que  $X$  (une œuvre littéraire, un texte) soit composé d'un ensemble fini d'objets (structures lexicales, sémantiques etc.) et que le traducteur doive classer des distributions de probabilité (variantes de traductions) sur  $X$ . On considère, par exemple, deux distributions de probabilité  $p$  et  $q$  sur  $X = a, b$ . On dit que le traducteur préfère  $p$  à  $q$  s'il préfère obtenir l'objet  $a$  (variantes : traduction<sub>1-x</sub>) avec la probabilité  $p(a)$ , donc obtenir l'objet  $b$  (variantes : traduction<sub>2-y</sub>) avec la probabilité complémentaire  $1-p(a)$ , plutôt que d'obtenir ces mêmes objets avec la probabilité  $q(a)$  et  $1-q(a)$ . On note  $P(X)$  l'ensemble des distributions de probabilité sur  $X$ , et  $R$  cette relation sur  $P(X)$ .

<sup>23</sup> Leonard, Robert (2010), *Von Neumann, Morgenstern and the Creation of Game Theory. From Chess to Social Science, 1900-1960*. New York: Cambridge University Press; Solal, Philippe, « À quoi sert la théorie des jeux ? », *La Vie des idées*, 2014. URL: <http://www.laviedesidees.fr/A-quoi-sert-la-theorie-des-jeux.html>.



**5.3.** Le théorème de *l'utilité espérée* de Von Neumann et Morgenstern fournit les conditions nécessaires et suffisantes sous lesquelles il existe une fonction d'utilité  $u$  sur  $X$  dont *l'espérance mathématique* représente  $R$  : pour tout  $p$  et  $q$  dans  $P(X)$ ,  $p R q$  si et seulement si  $S_x p(x) u(x)$  est supérieur ou égal à  $S_x q(x) u(x)$ , où  $S$  représente l'opération « somme ». Ces conditions nécessaires et suffisantes portent sur  $R$  ; ce sont les axiomes, jugés intuitifs, que  $R$  doit satisfaire afin que la règle de l'utilité espérée soit fondée lors d'une prise de décision en environnement incertain.

**6.** Sous le signe de Goethe (« *DEVIENS CE QUE TU ES.* ») et Nietzsche («...*ON DEVIENT CE QUE L'ON EST.* »), *LE TRADUCTEUR-MESSAGER* (ἄγγελος [ággelos], מלאך [maleakh]), *LE TRADUCTEUR-MENTOR, CICERONE, GUIDE LE LECTEUR, MALGRÉ SA CONSCIENCE* « incongrue », le « conduit au-delà, le fait passer, traverser » l'opacité et l'entropie du jeu de mots. Et il est certain que « L'acte de traduire est un risque assumé consciemment, où l'on ne gagne pas à tous les coups ! Sauf si le traducteur adhère corps et âme aux aspérités de cette tâche ardue s'il en est ! ». C'est une vérité profonde, découverte, vécue et révélée par l'un des plus importants traducteurs roumains de tous les temps, Constantin Frosin (2014 : 395).

## Bibliographie

- Bergson, Henri (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique* Paris : Éditions Alcan, ré-édition 1959.
- Dutta, P. K. (1999), *Strategies and Games*, Cambridge : MIT Press.
- Derrida, Jacques (2005), *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris : L'Herne.
- Descartes, René (1642), *Méditations métaphysiques* (II.8, 1642), Paris : PUF, ré-édition 2012.
- Descartes, René (1644), *Les Principes de la philosophie* Paris : Seuil.
- Freud, S. (1971), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, (1905) [trad. Marie Bonaparte], Paris : Gallimard.
- Frosin, Constantin (2014), *Au fil de mes idées. Autrement sur la traduction*, Bucarest : Éditions eLiteratura.
- Fudenberg, D., Tirole, J. (1991), *Game Theory*, Cambridge: MIT Press.
- Goethe (v. 1806, v. 1803), sqq. *Vedi Goethe (1828/1877), Faust et le Second Faust* [trad. Gérard de Nerval], Paris : Dondey-Dupré et fils, 1828 ; Paris : Garnier frères (1877) ; [trad. Henri Blaze], Paris : Michel Lévy Frères et Dutertre, 1847.
- Heidegger (1957), *Lettre sur l'humanisme*, [trad. Roger Munier], Paris : Éditions Mouton.
- Hirsch, Eric Donald, Joseph F. Kett ; James S. Trefil (2002), *The New dictionary of cultural literacy*, Boston : Houghton Mifflin Harcourt.

- Huizinga, Johan (1938), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.
- Kuhn, Harold W. / Nasar, Sylvia (Eds.) (2002), *The Essential John Nash*, Princeton : Princeton University Press.
- Kundera, Milan (1979), *Le Livre du rire et de l'oubli* [trad. François Kérel], Paris : Gallimard.
- Lehmann, Jean-Pierre (2006), « Habiter la langue, être habité par la langue », in *Che vuoi ? revue de psychanalyse*, 2/2006 (N° 26) : 29-43.  
URL: [www.cairn.info/revue-che-vuoi-2006-2-page-29.htm](http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2006-2-page-29.htm).
- Levinson, J. (1998), *Routledge Encyclopedia of Philosophy : Genealogy to Iqbal*, Vol. IV, London & New York : Ed. Edward Craig.
- Lonergan, Bernard Joseph Francis (1996), *L'insight : étude de la compréhension humaine* [trad. Pierre Lambert], Montréal : Bellarmin.
- Machado Da Silva, Juremir (2010), « Traduction et communication : la reliance des cultures », in *Hermès, la revue* 1/2010 (n° 56) : 181-187.  
URL: [www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2010-1-page-181.htm](http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2010-1-page-181.htm)
- Mills, Michael (2010), *Concise Handbook of Literary and Rhetorical Terms*, Estep-Nicoles Publishing.
- Nietzsche, Friedrich (1908-1909), *Ecce Homo. Comment on devient ce que l'on est* (1899/1908) [trad. Henri Albert], in *Mercure de France*, nov. 1908 - janv. 1909.
- Pinchard, Bruno (dir.) (2005), *Heidegger et la question de l'humanisme : Faits, concepts, débats*, Paris : PUF, coll. « Thémis philosophie ».
- Quignard, Pascal (1990), *Petits traités*, tome III, Paris : Éd. Adrien Maeght.
- Thouard, Denis (2001), « La question de la 'forme de la philosophie' dans le romantisme allemand », in *Methodos*, revue publiée en ligne par le CNRS.  
URL: <http://methodos.revues.org/document47.html>.
- Von Neumann, John/Morgenstern Oskar (1944), *Theory of Game and Economic Behavior*, Princeton : University Press.

**DOSSIER VARIA**  
**ÉTUDES DE LITTÉRATURE ET DE**  
**LINGUISTIQUE**



# PROCÉDÉS DE CRÉATION LEXICALE DANS TROIS LANGUES KWA DE CÔTE D'IVOIRE : ABRON – AGNI – BAOLÉ

Amoikon Dyhie ASSANVO  
Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire  
Courriel : adyhies@gmail.com

## Résumé

Les procédés de création lexicale foisonnent dans les langues maternelles. Ils répondent, en effet, aux besoins de communication des locuteurs en contexte de contact de mots « étrangers ». Ainsi, en fonction du système phonologique (systèmes vocalique, consonantique et prosodique), en situation de communication, les mots étrangers sont soit systématiquement intégrés dans le stock lexical de la langue emprunteuse, soit concurrencés par d'autres mots créés par la langue pour supplanter le nouveau-venu. Dans le cadre de la création lexicale, les procédés les plus utilisés sont la composition et la dérivation (préfixation – suffixation). La particularité de ces procédés est la disharmonie d'ATRité.

## Abstract

### METHODS OF LEXICAL CREATION IN THREE KWA LANGUAGES OF IVORY COAST: ABRON – AGNI - BAOLÉ

There are many ways lexical creation is performed in native languages. The purpose of it is to cover speakers' communicative needs when facing 'foreign' words. Therefore, depending on the phonological system (vowels, consonants and prosodic systems), in communication situation, foreign words are either systematically integrated into the basic lexicon of the borrowing language or brought to compete with new words created in the language. The most common ways lexical creation is processed are compounding, derivation (prefixation - suffixation), whose specific feature is ATR disharmony.

**Mots-clés :** *création lexicale, mot nouveau, stock lexical, composition, dérivation, disharmonie*

**Keywords:** *lexical creation, new word, lexical stock, compounding, derivation, disharmony.*

## Introduction

L'instinct primitif de survie propre aux organismes vivants (*mammifères, insectes, végétaux*, etc.) est aussi observé en milieu multilingue. En effet, le contact

entre peuples est vecteur de conflit d'intérêt mais surtout de conflit linguistique quasi-permanent. Les langues de Côte d'Ivoire ne dérogent pas à la règle. Elles sont dans un état de méfiance, de conflit linguistique continu. Il est évident que les enjeux soient énormes. En outre, la volonté de préserver ses propres acquis culturels et linguistiques peuvent pousser les langues à faire face à l'inconnu linguistique (*présence de mots et de concepts nouveaux*). Le fait est que, d'une langue à une autre, les réalités socioculturelles et sociolinguistiques ne sont toujours les mêmes. L'instinct de survie qui caractérise chaque peuple le contraint à se ressourcer dans son propre stock lexical pour trouver des moyens de création lexicale. À cet effet, les moyens les plus fréquents sont la dérivation, la préfixation, la suffixation, la reduplication, la composition, l'inversion. Cependant, le recours à l'emprunt lexical n'est pas exclu. Pour des besoins de définition, Dubois (2002 :177) soutient qu'il y a « [...] emprunt linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas.». Autrement dit, l'emprunt est le processus par lequel une langue donnée copie et adopte un mot d'une autre langue. À la suite de cet exposé, nous donnons un aperçu sur les trois langues (abron – agni – baoulé).

### **0.1. Aperçu général sur les trois langues abron, agni et baoulé**

Les études sociolinguistiques et celles portant sur la classification des peuples attestent l'existence d'une soixantaine de langues dans le paysage linguistique ivoirien. Ces langues, selon le Greenberg (1963), sont regroupées en quatre (04) grandes familles : kwa (est du pays), kru (ouest), mandé (nord-ouest) et gur (nord-est). À l'intérieur de chaque famille, l'on distingue des variétés dialectales vivant côte à côte en parfaite harmonie, et ce, en dépit des clivages socioculturels et linguistiques existant entre les peuples concernés. À propos des isoglosses dialectales entre peuples, Kossonou et Assanvo affirment que

Les langues gur en grande partie très hétéroclites sont localisées au Nord-est; les kru (kru oriental et kru occidental) sont basées au Sud-ouest ; les mandé (mandé nord et mandé sud), quant à elles, sont localisées au Nord-ouest. Enfin les kwa occupent le Centre et le Sud-est avec deux groupes distincts... La famille kwa comprend les langues anciennement dénommées akan (agni, abron, baoulé, éhotilé, etc.) très proches du twi parlé au Ghana et celles dites lagunaires, plus disparates, comprenant l'akyé, l'abidji, le mbatto ou nhlwa, etc.». (Kossonou et Assanvo 2015 : 11)

Dans le groupe kwa, les langues abron, agni et baoulé manifestent des similitudes lexicales. Avec Bole-Richard et Lafage (1983), on apprend par exemple qu'au sein du groupe Akan, l'agni offre le plus de ressemblances lexicales avec les autres langues du groupe Akan (abron et baoulé), avec des rapprochements pouvant atteindre 91% de son vocabulaire. En plus de ces similitudes, des faits d'alternance consonantique sont aussi observés dans ces langues. À partir des travaux des

chercheurs comme Adouakou (2005) et Assanvo (2012), la formulation de l'alternance consonantique permet l'élaboration de la règle ci-dessous :

(I)

$$\left| \begin{array}{c} b \\ b \\ d \\ d \\ k \\ c \end{array} \right| \rightarrow \left| \begin{array}{c} w \\ b \\ l \\ d \\ h \\ h \end{array} \right| \quad / \dots \text{ aspect accompli}$$

### *Règle d'alternance consonantique*

L'alternance consonantique reste imprévisible et échappe aux règles phonologiques en vigueur (Cf. Adouakou 2005). Cependant, sans totalement résoudre le problème d'alternance consonantique, Ahoua (2007) cité par Assanvo (2011) apporte cependant une piste de réponse concernant la transformation du phonème /b/ en [w]. La démarche argumentative de ce chercheur pose l'existence de deux types de phonèmes /b/ et /d/ distinguables par le trait [lenis]. Ahoua (2007 :114) formule sa règle comme suit :

(II)

<b>-Sonorant</b>	<i>-lenis</i>	p	t	c	k	kp
	<i>-lenis</i>	b	d	ɟ	g	gb
<b>+Sonorant</b>	<i>+lenis</i>	b	d	h	h	gb
	<i>+lenis</i>	w	l			

### *Règle d'alternance*

Suivant cette règle, en dehors des phonèmes /c/ et /k/, les items ayant à l'initial de mot le trait non-sonorant [-lenis] restent invariables, tandis que ceux sonorant [+lenis] subissent des variations morphologiques.

## **0.2. Cadre théorique et problématique**

Les données disponibles (Cf. Kakou 2012 : 3) attestent que les langues subsahariennes sont dans un contexte "d'insécurité linguistique" permanent, donc menacées de disparition au profit des langues indo-européennes (français, anglais, espagnol). En effet, contrairement aux langues maternelles issues des quatre familles linguistiques (Gur, Kwa, Kru et Mandé) de Côte d'Ivoire, les langues indo-européennes dont le français bénéficie de droits légaux. Le fait est que « [...] la Côte-d'Ivoire, comme la plupart des pays africains qui ont accédé à

l'indépendance dans les années 1960, a choisi le français comme langue officielle sans apparemment se poser de question, sans débat et sans état d'âme.» déclare Kouadio (2007 : 73). Dans un tel contexte où, les langues maternelles sont mises en minorité au profit de la langue du colonisateur, dans certains parlers Kwa, notamment l'abron, l'agni et le baoulé, l'on note parfois des procédés de création lexicale pour faire face au flux massif de données lexicales des langues étrangères.

L'objectif de la présente analyse vise à la compréhension du processus de création lexicale en abron, agni et baoulé ainsi que ses conséquences aux plans sémantique et syntaxique. Pour parvenir à cet objectif, nous nous inscrivons dans le cadre de la morphologie dérivationnelle. En effet, dans son fonctionnement, une morphologie dérivationnelle s'occupe de la formation de mots nouveaux (préfixation, suffixation, reduplication...) à partir du stock lexical existant ( $X + \text{BASE}$ ,  $\text{BASE} + X$ ,  $\text{BASE} + \text{BASE}$ , etc.). Pour ce faire, la principale interrogation à laquelle nous essayons de répondre pendant le déroulement de cette analyse est : quelles sont implications sémantiques et syntaxiques lors de la formation de néologies dans ces trois langues ? Pour cela, notre analyse s'articulera autour des trois points suivants : la dérivation, la composition et l'emprunt lexical. Mais avant de dérouler l'exposé de cette étude, présentons notre hypothèse de recherche.

### **0.3. Hypothèse de recherche**

L'hypothèse de base de cette analyse est que les interlocuteurs d'une langue n'ont besoin d'emprunter de lexiques nouveaux que dans des situations de contact. En fait, l'innovation lexicale n'est pas seulement déclenchée par le fait de « faire face » à des « mots » étrangers, mais faisant face à de nouvelles situations, concepts..., tout cela est également possible dans les scénarios sans contact.

## **1. La dérivation**

La morphologie dérivationnelle ou constructionnelle est une opération qui permet la formation de nouvelles unités linguistiques, puis par l'adjonction d'affixes (désinence préfixe ou suffixe) à un radical ou une base. Puis Kossonou (2015 : 276) d'ajouter que « [...] les affixes, sont des morphèmes qui n'ont pas d'existence en tant que termes libres dans la langue et ne peuvent constituer une expansion. ». Sur le plan sémantique, « [...] le processus de dérivation contribue à l'enrichissement du vocabulaire tout en faisant également apparaître des relations entre différentes unités du lexique » soutiennent Alberti et Lavoine (2012 : 20). Objectivement, les parlers abron, agni et baoulé manifestent deux types de dérivation. Il s'agit en l'occurrence de la dérivation affixale et la dérivation par redoublement.

### **1.1. La préfixation**

L'opération de préfixation consiste à ajouter un affixe à gauche de la base lexicale. Elle a une fonction essentiellement sémantique dans certains parlers et un impact grammatical dans d'autres. Au regard de l'exemple (01), la préfixation engendre un changement grammatical en abron, alors qu'elle n'a qu'une implication purement sémantique en agni et baoulé.



- *abron*

(01)

círé	« enseigner »	→	à-círé	« études »
sēē	« pardonner »	→	à-sēē	« pardon »
sūm	« adorer »	→	à-sūm	« adoration »
cýrè	« écrire »	→	à-wià	« écriture »
sá	« danser »	→	à-sá	« danse »

Source Kossonou (2015 :278)

Le processus de création lexicale par préfixation à partir d'un verbe n'est pas possible dans les parlers agni et baoulé. Cependant, il est possible d'obtenir une création nominale par préfixation.

- *agni*

Plusieurs faits peuvent occasionner la préfixation en [*n\_*]. Les plus récurrents sont la nominalisation du verbe (déverbatif) et la pluralisation du nom. Lors de la nominalisation du verbe, le nom obtenu subit une transformation tonologique (2a) ou morphologique (2b). La préfixation se manifeste par l'apparition d'un morphème nasal devant le verbe (2a, b, c) et le nom (2d, e, f).

(02)

a- dá	« dormir »	→	ń- nǎ	« sommeils »
b- biè	« uriner »	→	m- mièŋ	« urines »
c- sré	« demander »	→	ń-zré	« prières »
d- bwáŋ	« mouton »	→	m- mwáŋ	« moutons »
e- biá	« homme »	→	m- miá	« hommes »
f- pàfùlǎ	« jeune homme »	→	m- bàfùlǎ	« jeunes hommes »

- *baoulé*

Contrairement aux deux premières langues (abron et agni), l'opération de préfixation n'est pas récurrente en baoulé, elle est même rare. Cette opération ne peut être exprimée qu'en cas de redoublement du nom pour la formation du pluriel. En effet, pour la formation du pluriel des nominaux, le parler baoulé a recours à deux possibilités. La première consiste à postposer au nom le morphème [mú] ; tandis que la deuxième possibilité permet un redoublement du nom (Cf. 1.3 *Réduplication*).

## 1.2. La suffixation

Il existe différents types de création lexicale par suffixation. Si certains suffixes expriment la fonction et l'appartenance, d'autres (cependant) ont pour

effet de modifier la catégorie grammaticale du lexème de base. Notre propos n'étant pas de proposer une étude typologique des suffixes, nous le limiterons aux suffixes les plus usuels.

*VERBE + le → NOM*

Dans les parlers agni ou baoulé, la suffixation verbale par [-le] provoque une dérivation impropre. On passe ainsi d'une catégorie grammaticale verbale à une catégorie grammaticale nominale (déverbatif). Cependant, le nom obtenu ne jouit pas pleinement des attributs d'un nom, au sens large du terme. Par exemple, il n'est pas possible de l'utiliser comme sujet énonciateur ou même de l'accompagner de spécificateurs fonctionnels (singulier ou pluriel).

*-baoulé*

(03)

sí	« connaître »	→	sí-lē	« connaissance » <sup>1</sup>
síkē	« décharger »	→	síkē-lē	« réception »
sú	« pleurer »	→	sú-lē	« pleurs »

*-agni*

(04)

səkí	« détruire »	→	səkí-lè	« destruction »
srí	« se moquer »	→	srí-lè	« moquerie »

*NOM + fwε → NOM*

Par composition nominale, les trois peuples expriment la fonction d'acteur par la suffixation en [fʋɔ] ou [fwε].

*-abron*

(05)

sērē	« prêt »	→	sērē-fʋɔ	« mendiant »
tōrɔ	« mensonge »	→	srí-lè	« menteur »

*-agni*

(06)

ŋglé	« intelligence »	→	ŋglé-fwé	« sage »
síká	« argent »	→	síká-fwé	« riche »

*-baoulé*

(07)

áblā	« mensonge »	→	áblā-fwé	« menteur »
ávīē	« vol »	→	ávīē-fwé	« voleur »

<sup>1</sup> Le sens approximatif de la réalité linguistique des parlers concernés est « le fait de + verbe ».

*NOM + kro → NOM*

Dans leur majorité, les noms de villages en pays abron, agni et baoulé sont construits à partir du nom de leur fondateur auquel est ajouté le suffixe [-kro] *village*. Selon Kossonou (2014 : 211), ce type de nominaux « peut concerner des composés construits souvent à partir de deux noms dont l'un est issu des sept jours semainiers ».

C'est ce qu'illustre l'exemple (08) ci-dessous. Le composé *Tanokoffikro* est constitué du nom du fondateur *Tano* et de *Koffi*<sup>2</sup>. Signalons toutefois que *Koffi*, jour semainier, est également le patronyme de baptême de ce fondateur.

(08)

<i>abron</i>	<i>Agni</i>	<i>baoulé</i>
Tanokoffi – kro	Ahuakoffi – kro	Koffidaté – kro
Yaobadou – kro	Anekouadio – kro	Koffiyao – kro
Kissi – kro	Tiemelekoua – kro	Kouassi – kro
Kouamehinin – kro	Amoinya – kro	Kouassikoussi – kro

*Sources Kossonou et Assanvo (2016:111)*

À partir des noms de villages, une autre création lexicale reste possible. Celle-ci touche l'origine des locuteurs. Les peuples abron et agni l'expriment successivement par [niì] et [àmă], sous-entendu *habitants ou enfants de*.

(09)

<i>abron</i>	<i>agni</i>
Tanokoffikro – niì	Ahuakoffikro – àmə
Yaobadoukro – niì	Anekouadiokro – àmə
Kissikro – niì	Tiemelekouakro – àmə
Kouamehininkro – niì	Amoinyakro – àmə

<sup>2</sup> Un décalage d'un jour est attesté dans les noms de patronyme. Par exemple chez les Fanti (peuple du Ghana), un enfant de sexe masculin né vendredi sera nommé *Koffi*, alors que *Koffi* correspond au patronyme d'un enfant né samedi chez les peuples Kwa de Côte d'Ivoire (Cf. Tableau ci-dessous). Les explications rattachées à ce décalage restent variées. Mais la plus plausible serait due au fait les Kwa de Côte d'Ivoire aient été colonisés par les Anglais (avant leur migration au Gold Coast, actuel Ghana) et par les Français (après leur migration en Côte d'Ivoire). Sources du tableau Yao (1984) et Assanvo (2012) :

Jours	AGNI – BAOULE	FANTI
Lundi	<i>Kouassi</i>	<i>Kodjo</i>
Mardi	<i>Kouadio</i>	<i>Kobena</i>
Mercredi	<i>Kouablan</i>	<i>Kouekou</i>
Jeudi	<i>Kouakou</i>	<i>Yaw</i>
Vendredi	<i>Kouao</i>	<i>Koffi</i>
Samedi	<i>Koffi</i>	<i>Kouame</i>
Dimanche	<i>Kouamé</i>	<i>Kouessi</i>

### 1.3. Réduplication

Selon Rose (2007) et Assanvo (2016), en contexte de réduplication la structure du verbe peut être impactée de différentes manières en fonction des langues. En agni, par exemple, dans une structure monosyllabique, la copie préfixée reprend la syllabe initiale de la base mais avec quelques modifications phonologiques de la voyelle préfixée. En effet, la nature de la voyelle du préfixe est déterminée à partir de la première voyelle de la racine. Dans une structure CV, où V est [antérieur], le préfixe devient systématiquement [i, ɪ]. Dans le cas contraire, le préfixe devient [u, ʊ]. Dans les parlers abron et baoulé, le processus de formation est différent. En effet, la préfixation permet de copier "intégralement" la base lexicale. Pour une bonne lecture de ces différentes règles, considérons les exemples suivants :

- abron

(10)

bwà	« entasser »	→	bwà-bwà	« rassembler en plusieurs tas »
gò	« affaiblir »	→	gò-gò	« affaiblir à l'extrême »
sí	« piler »	→	sí-sí	« piler à plusieurs reprises »

Source Kossonou (2015 : 302)

- baoulé

(11)

bǒ	« forêt »	→	bò-bǒ	« forêts »
bì	« excrément »	→	bí-bì	« excréments »
rǎ	« furoncle »	→	rá-rǎ	« furoncles »
lè	« guerre »	→	lé-lè	« guerres »
sè	« canari »	→	sé-sè	« canaris »

Source Kouamé (2004 : 52)

- agni

Contrairement aux parlers abron et baoulé, la réduplication ne copie qu'une partie du radical.

(12)

kùá	« entasser »	→	kù-kùá	« rassembler en plusieurs tas »
fé	« affaiblir »	→	fi-fé	« affaiblir à l'extrême »
sí	« piler »	→	sì-sí	« piler à plusieurs reprises »

## 2. Composition

La composition est un fait morphologique consistant selon Kouamé (2014 : 178) à « générer un mot en agglutinant deux ou plusieurs termes qui ont pour la plupart une existence autonome ». Ce procédé permet de passer d'une base simple

à une base complexe avec pour effet morphophonologique la formation de mot-valise et de violation d'harmonie d'ATRité<sup>3</sup> (cas de l'agni). Poursuivons cette investigation en examinant les exemples ci-après :

- agni

(13)

a- àlié	« nourriture »	+	èhóŋ	« faim »	→	àlihóŋ	« famine »
b- nzùé	« eau »	+	èhóŋ	« faim »	→	nzùhóŋ	« soif »
c- níà	« mère »	+	èhóŋ	« enfants »	→	niàmá	« parent »

- abron

(14)

Nyá	« parent »	+	biá	« fille »	→	nyábiá	« famine »
pōgō	« cheval »	+	bíre	« femelle »	→	pōgōbíre	« jument »
ábù	« poitrine »	+	ódūrū	« lourd »	→	ábùódūrū	« courage »

- baoulé

(15)

sā	« bras »	+	bá	« petit »	→	sābá	« doigt »
nwá	« bouche »	+	nzùé	« eau »	→	nwánzùé	« salive »
tí	« tête »	+	mwé	« poils »	→	tímwé	« cheveux »

À partir des exemples (13), (14) et (15), la fusion de deux bases nominales génère les phénomènes d'apocope, d'aphérèse et même de violation d'harmonie d'ATRité. Morphologiquement, la formation de [àlihóŋ] *famine* et [nzùhóŋ] *soif* entraîne dans un premier temps la chute des voyelles finale et initiale de chacun des noms, dans un deuxième temps le non-respect de l'harmonie d'ATR comme l'atteste par exemple [nzùhóŋ] *soif*. En effet, les voyelles +ATR et – ATR se retrouvent au sein du même item, une formation « contraire à toutes les règles d'harmonie vocalique », selon Kéita (2008 : 84). Toujours d'après ce même auteur, « tous les termes à l'intérieur desquels, il y a une disharmonie, sont considérés par l'agni comme des mots composés ». Notons, par ailleurs, qu'il est possible de former un composé nominal à partir d'un nom et d'un adjectif, comme c'est le cas en :

(16)

	NOM		ADJECTIF			
a-	klú	« intérieur »	+	fúfúè	« blanc »	→ klú-úfúè « aimable »
b-	siká	« argent »	+	kòkòlé	« rouge »	→ siká-òkòlé « or »

<sup>3</sup> L'harmonie d'avancement de la racine de la langue ou harmonie d'ATRité.

c- àkó « poulet » + èlúí « graisse » → àkó-èlúí « jaune »

Il arrive que la composition lexicale soit le résultat d'une dérivation parasynthétique. Dans ce cas, la composition sous-entend la présence d'un préfixe suivi de deux lexèmes autonomes tant sémantiquement que syntaxiquement comme ci-dessous indiqué :

- (17)  
 à + klù « intérieur » + djó « blanc » → àklùdjó « paix »  
 à + gòmè « seul » + ká « toucher » → àgòmèká « joie »  
 à + gòmé « seul » + dí « manger » → àgòmédí « individualisme »

### 2.1. Inversion

En dehors de la composition par parasynthétique, les parles abron – agni – baoulé permettent la création de néologies par procédé d'inversion en contexte de génitif adjectival. Dans le fonctionnement du génitif adjectival, l'on assiste à une permutation entre le déterminé (X) et son génitif (Y). De façon schématique, on passe de  $X + Y$  à  $Y + X$  avec pour incidence sémantique la création d'ironie, d'exagération, voire de déification (considération). Dans les faits, suivant le contexte d'énonciation des exemples (18b) et (19b), *Koffi* peut être l'objet de raillerie populaire. De même, l'interprétation sémantique contenue dans la glose (18b) et (19b) ne rend pas fidèlement compte du sens immédiat. En situation de communication, tout locuteur abron – agni – baoulé peut interpréter les exemples (18b) et (19b) comme suit : *l'amour immodéré de Koffi pour l'argent (la cupidité de Koffi)* ou *Koffi n'a d'amour que pour la nourriture (la gourmandise de Koffi)*.

(18a)		(18b)			
kòfí	(jí) <sup>4</sup>	siká	→	siká	kòfí
Koffi	son	argent		argent	Koffi
« L'argent de Koffi »				« Koffi le cupide »	

(19a)		(19b)			
kòfí	(jí)	àlié	→	àlié	kòfí
Koffi	son	nourriture		nourriture	Koffi
« La nourriture de Koffi »				« Koffi le gourmand »	

<sup>4</sup> Ce syntagme peut être exprimé sans [jí].

- Cas des noms de parenté

Les constructions de ce type sont différentes de celles examinées en (18b) et (19b). Au niveau morphologique, on assiste à l'apparition de suffixes vocaliques [-a] et [-ε] qualifiés par Assanvo (2012) de morphèmes clitiques. En agni, ces morphèmes n'ont d'existence qu'en contexte de citation des noms de parenté ou confraternité. La forme de citation place le nom dans un contexte de générique. Dès lors, les référenciés sémantiques désignent la généralité. Dans les exemples (20b) et (21b), *Koffi* et *Ahou* deviennent par conséquent des repères communautaires, c'est-à-dire le *Père* ou la *Mère* de tous.

(20a)				(20b)	
kofi	(jí)	sí	→	síè	kofi
Koffi	son	père		père	Koffi
	« <i>Le père de Koffi</i> »			« <i>Père Koffi</i> »	

(21a)				(21b)	
àhú	(jí)	ní	→	nià	àhú
Ahou	sa	mère		mère	Ahou
	« <i>La mère de Ahou</i> »			« <i>Mère Ahou</i> »	

Tout comme les procédés de création lexicale par dérivation et par composition, l'inversion implique deux incidences, dont l'une grammaticale et l'autre sémantique.

Au niveau grammatical, le complément du nom prend la place du nom avec pour conséquence le risque d'amalgame entre le nom et son complément. On passe ainsi d'un syntagme génitival à un syntagme adjectival "factice". Dans les exemples (18b), (19b), (20b) et (21b), les vocables [síká] *argent*, [àlié] *nourriture*, [síè] *père* et [nià] *mère*, sans être des adjectifs lexématiques, occupent pourtant une fonction d'adjectif par rapport aux déterminés *Koffi* et *Ahou*. Au niveau sémantique, l'on constate un transfert de sens.

## 2.2. Elision consonantique

Doit-on parler de phénomène de redoublement, d'élision consonantique (économie linguistique) ou de distorsion phonétique eu égard aux items ci-dessous ? Avant toute tentative de réponse à cette interrogation, examinons le corpus en (22) :

(22)					
<b>Liste X</b>			<b>Liste Y</b>		<b>Liste Z</b>
nàná	« <i>grand parent</i> »	+	ahu	→	nàá-àhú
bàbá	« <i>père</i> »	+	adu	→	bàá-àdú
ngló	« <i>aîné</i> »	+	ahu	→	ngó-àhú
					« <i>grand-mère Ahou</i> »
					« <i>Père Adou</i> »
					« <i>Aînée Ahou</i> »

Peu importe la réponse attendue, l'on constate que l'association des éléments de gauche à ceux de droite génère la suppression de la dernière consonne [-n-, -b-, -l-] des noms de gauche. En supposant que la forme de base des noms [nàná], [bàbá] et [nglɔ́] soit [nàá], [bàá] et [ngɔ́], et que les noms de la liste X soient le résultat d'un redoublement morphologique de la liste Y, le cas de [nglɔ́] est difficilement défendable. En effet, contrairement à l'item [nglɔ́], dans la structure syllabique de [nàná] et [bàbá], CV<sub>1</sub> est quasi-identique à CV<sub>2</sub>. Cette ressemblance entre CV<sub>1</sub> et CV<sub>2</sub> n'est pas perceptible dans l'item [nglɔ́]. Dès lors, l'idée d'un redoublement de la base nous paraît incohérente. De plus, pris sémantiquement à l'isolé, le vocable [bàá] renvoie à *petit* en agni et baoulé.

En réaction à l'interrogation posée ci-dessus, nous plaidons pour un phénomène d'économie linguistique plutôt que de distorsion phonétique. En effet, parler de distorsion phonétique supposait que le locuteur soit en présence de vocables nouveaux dont chaque élément présenterait des similitudes avec le système phonétique de base de sa langue maternelle. Or, ce n'est pas le cas, puisqu'aucun des items du corpus (22) n'est pas emprunté à une langue tierce.

### 3. Quels cas d'emprunts lexicaux

Le phénomène d'emprunt lexical en agni a d'ores et déjà fait l'objet d'une étude (Cf. Assanvo et al. 2015). Il n'est donc pas nécessaire de reprendre cette dernière, mais plutôt d'en préciser les grandes lignes. À la lecture de l'exemple en (III), un terme emprunté au français ou à l'anglais «subit des distorsions pouvant être morphophonologiques ou même sémantiques» selon Assanvo et al. (2015 : 3641). En ce qui concerne la distorsion morphologique, les termes empruntés passent d'une structure syllabique fermée (en français et anglais) à une structure à syllabe ouverte dans les langues emprunteuses. On peut succinctement citer [ɥil] et [pleit] qui deviennent respectivement [dwí], [druvi], [plɛ̀ti] d'une part et [plɛ̀ti] d'autre part en :

(III) *Illustration de quelques emprunts abron – agni – baoulé*

		abron	agni	baoulé	glose
Français	[depyte]	[dèpitéé]	[dèpité]	[depíte]	« <i>député</i> »
	[ɥil]	[dìwì]	[dwí]	[druvi]	« <i>huile</i> »
	[bik]	[bícī]	[bíki]	[bíkī]	« <i>bic</i> »
Anglais	[sku:l]	[skúú]	[sklú]	[súkù]	« <i>école</i> »
	[ˈtraʊzə]	[àtádié]	[trálié]	[trálié]	« <i>pantalon</i> »
	[pleit]	[prɛ̀ti]	[plɛ̀ti]	[plɛ̀ti]	« <i>assiette</i> »

Compte tenu des spécificités prosodiques propres à chaque parler, on observe ainsi des phénomènes d'harmonie d'ATRité en abron et en agni, ce qui n'est pas toujours le cas en baoulé. En effet, la voyelle -ATR, fermée en abron et agni est réalisée +ATR, fermée dans baoulé. C'est le cas des vocables : [trálié] et [plɛ̀ti]. Pour comprendre cette disharmonie d'ATRité, il faut remonter aux travaux de Kouamé (2004) portant sur le n'zipli, une des variétés dialectales du baoulé.



Contrairement à l'abron (Cf. Kossonou 2015) et l'agni (Cf. Assanvo 2012), le système vocalique du baoulé (Cf. Kouamé 2004) ne dispose pas de voyelles -ATR, fermé : [ɪ, ʊ] dans le système vocalique. En prenant en compte de cette absence, nous pouvons élaborer le tableau suivant :

(IV) *Système vocalique abron, agni et baoulé*

		abron - agni		baoulé	
Fermé	+ATR	i	u	i	u
	-ATR	ɪ	ʊ		
Mi-fermé	+ATR	e	o	e	o
Mi-ouvert	-ATR	ɛ	ɔ	ɛ	ɔ
Ouvert	+/-ATR	a		a	

(Kouamé 2004, Kossonou 2015, Assanvo 2012)

### Conclusion

Grâce aux procédés de dérivation, de composition et d'emprunt, la création lexicale constitue une oxygénation lexicale pour l'abron, l'agni et le baoulé. En effet, si l'enjeu de la création lexicale consiste à faire face d'une part à l'insécurité linguistique (intrusion de mots d'une langue [étrangère ou voisine] dominante culturellement et politiquement dans une langue locale), elle permet, d'autre part, à ces parlars d'enrichir leur stock lexical. Outre l'enrichissement du stock, la création lexicale concerne les niveaux interne et externe de la langue.

Elle est interne lorsque la langue puise dans son propre stock lexical pour former de nouveaux mots. C'est d'ailleurs le cas de la dérivation et de la composition. La dérivation et ses différentes « déclinaisons » (préfixation et suffixation) a pour conséquence générale le changement de catégorie grammaticale (dérivation impropre) avec effet d'extension sémantique. La composition, quant à elle, permet la création de mots nouveaux.

La création lexicale externe consiste à emprunter dans le stock lexical d'une langue voisine ou dominante culturellement. À ce niveau, le lexique emprunté subit le dévolu vocalique, consonantique et prosodique de la langue emprunteuse.

### Bibliographie

- Adouakou, Sandrine (2005), *Tons et intonation dans la langue agni indénié*. Thèse de doctorat, Université de Bielefeld.
- Ahoua, Firmin (2007), « Reconstruction of consonants in Bia languages: innovation or retention » in *M.E. Kropp Dakubu, G. Akanlig-Pare, E.K. Osam & K.K. Saah* (eds.), *Studies in the languages of the Volta Basin 4, part 2: Verb constructions and phonology*, 103-116. Legon: University of Ghana, Linguistics department.
- Alberti, Manon / Lavoine, Emma (2012), *Les Amiffixes création d'un matériel orthophonique visant l'enrichissement lexical grâce à la morphologie*

*dérivationnelle pour les retards de langage ou leurs séquelles à l'école élémentaire.* Mémoire en vue de l'obtention du certificat de capacité d'orthophonie, sous la direction de Corinne Adamkiewicz, orthophoniste en cabinet libéral, Dainville, Université de Lille 2.

- Assanvo, Amoikon Dyhie (2016), « Sémantisme du préfixe reduplicatif en agni indénié » in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines* n°16, Hommage au professeur Kouadio N'guessan Jérémie: Homme des diversités linguistique et culturelle – constructeur de savoir. Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody, les 02-03 et 04 Septembre 2015, Section description, 128-149.
- Assanvo, Amoikon Dyhie / Kssonou Kouabena Théodore / Gnizako Symphorien Téléphore (2015), « Les emprunts lexicaux de l'agni dans la gamme chromatique » in *Journal Africain de Communication Scientifique et Technologique*, n°28, Série Sciences Sociales et Humaines, IPNETP - GRPCI, Côte d'Ivoire, 3633-3642.
- Assanvo, Amoikon Dyhie (2012), *Syntaxe de l'agni indénié*. Sarrebruck Allemagne : Éditions Universitaires Européennes.
- Assanvo, Amoikon Dyhie (2011), « Les marques d'accord de l'agni, langue kwa de Côte d'Ivoire », in *Communication, Lettres et Sciences du Langage*, vol. 5, n°1, Université de Sherbrooke, 82-94.
- Bole-Richard, Remy / Lafage, Philippe (1983), « Étude lexicostatistique des langues kwa de Côte d'Ivoire », in *Atlas des langues Kwa de Côte d'Ivoire*, Tome 2, 201-214.
- Dubois, Jean / Giacomo, Mathée / Guespin, Louis / Marcellesi, Christane / Marcellesi, Jean-Baptiste / Mével, Jean-Pierre, (2002) *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse.
- Greenberg, Joseph Harold (1963), *The languages of Africa*. Bloomington: Indiana University.
- Kakou, Foba Antoine (2012), « Évaluation du degré de vitalité de l'éotilé, langue Kwa de Côte d'Ivoire : vers une révision de sa classification parmi les langues mortes » in *Linguistique Théorique et Modèle Linguistique (LTML)*, n°8, 1-13, Université Félix Houphouët-Boigny Côte d'Ivoire, [En ligne], <http://www.ltml.ci/?goto=revue8>.
- Kéita, Mamadou (2008), *Système morphophonologique de l'agni: complexité vocalique, complexité tonale et récupération du gabarit en agni*. Université Denis Diderot, Paris 7.
- Kossonou, Kouabena Théodore (2015), *Description systématique d'un parler kwa : abron mérézon*, Éditions Universitaires Européennes, Berlin : Saarbrücken.
- Kossonou, Kouabena Théodore (2014), « Patronymique et toponymique en abron, langue kwa de Côte d'Ivoire : une approche descriptive », *Participation, Revue interafricaine de Littérature, linguistique et philosophie*, revue semestrielle, Vol. 6, n° 2, Juliet 2014, Lomé –Togo, 203-207.
- Kossonou, Kouabena Théodore / Assanvo, Amoikon Dyhie (2016), « Linguistique et migration des peuples en côte d'ivoire : cas des akan (kwa) », in *Revue*

- du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES), littérature, langues et linguistique*, n° 004, 1<sup>er</sup> Semestre, Ouagadougou – Burkina Faso, 106-119.
- Kouadio, N'guessan Jérémie (2007), « Langue coloniale ou langue ivoirienne? », *Hérodote*, n°126, 3<sup>ème</sup> trimestre, pp. 69-85. DOI 10.3917/her.123.0069, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-herodote-2007-3-page-69.htm>.
- Kouamé, Yao Emmanuel (2014), « La formation des mots en adjukru, langue lagunaire kwa de Côte d'Ivoire », *Revue Baobab*, Côte d'Ivoire, 174-189, <http://www.revuebaobab.org/content/view/283/33/>, (Article consulté le 17 août 2015).
- Kouamé, Yao Emmanuel (2004), *Morphologie nominale et verbale du n'zikpli parler baoulé de la sous-préfecture de Didiévi*. Thèse pour le doctorat unique, Côte d'Ivoire : Université de Cocody.
- Rose, Françoise (2007), « Action répétitive et action répétée: aspect et pluralité verbale dans la réduplication en émérillon » in *Faits de Langues*, Peter Lang, 29, 125-143. En ligne <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00724320/document>, (page ouverte le 17 août 2015).
- Yao, Anne Élisabeth (1984), *Les mouvements migratoires des populations akan du Ghana en Côte d'Ivoire, des origines à nos jours*, Thèse pour le Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle (spécialité : sociologie), Côte d'Ivoire : Université de Cocody.

# DE LA DISTANCE INTERSUBJECTIVE ENTRE LE NARRATEUR ET LE NARRATAIRE DANS DES ŒUVRES ROMANESQUES D’HENRI LOPÈS ET LE CLÉZIO

Bauvarie MOUNGA  
Université de Yaoundé I, Cameroun  
Courriel : bauvarie2004@yahoo.fr

## Résumé

Le jeu communicationnel narratif comme tout acte de communication, est basé sur la réciprocité. Cet article a pour but d'analyser les relations qu'entretiennent le narrateur et le narrataire dans les œuvres romanesques d'Henri Lopès et Jean-Marie Gustave Le Clézio : *Le Pleurer-rire* (1982), *Le Chercheur d'Afriques* (1990) et *Le Procès-verbal* (1963); et comment ces deux instances œuvrent à la construction du discours narratif. Notre travail sera scindé en quatre parties : les marques du narrateur et du narrataire, les rapports entre le narrateur et le narrataire, le discours narratif comme survalorisation du narrateur et le discours narratif comme une co-construction du narrateur et du narrataire.

## Abstract

### THE INTERSUBJECTIVE RELATION BETWEEN THE NARRATOR AND THE NARRATEE IN THE NOVELS OF HENRI LOPES AND LE CLEZIO

The narrative communicative game, like any act of communication, is based on reciprocity. This article aims to analyze the relationship between the narrator and the narratee in the novels of Henri Lopes and Jean-Marie Gustave Le Clézio: *Le Pleurer-rire* (1982), *Le Chercheur d'Afriques* (1990) and *Le Procès-verbal* (1963); and how these two entities contribute to the construction of narrative discourse. Our paper will be divided into four parts: the marks of the narrator and narratee, the relationship between the narrator and the narratee, narrative discourse as overvaluation of the narrator and narrative discourse as a co-construction of the narrator and narratee.

**Mots-clés :** *narrateur, narrataire, intersubjectivité, discours narratif*  
**Keywords:** *narrator, narratee, intersubjectivity, narrative discourse*

Le jeu communicationnel narratif, comme tout acte de communication, est basé sur la réciprocité, ou encore sur ce que Robert Vion (1992 : 49) appelle « l'interchangeabilité des points de vue ». Autrement dit, celui qui parle dans le récit (Ntr<sup>1</sup>), tout comme celui qui l'écoute (Ntre<sup>2</sup>), joue un rôle important dans la construction de la trame narrative ; l'activité du sujet narrateur se présente comme une action conjointe à celle de son interlocuteur. Nous essayerons de mettre en lumière la façon dont s'élabore l'intersubjectivité qui existe entre narrateur et narrataire dans les œuvres romanesques d'Henri Lopès et Jean-Marie Gustave Le Clézio : *Le Pleurer-rire* (1982), *Le Chercheur d'Afriques* (1990) et *Le Procès-verbal* (1963). Cet objectif ne sera atteint, il nous semble, que si nous apportons des réponses aux interrogations ci-après : quels types de rapports entretiennent les interactants du jeu communicationnel narratif dans les romans de Le Clézio et Lopès ? Peut-on vraiment dire que le discours narratif est biunivoque dans les œuvres étudiées ? Si oui, Comment est-ce que chacune des instances narratives participe-t-elle à l'élaboration du récit ? Notre travail sera sectionné en quatre parties : les marques du narrateur et du narrataire, les rapports entre le narrateur et le narrataire, le discours narratif comme survalorisation du narrateur et le discours narratif comme une co-construction du narrateur et du narrataire.

## **1. Les marques du narrateur et du narrataire**

Il est question de voir comment se manifestent le narrateur et le narrataire dans nos supports d'étude, c'est-à-dire les œuvres de Lopès et Le Clézio. Mais avant, il convient de définir ces deux notions.

### **1.1. Définitions**

Qu'il se manifeste de façon explicite ou non, le narrateur est celui qui prend en charge le récit. Ayse Kiran (2008 : 117) précise que « [...] c'est lui, cette "voix de papier" qui raconte la fiction et il est lui-même fiction ». Toute narration présuppose toujours un narrateur. C'est ce dernier qui se trouve au centre de notre analyse dans ce point. Notre objectif est donc de l'étudier, de même que son récit, son discours qui forment un tout, ainsi que ses moyens d'expression textuels ou encore sa subjectivité, car celle-ci, comme le dit Léo H. Hoek (1993 : 101), « [...] n'est rien d'autre que la compétence d'un porte-parole à se poser comme Sujet dans un discours ». Autrement dit, la subjectivité renvoie à la manifestation de la présence d'un Sujet/locuteur dans un discours, et dans le cas d'espèce, il s'agit de la subjectivité du narrateur. Ce faisant, nous allons d'abord présenter quelques exemples des empreintes textuelles du narrateur dans nos supports d'étude, cela nous permettra de mieux scruter par la suite la position du narrateur par rapport au récit qu'il raconte, sa vision vis-à-vis de ce récit, et la technique narrative employée dans les différentes œuvres.

---

<sup>1</sup> Ntr renvoie au narrateur.

<sup>2</sup> Ntre renvoie au narrataire.

Voix de papier comme le narrateur, le narrataire<sup>3</sup> est celui à qui est essentiellement adressé le discours narratif à l'intérieur du texte. Carole Connolly (1999 : 10) le note également quand elle dit qu'il « [...] est le destinataire principal du narrateur, l'allocutaire en fonction duquel ce dernier articule son récit. » Le narrataire apparaît donc comme cette figure incontournable du récit puisqu'il est le pendant du narrateur. C'est sans doute pourquoi Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980 : 159) déclare qu'il peut venir « [...] hanter, habiter tous les replis du texte ». Dans cette perspective, nous nous interrogeons sur les manifestations du narrataire dans le récit, son identité, ses fonctions, ainsi que sur son apport dans la construction du discours narratif.

## 1.2. Les indices du narrateur et du narrataire

Les inscriptions textuelles formelles du narrateur dans nos supports d'étude se présentent sous plusieurs formes : les personnels, les pronoms possessifs, les adjectifs possessifs. Soit les exemples suivants :

- (1) *J'eus bien de la peine, car nous le peuple-là, nous ne comprenions rien à cet épisode de la guerre des Grands. (PR<sup>4</sup>, p. 29)*
- (2) *Je lui ai écrit qu'il y avait en France autant de Leclerc que d'arbres dans la forêt du Mayombe. Elle m'a fait répondre par Joseph que ce n'était pas une excuse pour ne pas retrouver le nôtre. (CDA<sup>5</sup>, p. 15)*
- (3) *Je percevais la nostalgie dans les paroles de ma mère. Ebalé aussi avait senti l'inflexion dans la voix de la femme, et il s'interrompit dans sa tâche. (CDA, p. 175)*

Nous notons que les pronoms personnels, les pronoms possessifs et les adjectifs possessifs sont les indices textuels explicites par lesquels le narrateur se pose dans le récit en tant que locuteur. Cependant, il recourt parfois à des éléments linguistiques auxquels on ne se serait pas forcément attendu. A ce niveau, nous voulons évoquer les marques, qui de prime abord, ne renvoient pas à la première personne du singulier, mais qui indiquent bien qu'il y a un narrateur dans le récit. Dans ce cas, c'est une voix off<sup>6</sup> qui s'adresse au lecteur. Soit les extraits de texte suivants :

- (4) *La réalité vous offre quelquefois de ces coïncidences. Et d'elles dépendent quelques fois le sort des peuples. (PR, p. 125)*

---

<sup>3</sup> Ce terme est employé pour la première fois par Roland Barthes (1981 [1966] : 16). Il est repris par Gerald Prince (1971 : 100) et par Gérard Genette (2007 [1972] : 272-273).

<sup>4</sup> *PR* est une abréviation du *Pleurer-rire*.

<sup>5</sup> *CDA* est une abréviation du *Chercheur d'Afriques*.

<sup>6</sup> D'après Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya (1993 : 248), « il est courant d'appeler « voix off » la voix des personnages invisibles. »

- (5) Contemplez les masques, soyez attentifs aux notes du tam-tam. Ils vous enseigneront qu'en fait monsieur Benoit-Meschin a fait le même rêve que *nous*, par un après-midi d'intense réalité, et que c'est bien à cela que se reconnaissent les hommes d'une même époque. (*PR*, p. 154-155)

Les pronoms *vous* et *nous*, utilisés dans les exemples ci-dessus, connaissent un emploi particulier. A cet effet, connu comme un pronom personnel qui désigne la deuxième personne et donc l'interlocuteur, *vous* est plutôt employé dans un sens impersonnel; et dans cette mesure, il englobe non seulement l'ensemble des personnes qui lisent le discours du narrateur, mais également ce dernier lui-même : bref, ce *vous* renvoie à tout être humain. Quant à l'exemple (5), le narrateur y emploie le pronom *nous*, qui n'a ici ni une valeur inclusive (je + tu/vous, je + tu, vous +il), ni une valeur exclusive (je + il/elle) puisqu'il réfère uniquement à un individu (le narrateur). Cela signifie que ce *nous* est un *nous* de modestie dans la mesure où il permet au narrateur de présenter humblement ses opinions. Ce qui paraît étonnant, c'est que le narrateur ne l'utilise qu'une seule fois dans *Le Pleurer-rire*, et les autres fois se sert du pronom *je*.

Tout comme chez le narrateur, sont recensés comme signes explicites du narrataire, ceux qui renvoient de façon directe à ce dernier sans ambiguïté. Nous pouvons citer, dans ce cas, les pronoms personnels, les adjectifs possessifs, les formes impératives et les appellatifs. Voici quelques exemples :

- (6) Une magie, je *vous* dis, aussi forte que celle des femmes loubas. (*CDA*, p. 131)
- (7) Peut-être, sait-on jamais, restait-il encore un souffle e vie, par-ci, par-là, caché, derrière les décombres. Pas dans les trous d'obus en tout cas; ni par là-bas, on **vous** dit. Une touffe d'herbe, ivre de pluie, ployée sous la poussière de charbon, et crevant encore les placages de bitume. (*PV*<sup>7</sup>, p. 146)
- (8) Choisissez, après mille raisonnements ou suivant *votre* fantaisie, un point quelconque sur l'Equateur et de là, dirigez-vous à *votre* convenance, soit vers le nord, soit vers le sud en mettant le cap légèrement en oblique, dans le sens opposé au vent du jour. (*PR*, p. 53)
- (9) *Tourne* encore quelques pages, *va, va, va...* (*CDA*, p. 297)

Tous les indices explicites permettent au lecteur de repérer directement la présence du narrataire.

Quant aux marques implicites, on retrouve les indices, qui, à priori ne font pas penser au narrataire, cependant, mis dans un contexte précis, renvoient à lui. Le pronom indéfini *on*, de par sa capacité à prendre plusieurs valeurs est le signe implicite que nous avons relevé. Examinons les exemples suivants :

---

<sup>7</sup> *PV* est une abréviation du *Procès-verbal*.

- (10) *On* ne comprendra pas le déroulement de cette histoire si j'ometts de faire mention du pneumatique étrange que je reçus, au moment où je bouclais mes valises. (CDA, p. 267)
- (11) Voici sa réaction aux premières pages qu'*on* vient de lire. (PR, p. 51)

De manière générale, par sa valeur de pronom indéfini, *on* renvoie la plupart du temps soit à un groupe de personnes indéterminés, soit à la première personne du pluriel (nous) ; mais nous remarquons que dans le contexte ci-dessus (les exemples (10) et (11)), ce pronom est susceptible d'être remplacé par *tu* ou par *vous*. C'est dire qu'il renvoie aux interlocuteurs des différents *je* des énoncés ci-dessus.

Ce point réservé indices textuels liés au narrataire visait à montrer un aperçu des divers signes employés par les narrateurs pour interpeller leurs différents allocutaires. Nous avons été ainsi frappée par le fait qu'il y a très peu de marques du narrataire dans l'œuvre le clézienne contrairement aux romans d'Henri Lopès.

## **2. Des rapports entre le narrateur et le narrataire**

Les liens de diverses natures unissent le narrateur au narrataire dans nos supports d'étude : tantôt on assiste à une relation purement conventionnelle entre ces deux protagonistes de la communication narrative, tantôt on note une réelle complicité entre ces derniers.

### **2.1. Une relation conventionnelle**

Nous entendons par relation conventionnelle le fait que le narrateur a une relation tout à fait classique avec son interlocuteur. Autrement dit, c'est une relation qui ne laisse transparaître aucun lien particulier entre ces deux instances du discours narratif. Le narrateur s'exprime sans laisser transparaître un attachement quelconque à l'égard du narrataire. Dans les romans étudiés, ce type de relation est surtout observé dans l'œuvre de Le Clézio, même s'il est aussi souvent présent chez Henri Lopès. Soit les extraits de texte ci-dessous :

- (12) On n'était jamais sûr de rien dans ce genre de paysage; on y était toujours peu ou prou, un drôle d'inconnu, mais d'une manière déplaisante. Si *vous* voulez, quelque chose comme du strabisme, du léger goitre exophtalmique; la maison elle-même, ou le ciel, ou encore la courbe de la baie, s'obscurcissaient en fonction de la marche descendante d'Adam. (PV, p. 20)
- (13) Resteront encore les formalités de santé. En plus des habituelles, *vous* devrez montrer patte blanche. Rien qu'une prise de sang pour recherche de syphilis et prélèvements pour dépistage de blennorragie. (PR, p. 54)

Les deux occurrences du pronom *vous* sont les seuls indices révélant la présence du narrataire dans les exemples ci-dessus. Cependant, il est difficile de dire si ce pronom renvoie à un groupe de personnes ou à un individu, car cela n'est pas indiqué dans les extraits. Nous remarquons, toutefois, que les narrateurs



essayent juste de donner une information à leur interlocuteur respectif sans établir un lien particulier avec ce dernier. Le narrateur s'adresse donc à son partenaire discursif sans que l'on puisse déceler le moindre signe de familiarité entre eux comme cela peut être le cas dans d'autres circonstances.

## 2.2. Des signes de connivence ou clins d'œil au narrataire/lecteur

Dans les romans d'Henri Lopès, on peut énumérer une pléthore de clins d'œil à l'allocataire du discours narratif. Cette technique narrative se justifierait, en partie, par le fait qu'Henri Lopès soit un romancier africain. Ainsi Kalidou Ba<sup>8</sup> explique :

« L'interpellation implicite ou explicite de l'auditoire, par l'orateur, dans les veillées et palabres en Afrique traditionnelle est une pratique courante. Elle permet non seulement à l'orateur de vérifier que le code est toujours partagé – condition indispensable à la poursuite de la communication - mais aussi à s'assurer constamment que son auditoire est sur la même longueur d'onde. C'est pourquoi, à des intervalles presque réguliers, il l'invite à participer à l'élaboration du récit. Cet art du conteur, aussi chaleureux et didactique, ne pouvait échapper aux écrivains négro-africains dont l'une des priorités consiste à "instruire" sans ennuyer. »

Dans cette optique, on dirait que les narrateurs de Lopès empruntent à l'oralité, ils sollicitent de temps en temps le narrataire pour le rendre complice et, par ce fait, mieux véhiculer leur discours. C'est sans doute à juste titre que Mohamadou Kane (1983 : 340) pense qu'il « [...] s'agit d'une continuité certaine de l'oralité à l'écriture. »

Soit, à cet effet, les exemples suivants :

- (14) Pourtant, *je vous le jure en me coupant le cou de l'index*, il y a des moments où le peuple ovationne Tonton avec la même spontanéité que s'il s'agissait du roi Pelé. (PR, p. 87)
- (15) Yéhé! Vous allez croire que je me vante, *mais je vous assure* qu'alors, c'était vraiment ce qu'on appelle « la vie et demie », comme je l'ai lu quelque part, depuis lors. (PR, p. 195)
- (16) Perdant mon calme (*le lecteur aura apprécié mon calme tout au long des pages qui précèdent*), je rétorquai à monsieur l'intellectuel que nous n'étions pas sérieux, nous les Africains, et spécialement eux, les intellectuels. (PR, p. 260)
- (17) Ici, à N..., j'ai retrouvé à la bibliothèque nationale ce vieux numéro de *La Croix du Sud*. Je n'en reproduirai pas les passages significatifs de peur de fatiguer *mes lecteurs (déjà trop patients)* par de si longues et si nombreuses citations. (PR, p. 159)

---

<sup>8</sup> Kalidou Ba, « Les Romans négro-africains de la seconde génération entre l'oralité africaine et le roman moderne », in *Ethiopiennes* n° 80, *La Littérature, la philosophie, l'art et le local*, 1<sup>er</sup> septembre 2008, <http://www.refer.sn/ethiopiennes>.

- (18) Quand tout allait bien, j'étais le frère, mais quand la palabre tournait au vinaigre, alors on m'insultait comme ces fous auxquels les enfants lançaient des pierres. Comme si j'étais un albinos, un étranger de mauvais sang, un chacal, un cancrelat ou une méduse ?... *savez-vous donc, ô vous*, tout d'une roche, la torture de la vie entre les eaux ? (CDA, p. 242)

Tous les extraits de texte sus-cités montrent que le narrateur aussi bien dans *Le Pleurer-rire* que dans *Le Chercheur d'Afriques* associe son interlocuteur à la narration. Cela étant, tantôt le narrateur essaye de rassurer l'allocutaire, tantôt il justifie ses prises de position. Le narrataire étant donc constamment sollicité, il se mue en témoin du discours narratif. Cette invocation du narrataire peut s'expliquer selon Carole Connolly (1999 : 209) : c'est que le narrataire « [...] fait office de jury permanent auprès duquel le narrateur recherche l'absolution. Et pareil à un habile avocat de la défense, il module sa plaidoirie, il passe savamment d'un registre à l'autre afin de toucher le plus de cordes sensibles possibles ».

Le narrateur a donc besoin de l'assentiment de son interlocuteur pour que la crédibilité ou la véracité de ses propos soit validée. C'est dans la même perspective que Pierre N'da<sup>9</sup> déclare : « Comme dans une séance de conte traditionnel, le narrateur « je » éprouve le besoin de communiquer, de dialoguer avec le lecteur-interlocuteur, en le prenant à témoin ou en faisant des commentaires critiques ou des réflexions provocatrices ».

Le narrataire devient alors un *complice* des prises de position du *je* narratorial. Par ailleurs, nous constatons que le narrateur s'adresse parfois directement au lecteur et non au narrataire (on le voit par exemple en (16), (17)). Kalidou Ba (*ibidem*) souligne, dans le même ordre d'idées, que « [...] du coup, le cloisonnement traditionnel, qui distingue le lecteur du narrataire et l'auteur du narrateur, est constamment rompu ». Les romans de Lopès proposent ainsi une recomposition d'un type nouveau où le narrataire et le lecteur semblent ne plus faire qu'un. Le narrataire ne fait plus office de courroie de transmission auprès du lecteur dans la mesure où ce dernier est directement interpellé par l'instance émettrice.

Par ailleurs, nous tenons à préciser le fait que même si les œuvres le cléziennes ne regorgent pas autant de clins d'œil au narrataire que celles de Lopès, on y observe cependant quelques signes de connivence. Examinons, à cet effet, l'extrait de texte ci-dessous :

- (19) Ils n'arrivaient pas à s'en aller. C'était le dernier souvenir de cet homme mort sous leurs yeux, et qui hantait encore un peu ces lieux, qui les maintenait réunis, à découvert sous la pluie. C'était leur mémoire humaine qui les rendait solidaires sans amour, et, plus que la mort ou la souffrance, leur faisait redouter ce long

---

<sup>9</sup> Pierre N'da, « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », in *Ethiopiennes n°77, La Littérature, la philosophie, l'art et le local*, 2<sup>e</sup> semestre 2006, <http://www.refer.sn/ethiopiennes>.

voyage de solitaire à travers l'abîme. Tout cela jusqu'au jour, dans un mois, une semaine, ou avant, où l'un d'eux parlerait une ultime fois de ce fait divers. Ce serait, *mettons*, Hozniacks. Au café, avant de rentrer chez lui, il raconterait encore un coup. (PV, p. 162)

Le narrateur du *Procès-verbal*, à l'aide de la forme impérative *mettons*, rend un peu complice le narrataire du choix du prénom du personnage fictif *Hozniacks*. Dans cette situation, on dirait que le narrateur n'est pas seul responsable du discours qu'il prononce, il y implique également son interlocuteur. Le narrateur essaye, par la même occasion, de faire à ce que son interlocuteur soit impliqué, très concerné par son discours. D'après Aude Deruelle (2004), l'amitié, la complicité qui règne entre le narrateur et son interlocuteur « [...] provient surtout du commerce régulier entre deux instances stables : le narrateur, désigné dans son acte même de produire le discours, et le narrataire, figure fixe érigée et modelée au fil du récit ».

En d'autres termes, grâce à sa toute-puissance, le *je* narratorial organise son discours en multipliant les stratégies discursives de telle sorte que le narrataire se rallie à son point de vue.

Après, l'étude des rapports entre le narrateur et le narrataire, nous nous sommes aperçue que ces deux instances de l'énonciation narrative entretiennent deux types de rapports dans les romans étudiés. Dans ce cas, lorsque le narrateur désire juste relater des faits de façon assez objective, froide, il recourt à un ton conventionnel pour s'adresser au narrataire. On le voit dans *Le Procès-verbal* et dans certaines parties du *Pleurer-rire* et du *Chercheur d'Afriques*. Mais, pour se montrer persuasif, démontrer la véracité de ses propos, établir une complicité avec son allocutaire et le faire participer à son discours, l'instance émettrice, c'est-à-dire le narrateur, emploie des signes de connivence ; et c'est surtout le cas avec les narrateurs des romans d'Henri Lopès. Dans ces conditions, le narrateur apparaît dans le récit comme un véritable manipulateur.

### **3. Le discours narratif : une survalorisation du narrateur**

Sauf dans le cas du narrataire-personnage, le texte narratif s'apparente un peu à un discours univoque dans la mesure où le narrateur parle et son interlocuteur écoute. Bien entendu, la figure du narrataire, même si elle semble parfois invisible est toujours présente, mais sans pour autant intervenir directement à chaque fois comme le narrateur. On le voit notamment avec l'emploi irréversible des pronoms d'interlocution.

#### **3.1. L'utilisation irréversible des pronoms d'interlocution**

Dans le discours narratif, l'emploi des subjectivèmes *je* et *tu*, ou *je* et *vous* est généralement non réversible. Le narrateur, tout-puissant émetteur, conduit le récit jusqu'à son terme. Le locuteur-narrateur *je* ne devient presque jamais l'interlocuteur-narrataire *tu/vous*. Il offre au lecteur l'image d'un

« grand manietout »<sup>10</sup>, ou encore, comme le dit Alain Rabatel (2001 : 11), d'un « metteur en scène », répartissant la parole entre lui et le narrataire. Nous avons ainsi l'impression qu'il est l'organisateur des relations entre les interactants du discours narratif. C'est ce que nous observons dans les œuvres soumises à notre étude. En effet, dans *Le Procès-verbal* et *Le Chercheur d'Afriques*, non seulement les occurrences des marques du narrateur sont plus élevées que celles des indices du narrataire, mais également le *je* narratorial ne se pose jamais dans le discours en tant qu'allocutaire. Ce n'est que dans *Le Pleurer-rire* que le narrataire-personnage (c'est-à-dire l'ancien directeur de cabinet) devient le *je* narrateur lors de ses interventions destinées à faire des remarques sur les écrits du maître d'hôtel.

Le discours narratif dans les œuvres étudiées, tel que nous l'avons démontré, s'apparente à un acte de communication à sens unique, d'autant plus que l'allocutaire semble non loquent.

### **3.2. Un allocutaire non loquent**

La parole n'est pas souvent donnée au destinataire interne du texte narratif. Nous avons l'impression qu'il se contente d'être juste à l'écoute de son partenaire discursif qu'il ne peut, du reste, contredire. Cela s'explique par le fait que la communication narrative est différée et non immédiate. Autrement dit, le narrateur produit un acte de discours et ce n'est qu'après que son interlocuteur prend conscience de cet acte et ne peut répliquer.

Les deux instances narratives ne se trouvent donc pas face à face comme lors d'un échange entre personnes dans la vie réelle ou comme les personnages dans un roman ; c'est pourquoi l'instance émettrice paraît dominer entièrement la narration, et son allocutaire se présente comme une marionnette manipulée, sans force de réaction au discours qui lui est proposé.

Dans cette optique, pouvons-nous donc affirmer que le texte narratif est un discours sans véritable enjeu dans la mesure où le locuteur, qui n'est autre que le narrateur, impose ses idées, ses points de vue à un interlocuteur passif, qui n'a pas d'autre choix que d'accepter les faits relatés, les propos tenus à son égard ? Le narrataire n'est-il alors qu'une figure sans importance de la narration ?

### **4. Le discours narratif : une co-construction du narrateur et du narrataire**

Bien que ne se manifestant pas, ou encore bien que n'intervenant pas dans le texte narratif de la même façon, le narrateur et le narrataire participent tous deux, à leur manière, à l'élaboration du discours narratif. Ils sont tous les deux les partenaires discursifs du discours narratif.

---

<sup>10</sup> Vincent, Nathalie, « Des Sujets en quête de voix : les héroïnes de Jean Rhys en instance(s) de parole », in Merle, J-M, *Le Sujet*. Gap, Paris : Ophrys, 2003, pp. 205-212.

#### 4.1. La participation du narrateur

C'est le narrateur qui fait vivre, au narrataire et au lecteur, les événements tout au long de la narration. Il est le seul responsable du récit dont il est sinon la seule, du moins l'instance émettrice majeure. C'est pour cette raison que Joseph Courtes (1991 : 249) estime que *le* « "Je" qui figure dans l'énoncé sera dénommé narrateur, appelant éventuellement la présence corrélatrice du narrataire ». C'est dire que le narrateur est l'organisateur du récit, même s'il arrive qu'il soit hétérodiégétique par rapport à l'univers de fiction ou qu'on ait l'impression que les événements se racontent d'eux-mêmes comme c'est le cas dans *Le Procès-verbal* ; de toutes les façons, la position du narrateur par rapport à la diégèse semble ressortir à ses objectifs personnels et du message qu'il veut transmettre au narrataire et au lecteur. Dans cette optique, quel que soit le statut du narrateur, il demeure le maître de son récit qu'il conduit à sa guise, même si, il faut l'admettre, ce dernier doit également prendre en considération le narrataire.

#### 4.2. L'apport du narrataire

Malgré le fait qu'il ne soit pas généralement face à face avec son interlocuteur, le narrataire joue, tout de même, un rôle indéniable dans la construction du discours narratif. C'est probablement pourquoi, le narrateur tient compte de lui lorsqu'il élabore son discours. Il construit tout au long du récit l'image d'un narrataire souhaité, cela en tenant compte du contexte sociologique de ce dernier. Robert Vion (1992 : 43), à cet effet, déclare :

« [...] non seulement le locuteur [le Ntr] interprète pour lui-même les propos qu'il met en circulation, mais il s'efforce d'imaginer l'interprétation qu'en fait son partenaire [le Ntre]. Il utilise l'image qu'il a de l'autre, l'image qu'il pense avoir de ses yeux, et s'efforce de décoder tous les signaux verbaux et non verbaux lui permettant d'apprécier la nature et l'évolution de ces images ainsi que le degré d'adaptation de ses propos ». (Robert Vion 1992 : 43)

A travers ces propos de Robert Vion, nous constatons que le narrateur construit son discours en anticipant sur les attentes de l'interlocuteur souhaité, sur les valeurs auxquelles s'identifie ce dernier. Par ailleurs, le destinataire textuel du récit (narrataire) a aussi besoin de son côté, de connaître le système de référence, les intentions de son partenaire discursif pour mieux décoder ses propos et ainsi comprendre le discours narratif.

L'analyse opérée ci-dessus sur la co-construction du récit par les deux instances de la narration fait ressortir l'intersubjectivité de la communication verbale dans le texte narratif. Ainsi, on observe une véritable interaction entre le narrateur et le narrataire. Cela s'explique dans la mesure où chacun d'entre eux joue, à son niveau, un rôle dans le processus d'élaboration du discours narratif, même s'il faut le reconnaître, le narrateur est l'instance énonciatrice majeure, il initie le dialogue et est le seul qui a vraiment la parole.

## Conclusion

L'analyse de la distance intersubjective entre le *je* narrateur et le *tu* narrataire dans nos supports d'étude visait à mettre en lumière les rapports qui lient ces deux instances, de même que leur participation respective à la construction du récit. Nous pouvons dire, à cet effet, que la communication verbale entre ces deux instances narratives est marquée par deux types de relation. Une relation conventionnelle caractérisée par une certaine distance de la part du narrateur à l'égard de son interlocuteur et motivée peut-être par le désir de ne pas s'adresser à un public particulier, mais universel (c'est le cas dans les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio). Nous avons observé également une relation plus directe, une familiarité marquée par des signes de connivence. Cette convivialité du narrateur est surtout présente dans les romans d'Henri Lopès au point où on se croirait en présence de contes oralisés. Nous avons ainsi pu constater une rupture de la technique narrative : chez Lopès, le narrateur se confond au lecteur car c'est ce dernier qui est parfois interpellé.

## Bibliographie

- Ba, Kalidou, (2008), « Les Romans négro-africains de la seconde génération entre l'oralité africaine et le roman moderne », in, *Ethiopiennes* n° 80, *La Littérature, la philosophie, l'art et le local*, 1<sup>er</sup> septembre 2008, <http://www.refer.sn/ethiopiennes>.
- Barthes, Roland, (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, n°1, Paris : Seuil, 1-27.
- Connolly, Carole, (1999), *Manifestations du narrataire dans le roman québécois*, thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, 252 p.
- Courtès, Joseph, (1991), *Analyse sémantique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette Supérieur, 302 p.
- Deruelle, Aude, (2004), « Les Adresses au lecteur chez Balzac », in, *Cahiers de Narratologie* n°11, mis en ligne le 1 janvier 2004, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?>.
- Genette, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris : Seuil, 285 p.
- Hoek, H., Léo, (1993), « Euphorie et dysphorie dans les contes de Maupassant : une analyse sociolo-critique », in *Romantisme*, vol. 23, n° 81, 101-112.
- Kane, Mohamadou, (1983), *Roman africain et tradition*, Dakar : N.E.A., 519 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1980), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 290 p.
- Kiran, Ayse Eziler, (2008), « Le Statut du narrateur dans Au Château d'Argol », in *Synergies Turquie* n°1, 115-121.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, (1963), *Le Procès-verbal*, Paris : Gallimard, 315 p.
- Lopès, Henri, (1990), *Le Chercheur d'Afriques*, Paris : Le Seuil, 302 p.
- Lopès, Henri, (1982), *Le Pleurer-rire*, Paris : Présence Africaine, 315 p.

- Meunier, Jean-Pierre/Peraya, Daniel, (1993), *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 304 p.
- N'da, Pierre, (2006), « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », in *Ethiopiennes* n° 77, *La Littérature, la philosophie, l'art et le local*, 2<sup>e</sup> semestre 2006, <http://www.refer.sn/ethiopiennes>.
- Rabatel, Alain, (2001), « La Valeur de « on » pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », in *L'Information grammaticale* n°88, pp. 28-32.
- Vincent, Nathalie, (2003), « Des Sujets en quête de voix : les héroïnes de Jean Rhys en instance(s) de parole », in Merle, J-M, *Le Sujet*. Gap, Paris : Ophrys, 205-212.
- Vion, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris : Hachette, 1992, 302 p.

# TRADUIRE LES PARÉMIES BAULÉ EN FRANÇAIS : NÉGOCIER POUR DIRE PRESQUE LA MÊME CHOSE

Yao Jean-Marc YAO  
Université Félix Houphouët Boigny (UFHB),  
Abidjan, Cocody, Côte d'Ivoire  
UFR : Langues, Littératures Et Civilisations (LLC)  
Courriel : yaoyaomarc@gmail.com

## Résumé

Cet article traite de la traduction des formes sentencieuses baoulé en français. Selon nous, la traduction littérale et la traduction par recherche de la simple équivalence (adaptation) proverbiale ne rendent pas compte de façon adéquate du passage du baoulé au français. Car une traduction simplement littérale est trop ancrée dans la langue-culture de départ ; tandis qu'une traduction par équivalence-adaptation proverbiale ne rend compte que de la langue-culture d'arrivée. Cela biaise un peu le transfert du proverbe. Pour résoudre ces problèmes, nous proposons une approche qui procède par la recherche de compromis entre les deux langues-cultures : la négociation.

## Abstract

### TRANSLATING BAOULE PAREMIES INTO FRENCH: NEGOTIATE TO SAY ALMOST THE SAME

This article deals with sentential phrases' translation from Baule to French. We are of the opinion that literal translation and proverbial equivalence translation cannot suitably transmit a Baule proverb into French. In fact, a pure literal translation is deeply based on source language whereas a proverbial equivalence translation takes only into account the target language. We think that, this can really corrupt the proverb's transfer. As solution, we propose a negotiating approach which consists on searching compromises between the two languages in order to find the best form and meaning of the proverb.

**Mots-clés :** *structure des parémies françaises, proverbe baoulé, traduction, négociation*

**Keywords:** *French paremies structure, sentential phrase of baule, negotiation, translation*



## Introduction

*Peut-on traduire la sagesse populaire ?*<sup>1</sup> Cette question implique et instruit, en filigrane, de ce que la traduction des formes sentencieuses peut être complexe. Cela traduit aussi la perplexité et le scepticisme du traducteur lorsqu'il a à faire avec une traduction de type phraséologique en général et proverbial en particulier. Pour revenir à la question, il faut répondre par l'affirmative. Et même si elle soulève là une question majeure, celle-ci n'est pas pertinente dans ce cas-ci. L'interrogation qu'il convient d'émettre et celle qui pose le problème dans toute son envergure, pour pasticher J.-C. Anscombe, est la suivante : *comment traduire la sagesse populaire ?* (P. Rapatel, 2010 : 2)<sup>2</sup>. Car le véritable problème n'est pas celui de pouvoir traduire ou non ; mais plutôt celui de l'attitude à adopter, de la démarche à suivre pour bien traduire. La présente recherche se situe dans une perspective de la traduction des proverbes (au sens générique) baoulé en français. En effet, le passage du baoulé en français au cours d'une traduction n'est pas une entreprise aisée, du fait de la distance linguistico- et historico-culturelle qui les sépare. Si la traduction de façon générale est difficile, la traduction des formes sentencieuses du baoulé en français l'est encore plus. Pour contourner la difficulté, la plupart des auteurs, qui ont effectué des recherches sur les proverbes baoulé, adoptent une traduction de type littéral, suivie parfois de commentaires et d'explications. Nous faisons allusion à M. Carteron (2002), Y. Kouadio (2006 ; 2012). C'est aussi le même constat avec les mémoires de Master (K. Kouakou, 2015 ; Y. Yao, 2015). D'autres l'accompagnent d'équivalents français (Carteron, *idem*).

Vu la difficulté à traduire les proverbes, de façon équitable et claire, dans les mémoires, recueils et dictionnaires, il est nécessaire de réfléchir sur la façon de traduire les parémies baoulé en français. Notre postulat est le suivant : une approche par négociation serait plus adéquate et plus pragmatique pour traduire ces parémies en français. Pour atteindre ce but, il sera montré d'abord en quoi la traduction par équivalence proverbiale est limitée. Puis nous démontrerons et expliciterons l'approche par négociation après avoir montré les insuffisances d'une traduction simplement littérale.

### 1. De la traduction du proverbe par l'équivalence : les avatars d'une adaptation

Traduire les formes sentencieuses se heurte à la question fondamentale de méthode à adopter. Traduire littéralement ou trouver un équivalent proverbial (ou encore faire une traduction-explication, traduction interprétative ou incrémentalisation) ?

Le deuxième volet de l'alternative semble être privilégié par les traducteurs (trouver un équivalent proverbial). Il est plus récurrent de voir les proverbes traduits par leurs équivalents ; A. Rădulescu (2013 : 62) semble faire partie de cette ligne quand elle affirme que « le problème que le traducteur doit surmonter dans le

---

<sup>1</sup> C'est le titre d'un article de J.-C. Anscombe.

<sup>2</sup> « Il est plus raisonnable de s'interroger sur le principe de la traduction du proverbe [...] ».

cadre de la traduction est d'abord de réussir à trouver un équivalent dans la langue cible ». C'est ce fait qui amène J.-C. Anscombe (2008 : 259) à penser que la traduction d'une forme sentencieuse est fonction de sa classe, de sa catégorie en parlant d'*équivalence catégorielle*. L'équivalence catégorielle, selon lui, signifie « qu'à une forme sentencieuse d'une certaine catégorie, on doit s'efforcer de faire correspondre une forme sentencieuse de la même catégorie ». C'est dire que pour traduire un dicton, il faut lui trouver son équivalent dicton préexistant dans la langue cible, de même pour un proverbe (au sens strict du terme), une maxime, un apophtegme, une sentence, un adage, un aphorisme, etc. Et M. Privat (1997 : 512) de renchéir :

« Il [le traducteur] se doit de considérer le proverbe comme une métaphore morte, un figement et cherchera dans la langue de traduction la métaphore morte ou le proverbe équivalent ».

Selon Privat (*idem*), les formes sentencieuses appartiennent à la sagesse populaire et comme la sagesse populaire est universelle « il est loisible de penser que les mêmes vérités apparaissent sous des formes diverses d'une langue à l'autre » ; par conséquent, traduire les proverbes doit se réduire à la recherche d'équivalents (au sens de Vinay et Darbelnet, 1958), puisque, *dixit* M. Privat (1998 : 283),

« Le premier pas de la démarche traductrice sera non pas un travail linguistique sur les mots mais une recherche bibliographique, à savoir rechercher l'équivalent (ou les équivalents préexistants) dans la langue d'arrivée ».

En effet, il faut identifier la classe de cette dernière afin de lui faire correspondre son équivalent de la même classe, de la même catégorie dans l'autre langue. On retrouve un fameux exemple dans la définition du terme équivalence<sup>3</sup> chez J.P. Vinay & J. Darbelnet (1958 : 52) où *pig might fly* est traduit en français par *quand les poules auront des dents*. Dans cet exemple *cochon* et *voleront*, dans la version anglaise, sont successivement remplacés par *les poules* et *auront des dents* en version française.

En suivant la même démarche, *boli wu-a bua* (litt : la chèvre n'accouche pas d'un agneau), forme sentencieuse baoulé, serait traduit par son équivalent

---

<sup>3</sup> *Equivalent* et *équivalence*, dans ce travail, renvoient à la définition de J. P. Vinay et J. Darbelnet (1958 : 52). L'équivalence consiste, selon eux, à « rendre compte en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. [...] *Les équivalences sont figées* [la plupart du temps] *et font partie d'un répertoire phraséologique d'idiotismes, de clichés, de proverbes, de locutions substantivales, adjectivales, etc.* ». Cette définition rejoint celle J.-C. Anscombe (2008 : 259) qui, lui, parle d'équivalence catégorielle. D'autres auteurs (M. Privat, 1997, 1998 ; A. Radulescu, 2013 ; A. Smadi & S. Kakish, 2002, etc.) utilisent les termes équivalences et équivalents dans la même acception. Ce travail utilise ces termes dans cette même acception. Ils ne doivent, en aucun cas, prêter à confusion.

français *tel père tel fils* ou encore cet exemple baoulé de M. Carteron (2002 : 4) *ninne akɔ be mienmien men* (litt : on ne tâte pas un poulet donné en cadeau) sera traduit par l'équivalent français qu'il propose : *À cheval donné, on ne regarde pas la bride*.

Ce type de traduction, par équivalence-adaptation des parémies, rencontre des difficultés lorsqu'on a affaire à des langues de paradigmes différents et éloignés du point de vue littéraire et culturel. Et cela engendre deux problèmes majeurs : le déracinement de l'énoncé sentencieux d'une part et pis encore l'absence de correspondance équivalente de certaines parémies d'autre part ; ce fait est remarqué, au passage, par R. Ben Achour (2015 : 57) en parlant des proverbes tunisiens :

« Il existe aussi des proverbes qui n'ont pas d'équivalents français ou au moins ils ne sont pas facile à repérer [...] cela peut remettre en question la traduction du proverbe par la recherche de son équivalent dans la langue d'arrivée ».

Car si la différence entre les genres sentencieux est plus ou moins délimitée dans certaines langues comme le français, il n'en est pas de même pour d'autres comme le baoulé où, à l'heure actuelle, aucune différence n'est établie entre ce qui est proverbe et ce qui ne l'est pas ; toutes les parémies étant regroupés sous la même dénomination *nyanndra*. Parler d'équivalence à la J.-C. Anscombe (*ibid.*), ce serait s'avouer vaincu, en amont de la traduction des formes sentencieuses baoulé en français. C'est pourquoi, il fait, fort à propos, la concession suivante : « certes, l'équivalence catégorielle est importante, mais elle est, à y regarder de plus près, d'une plus grande complexité que prévu ». D'où la difficulté à la concevoir comme mécanisme de traduction des formes sentencieuses.

### **1.1. La traduction par équivalence proverbiale : le risque du déracinement cognitif**

Pour bon nombre de traductologues ou parémiologues (J. P. Vinay & J. Darbelnet, J.C. Anscombe, M. Privat, A. Smadi & S. Kakish, A. Rădulescu), les proverbes doivent être traduits par des correspondants préétablis (qui existent déjà dans la langue-culture d'arrivée, ceux-ci étant figés). Or la traduction par un équivalent des formes sentencieuses s'opère par une sorte d'adaptation culturelle qui finit par déraciner l'énoncé de sa langue-culture source. Avec l'équivalence, l'on est loin de la traduction à proprement parler ; en effet, la traduction s'opère au niveau de la parole, or la traduction par équivalence ou adaptation comme la suggèrent J. P. Vinay & J. Darbelnet (*op. cit.*) est inscrite au niveau de la langue et non celui de la parole.

Lorsque la traduction substitue par un équivalent parémique l'énoncé sentencieux de la langue source, on aboutit à une traduction cibliste qui entraîne la perte de toute trace de la culture de la langue source. C'est le degré optimal de la naturalisation, *domestication* chez Eco U. (2006 : 218). Ce type de traduction fausse la référence (si l'on part de la langue de départ) en préservant le sens ; or, il ne faut pas cacher au lecteur que le proverbe qu'il rencontre ou lit est un proverbe étranger.

Par ailleurs, puisque les formes sentencieuses cristallisent la vision du monde de chaque peuple, le récepteur est désavantagé au niveau intellectuel lorsqu'il lui est proposé une traduction de type équivalence-adaptation ; car avec ce type de traduction il n'a pas la possibilité de connaître le modèle cognitif de la langue-culture source. Il a l'impression que le texte ou la parémie a été directement citée dans sa propre langue ; puisque le cliché attaché à l'énoncé parémique de la langue de départ disparaît dès lors qu'on lui substitue son équivalent de la langue d'arrivée. Pour rendre notre pensée explicite, prenons l'exemple du proverbe baoulé et son équivalent français (de fortune) proposé par M. Carteron (*idem*, p. 21).

*Wan ye ɔ kwla se ke nja sui ɔ'a tan ɔn ?*

Litt. : Qui ose dire que sire éléphant a lâché un pet ?

Equivalent proposé : *la raison du plus fort est toujours la meilleure.*

L'équivalence, ici proposée n'est qu'une adaptation qui déconnecte l'énoncé sentencieux de la situation extralinguistique qui l'a vue naître et qui préside à son étymologie ; l'énoncé ainsi produit n'a rien à voir avec celui de la traduction ; sauf s'il s'agit d'un commentaire ou d'une interprétation, car sémantiquement, et sémantiquement seulement, l'équivalence proposée est acceptable.

En effet, dans la savane africaine, l'éléphant est considéré comme le roi, à l'instar, du lion dans la forêt. En tant que roi, les frasques et impairs de sire éléphant sont passés sous silence de peur de s'attirer des ennuis.

Un tel cliché, stéréotype attaché au proverbe baoulé disparaît et s'estompe dans l'équivalent français qui donne lieu à une autre situation extralinguistique. Le récepteur n'a donc point la chance de communier avec l'étranger, il n'a pas droit à l'exotisme exquis de la langue-culture source puisque c'est dans les proverbes que se cachent l'originalité et l'âme d'un peuple comme le souligne P. Rapatel (2010 : 2) citant Bacon (1597) « the Genius, Wit and spirit of a nation are discovered in its proverbs ». C'est en effet un rôle éducatif que jouent les référents culturels dans une traduction. Il est donc inconcevable qu'on les remplace sous prétexte qu'on veuille donner l'impression aux lecteurs que le texte original s'est produit dans leur propre langue. C'est un manque d'égards envers le récepteur qu'on croit incapable de comprendre l'implicite que le traducteur a perçu, souvent, sans coup férir. Il serait donc inintéressant, risible, incommode et aberrant qu'un locuteur français entendant l'équivalent français à *cheval donné on ne regarde pas la bouche* du proverbe baoulé *ninne akɔ be mienmien-men* (on ne tâte pas un poulet donné en cadeau) soit amené à penser que le peuple baoulé avait la connaissance du cheval et que cet animal vivait dans l'environnement immédiat de ce peuple (au point où il s'en ai servi pour créer un proverbe) alors que cela n'est guère le cas. On comprend comment l'usage d'équivalent catégoriel renseigne mal le récepteur de la traduction et corrompt sa connaissance encyclopédique.

Ainsi tous les équivalents français des proverbes baoulé proposés par M. Carteron (2002) déconnectent la parémie de la situation référentielle extralinguistique

de départ et désinforment le lecteur dans sa quête de savoir la culture de l'autre, dans sa quête d'aller à la rencontre de l'étranger. En voici quelques exemples suivis également de la traduction littérale qu'il propose lui-même :

**Adua mɔ bo wowo ɔ ka-man** : le chien qui aboie très fort ne mord pas.

Équivalent : *les tonneaux vides font le plus de bruits.*

**Boli flɛɔ y'ɔ bo sɛ dan niɔn** : c'est le cabri paisible qui casse le grand canari.

Équivalent : *méfiez-vous des eaux dormantes.*

**klɔ bɔ nannin nian su, bua ja ti ngbli** : Au village où il n'y a pas de bœuf, les pattes des moutons sont grosses.

Équivalent : *au pays des aveugles les borgnes sont rois.*

**Asabesin ɔ bu-man akpanzaka wi** : un retour en arrière ne brise pas les reins du margouillat.

Équivalent : *erreur n'est pas compte.*

**Ndrofia me kan bo nun, yɛ be ndɛwa nun kpi ɔ** : quand les mange-mil se rassemblent, leurs ailes font beaucoup de bruit.

Équivalent : *l'union fait la force.*

**bobokpɔkpɔ ɔ fua kɛ i nin wu'n ɔ sie i waka toklo nun ; i nin wu ɔ, i nuan'n ɔ'a wun** : le pivert s'était proposé que quand sa mère mourrait il l'enterrerait dans un trou d'arbre ; mais quand sa mère meurt il a le bec enflé.

Équivalent : *l'homme propose Dieu dispose.* Etc.

Ces exemples d'équivalents qui rendent bien, pour certains, le sens du proverbe source ne sont que des transpositions, des adaptations au contexte français, coupant ainsi tout lien avec la langue-culture de départ. Ils effacent les référents culturels qu'ils bafouent, à mon sens, et en mutilent certains. Prenons le cas du dernier proverbe : **bobokpɔkpɔ ɔ fua kɛ i nin wu'n ɔ sie i waka toklo nun ; i nin wu ɔ, i nuan'n ɔ'a wun** et son équivalent que propose Carteron *l'homme propose Dieu dispose*. Un proverbe de 24 mots rendu en 5 mots ; doit-on parler de traduction ou de résumé ?

La traduction du proverbe, en lui trouvant un équivalent préexistant dans la langue cible, non seulement rompt avec le rythme du texte de départ mais aussi mutile tous les éléments culturels de départ ; or ceux-ci ne sont pas anodins dans la conception des proverbes mêmes, mais aussi leur usage n'est pas fortuit dans la vie du peuple qui les crée car ceux-ci sont porteurs de connotations et d'inférences diverses, de symboles et des images.

En faisant ainsi la traduction perd son rôle de médiation et de communication en ce sens qu'elle néglige la contrepartie implicite, historico-inférentielle ou cognitive dans la traduction par la simple équivalence (adaptation) qui ne privilégie que le sens au détriment des aspects cognitif, historique et inférentiel. Cela nous amène à nous interroger en étant solidaire avec E. Inyang

(2010 : 276) « pourquoi traduire par substitution en gommant l'élément culturel de départ » si cela n'est pas intellectuellement bénéfique au récepteur ?

Cela peut être également observé dans les équivalents baoulé-français suivant :

*Be se-man waka ke min tran-man o bo le.*

Litt.: on ne dit pas à l'arbre: je ne m'assiérai jamais à ton ombre.

Equiv : *on ne dit pas (ou il ne faut jamais dire) : fontaine, je ne boirai pas de ton eau.*

On retient que la traduction des formes sentencieuses par l'équivalence est bonne pour le sens du message, mais elle est inopérante en ce qui concerne le côté culturel, cognitif et historico-inférentiel de l'énoncé.

Ici, le sens des deux équivalents est identique (*il ne faut jurer de rien*). Mais le cadre référentiel qui renvoie à des stéréotypes, à l'univers conceptuel de chaque langue-culture est différent ; conséquence, le récepteur est lésé au niveau cognitif et au niveau des connaissances encyclopédiques lorsqu'on lui trouve simplement un équivalent adapté dans sa propre langue. Ce type de traduction des parémies comme le souligne M. Lederer (1994 : 127) citée par E. Inyang (2010 : 276) en gommant la culture de départ « "sous-estime le dynamisme de toute connaissance " ». Or si l'on traduit, c'est aussi pour connaître l'autre ; mais si on efface l'*étranger* (au sens de Berman A.) qu'a-t-on apporté au récepteur sinon que ce qu'il sait déjà ?

## 1.2. La traduction par équivalence des parémies : vers l'intraduisibilité

Dans les langues de la même famille linguistique, la traduction par équivalence n'est pas sujet à contestation (ou du moins jusqu'à un certain niveau), car ces langues ont un fonds commun qui assure la validité de l'équivalence, aussi bien, cognitivement que sémantiquement et formellement. C'est l'exemple du français et de l'espagnol dont le fond commun latin fournit une panoplie d'équivalences acceptables sur tous les plans (du moins sur les points les plus essentiels). Les exemples du fond commun latin sont proposés par J. C. Anscombe (2008 : 258) comme suit :

**Latin** : una arunda non effecit ver/ **Français** : une hirondelle ne fait pas le printemps/ **Espagnol** : una golondrina no hace verano/ **Catalan** : una orenata no fa estiu/ **Italien** : una rondine non fa primavera/ **Anglais** : one swallow does not make the summer/ **Allemand** : eine Schwalbe macht noch keinen Sommer/ **Suédois** : en svala gør ingen sommer/ **Portugais** : uma andorinha nao fa primavera/ **Gallois** : una andorinha soa non fai veran/ **Russe** : odna lastoshka vesnij ne delaet.

Cet exemple d'équivalences est commode et ne souffre d'aucun décalage traductologique. On se trouve bien à l'intérieur d'un fonds commun. Anscombe (*op. cit.*) ajoute : « ce cas n'est nullement exceptionnel, il y en a d'autres ».

On peut comprendre que la présence d'un fonds commun de base garantit la traduction de formes sentencieuses par l'équivalence. Cependant, qu'advient-il quand on est confronté à des langues de familles différentes, de mœurs différentes et d'habitudes linguistiques différentes ?

A cette question, la réponse conduit irréversiblement vers le problème d'intraduisibilité si l'on s'empare dans une démarche par équivalence. En effet, pour deux langues-cultures aux paradigmes différents la traduction par la recherche d'un équivalent n'est pas impossible. En témoigne l'exemple suivant :

Baoulé: *alua ng'ɔ bo wowo ɔ ka-man.* :

Litt. Le chien qui aboie *wowo* (fort) ne mord pas.

Français : *le chien qui aboie ne mord pas.*

Cette équivalence est commode puisqu'elle est totale ou presque, et l'on peut en avoir d'autres. Toutefois, dans bien des cas, l'application de la méthode par recherche d'équivalence s'avère limitée d'autant plus que les modèles cognitifs de base ne sont pas toujours les mêmes pour deux langues différentes ; il n'y a pas de fonds commun partagé et la vision du monde est carrément différente.

Il serait donc laborieux de chercher et de trouver un équivalent français adéquat au proverbe baoulé ci-dessous ; un équivalent qui satisferait les exigences d'une bonne traduction, sans se déconnecter de la langue-culture source ni s'en remettre à elle seule.

**Aofue tɔn-an do** ou encore **nda ye ɔ fu be nun ɔn, amannin fu-a be nun** ; respectivement *l'étranger ne viole pas le fétiche Do* et *ce les jumeaux qui peuvent venir inopinément l'Amani ne peut pas surprendre.*

Vu la difficulté, l'incapacité à traduire ces énoncés sentencieux par un équivalent français, bon nombre de gens se contente de traduire littéralement avant de donner une explication (Cf. M. Carteron, 2002 et J. Y. Kouadio, 2012).

## **2. La traduction littérale des parémies : regard rébarbatif des récepteurs**

Selon Oustinoff (2009 : 65) chaque langue constitue une vision du monde qui lui est propre. Cette thèse est, selon lui, l'hypothèse de Sapir-Whorf défendue également par Humboldt au XIX<sup>e</sup> siècle. Cela montre comment les univers de pensée peuvent différer de l'un à l'autre. Cette différence est au centre de nombreuses confusions lorsque le passage d'un univers à l'autre est mal assuré. C'est le cas lorsqu'on trans-porte les éléments de culture d'un stade *a* à un stade *b* de conception totalement ou partiellement différentes.

Dans la traduction des parémies, une approche littérale ancre trop le texte traduit dans l'univers d'origine et celui-ci peut apparaître étrange et grossier au récepteur qui est dans un univers autre. A juste titre, J. P. Zouogbo (2008 : 215) affirme que « traduire le proverbe ne se réduit plus au simple mécanisme de transposition littérale dans une langue B d'une séquence énoncée dans une langue A » Et E. Inyang (*op. cit.* p 266) de soutenir qu'« une traduction littérale [des

éléments culturels] peut donner de faux sens et entraîne un manque d'équivalence d'effet ». Une telle approche rendrait le lecteur, étranger à sa propre langue comme c'est le cas des solécismes et barbarismes. Il s'ensuit des déformations qui éloignent le texte traduit de sa visée originelle. J. Darbelnet (1970 : 89) n'écrivait-il pas que « loin d'offrir la sécurité la traduction littérale expose à des [...] déformations qu'elle fait subir à la langue d'arrivée » ? Ces déformations biaisent non seulement la morphologie du texte traduit mais aussi le contenu pragmatique et stylistique de celui-ci. Ce biais apparaît aux récepteurs cibles non plus exotiques mais au contraire barbares.

C'est pourquoi, ces traductions de M. Carteron (2002) peuvent apparaître plutôt fades à un auditeur français qui ne peut que les considérer comme des phrases banales sans aucune coloration sentencieuse. Il le dit lui-même : « la traduction est littérale, sans recherche de style » (Préface, p. 2), or il est une chose, le style fait le proverbe.

**Sua sin aya, ɔ tra bɔ sua** « Le piège posé derrière la maison attrape celui qui l'a posé ».

**Nzue klanman, ɔ cɛ-man sɛ nun** « la belle eau ne reste pas longtemps dans le canari ».

**Sɛ be trɔ sin uflɛ, be fa-a buye be yi-a nun** « si on allume un nouveau feu, on y met pas des escargots ».

On pourrait d'abord se demander *qu'est-ce qu'une belle eau ou qu'est-ce qu'un nouveau feu ?* On peut aisément observer que la traduction a manqué son but ; c'est pourquoi, vus les manquements de la traduction par simple équivalence-adaptation et ceux des traductions littérales nous proposons la méthode par négociation. Car si l'on en croit à E. Inyang (2010 : 272) :

« Les mécanismes de la traduction du culturel restent encore aléatoires dans la mesure où on n'a pas encore, nous semble-t-il, bien défini les rapports entre les éléments culturels et les techniques d'application ».

Nous en proposons pour le baoulé au français.

### **3. De la négociation pour traduire les parémies baoulé en français**

L'approche par négociation serait beaucoup plus profitable, plus avantageux dans la traduction des formes sentencieuses baoulé. Elle permettra de conserver les spécificités du baoulé tout en imitant, en calquant le modèle structural français. Avant d'en donner des exemples pour expliciter cette démarche, il convient de comprendre le terme *négociation* en traduction.

#### **3.1. De la négociation en traduction**

La traduction vue comme une négociation est l'œuvre d'U. Eco. Il traite de cette notion dans son ouvrage *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, version française de *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Pour lui, il est illusoire de croire qu'en traduction on peut dire la même chose ;



d'autant plus que chaque langue a une vision du monde qui lui est propre et découpe la réalité d'une façon singulièrement différente.

Ainsi, une réalité, dans une langue *a*, peut revêtir plusieurs acceptions dans une langue *b* ou *vice versa*. C'est pourquoi, pour parvenir à une traduction acceptable, il faut passer par une sorte de négociation sans laquelle le compromis serait impossible. Il écrit : « j'ai développé une notion de traduction comme négociation » (p. 11), et définit celle-ci comme suit :

« La traduction se fonde sur des processus de *négociation*, cette dernière étant justement un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose on renonce à quelque chose d'autre, et d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque, à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut pas tout avoir » (U. Eco 2006 : 19).

Cette idée de satisfaction réciproque trouve l'assentiment de Y. Xiaoyi (1999 : 69) qui concède que « l'opération de traduction est un processus de compromis » ; ce qui implique que des arrangements et des concessions s'effectuent, entre la langue *source* et la langue *cible*, lors de la recherche de ce compromis.

La négociation aboutit à un stade neutre ; c'est ce que J.R. Ladmiral (2005 : 480) a appelé « un "no man's langue". [II] se situe entre le déjà-plus du message-source (T0) et le pas-encore du message-cible (Tt) ». La traduction est à ce moment selon Y. Xiaoyi (1999 : 70) « un endroit où se produit un champ sémantique du lexique tout neuf différent de celui de la langue de départ, mais aussi différent de celui existant déjà dans la langue d'arrivée ». Ballard (1995 :234) adhère à cette conception de la traduction comme négociation entre langues et cultures.

La négociation apparaît donc comme une sorte d'arrangement entre langue-culture source et cible dans le but d'aboutir à un juste milieu, à une équité-qui n'est pas nécessairement égalité- pour ne léser personne ; la traduction conduisant ainsi souvent à une création. C'est dans cette droite ligne que nous inscrivons nos traductions des proverbes baoulé.

### **3.2. La négociation, approche de traduction des proverbes baoulé**

La nécessité de postuler pour une approche par négociation dans la traduction des proverbes baoulé est sous-tendue par le fait qu'il n'existe pas à l'heure actuelle une théorisation de la manière de traduire les parémies de cette langue. Ce n'est pas un fait particulier au baoulé ; on peut étendre ce constat à beaucoup d'autres langues. C'est pour cela que E. Inyang (2010 : 272) affirme que « les mécanismes de la traduction du culturel restent aléatoires [...] ».

Si cela est vrai, c'est parce que pour traduire ces éléments du culturel – dont les parémies occupent une place de premier rang – les traducteurs se trouvent ballottés entre plusieurs stratégies dont aucune ne saurait rendre compte, dans toute leur complétude, des réalités extralinguistiques qui se sont fossilisés pour devenir une seule entité (idiotisme, proverbe, cliché, stéréotype). Ils s'interrogent :

Faudrait-il traduire par équivalence-adaptation au risque de perdre les référents culturels de départ en leur substituant ceux de la langue-culture

d'arrivée ? Le lecteur accueillera ainsi le texte traduit non plus comme une traduction mais comme un texte directement produit dans sa langue. Cette démarche a le don de sous-estimer l'intelligence du lecteur qui n'a plus à faire des efforts de décodage.

Ou bien faudrait-on traduire littéralement, sous peine d'entraîner le dépaysement du récepteur qui constatera la grossière étrangeté du texte traduit ? Dans ce cas, les images référentielles encodées dans des formulations non familières au récepteur rebutent celui-ci et lui donnent l'impression d'un flou, d'un désordre, d'une cacophonie.

Ou encore faudrait-on opter pour une traduction-explication en traduisant directement le sens des images référentielles ? Cette stratégie dénature la parémie qui apparaît non plus comme un type particulier de discours, mais plutôt comme un texte ordinaire sans aucune teinte sentencieuse.

Ces trois méthodes, quoiqu'elles interviennent dans la traduction de certains proverbes, dans certains contextes de traduction, et aussi selon certaines visées, on ne peut les considérer comme des stratégies spécifiques pour traduire les parémies.

C'est pourquoi, il nous est apparu nécessaire de postuler l'approche par négociation pour traduire les proverbes baoulé. La démarche est tout simple. Soit le proverbe ci-dessous :

*A wu ba te, be sie wɔ kuengue*

Litt. : (si) tu enfantes d'un vaurien, on t'enterre la nuit.

Ce proverbe signifie que, lorsqu'on a un enfant de mauvaises mœurs, on essuie toujours des humiliations. On pourrait en donner la traduction-explication ci-dessous :

Traduction-explication : un enfant vaurien cause toujours des torts à ses parents/ ou un enfant vaurien est source de malheur pour ses parents.

De ce proverbe on en trouverait, au mieux, difficilement un équivalent (correspondant) français ou même on n'en trouverait pas.

Comme on peut l'observer la traduction littérale est trop ancrée dans la langue-culture de départ, et par les images référentielles et par la formulation paratactique qui est symptomatique des langues à tradition orale.

La traduction-explication, elle transforme le proverbe en une phrase ordinaire sans coloration proverbiale. Quant à l'équivalent, il est inexistant, ou du moins à notre connaissance.

C'est alors qu'intervient l'approche par négociation pour redonner de l'effet, de l'entraîn et de l'apparence au proverbe source dans la langue cible. Elle consiste, dans la traduction, à calquer la forme des proverbes de la langue cible (le Français) et à conserver la traduction littérale des constituants paradigmatiques de l'énoncé proverbial source. C'est une sorte de concession qui se fait entre le Français et le Baoulé pour obtenir une traduction recevable ; en adaptant le moule du proverbe baoulé à la structure formelle des proverbes français, c'est le Baoulé

qui concède ; mais en gardant la traduction littérale des éléments paradigmatiques sans modifier ni remplacer les référents culturels<sup>4</sup>, c'est le français qui concède au baoulé. Dans la négociation chaque langue perd un peu de son originalité pour en céder à l'autre ; car comme le soutient I. Cordus (*op. cit.*, p. 879) citant M. Lederer (1998 : 167) « la traduction ne transmet pas toute la culture, mais seulement une partie ».

Pour le même proverbe cité un peu plus haut, on fera adopter l'un des différents moules proverbiaux du français qui correspond le mieux à sa forme de départ. Cela suppose une connaissance préalable des moules proverbiaux français puisque selon J.-C Anscombe (2005 : 37) :

« Les proverbes sont formés sur un nombre limité de moules rythmiques, fixes dans un état donné d'une langue, et qui représentent une 'métrique naturelle'. Ces moules varient diachroniquement avec les états de la langue, y compris lexicalement. »

La connaissance de ces moules est nécessaire pour appliquer la méthode par négociation ; autrement, la traduction aboutirait à un empirisme subjective et beaucoup trop aléatoire.

En adoptant le moule proverbial avec *qui* pour sujet de l'énoncé on aurait *qui enfante d'un vaurien sera enterré la nuit*.

Les moules proverbiaux français sont variables, c'est dire que la traduction des proverbes baoulé par négociation n'est pas une méthode figée, rigide. Un seul proverbe baoulé pourrait convenir à plusieurs moules proverbiaux français. Dans sa *Syntaxe comparée des proverbes français et espagnols* M. Vanderbeken (2007) distingue deux structures fondamentales des proverbes français qui endossent chacune plusieurs moules. Il s'agit de la structure dépourvue de noyau verbal et de la structure pourvue de noyau verbal. Dans la structure sans noyau verbal, on dispose des moules suivants :

- a. SN/SN, c'est-à-dire deux nominaux juxtaposés (*bon vin bon éperon/ tel père tel fils*)
- b. Préposition+SN/SN, (*à bon chat bon rat/ après la pluie le beau temps/ de mauvais grain jamais de bon pain*).
- c. SN/préposition+SN, (*Nulle rose sans épines/ Nulle montagne sans vallée*).
- d. SN conjonction SN, (*Moisson d'autrui plus belle que la sienne*).

Dans la structure pourvue de formes verbales on dispose de plusieurs moules avec des modes et temps différents. On aura d'abord les formes non personnelles avec le participe passé (*morte la bête mort le venin*) et ensuite les formes personnelles avec :

*-le futur de l'indicatif<sup>5</sup> (En sa peau mourra le renard),*

---

<sup>4</sup> Voir en annexe le tableau sommaire de quelques proverbes baoulé traduits en français selon l'approche négociative.

<sup>5</sup> Toute la typologie ou la classification présentée ici est de Marieke Vanderbeken (2007).

-le passé composé (*La chèvre a mordu les cailloux, les dents du mouton sont tombées*),

-le passé simple : (*Jamais coup de pied de jument ne fit mal à un cheval / Jamais géline (poule) n'aima chapon*).

On aurait par ailleurs, la combinaison de formes verbales avec :

-la phrase clivée (c'est...qui) : indicatif présent + futur proche/passé composé : (*C'est trop parler qui a fait que le crabe n'a pas de tête*)

-le discours cité : indicatif présent + futur simple (*il ne faut jamais dire : fontaine je ne boirai pas de ton eau*)

- une structure impersonnelle : indicatif présent + subjonctif présent (*Il n'est cheval qui n'ait sa tare*).

- subordonnée circonstancielle + principale : (*Quand on a avalé le bœuf, il ne faut pas s'arrêter à la queue*).

- le pronom relatif indéfini « qui » : (*Qui a bu boira/ Qui craint les feuilles n'aille point au bois*).

- cas particuliers : (*Ce que vous avez perdu dans le feu, vous le retrouvez dans la cendre/ On ne dit guère Martin qu'il n'y ait d'âne*).

On pourrait enfin évoquer l'impératif avec :

- l'impératif pur : (*Ne confiez pas votre agneau à qui en veut la peau/ Ne comptez pas les œufs dans le derrière d'une poule*).

- le subjonctif impératif : (*Qui fait la trappe qu'il n'y cheie*)

- la séquence proverbiale impersonnelle : *Il (ne) faut (pas) + infinitif* : (*Il faut flatter le chien/ Il ne faut pas puiser au ruisseau quand on peut puiser à la source*).

Voici présentée ici une typologie de la structure syntaxique des proverbes français ; c'est dans ces moules que le traducteur des parémies baoulé en français doit puiser s'il applique l'approche négociative.

Prenons un exemple de proverbe baoulé et parcourons ces différents moules pour trouver la forme idéale qui lui convient en français. Soit le proverbe baoulé :

*Be lafi-man be cœn-man lafle*

Litt : (si) on ne dort pas on ne rêve pas.

Notons d'ores et déjà que ce proverbe correspond à la structure pourvue de forme verbale.

-Structure non personnelle avec le participe passé (*éveillé on ne rêve pas*).

-Le futur de l'indicatif (*si on est éveillé on ne rêvera pas*)

-passé composé (*si on est éveillé on n'a pas rêvé*)

-la phrase clivée (*c'est dormir qui fait rêver*)<sup>6</sup>

-La structure impersonnelle (*il n'est de rêve qui se fait sans dormir*)

---

<sup>6</sup> Nous utilisons alternativement la forme négative et la forme non négative car *ne pas dormir* signifie être éveillé.

-Subordonnée circonstancielle+principale (*quand on dort on rêve/ quand on a rêvé on a dormi*).

-le pronom relatif indéfini « qui » : (*qui dort rêve/ qui rêve dort/ qui a rêvé a dormi/ qui est éveillé ne rêve pas*).

-l'impératif pur (*dormez si vous voulez rêver*).

-Subjonctif impératif (*qui rêve qu'il ne soit pas éveillé*).

- La séquence proverbiale impersonnelle : Il (ne) faut (pas) + infinitif (*il ne faut pas rêver si on est éveillé*).

Les structures suivantes, *qui rêve dort/ qui a rêvé a dormi/ qui est éveillé ne rêve pas/ il n'est de rêve qui se fait sans dormir/ c'est dormir qui fait rêver/ si on est éveillé on ne rêvera pas/ éveillé on ne rêve pas/ quand on a rêvé on a dormi*, rendent bien l'idée de l'original baoulé et permettent de faire litière de la traduction littérale *on ne dort pas, on ne rêve pas*. Des différentes structures, les traducteurs feront leurs choix en fonction de leur style et selon le point de vue adopté.

## Conclusion

Au terme de cette analyse, il convient de faire des constats. D'abord, il faut dire que, vu la distance qui sépare le français et le baoulé, la possibilité de trouver des équivalents optimaux aux formes sentencieuses est réduite. Puisque les deux langues ne disposent pas d'un fonds commun partagé, même quand on dispose des équivalents, ils ne peuvent que déraciner le proverbe de sa culture source.

Parallèlement, la traduction purement littérale est entièrement immergée dans la culture source ; ce qui la rend étrange aux récepteurs cible. La traduction apparaît donc comme un solécisme rébarbatif aux lecteurs-récepteurs cibles.

Afin de trouver un juste milieu, un *no man's langue*, nous avons préconisé l'approche par négociation qui intègre dans les traductions, aussi bien les modèles culturels cognitifs de la langue source que ceux de la langue cible. On aboutit ainsi à un changement de structure des proverbes baoulé au profit des formes françaises tout en maintenant la traduction littérale des composants lexicaux ; ce qui a l'avantage de conserver la métaphore lorsqu'il y en a, et de garder l'inférence cognitive de la langue-culture source qui se voit naturalisée en français sans perdre sa nationalité d'origine.

Cette nouvelle approche paraît la plus commode pour la traduction des proverbes baoulé en français. C'est pourquoi, d'autres recherches dans ce sens doivent être menées.

## Bibliographie

Anscombe, J.-C. (2008), « Les formes sentencieuses : peut-on traduire la sagesse populaire ? », *Méta : journal des traducteurs/ Meta : Translators' Journal*, vol. 53, n°2, pp. 253-268.

Cordus, I. (2011), « La traduction des référents culturels dans le roman *Le testament français* d'Andréi Makine vers le roumain », contribution réalisée dans le cadre du programme CNCS PN-II-ID-PCE-2011-30812

- (projet de recherche exploratoire) *Traduction culturelle et littératures francophones : histoire, réception et critique des traductions*, pp. 876-883.
- Darbelnet, J. (1970), « Traduction littérale ou traduction libre ? », *Méta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, vol.15, n° 2, pp. 88-94.
- Eco, U. (2006), *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Editions Grasset et Fasquelle, pour la traduction française, Milan, 509 pages.
- Inyang, E. (2010), *Étude des conceptions théoriques de deux traductologues anglophones, Peter Newmark et Eugene Nida, à la lumière de la théorie interprétative de la traduction*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle, 421 pages.
- Oustinoff, M. (2015), *La traduction*, coll. Que sais-je ?, PUF, 128 p.
- Privat, M. (1997), « Proverbes, métaphores et traduction », *Paremia*, 6 : Madrid, pp. 511-514
- Privat, M. (1998), « À propos de la traduction des proverbes », *Revista Filologia Romanica*, n°15, pp. 281-289.
- Rapatel, P. (2010), « Un proverbe traduit est à moitié acquis », *Traductologie, proverbes et figements*, 1-11, [http:// halshs.archives-ouvertes.fr](http://halshs.archives-ouvertes.fr).
- Smadi, A. ; Kakish, S. ; Almatqah, M. (2012), « Les parémies françaises et leurs équivalences en arabe : source, traduction et contexte social », *Synergie Algérie*, n°17, pp 145-157.
- Vanderbeken, M. (2007), *Syntaxe comparée des proverbes français et espagnols*, Mémoire, Université de Gent, 88 p.
- Zouogbo, J. P. (2008), « Traduire le proverbe : à la recherche de concordances parémiologiques en bété pour la constitution d'un corpus trilingue allemand/ français/ bété », *Méta : journal des traducteurs/ Meta : Translators' Journal*, vol. 53, n°2, pp. 310-323.

***Annexe des proverbes traduits selon l'approche négociative***

	<b>Proverbe baoulé</b>	<b>Traduction littérale</b>	<b>Traduction par négociation</b>	<b>Moule français suivi</b>
1.	<i>akɔ i ja, ɔ kwla kun-men i wa</i>	La patte de la géline ne tue pas le poussin	<i>Jamais patte de géline ne tua un poussin</i>	Jamais coup de pied de jument ne fit mal à un cheval
2.	<i>Be trɔ sin ufle, be fa buye be yi-a nun</i>	Si on allume un nouveau feu on n'y met pas des escargots	<i>Quand on a allumé fraîchement un feu, il ne faut pas y mettre des escargots</i>	Quand on a avalé un bœuf, il ne faut pas s'arrêter à la queue
3.	<i>Sua sin aya, ɔ tra b'ɔ sua</i>	Le piège posé derrière la maison attrape celui qui l'a posé	<i>Qui pose un piège derrière la maison y tombera</i>	Qui creuse une fosse y tombera
4.	<i>Be se-man waka ke : n tran-man ɔ bo le</i>	On ne dit pas à l'arbre : je ne m'assiérai jamais à ton ombre	<i>Il ne faut jamais dire : arbre je ne m'assoira pas à ton ombre</i>	Il ne faut jamais dire : fontaine, je ne boirai pas de ton eau
5.	<i>Boli wu-a bua</i>	La chèvre n'accouche pas d'un agneau	<i>Tel chèvre tel chevreau/ jamais chèvre n'accoucha d'un agneau</i>	Tel père tel fils/ jamais coup de pied de jument ne fit mal à un cheval

6.	<i>Ninne akɔ, be mienmien-men</i>	On ne tâte pas (pour en voir la grosseur) un poulet donné en cadeau	<i>A poulet donné on ne regarde pas la grosseur</i>	A cheval donné, on ne regarde pas la bride
7.	<i>be kpli be tu be je, be ti'n wun</i>	Si on s'empresse d'arracher la dent, la tête s'enfle	<i>Empresse-toi d'arracher la dent et la tête s'enflera</i>	Fais du bien à un cochon et il viendra chier sur ton balcon
8.	<i>B'ɔ le ngo ye ɔ wua ngo ɔ</i>	C'est celui qui a de l'huile qui vole de l'huile	<i>Qui a possédé de l'huile volera de l'huile</i>	Qui a bu boira
9.	<i>se kplɔ-man</i>	Les funérailles ne pourrissent pas	<i>Jamais funérailles ne pourrissent</i>	Jamais coup de pied de jument ne fit mal à un cheval
10.	<i>Be sa nun laliɛ koli kpe be, be yi-men i ase</i>	Ton vieux couteau usé t'a blessé, tu ne l'abandonnes pas	<i>Il ne faut pas jeter ton vieux couteau usé quand il t'a blessé</i>	Il faut puiser quand la corde est au puits
11.	<i>Atin kle ɔ cia-man be bo</i>	Un chemin tordu ne déforme pas la hanche	<i>Chemin qui serpente ne tord pas hanche</i>	Pierre qui roule n'accumule pas mousse
12.	<i>Sui wie ɔ sa waka</i>	La mort de l'éléphant entraîne celle de l'arbuste	<i>Mort d'éléphant, mort d'arbuste</i>	Cheval d'aveine (avoine), cheval de peine
13.	<i>Nzue bo akɔyinman be toe dein</i>	La pluie frappe le coq, on l'achète un sou	<i>Quand le coq est mouillé, on l'achète un sou</i>	Quand l'arbre est tombé, tout le monde court aux branches
14.	<i>aofue te i bɔbɔ ɔ bo i wun jasin</i>	Le mauvais étranger donne lui-même sa propre nouvelle	<i>Il n'est d'étranger malhonnête qui ne se dévoile lui-même</i>	Il n'est cheval qui n'ait sa tare





**COMPTES RENDUS CRITIQUES**  
(livres, volumes collectifs, revues, thèses)



## Livres



**DANIELA DINCĂ, MIHAELA POPESCU, GABRIELA SCURTU, *LA RECONFIGURATION SÉMANTIQUE DES GALLICISMES DANS L'ESPACE SOCIOCULTUREL ROUMAIN*, Craiova : Editura Universitaria, 2015, coll. « Études françaises », ISBN : 978-606-14-0905-1, 212 p.**

Cet ouvrage paru aux Éditions Universitaria en 2015 est le résultat de la recherche menée dans le cadre d'un projet déroulé à la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova avec le même titre : *Reconfiguration sémantique des gallicismes dans l'espace socioculturel roumain* (FROMISEM II) et se situe dans le prolongement d'un premier projet dédié à la même problématique : *Typologie des emprunts lexicaux français en roumain. Fondements théoriques, dynamique et catégorisation sémantique* (FROMISEM I).

Le volume est structuré en deux sections : (1) *Les gallicismes du roumain : aspects théoriques et méthodologiques* et (2) *Champs sémantiques*.

Dans la première section sont présentées des études théoriques d'intérêt pour la thématique abordée. En premier lieu la définition de quelques concepts opérationnels mobilisés dans la recherche (*emprunt lexical, gallicisme et étymologie unique / multiple*). À souligner que le dernier concept « s'applique aussi bien aux lexèmes qui peuvent avoir plusieurs étymons - les cas les plus fréquents impliquant le français et l'anglais, mais aussi le latin savant, l'italien, l'allemand, etc. -, qu'à certains suffixes, par exemple *-ez* ou *-bil* », p. 23). Un article est consacré à la constitution du corpus de mots roumains d'origine française (*Dictionar de împrumuturi lexicale din limba franceză*, Craiova, 2009) et aux conclusions qui en ressortent, visant la structure du fonds lexical français et son importance pour l'achèvement du caractère moderne du roumain littéraire et le renforcement de son caractère roman. Un dernier aspect traité dans cette première partie porte sur la dynamique et l'adaptation des gallicismes en roumain, avec une vue spéciale sur les termes du domaine juridique.

La deuxième partie de l'ouvrage comprend des articles qui s'attachent à identifier et à analyser quelques champs sémantiques, en poursuivant des objectifs comme : (i) la description lexicographique des lexèmes qui appartiennent à divers micro-champs ; (ii) l'analyse sémantique comparative de ces lexèmes et de leurs étymons ; (iii) la corrélation entre la description linguistique et la réalité extralinguistique (par l'analyse de l'évolution des référents à travers le temps).

Les champs sémantiques envisagés sont :

(1) les meubles [pour s'asseoir] : fr. *banc* / roum. *bancă*, fr. *banquette* / roum. *banchetă*, fr. *chaise longue* / roum. *șezlong*, fr. *fauteuil* / roum. *fotoliu*, fr. *pouf* / roum. *puf*, fr. *strapontin* / roum. *strapontină*, fr. *tabouret* / roum. *taburet* ;

(2) les meubles [pour dormir] : fr. *canapé* / roum. *canapea*, fr. *ottomane* / roum. *otomană*, fr. *sofa* / roum. *sofa*, fr. *dormeuse* / roum. *dormeză*, fr. *sommier* / roum. *somieră* ;

(3) les meubles [de rangement] ayant comme archisémême le trait « grande armoire » : fr. *garde-robe* / roum. *garderob*, *garderobă*, fr. *chiffonnier* / roum. *șifonier* ;

(4) la mode vestimentaire (tissus pour vêtements) : fr. *bouclé* / roum. *bucle*, fr. *chantoung* / roum. *șantung*, fr. *crêpe* / roum. *crep*, fr. *flanelle* / roum. *flanelă*, fr. *hollande* / roum. *olandă*, fr. *jersey* / roum. *jerseu*, fr. *lustrine* / roum. *lustrin(ă)*, fr. *mousseline* / roum. *muselină*, fr. *organdi* / roum. *organdi*, fr. *popeline* / roum. *poplin*, fr. *tulle* / roum. *tul*, fr. *velours* / roum. *velur*, fr. *voile* / roum. *voal* ;

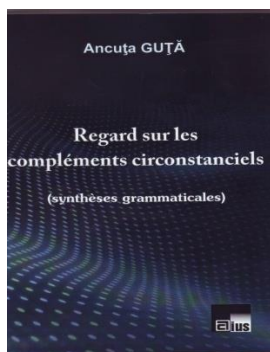
(5) le lexique chromatique : fr. *gris* / roum. *gri*, fr. *orange* / roum. *oranj*, fr. *violet* / roum. *violet*.

La démarche analytique adoptée a mis en évidence les cas de conservation - totale ou partielle - du sens / des sens de l'étymon français, ainsi que les innovations sémantiques opérées en roumain et ayant comme point de départ une signification de l'étymon français. Les auteures sont arrivées à la conclusion que les changements sémantiques subis en roumain sont dus principalement au cadre extralinguistique dans lequel se produit l'emprunt. Plus précisément, il s'agit du décalage temporel entre l'époque d'attestation des différentes acceptions des étymons et l'époque où se produit l'emprunt (la plupart des gallicismes n'entrent en roumain qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, illustrant une certaine étape d'évolution, dans les deux espaces civilisationnels pris en compte).

La Bibliographie finale présente aux personnes intéressées les principaux ouvrages de spécialité consacrés à cette problématique, fondements théoriques et applications, de même que la liste des dictionnaires roumains et français, généraux, étymologiques et de néologismes consultés.

En fin de compte, nous estimons que les articles réunis dans ce volume représentent une contribution importante à l'étude des emprunts lexicaux avec les instruments de l'analyse sémantique et lexicographique, tout en ouvrant de nouvelles pistes de recherche dans les domaines de la lexicologie et de la lexicographie romanes.

**Camelia MANOLESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**



**ANCUȚA GUȚĂ, REGARD SUR LES  
COMPLÉMENTS CIRCONSTANCIELS  
(SYNTHÈSES GRAMMATICALES)  
Craiova : Editura Aius, 2016, 219 p.**

Adressé aux étudiants ainsi qu'aux professeurs de français voulant enrichir leurs connaissances de linguistique générale et de grammaire française dans le domaine des compléments circonstanciels, cet ouvrage se constitue comme un instrument de travail très utile qui s'individualise par plusieurs traits définitoires : la synthèse d'une riche bibliographie de spécialité dédiée à ce sujet, la variété des exemples fabriqués, littéraires ou puisés dans les ouvrages de spécialité, la mise au point des notions théoriques dans la rubrique *Idées à retenir* qui vient clore chacun de ses quinze chapitres.

En ce qui concerne l'architecture du livre, on remarque sa structure bien organisée autour de chaque type de complément circonstanciel, à partir de la présentation des principales théories linguistiques dans une perspective syntaxique, mais également sémantico-pragmatique, vu que l'auteure accorde une place importante à l'analyse du discours où les compléments circonstanciels se manifestent.

Le livre débute par la présentation des *Perspectives syntaxiques sur la phrase* où les compléments circonstanciels sont définis du point de vue de leurs aspects syntactico-sémantiques au niveau de la phrase simple et complexe. À partir du 2<sup>e</sup> chapitre et jusqu'au 15<sup>e</sup> chapitre, l'auteure réserve un chapitre entier aux treize types de compléments circonstanciels, qui sont groupés selon leur nature dans deux sous-classes : (1) circonstants dimensionnels (l'espace, le temps, la quantité) et (2) circonstants non dimensionnels (la cause, le but, la condition, la conséquence, la concession, l'opposition, la supposition, l'exception). À ces types de circonstants s'ajoutent la comparaison et l'association, deux rapports logiques qui ne sont pas mesurables comme dans le cas des circonstants dimensionnels. À l'intérieur de chaque chapitre, le complément circonstanciel est présenté suivant le schéma suivant : définition, typologie sémantique, réalisateurs, emploi du mode dans les subordonnées.

Au-delà de sa dimension théorique, l'ouvrage s'individualise par une son approche didactique des faits de langue analysés, concrétisée dans le regard critique de l'auteure sur l'évolution des méthodologies de la grammaire française dans l'enseignement des compléments circonstanciels. À cela s'ajoute la variété des exemples, fabriqués ou authentiques, illustrant le spécifique de la langue française et, surtout, les particularités de construction des compléments circonstanciels. D'autre part, un autre trait spécifique de cet ouvrage consiste dans la présentation contrastive des faits de langue analysés qui mettent en évidence les convergences et les divergences de construction de ces types de compléments facultatifs en roumain et en français.

En fin de compte, on pourrait dire que ce *Regard critique sur les compléments circonstanciels* devient, comme l'auteure le précise dans l'*Avant-propos*, non seulement une grammaire de référence sur les compléments circonstanciels, mais aussi un instrument dont les lecteurs pourraient se servir pour « aimer et cultiver leur langue française ».

**Daniela DINCĂ**  
**Université de Craiova, Roumanie**



**MIHAELA MUNTEANU SISERMAN, *NUME ȘI SIMȚURI : CORESPONDENȚE SEMANTICE ÎN CONFIGURAȚII DENOMINATIVE***

**Cluj-Napoca : Editura Mega - Editura Argonaut, 2016, ISBN 978-606-543-683-1, 260 p.**

L'ouvrage de Mihaela Munteanu Siserman représente un recueil d'études parues dans différentes publications nationales et internationales et rassemblées autour de la problématique de la dénomination. Original et complexe, le volume propose une approche de l'onomastique de plusieurs points de vue (comportement syntaxique, fonction discursive, comportement pragmatique, comportement sémantique et phraséologique) qui mettent en évidence la richesse des combinaisons et des rapports générés par cette classe lexico-sémantique douée d'un riche pouvoir d'innovation et de transformation.

Structuré en quatre parties, cet ouvrage débute avec un chapitre intitulé « Noms propres vs. Nom communs » pour développer, dans le deuxième chapitre, la problématique de l'« Onomastique sensorielle », dans le troisième « L'onomastique phraséologique » et, dans le dernier, « Aspects d'anthroponomie diachronique ».

Le premier chapitre, *Nume proprii vs. Nume comune* « Noms propres vs. Noms communs » propose une approche théorico-descriptive de la classe lexico-sémantique du nom propre et de sa transformation en nom commun, processus de recatégorisation connu sous le nom d'*antonomase* poursuivi, dans la première section de ce chapitre, dans différents domaines : gastronomie, mode vestimentaire, accessoires, passe-temps (sports, jeux, danses, musique, etc.), technico-scientifique, flore, faune, mythologie, auxquels l'auteure ajoute, vers la fin, quelques « bizarreries » onomastiques. La deuxième section du chapitre vise l'analyse du comportement pragmatique du nom propre et sa fonction discursive.

Dédié à la recherche de l'« Onomastique sensorielle » au niveau des quatre sur les cinq sens, tel que l'auteure le précise dans l'*Introduction* (olfactif, gustatif, visuel, tactile), le deuxième chapitre (*Onomastică sensorială*), le plus ample d'ailleurs, fait une analyse du comportement linguistique de certaines structures dénominatives (noms de parfum, noms de plats, noms de vin, noms d'émissions, noms de monnaies nationales) ainsi que des facteurs qui mènent à la dénomination de ces objets.

Le troisième chapitre intitulé *Repere onomastice în structuri fixe românești. Perspective sociolingvistice și culturale* « Repères onomastiques dans les structures figées roumaines. Perspectives sociologiques et culturelles » réunit

des articles consacrés à l'analyse des expressions figées (expressions, locutions, constructions phraséologiques) ayant comme noyau sémique un nom propre (anthroponymes, ethnonymes, toponymes, noms de couleurs, noms désignant des personnages bibliques et des fêtes religieuses). Dans son analyse, l'auteure identifie deux grands types d'expressions figées présentant des repères onomastiques : d'une part, il s'agit des soi-disants « universaux phraséologiques », qui franchissent les frontières spatio-temporelles des différentes cultures ; d'autre part, il y a des structures figées liées à la mentalité, aux coutumes et aux cultures autochtones.

Le dernier chapitre *Antroponimie diacronică* « Anthroponomie diachronique » est dédié à l'analyse des surnoms des princes roumains du Moyen Age. L'auteure y fait la distinction entre appellatifs génériques dans la dénomination des princes roumains, selon les structures administratives autochtones, et surnoms construits sur des catégories sémantiques avec une connotation positive ou négative, caractérisés soit par la transparence ou l'opacité, selon que leur signification est claire ou difficile à reconstituer, dans les conditions de la perte ou de l'effacement de la relation avec l'événement ou le référent sur lequel ils reposent.

En fin de compte, le livre proposé par Mihaela Munteanu Siserman éveille l'attention du lecteur par son titre qui le situe au croisement de plusieurs branches de la linguistique (onomastique, étymologie, lexicologie, sémantique et terminologie) et s'individualise à la fois par une approche méthodologique pluridisciplinaire et interdisciplinaire de l'onomastique du sensoriel et par la rigueur et la clarté de sa démarche scientifique.

**Iona BĂDESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**





**NAJIB REDOUANE, *L'ENVERS DU DESTIN***  
**Paris : Verone Éditions, collection « VE.**  
**VERONE », 2016, 390 p.**  
**ISBN : 979-1-02-840183-2**

Le quatrième roman de Najib Redouane, poète, essayiste et romancier américain et canadien d'origine marocaine, *L'Envers du Destin*, est une déchirante confession de Rachel, une jeune femme juive sépharade dans le Maroc postcolonial, obligée de quitter son pays natal pour vivre dans la terre promise, qui ne sera jamais son pays, et où elle doit affronter son destin tragique. Fille préférée d'un marchand sépharade riche et menant une vie heureuse à Fès comme à Sefrou, elle tombe amoureuse d'un ami d'enfance musulman, Mohand, à qui elle voue un amour éternel et obsessionnel. Lorsque sa famille apprend son attachement pour ce jeune musulman et sur le fond des tensions qui apparaissent entre ces deux communautés au Maroc, après la mort du sultan Mohammed V, sa famille l'envoie en Israël, pour la séparer de son bien aimé et pour stopper les commérages des Sépharades qui ont mal vu l'amour de ces deux jeunes de religions et de statut social différents. C'est à ce moment que la vie de Rachel change irrémédiablement. Elle est séquestrée, violée, soumise à des perversions abominables, humiliée, insultée, frappée, réduite à une existence méprisante qui la marquera pour le reste de sa vie.

Rejetée par sa famille qui préfère la marier vite à un juif ashkénaze roumain, violent et profiteur, Rachel s'adonne à une vie de débauche et de perversions pour se venger non seulement contre son violeur, mais aussi contre tout homme qui s'approche d'elle. Complètement dérégulée et meurtrie par la totale indifférence des siens, déçue par l'abandon de son père, jusque là figure masculine lumineuse de son existence, elle est obsédée par l'image de son cher Mohand, mais ne trouve aucun refuge pour se consoler de ses expériences malheureuses en tant que femme et mère. Même les cinq ans passés avec Samuel, un homme de science à succès, n'arrivent pas à effacer de sa mémoire son passé tourmenté et à modifier son attitude perverse, qui salit et pervertit toute personne qu'elle approche : sa cousine Zoulikha avec qui elle a la première expérience lesbienne, Hava, sa coiffeuse, Sarah, sa nièce, son professeur de danse, Joshua, le fils de son amant et Constantin, le fils de Liza, sa seule amie, sans parler de la cohorte d'hommes rencontrés dans des lieux publics, à qui elle se donne pour se prouver à elle-même qu'elle est désirée, dominatrice et corruptrice.

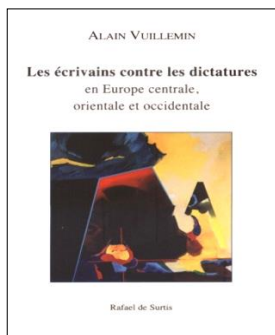
Roman d'un tragique et d'une violence sexuelle qui touchent profondément le lecteur, le récit de la vie de Rachel met en parallèle deux moments importants de l'histoire mouvementée du Maroc : la tolérance et la vie paisible des communautés musulmanes, judaïques et chrétiennes d'avant l'indépendance du Maroc en 1956 et les conséquences désastreuses de l'exode des juifs marocains en Israël, en France ou au Canada, après cette date. Par de nombreuses analepses, Najib Redouane restitue l'histoire de l'héroïne, une femme à personnalité bipolaire, chez qui le côté obscur et sadique l'emporte après le viol, la naissance de son premier fils, fruit de ce viol et le reniement de sa famille qui la prend pour « une mauvaise graine », au lieu de l'entourer d'amour, de compassion et de support moral. L'auteur fait clairement comprendre à travers ces pages que la dégradation morale de son héroïne est la conséquence des traditions strictes et bornées qui mettent par-dessus tout l'honneur et le respect des convenances, sans accorder aucune chance à l'amour entre une juive sépharade et un marocain musulman.

Le lecteur ne peut pas condamner Rachel, victime d'une violence sexuelle extrême et répétée, il est amené par Najib Redouane à comprendre qu'on ne peut pas guérir de ce trauma sans être marqué pour tout le reste de sa vie. Il suit, fasciné, l'histoire de cette femme dont l'existence est malheureuse et damnée, et qui refuse de raconter son passé même à des gens qui auraient pu l'aider à s'en sortir : son amant Samuel ou Philippe, l'ami de celui-ci. Elle se voit comme l'« opprobre » d'une famille qui l'a aimée et lui a offert une enfance heureuse qu'elle se remémore avec nostalgie. Se sentant toujours ostracisée et maudite, Rachel n'est heureuse que lorsqu'elle revit à l'infini son histoire d'amour d'adolescente avec son Mohand, qu'elle espère retrouver dans les mâles avec qui elle se lie.

Le petit glossaire de la fin du livre, dans lequel l'auteur explique les mots arabes et juifs qui abondent dans le texte, pour plus d'authenticité, aide le lecteur à se familiariser avec un monde exotique mais actuel, insolite parce qu'occulté par la bienséance, passionnel et passionnant.

Un roman qu'on ne peut pas laisser tomber des mains, captivant, émouvant et effrayant en même temps.

**Anda RĂDULESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**



**ALAIN VUILLEMIN, *LES ÉCRIVAINS  
CONTRE LES DICTATURES EN EUROPE  
CENTRALE, ORIENTALE ET  
OCCIDENTALE***

**Rafael de Surtis, 2015, ISBN : 978-2-84672-  
387-9, 398 p.**

Un livre sur les dictatures européennes (surtout sur celles de l'Est) telles qu'elles sont calligraphiées par la plume et inscrites dans les âmes des écrivains, un livre ancré dans la période d'après la Deuxième Guerre mondiale, a toujours des notes graves, sinon tragiques.

Un universitaire qui consacre toute sa vie professionnelle à lire, réfléchir, comparer et enseigner les spécificités littéraires de deux mondes totalement opposés, l'Est socialiste et l'Ouest capitaliste, avec tout ce que signifie traverser (physiquement, de temps à autre, mentalement beaucoup plus souvent) le Rideau de Fer, cet universitaire dont le geste se répète le long d'une carrière, honore les trois : L'Est, l'Ouest et la littérature. L'Est, parce qu'on révèle au monde européen ses thèmes récurrents, déchirants, qui semblent l'isoler et le font souffrir, l'Ouest parce qu'il voit des brèches considérables par lesquelles le Mal envahit le monde, et enfin, la littérature est honorée, car on fait d'elle un pont sur le temps, un espace qui accueillent les témoignages des âmes meurtries. Âmes de l'Est, âmes de l'Ouest...

C'est ainsi que j'interprète l'apparition du livre d'Alain Vuillemin, comme un beau geste, généreux et symbolique.

Et si l'honneur est partagé entre les trois entités déjà mentionnées, l'hommage, lui, est rendu à Jérôme Tisserand, dont une toile est reproduite sur la première de couverture. Mais « la Nouvelle Idole » n'engage le titre du volume qu'au niveau des lignes droites, précises, qui séparent des espaces de couleurs foncées ou claires, tranchant entre la lumière et l'ombre, entre « les écrivains » et « les dictatures ». Du reste, toile et texte n'évoquent que des points sombres.

L'univers discursif du livre se subdivise en cinq parties : « Le dictateur roumain », « La contestation du pouvoir », « L'exaltation du pouvoir », « Les procès staliniens », « L'univers concentrationnaire », « Le mythe occidental ». La zone géographique couverte par cette littérature se situe aux confins de l'Europe. Dès pays baltes aux pays balkaniques, les figures des dictateurs et à l'opposé, des gens qui pensent autrement, les insoumis, les dissidents, les contestataires composent une galerie de personnages sur lesquels se fixe l'attention du Professeur de littérature comparée Alain Vuillemin. Ces personnages reconstruisent l'Histoire dans les pages des romans analysés, les uns, les dictateurs, pour justifier et consolider leur position, les autres, pour survivre à la mort du temps. Comme tout est convoqué sous la perspective du *regard en arrière*, Alain Vuillemin affirme

l'existence d' « une perception éclatée, fragmentée de la dictature » (p. 32), puisque « les attributs de la figure du dictateur se brouillent dans ces récits » (*idem*) qui composent « une littérature de résistance » (p. 21), « une littérature du silence » (p. 22) « une littérature de l'exil » (p. 23), « de la déviance » (p. 24) ou « de la protestation » (p. 25) qui ont, pour fil conducteur, pour référence centrale, la figure du dictateur « démultiplié à l'infini » (p. 37), comme laisse entendre (croit l'auteur) la lecture du livre « Un Sosie en Cavale » (Oana Orlea) ou comme l'observe Jean Marie le Breton.

Statistiquement, les références les plus nombreuses à la littérature qui évoque les dictatures sont faites à partir des écrits des Roumains, mais sans pour autant oublier les Bulgares, les Hongrois, les Anglais, les Français. La Roumanie est en quelque sorte emblématique pour un tel sujet, c'est pourquoi Alain Vuillemin s'attarde longuement sur les créations venues de la zone francophone roumaine, ou sur celles qui l'évoquent après l'avoir connue en profondeur (le cas de Catherine Durandin). C'est de cet espace que provient le « mythe politique nouveau, celui du dictateur roumain » (p. 53) qui se prolonge ensuite dans la littérature occidentale, « dans les romans européens français et anglais » (*idem*). Le phénomène avait fait l'objet d'un article publié par le critique en 1992, donc juste après la Révolution roumaine (1989). Il s'agit des livres qui « n'ont en effet qu'un sujet unique : la description du "drame roumain" » (p. 63) écrits par Alan Sillitoe, Renaud Camus, Michel Del Castillo ou Catherine Durandin.

Peu importe le pays du « conducator », celui-ci recompose un portrait-robot dont les traits sont amplement commentés dans le livre : « être d'exception », être divin, être truqué. Ce triptyque identifiant (un long fil de descriptions, des commentaires, des remémorations jaillies des livres analysés, justifiant les portraits) « estompe l'histoire » (p. 90). Alain Vuillemin observe de justesse que celle-ci compte peu et que « ces dictateurs imaginaires ne sont que des personnages de fiction » (p. 92) que « la véritable "figure du dictateur" ne serait plus tel ou tel personnage, quels qu'en soient les titres, mais le "système" » (p. 92). J'insiste ici sur une position interprétative qui, à mes yeux, mérite qu'on s'y arrête. Elle vise les œuvres de Oana Orlea (*Un Sosie en Cavale*), Pascal Bruckner (*Le Palais des Claques*) et Alan Sillitoe (*Travels in Nihilon*), romans où la figure du dictateur est centrale : « [...] un dictateur est un être sans identité, une entité ou une "figure" une et multiple, présente en chacun sans s'identifier à quiconque, et faisant de chaque dictateur, de chaque "président" » un individu particulier que les autres hommes regarderaient comme unique, identique ou différent » (p. 91). C'est en fait une conclusion claire : « une dictature est d'abord un phénomène collectif » (p. 92) auquel participent les masses opprimées, dans un sens souligné par Alain Vuillemin en citant les paroles d'un personnage (Le Maître de Cérémonie) du roman de Oana Orlea, *Un Sosie en Cavale* : « les gens désirent justifier leur soumission en nous accordant un supplément de pouvoir puisé dans l'imaginaire » (1986 : 146). Cela ne veut pas dire que la « contestation du pouvoir » ne se manifeste pas, au contraire, il y a des « rêves d'insoumission », et « des désirs de

libération », comme illustrés par les écrits de Georges Astalos, tout comme des épisodes d'une littérature de samizdat.

Mais si « la réalité politique reflétée dans ces romans est peut-être moins roumaine que française et anglaise » (p. 93), comme l'affirme Alain Vuillemin, cela donne l'occasion de nuancer : cette littérature a une force impressionnante de synthétiser et de généraliser pour aboutir à construire le prototype d'une société totalitaire et d'une figure du dictateur devant lesquels on doit se rappeler tout le temps que c'est de l'imagination, de la littérature, pour ne pas désespérer si, en tendant la main, on constate que l'enfer est au bout des doigts. Importer la figure du dictateur aux traits roumains dans l'espace occidental est, certes, une forme de reconnaissance de son universalité.

Alain Vuillemin souligne, entre autres, un fait remarquable, définitoire pour ces « écrivains contre les dictatures » : la réflexion sur l'acte d'écrire, la recherche d'une formule discursive et textuelle qui puisse convenir pour dépeindre le monde sous la dictature. Georges Astalos trouve une ruse : le théâtre qui « pluridimensionnalise », le « floral-spatial » (p. 131) cultivant l'autoironie et l'autofiction. Oana Orlea en trouve d'autres : des voix presque superposées qui narrent le même événement et qui fonctionnent en écho, « entrelacement de plusieurs voix » (146). Son héroïne, Léontine (*Un Sosie en Cavale*) raconte, explique, suggère... Tudor Eliad construit *Peste à Bucarest* sur l'échafaudage conceptuel du « dor » roumain. Liliana Lazar recompose a figure de la réclusion (*Terre des Affranchis*) dans un livre où « tout est symbole » (p.167), « très énigmatique pour les lecteurs français ou francophone » (p.180). D'autres adoptent l'anecdote comme trame du récit (*Travels in Nihilon*), ou exposent le « recours méthodique à la terreur » décrite en même temps que les procédés d'abolition de la mémoire collective (*Mort d'un poète*, par Michel Del Castillo). Face à la démolition des cités (Oana Orlea) à l'anéantissement de la mémoire et à la désagrégation de la communauté (Tudor Eliad) il reste peu de possibilités d'échapper ; l'une d'elles est l'exil (Maria Mailat, Petru Popescu), une autre le sont les mémoires de prison (Lena Constante, Lise et Arthur London). D'ailleurs, cet univers concentrationnaire forme un chapitre, le dernier, se distancie textuellement des autres aspects, tout en évoquant le terrifiant. Les romans d'Eli Wiesel, d'Ana Novac et Lélia Trocan en sont la preuve.

Le ton du critique est grave, d'un bout à l'autre de livre. Devant les images construites par les mots, la voix reste mille fois silencieuse. Le tragique de cette littérature vient, certes, de ce qu'elle évoque, mais aussi d'une pensée éclair de tout lecteur : est-il possible encore de transformer cet imaginaire en réalité ?

**Cecilia CONDEI**  
**Université de Craiova, Roumanie**

## Volumes collectifs



**BRIGITTE BUFFARD-MORET (éd.), *BONS MOTS, JEUX DE MOTS, JEUX SUR LES MOTS : DE LA CRÉATION À LA RÉCEPTION***  
Artois Presses Université, série « Études linguistiques », 2015, ISBN : 978-2-84832-221-6,  
236 p.

La série « Études linguistiques » de la Maison d'Édition Artois Presses Université a publié en 2015, sous la coordination de Brigitte Buffard-Moret, les Actes du Colloque international homonyme organisé à l'Université d'Artois (France) les 20 et 21 mars 2013 : *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*. Dans l'*Avant-propos*, Brigitte Buffard-Moret et Jan Goes présentent les contributions des auteurs, qui feront l'objet des cinq sections de l'ouvrage, et les perspectives d'analyse des jeux de mots du point de vue de leurs fonctions discursives et de leurs formes de manifestation linguistique : calembours, contrepèteries, allusions, mots-valises, etc.

La première section, intitulée « La fabrique des jeux de mots », regroupe des articles dédiés aux mécanismes de fabrication des jeux de mots: l'allusion, les calembours, les défigements, la synesthésie mot-image. Dans *À propos des sur-énoncés*, Philippe Jousset propose l'analyse de quelques cas particuliers de l'allusion à travers des exemples qui viennent illustrer la fonction essentiellement ludique, révélatrice du fonctionnement du langage. Commencant par une distinction entre le calembour et le jeu de mots dans une perspective pragmatique, Françoise Rullier-Theuret illustre sa taxinomie dans *Calembours bons et jeux de mots laids chez San-Antonio*, tout en soulignant que la spécificité de cet écrivain réside dans « des rencontres phoniques absurdes sur le plan sémantique, dans une mise en scène minimale » (p. 31). Se proposant d'étudier les défigements dans les chansons de Brassens, Joël July consacre son article *Défigements en chanson* à la spécificité du défilement dans les chansons de même qu'à la remise en question de sa valeur comique. Anna Fierro, dans *Des mots à voir, des images à écouter: l'illustration drolatique d'«ung livre de haute digestion»*, prend comme objet d'étude *Les Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac pour mettre en évidence aussi bien la créativité de l'auteur de jouer avec les mots générateurs d'une hybridation linguistique sans précédent que l'illustration particulièrement inspirée du Moyen Âge dans les gravures de Gustave Doré qui accompagnent la première édition.

*La Comédie humaine* de Balzac fait d'ailleurs la liaison avec la deuxième section de l'ouvrage, intitulée « Jeux de mots et mots d'esprit », par l'intérêt que Laélia Véron porte au sujet de l'étude du trait d'esprit au niveau diégétique. Par conséquent, dans son article *Batailles d'esprit dans La Comédie humaine de Balzac : la force agonistique du rire*, l'auteur trace une ligne de démarcation entre l'esprit au niveau diégétique et extra-diégétique : si, au premier niveau, le trait d'esprit a une valeur seulement performative, au deuxième, il a une valeur satirique et ironique participant à la peinture du monde du XIX<sup>e</sup> siècle. Une autre fonction discursive des jeux de mots est leur effet consolateur, analysé par Sylvain Ledda dans l'œuvre de Musset : *Un calembour console de bien des chagrins* : *mots d'esprit dans les comédies et les proverbes de Musset*.

Dans sa troisième section « Jeux de mots, jeux de langues », le volume regroupe deux articles qui mettent en exergue les moyens linguistiques utilisés par deux dramaturges (Shakespeare et Eugène Ionesco) pour transmettre aux lecteurs le message de leur théâtre. Dans *Do you hear how he misplaces? (II, 1, 87): impropriétés de langage dans Measure for Measure*, Pascale Drouet part de la question « Quel comique dans *Measure for Measure* ? » pour analyser, en deux temps, les moyens langagiers dont les personnages font usage pour provoquer le rire: les impropriétés de langage d'Elbow générant une satire de la justice, en général, et les effets de trompe-l'œil générant une critique à double détente dont le locuteur n'est pas l'unique cible. Chez Ionesco, le rire cache le tragique de l'existence humaine. Dans *La danse avec les mots d'un auteur bilingue : Eugène Ionesco*, Mariana Perișanu fait une radiographie du style de Ionesco dans la trilogie du langage (*Les chaises, La cantatrice chauve, La leçon*) pour montrer les mécanismes par lesquels les jeux de mots conduisent à l'échec du langage (jeux phonétiques, calembours, procédés lexicaux, proverbes distordus, etc.).

La quatrième perspective est traductologique et elle rassemble trois articles qui se proposent de répondre à la question suivante : « La traduction des jeux de mots : mission impossible? », en d'autres mots les articles regroupés dans cette section s'interrogent sur les mécanismes qui permettraient de déchiffrer la signification des jeux de mots dans la traduction d'une langue à l'autre. Dans le premier article *Le précieux intraduisible ou La « poussière d'or » dans les jeux de mots*, Ridha Bourkhis se penche sur l'allusion dont la signification est difficile à traduire comme « une poussière d'or » (Roland Barthes, 1970), ce qui veut dire qu'il y a une certaine « résistance » dans le processus de traduction qui exige de la part du traducteur des connaissances culturelles solides. À son tour, Yen-Mai Tran-Gervat, dans *Don Cuissard de la manche ? Traduire (ou non) les jeux de mots et bons mots onomastiques dans Don Quichotte au XVII<sup>e</sup> siècle*, analyse l'onomastique de Cervantes dans la perspective de la traduction en français et, surtout, en anglais. Il se sert des exemples de l'invention onomastique dans les traductions du XVII<sup>e</sup> siècle des jeux de mots, à partir du cas de Quichotte et de son cheval, pour mettre en relief la manière dont ces traductions ont pu être considérées, selon les traducteurs et les langues. L'auteur souligne ainsi que les traductions du début du XVII<sup>e</sup> siècle sont fidèles au texte de départ tandis que la

deuxième partie du siècle exploite plutôt le comique de situation que celui de diction. Enfin, Jacques Bouyer, dans *Le jeu de mots comme expression d'un désordre du monde chez Marios Hakkas – une approche traductologique*, nous propose une analyse de la fonction des jeux de mots dans l'écriture et l'univers de Marios Hakkas : une fonction macrostructurale, poétique et onirique. S'y ajoutent les difficultés de traduction en français car les calembours « ne sont jamais gratuits chez cet auteur » et ils exigent le respect de la dimension phonétique et de la cohérence.

La perspective psychologique « Jeux de mots révélateurs » est la dernière de cet ouvrage. Elle est ouverte par Sophie Genet qui, dans son article *Les relations structurales du Witz à l'Une-bévue*, analyse « le trait d'esprit », le Witz - désigné aussi par *l'Une-Bévue* (néologisme inventé par Lacan), chez Freud depuis sa structure jusqu'à la structure de l'inconscient. Un place importante y est aussi accordée à son rapport à l'Autre, « le trésor des signifiants », et aux autres formes de l'inconscient (rêve, lapsus, oubli des mots). Maxence Cambron, dans *L'étranger dans le langage : Roland Dubillard, la parole et son double*, révèle la personnalité de Roland Dubillard, cadet du théâtre de l'absurde ou du Nouveau Théâtre, et fait l'analyse du langage dans *Carnets en marge*, un journal qui présente ses doutes et ses obsessions, par la mise en relief de l'étranger de son langage saturé, plein de néologismes, de mots-valises et d'« une onomastique calembourière ». Enfin, Georges Zaragoza, dans *Un an de Télérama, l'effet Trissotin*, nous offre une typologie complète des jeux de mots parus dans le magazine *Télérama* avec l'intention de tirer un signal d'alarme au lecteur qui devrait se méfier de la télévision pour éviter « la mise à mort du divertissement culturel ».

En fin de compte, on pourrait dire que cet ouvrage, dans son ensemble, offre aux lecteurs le tableau presque exhaustif des formes et des domaines de manifestation des jeux de mots et jalonne remarquablement le parcours qui les amène de « la création à la réception ».

**Daniela DINCĂ**  
**Université de Craiova, Roumanie**





**IONESCU ALICE (coord.), *EXERCICES PROGRESSIFS DE FRANÇAIS : A2-B2, VOL. I, II, III***

**Editura Universitaria Craiova, 2016,  
ISBN: 978-606-14-0984-6 978-606-14-0991-4,  
ISBN: 978-606-14-0984-6 978-606-14-0992-1,  
ISBN: 978-606-14-0984-6 978-606-14-0993-8,  
96 p./218 p./164 p.**

Le recueil *Exercices progressifs de français : A2-B2* paru récemment aux Éditions Universitaria de Craiova est le résultat du travail des enseignants de français du Département de Langues et Littératures romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova, publié avec l'appui de l'AUF dans le cadre du Centre de Réussite Universitaire. L'ouvrage est structuré en trois volumes : le I<sup>er</sup> volume comprend des exercices portant sur le Groupe Nominal, le II<sup>e</sup> est dédié au Verbe et au Groupe Adverbial et le III<sup>e</sup> s'occupe de Lexicologie, Sémantique lexicale et Types de phrases.

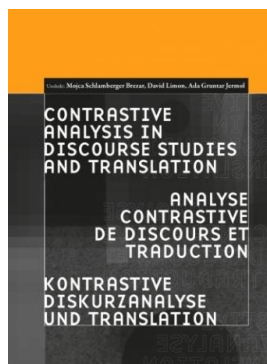
La visée du recueil est précisée par le coordinateur Alice Ionescu dans l'Argument : l'« harmonisation du niveau des étudiants en I<sup>ère</sup> et deuxième années d'études aux sections de Langues et littératures modernes et respectivement Traduction-Interprétation [...] ». Il s'adresse aussi bien aux étudiants de niveau A2-B2 du CECRL qu'à ceux qui souhaitent combler leurs lacunes et améliorer leurs parcours en français. Les trois volumes de l'ouvrage sont structurés de manière à suivre la succession des disciplines du Programme d'enseignement et leur degré de complexité correspond au passage du niveau A2 à B2 du CECRL.

Les types d'exercices proposés sont variés : des exercices à trous, de reconstitution, d'expansion, de classement, d'appariement, de reformulation, d'expression, de traduction etc., la plupart comprenant des blancs où les apprenants pourront écrire la solution. La richesse et la variété des exercices sont complétées par des textes et des documents qui facilitent la communication authentique et quotidienne et chaque chapitre propose un bilan nécessaire à l'évaluation du parcours des étudiants. Il faut remarquer que l'hétérogénéité des niveaux de connaissances de français et des bagages cognitifs des groupes d'étudiants a été prise en compte lors de la conception des exercices, de sorte que chaque étudiant puisse résoudre une tâche correspondant à son niveau et évoluer vers le niveau supérieur.

Les trois cahiers constituent un instrument de travail extrêmement efficace non seulement aux étudiants mais aussi aux professeurs de français qui ont la possibilité de choisir les exercices les plus adéquats pour les niveaux de leurs apprenants, pendant les cours de TD ou bien comme travail individuel.

Le recueil s'avère très utile aussi pour les programmes de (re)mise à niveau, pour les enseignants de français du préuniversitaire, pour les élèves qui participent à des concours ou qui désirent obtenir une attestation de compétences linguistiques en français.

**Monica IOVĂNESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**



**MOJCA SCHLAMBERGER BREZAR / DAVID  
LIMON ET ADA GRUNTAR JERMOL**  
(éditeurs), *CONTRASTIVE ANALYSIS IN  
DISCOURSE STUDIES AND TRANSLATION*  
= *ANALYSE CONTRASTIVE DE DISCOURS  
ET TRADUCTION* = *KONTRASTIVE  
DISKURZANALYSE UND TRANSLATION*  
Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske  
fakultete, 2015, 384 pages

L'ouvrage *Contrastive analysis in discourse studies and translation* = *Analyse contrastive de discours et traduction* = *Kontrastive Diskurzanalyse und Translation* est un recueil de vingt études et articles dédiés à l'analyse contrastive de différentes particularités discursives caractérisant plusieurs systèmes linguistiques, tels que le slovène, l'anglais, l'allemand, le français, le macédonien ou le suédois.

Tout d'abord, ce livre, paru à une maison d'édition universitaire de Ljubljana, en 2015, attire l'attention du lecteur par la présentation graphique d'une haute qualité, extrêmement professionnelle, et sous l'aspect quantitatif. Il s'agit vraiment d'un gros volume divisé, dans les 384 pages rédigées moitié en anglais, moitié en français (six articles) ou en allemand (trois articles), en deux grandes parties, l'une analysant en contrastivité, parfois même du point de vue de la linguistique de corpus, certains traits discursifs et / ou grammaticaux des langues mentionnées *supra*, l'autre se focalisant sur des aspects de nature stylistique ou traitant de la traduction littéraire.

Ainsi, dans la première partie de ce volume, toute une série d'articles prend en charge le domaine verbal et illustre les différentes manières de l'actualisation discursive en slovène et / ou en allemand de la dichotomie *aspect grammatical* vs. *aspect lexical* (*Aktionsart*), tout en soulignant les valeurs sémantico-aspectuelles que les préfixes préverbaux ont en slovène aussi bien le fait que « ce dispositif, à la fois sémantico-dérivationnel et grammatical, est susceptible de soulever [les difficultés d'apprentissage / d'enseignement] dans une perspective contrastive slovène / français » (p. 35). S'y ajoutent aussi d'autres articles qui s'occupent soit de la traduction en macédonien de l'alternance des modes indicatif et subjonctif du français (p. 220), soit de différentes équivalences qu'on peut faire en slovène ou en suédois de certaines structures passives de l'anglais (p. 234) ou bien de la transposition du discours direct en discours indirect en anglais et en slovène (p. 254).

Une autre série d'études qui commence dès le troisième article signé par David Limon (p. 46) est dédiée au fonctionnement discursif de certaines unités lexicales. Ayant pour étude de cas le comportement sémantique et grammatical des

adverbiaux, cet article se préoccupe des problèmes de traduction déterminés par l'ordre des mots au passage du slovène en anglais, dont la conséquence relève de la perturbation de la distribution de l'information au niveau de l'énoncé, ce qui entraîne une conclusion générale de nature cognitive telle que : « the differences between word order in Slovene and English should be constantly born in mind when translating between the two languages » (p. 65). La même problématique de l'ordre des mots est aussi traitée dans l'article de Mojca Schlamberger Brezar, à partir d'un corpus (initialement comparable, ensuite parallèle) des articles de presse français et slovènes.

Deux autres études signées par Agnes Pisanski Peterlin (p. 68), respectivement, par Nataša Hirci et Tamara Micolič Južnič (p. 84) suivent en contrastivité le fonctionnement et les valeurs pragmatiques et discursives des marqueurs adversatifs et concessifs en slovène et en anglais, tout en soulignant la différenciation qui intervient à ce niveau entre la langue source et la langue cible dans le processus de traduction. Cette différenciation est déterminée en bonne partie par la fonction rhétorique remplie par ces unités lexicales, par leur degré de pragmatization et par la complexité des relations cognitives, discursives et métadiscursives actualisées.

Enfin, une autre série d'articles prend en charge le groupe nominal tout en analysant soit le processus de nominalisation à partir des données offertes par le corpus parallèle Spook (p. 108), soit les constructions nominales détachées en français et en slovène (p. 150) soit les stratégies de traduction des toponymes du slovène en anglais (p. 206). La sémantique référentielle trouve aussi sa place dans l'article de Simona Šumrada (p. 184) qui arrive à la conclusion que « referential explicitation can be language dependent, since more examples can be found in French than in Slovene » (p. 10) et la pragmatique linguistique est magistralement illustrée par les stratégies d'adresse (l'emploi des impératifs, de différents types de pronoms, des questions rhétoriques, etc.) véhiculées par les « promotional websites » en slovène et en anglais (p. 170).

La seconde partie de l'ouvrage, *Translation studies and interpreting / Translatologie und Dolmetschen / Traductologie et interprétation*, commence avec une approche qui « sort un peu du commun des articles recueillis ». Il s'agit, dans notre opinion, d'une étude de niche faisant bel et bien la transition entre la première partie dédiée à des aspects plutôt ponctuels de la traductologie et de l'interprétation et la seconde qui propose une perspective appliquée, beaucoup plus complexe, de la thématique traductionnelle. Plus précisément, cette étude signée par Jana Zidar Forte envisage une analyse sociolinguistique, fondée sur un corpus véridique, du discours parlé monologal, du discours oral spontané et du discours écrit, en vue de tirer au clair leurs traits communs, de même que leurs particularités.

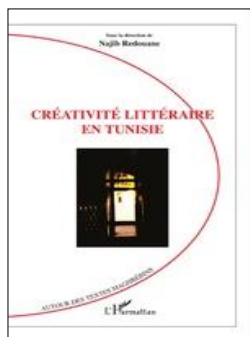
Dans son ensemble, cette deuxième section, composée seulement de sept articles, prend en charge différents aspects de la traduction littéraire. Il est à retenir, par exemple, les deux stratégies de traduction en slovène des termes d'adresse des romans postcoloniaux, mises en évidence par l'article de Nina Grahek Križnar (p. 318), les différences de traduction relevées dans les textes littéraires par rapport

aux textes de fiction populaire (p. 338), le rôle très important de la traduction dans la construction culturelle et identitaire, illustré avec le phénomène de diffusion de la littérature québécoise et franco-canadienne dans les pays de l'ex-Yougoslavie par des traductions en serbe, croate, macédonien et slovène (p. 360).

Le volume *Contrastive analysis in discourse studies and translation = Analyse contrastive de discours et traduction = Kontrastive Diskursanalyse und Translation* se remarque d'emblée par une fine analyse sémantico-pragmatique menée le plus souvent en contrastivité, par la profondeur, la rigueur et l'acribie des discours scientifiques, par une bibliographie qui contient un grand nombre d'articles et de monographies de date récente qui pourrait se constituer comme base pour des recherches à venir, par un index des noms propres très bien construit.

Ce livre représente sans conteste une contribution extrêmement importante pour l'étude et l'enseignement de la linguistique contrastive et il constituera à coup sûr un vrai instrument de travail pour les interprètes et pour tous ceux qui s'intéressent au domaine de la traductologie ou à celui de l'enseignement des langues étrangères.

**Mihaela POPESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**



**NAJIB REDOUANE (sous la direction de),  
*CREATIVITE LITTERAIRE EN TUNISIE*, Paris :  
L'Harmattan, 2015, 436 pages.**

L'ouvrage *Créativité littéraire en Tunisie* (sous la direction de Najib Redouane) est le produit d'une collaboration internationale, réunissant des perspectives inédites de chercheurs qui œuvrent en Algérie (Rim Mouloudj, Faouzia Bendjelid, Malika Haj-Naceur, Leïla Louise Hadouche Dris, Assia Kacedali), au Canada (Judith Sinanga-Ohlmann, Lélia Young), en Espagne (Ana Soler), aux États-Unis (Najib Redouane, Alison Rice, Matilde Mésavage, Sonia Lee, Carla Carlagé, Sylvie Blum-Reid, Evelyne Bornier), en France (Yamina Mokaddem, Lamia Bereski Maddahi, Sabah Sellah, Lahsen Bougdal, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Yves Chemla), en Israël (Robert Elbaz), au Maroc (Bouchra Ben Bella), au Pays-Bas (Murielle Lucie Clément), en Roumanie (Anda Rădulescu) et en Tunisie (Wafa Bsais Ourari, Issam Maachaoui).

Après deux autres ouvrages critiques qui visaient la richesse du phénomène littéraire maghrébin – *Vitalité littéraire au Maroc* et *Diversité littéraire en Algérie* – ce volume explore une facette particulière de la littérature tunisienne contemporaine, en pleine « effervescence ». Il y a pas mal des écritures qui surprennent par la dynamique des thèmes et par la diversité des aspects interrogés. En tout cas, il y a une appétence de la critique littéraire pour le phénomène littéraire francophone qui prouve son unité et ses défis à l'intérieur d'une réelle spécificité.

Le corpus varié comporte vingt-cinq écrivain(e)s appartenant à la génération tunisienne contemporaine, dont les romans sont à la fois inédits et courageux au niveau de la thématique abordée : Farès Khafallah (*Vie lointaine*, 2000), Mokhtar Sahnoun (*Tsunami*, 2001), Noura Bensaad (*L'immeuble de la rue du Caire*, 2002), Chedly El Okby (*Le Bâtonnier*, 2002), Jamel Ghanouchi (*Le Fou du Roi* – douze nouvelles à intrigue policière, 1998 ; « roman » autobiographique, 2002), Sidi Mohamed Djerbi (*Les ailes repliées*, 2003), Fredj Lahouar (*Le Tyrannosaure amoureux*, 2004), Taoufik Ben Brik (*The Plagieur*, 2004), Hédi Kaddour (*Waltenberg*, 2005), Sofia Guellaty (*Le Sablier*, 2006), Raja Sakka (*La réunion de famille* – recueil de cinq nouvelles, 2007 ; *Un arbre attaché* – roman, 2013), Sonia Chamkhi (*Leïla ou la femme de l'aube*, 2008 ; *L'homme du crépuscule*, 2013), Yamen Manai (*La marche de l'incertitude*, 2008), Kaouther Khelifi (*Ce que Tunis ne m'a pas dit*, 2008), Wafa Bsais (*Sais-tu seulement ce que vivre veut dire ?*, 2008), Iman Bassalah (*Hôtel Miranda*, 2012), Mounira Chatli (*Sous les pas des mères*, 2009), Ridha Bourkhis (*Bleu*, 2010), Mohamed Bouamoud (*Ce qu'Allah n'a pas dit*,

2010), Aïda Hamza (*Une heure dans la vie d'une femme*, 1999), Salah El Gharbi (*La troisième fille*, 2011), Ridha Smine (*Tout lecteur est un ennemi*, 2011), Bakir Zied (*On n'est jamais mieux que chez les autres*, 2012), Azza Filali (*Ouatann*, 2012), Ali Mansour (*Le porte-monnaie*, 2012), Saber Mansouri (*Je suis né huit fois*, 2013).

L'originalité de la littérature tunisienne d'expression française réside dans la force de l'imaginaire, mais aussi dans « le fait qu'elle se présente comme le creuset d'un tempérament méditerranéen riche de ses nombreuses interférences et filiations, qui se situe comme un espace de convergences aussi bien linguistiques que socioculturelles judéo-arabes » (Redouane : 11). Ainsi, les écrivains juifs tunisiens – comme Albert Memmi, Claude Kayat, Colette Fellous, pour ne citer que ceux-là – « demeurent imprégnés de la mémoire et de la culture de leur terre natale » (*ibidem*).

L'histoire de la Tunisie devient l'image composite d'une terre de brassage de cultures et de civilisations et cette identité plurielle, multiconfessionnelle est la preuve de « l'harmonie des mosaïques inaltérables que des aïeux venus des rivages lointains lui ont léguées » (cf. Alia Baccar-Bournaz, *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, 2005 : 24). C'est pour cela qu'« il convient de souligner que ni les multiples incompréhensions ni les farouches résistances de la part de ceux qui ont toujours dénigré l'existence de la littérature tunisienne de langue française ne l'ont empêchée de se développer et d'acquérir sa juste place au sein du champ littéraire maghrébin et francophone » (Redouane : 15). Sans être plus méconnue à l'étranger, la littérature tunisienne en français « fait partie de la littérature maghrébine et de l'espace francophone comportant une dimension esthétique plus spécifique et regroupant tous les types d'écrit, poème, roman, théâtre, etc. Elle apparaît, en quelque sorte, comme la principale source d'information et de découverte de la richesse du patrimoine culturel tunisien » (Redouane : 16). En dépit de la censure et de l'autocensure, qui ont limité le développement de la littérature francophone en Tunisie, on assiste pendant la dernière décennie à l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains qui témoigne de la vitalité littéraire dans ce pays. Ainsi, la production littéraire intense se caractérise par une diversité thématique qui ne relativise ni le contexte, ni les ressources socio-linguistiques, ni le potentiel artistique.

En tout cas, le mérite de cet ouvrage critique est de présenter aussi la variété des écritures littéraires et les directions très ciblées de l'imaginaire artistique, de même que les profondes interrogations sur le rapport entre l'individu et les autres. C'est pour cela qu'on observe beaucoup de contrastes qui font la preuve de l'originalité artistique, mais aussi du poids thématique : « certains écrivains visent à montrer la Tunisie dans sa réalité profonde, à conserver la mémoire des temps anciens, pour dénoncer la violence, le néocolonialisme, la corruption et le despotisme qui caractérisent la société tunisienne contemporaine. Sans doute ressentent-ils la trahison, la désillusion, l'insatisfaction et le désespoir. D'autres offrent l'image d'une Tunisie tourmentée, blessée, révoltée, d'une société bloquée qui se conteste elle-même, d'un univers qui cherche désespérément à surmonter tous les maux qui paralysent son expansion, d'un monde perdu qui veut acquérir une place dans le concert de la modernité et de la démocratie des nations en se débarrassant de ses systèmes oppressifs et de l'absolutisme de ses

dirigeants » (Redouane : 37). Donc, l'ouvrage surprend un faisceau de traits pertinents du combat identitaire qui assure la cohérence du projet de révéler l'effervescence de la littérature tunisienne de langue française et également la dynamique du fait littéraire. En même temps, il ne reste pas sans importance que « l'ensemble des vingt-six études que propose cet ouvrage s'attache à repérer, à la lumière de l'évolution littéraire, un nouveau territoire dans le paysage littéraire tunisien et souligne en même temps quelques affinités entre la littérature et l'évolution de la société » (p. 43). Certainement, l'histoire de la littérature contemporaine tunisienne d'expression française s'avère un travail de reconstruction de l'image de l'écrivain et de son univers scriptural.

En conclusion, la diversité des études sur le phénomène littéraire tunisien de langue française dévoile la beauté d'une littérature presque inconnue par des raisons diverses, de même que l'importance magistrale d'encourager les recherches sur cette littérature en pleine effervescence. Ainsi, du roman identitaire (de Farès Khafallah – *Vie lointaine*, 2000 ; Sidi Mohamed Djerbi – *Les ailes repliées*, 2003) au roman ekphrasique de Mokhtar Sahnoun (*Tsunami*, 2001), en passant par le romans de Noura Bensaad (*L'immeuble de la rue du Caire*, 2002) et de Chedly El Okby (*Le Bâtonnier*, 2002), pour arriver au roman policier (*Le Fou du roi* de Jamel Ghanouchi, 1998/2002) ou au roman polyphonique, le soit-disant « anti-roman » *The Plagieur* (2004) de Taoufik Ben Brik, ou au roman politique d'Ali Mansour (*Le porte-monnaie*, 2012) etc. les espaces divers – imaginaire, géographique, émotionnel, mémoriel – se croisent, se mêlent, s'entrelacent, pour nous redonner l'essence de la vie en mots, qui est la littérature même.

**Irina Roxana GEORGESCU**  
**Centre National d'Évaluation et d'Examen, Bucarest, Roumanie**



## Revues



***DIALOGUES FRANCOPHONES N° 20-21***  
**« ÉCRITURES DE LA (NON)VIOLENCE »**  
**Timișoara : Éditions de l'Université de l'Ouest de**  
**Timișoara, 2015**  
**ISSN : 1224 – 7073, 260 p.**

Il est devenu presque impossible aujourd'hui de penser le monde, et souvent la littérature, sans trait à la violence. Cette force aveugle rend le monde toujours plus difforme, plus inhospitalier et fragilise toujours plus la non-violence. L'espace littéraire devient de plus en plus un espace de la dénonciation et de l'action, afin d'enrayer la violence sous toutes ses formes. Dans ce contexte, le numéro double – 20-21 – de *Dialogues Francophones* (responsable du numéro Ileana Neli Eiben), revue du Centre d'Études francophones de l'Université de l'Ouest de Timișoara, est consacré aux « Écritures de la (non)violence ».

La première section du volume regroupe des contributions qui analysent des aspects des écritures de la violence. Dans « Écrire la guerre sans fin : le roman Syngué Sabour. Pierre de patience d'Atiq Rahimi », Gabriela Körömi montre comment le destin du personnage central est à jamais marqué par la guerre perçue « comme le cadre ordinaire de la vie » (p. 11) dans l'Afghanistan contemporain. L'auteure analyse les stratégies narratives utilisées par le romancier pour mettre en accord l'écriture de la vie intérieure avec celle de « la guerre sans fin », ainsi que pour illustrer le double enracinement du roman : « l'écriture minimaliste et la tradition ancienne du conte » (p. 15).

L'étude de Lisa Romain, « Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouvel pacte de lecture dans *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal », analyse les implications d'un nouvel pacte de lecture, « fondé sur l'éthique et la responsabilité » (p. 19), que le romancier propose à ses lecteurs. Une nouvelle vision et une dynamique du rapport au passé, à l'histoire, au réel, caractérisent autant l'écriture du roman que l'attitude du lecteur.

L'étude de Valentina Rădulescu se focalise sur « Quelques aspects de l'écriture de la violence dans le roman *L'Attentat*, de Yasmina Khadra ». Dans un premier temps, l'analyse des écritures de la violence montre comment, à travers la fiction, la réalité est confrontée à elle-même et comment la fiction peut déterminer un nouveau repositionnement du lecteur par rapport au réel et à soi-même. Dans un deuxième temps, l'auteure examine les formes de la violence actualisées dans le roman, afin d'en comprendre les mécanismes intimes. Valentina Rădulescu conclut

que les écritures de la violence sont de véritables « espaces de mémoire » (p. 42), qui « inscrivent des événements et des drames fictionnellement interprétés, ou purement fictionnels, dans la mémoire collective de l'humanité, leur conférant, au-delà de la colorature tragique ou poétique, l'épaisseur du vécu qui échappe souvent à l'historien » (*ibidem*).

Nancy Ali s'intéresse à « La violence littéraire dans *L'Amour, la fantasia*, d'Assia Djebar ». L'étude se focalise d'abord sur la structure violente du roman, ensuite sur le parallèle entre « la réflexivité du récit autobiographique et l'approche historiographique » et finalement analyse « la relations d'ambivalence de l'auteure avec la langue française, une *langue sanglante*, dans laquelle elle inscrit les témoignages de ses ancêtres » (p. 46). L'écriture de la violence dans *L'Amour, la fantasia* est, en fait, une manière de renverser toutes les formes de violence subies par les femmes, par tout un peuple, de réévaluer le passé.

Dans « Tireur olympique/embusqué : récit sportif et fiction de la guerre dans *Robert Mitchum ne revient pas* de Jean Hatzfeld », Pierre Vaucher explore le lien inédit entre sport et guerre dans la littérature. La lecture critique du roman conduit l'auteur à conclure, entre autres, que « le témoignage littéraire de la guerre peut tirer profit de la mise en rapport de plusieurs réalités » (p. 68) et que « si la métaphore du sport possède son efficacité pour dire la guerre, c'est qu'elle implique une réalité qui recoupe au moins partiellement celle de la guerre » (*ibidem*).

Dans « Violences conjuguées, violences transcendées : la quête de Soi et de l'Autre dans *L'Alchimiste* de Paulo Coelho et *La Traversée* de Mouloud Mammeri », Hicham Jirari établit des points de contact entre deux récits et deux aires littéraires différentes, afin de surprendre les aspects problématiques de la représentation du Moi en crise, « tant dans son individualité que dans sa socialité » (p. 71).

Vanessa Massoni Da Rocha consacre son article à « Simone Schwartz-Bart et l'écriture de la violence (post)coloniale dans le roman *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* ». L'auteure y étudie « la fictionnalisation des traumatismes de la (post)colonisation » (p. 83) dans l'œuvre de l'écrivaine guadeloupéenne. La portée de ce véritable « roman-cri de l'identité du peuple de Guadeloupe » (p. 84) est remarquablement synthétisée dans les lignes suivantes : « écrire c'est un moyen de se libérer des damnations qui accompagnent et font traîner les nègres. Écrire c'est transformer la violence et la souffrance en tissu littéraire et en art libérateur. Écrire c'est faire le deuil, apaiser les blessures pour apprendre à supporter et à convivre avec ce passé douloureux. Écrire c'est franchir les portes du cimetière pour donner une vie littéraire aux esclaves morts dans l'indigence et dans l'anonymat » (p. 92).

« La question coloniale dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes » fait l'objet de la contribution de Médard Kouao. L'auteur étudie les stratégies qui soutiennent « la critique de la violence réelle et symbolique, et de leurs répercussions sur le fonctionnement social » à laquelle procède Henri Lopes dans les romans *Le Lys et le flamboyant* et *Le Chercheur d'Afriques*.

Dans « Le récit de survivance de Serge Amisi : modalités d'adaptation textuelle et stratégies d'ajustement », Valérie Dussaillant-Fernandes se penche sur la problématique sensible du recrutement des enfants-soldats évoquée par le

narrateur dans un récit bouleversant. Dans la première partie de l'article, l'auteure analyse les particularités de l'écriture de l'ancien enfant-soldat congolais, dans la perspective du rapport réel – fictionnel. La deuxième partie révèle « les modalités d'ajustement au stress » (p. 107) qui ont rendu possible la survie d'Amisi dans un monde de la violence et de la déshumanisation, ainsi que le rôle de l'écriture dans le processus de réhabilitation et de retour à la normalité.

Le sujet abordé par Yao Louis Konan dans « La violence à "fleur de texte" : l'histoire africaine en mots/maux » est d'une actualité troublante. Il s'agit d'une analyse sémiotique et sémiologique qui « se déplace de l'évaluation de l'histoire en tant que bloc sémantique se dissimulant dans une discoursivisation et une narrativisation macabre, vers la description d'une référentialité vériste, fluctuant entre réalistes historique et tragique » (p. 121).

Stéphane Amougu surprend, à son tour, le contexte de la violence dans lequel se développe le roman africain contemporain, ce qui fait que l'écriture de la violence soit une constante de ce dernier. Son étude est consacrée à « L'esthétique de la brutalité : le génocide rwandais dans quelques romans africains francophones » et se concentre sur l'analyse d'une série de « données cruciales du débat autour de l'écriture, de l'interprétation et de la narration d'une réalité aussi inhumaine que l'extermination d'une partie d'un peuple » (p. 135).

Le génocide rwandais et ses échos dans le discours historique et littéraire constitue aussi le thème central de la contribution qui ouvre la deuxième section du volume, « Écritures de la non-violence » : « De la fictionnalisation du génocide rwandais à la stylisation de l'éthique de la non-violence : *Souveraine Magnifique* d'Eugène Ébodé ». Pierre Suzanne Eyenga Onana y réfléchit sur le caractère complémentaire du discours factuel et fictionnel dans la réécriture du génocide, ainsi que sur le rôle de la « fictionnalisation d'événements historiques » qui « se révèle parfois être une déformation artistique exhibant simplement la nature non violente des contacts interhumains » (p. 151).

Dans « Tierno Monénembo ou l'avènement d'un nouvel humanisme », Aliou Seck met en évidence les particularités du nouvel humanisme qui caractérise l'écriture de l'écrivain africain. L'œuvre romanesque de Tierno Monénembo acquiert sa dimension humaniste grâce à l'investissement de son auteur dans le développement des thèmes en rapport étroit avec les problèmes sociaux et politiques du continent africain, tels que le génocide rwandais ou la condition et les droits des femmes.

Avec « De la violence à l'écriture : destruction et reconstruction dans la littérature judéo – méditerranéenne et orientale francophone », Judith Schultz nous invite dans un autre espace littéraire sensible, marqué par la violence, mais aussi par l'attitude de nombreux écrivains qui lui opposent « une écriture non-violente qui fait partie d'un travail de reconstruction et de résilience, ayant pour objectif de montrer les conséquences concrètes de la haine, afin de pousser le lecteur à prendre conscience de la souffrance qu'elle provoque » (p. 173).

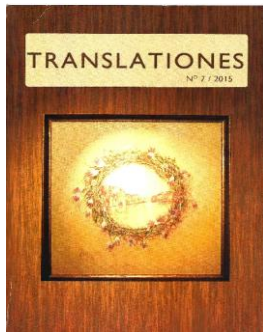
La contribution d'Amandine Bonesso, « Marie de l'Incarnation d'après Jean-Daniel Lafond : l'amour d'une sainte contre la barbarie actuelle », analyse le

modèle humanitaire et le thème de l'amour illustrés dans deux œuvres biographiques qui évoquent la vie de la religieuse du XVIII<sup>e</sup> siècle : le documentaire *Folle de Dieu* et le texte théâtral *Marie de l'Incarnation ou La Déraison d'amour*, de Jean-Daniel Lafond. La « sainteté religieuse » et « l'héroïsme humanitaire » de Marie de l'Incarnation encouragent « la société actuelle à reconstruire un sens pour l'avenir » (p. 196).

Dans l'espace de la section « Rencontres francophones », Silvia Pandelescu développe une analyse des échanges culturels belgo-roumains de 1949 à 1979, tandis que dans la section « Entretiens » Izabella Saramet réalise une interview avec deux écrivains belges, Jacques De Decker et Paul Edmond. Dans la section « Traductions inédites », Felicia Mihali propose la traduction d'un fragment de son roman *The Darling from Kandahar/La bien-aimée de Kandahar*. Une série de comptes rendus rédigés par Margareta Gyurcsik, Lidia Cotea, Luminița Vleja, Elena Ghiță, Adina Balint, offrent des points de vue critiques sur une série d'ouvrages théoriques et fictionnels.

La variété et la complexité des sujets abordés et analysés par les auteurs des études publiées dans les pages de *Dialogues Francophones 20-21* montrent que la problématique de la violence demeure l'un des thèmes les plus actuels pour écrivains et chercheurs confondus. Ces études soulignent qu'au-delà d'engendrer des chefs-d'œuvre de la littérature d'expression française, la violence génère aussi, à travers le discours fictionnel ou critique, une mobilisation, toujours plus ferme et plus responsable, contre tout ce qu'elle comporte de destructeur et de déshumanisant.

**Camelia MANOLESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**



**TRANSLATIONES n° 7/2015**  
**« Les Âges de l'histoire de la traduction »**  
**Éditions de l'Université de l'Ouest de Timișoara,**  
**ISSN : 2067-2705, 196 p.**

*Translationes*, la revue du Centre de recherche ISTTRAROM – Translationes, de l'Université de l'Ouest de Timișoara, consacre son septième numéro (responsable Iulia Cosma) aux « âges de la traduction ». Les démarches critiques des chercheurs s'y articulent autour de plusieurs axes de réflexion : *l'historiographie de la traduction, l'interdisciplinarité de l'histoire de la traduction, la déontologie de l'historien de la traduction*. Les études qui composent le volume convergent vers une évidence : l'histoire de la traduction fait actuellement l'objet d'un regain d'intérêt de la part des chercheurs, dans le contexte du développement des études traductologiques.

Ainsi, dans « Histoire de la traduction et traductologie » (extrait de son allocution prononcée le 26 avril 2012, à l'occasion de l'octroi du titre de Docteur Honoris Causa de l'Université de l'Ouest de Timișoara), Michel Ballard remarque le fait que l'histoire de la traduction n'est pas seulement passée, mais présente » (p. 21), ce qui prouve qu'on a affaire à une discipline dynamique, qui se construit continûment. Focalisant son analyse sur le facteur humain et son rôle fondamental dans cette construction, le professeur Ballard conclut que « la traduction en fait révèle des zones d'ombre où l'on se demande quelle est la part des forces linguistiques et celle des forces humaines ; une énergie est à l'œuvre dont on ne sait pas toujours qui ou ce qui l'alimente » (p. 23).

La « Section théorique » de la revue comprend des articles qui révèlent des moments et des aspects inédits de l'histoire de la traduction ou analysent le répertoire varié des contributions théoriques à l'évolution de la discipline.

Viviana Agostini Ouafi travaille sur les relations entre traduction et fascisme, ainsi que sur les divers points de vue sur la traduction de quatre intellectuels italiens, réputés pour leurs choix politiques, mais aussi pour leur rôle dans l'évolution de la culture européenne : Gramsci, Gentile, Croce, Debenedetti.

Georgiana Lungu Badea réalise une esquisse *de l'historiographie de la traduction en roumain*, basée sur les recherches en histoire de la traduction et sur « le modèle de la continuité temporelle » (p. 46). La réflexion de l'auteur porte autant sur des « faits traductifs » que sur les points focaux des discours théoriques des traducteurs et pose de « jalons » pour un développement ultérieur *de l'historiographie de la traduction en roumain*.

Mața Țaran Andreici dresse un bilan des traductions du serbe vers le roumain et analyse les particularités des pratiques traductives des traducteurs impliqués dans ce processus et leur discours théorique.

L'étude de Iulia Cosma s'inscrit dans un ample projet de réalisation d'une « monographie traductive » (p. 79) des versions roumaines de *L'Enfer* de Dante. L'auteur traite aussi des aspects de la réception et des approches critiques de ces versions.

Diana Moțoc focalise sa recherche sur les traductions entre le catalan et le roumain et sur les aspects particuliers d'une méthodologie de la recherche historiographique, appliquée au domaine de la traductologie.

La section « Pratique, didactique et critique de la traduction » s'ouvre avec l'étude de Laura Martinelli, qui met en discussion le statut de la traduction envisagée comme « multidisciplinaire » (p. 101). La chercheuse souligne la nécessité d'une « réélaboration massive des théories ou des modèles de recherche » spécifiques au champ de la traductologie, qui « peuvent être empruntés par des disciplines analogues » (p. 110). L'auteure conclut qu'à présent « une nouvelle époque pour la traduction commence, une époque de l'abolissement des frontières disciplinaires et d'une diversification théorique et méthodologique qui répond aux besoins toujours plus complexes de notre société et à l'importance qu'assument les phénomènes de la communication interculturelle » (p. 111).

Fabiana Fusco se penche sur la question de la retraduction, concept toujours plus présent dans les ouvrages théoriques et pratique complexe, toujours plus « appréciée dans la culture et dans la littérature européenne » (p. 113) et dont l'auteure examine les motivations, les modalités et les effets.

Dans la section « Hommages aux traducteurs et aux traductologues », Alina Pelea rend un vibrant hommage à celui qui fût une figure marquante des études traductologiques et un éminent formateur, le professeur Michel Ballard.

Une traduction inédite est proposée par Félicia Mihali, qui traduit un fragment de son roman *The Darling of Kandahar/Iubita din Kandahar*, provoquant le lecteur à s'interroger, une fois de plus, sur le rapport écriture – réécriture – traduction – autotraduction.

Dans la section « Entretiens », deux interviews retiennent l'attention des lecteurs : la première est réalisée par Georgiana Lungu-Badea avec Geneviève Henrot Sostero et Florence Lautel-Ribstein, éditeurs du n°1/2015 de la Revue d'études proustiennes – « Traduire À la Recherche du temps perdu de Marcel Proust », ouvrage de référence consacré à l'analyse des aspects de la traduction de l'œuvre proustienne en seize langues, publié aux Éditions Classiques Garnier. La deuxième est réalisée par Iulia Cosma avec le traducteur italien Alessandro de Lachenal et est focalisé sur l'évolution de la traductologie italienne et sur quelques aspects particuliers de la traduction et du statut du traducteur.

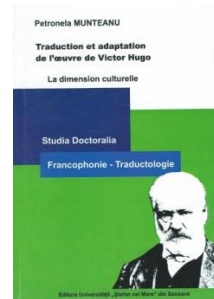
Une série de comptes rendus critiques, rédigés par Georgiana Lungu-Badea, Ileana Neli Eiben, Larisa Cercel, Valentina Mureșan, Iulia Cosma, signalent des contributions récentes importantes à l'évolution des études traductologiques.

Grâce à la variété et à la complexité des analyses, à la pertinence et à la densité des références bibliographiques, à sa dimension méthodologique, *Translations 7* est incontestablement un moment de référence dans l'évolution de la recherche dans le domaine de l'histoire de la traduction.

**Valentina RĂDULESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**

## Thèses

Nous signalons la parution en 2015, dans la collection *Studia Doctoralia* de la Maison d'Édition *Stefan cel Mare* de Suceava, de trois remarquables thèses de doctorat dirigées par le professeur HDR Muguraș Constantinescu.



Dans *La pratico-théorie de la traduction chez Irina Mavrodin*, **Anca BRĂESCU** offre une perspective intéressante sur l'œuvre traductologique de Mavrodin, les deux parties – théorique et pratique – de son livre se complétant de façon harmonieuse et laissant au lecteur l'impression d'un ouvrage bien documenté, sérieux et cohérent. Basée sur une immense bibliographie sur les ouvrages en traductologie, en critique et en histoire littéraire d'Irina Mavrodin, sélectionnée avec discernement par l'auteure, Anca Brăescu dresse un parallèle entre ce que Meschonnic appelle la *poétique du traduire* et que Mavrodin considère être une *pratico-théorie*. Les incursions et les renvois pertinents aux théories de Berman, Ladmiral, Ballard, Hewson, Deslile, D'Hulst, Raguét, Kahn, Jeanrenaud, Gambier prouvent non seulement sa bonne connaissance de leurs œuvres, mais aussi l'esprit critique avec lequel elle discute de la traduction littéraire, de ses valences, de la retraduction dans le sens strict du terme, de l'historicité de la traduction et du risque qu'elle court de devenir prématurément datée, de la cyclicité et de la dynamique des notions et des concepts traductologiques.

Le lecteur avisé et intéressé peut ainsi compléter ses informations sur des écrivains français ou francophones traduits selon les époques en fonction du goût des lecteurs roumains et francophones et des contraintes imposées par les éditeurs. Ces études sont d'autant plus importantes pour les traducteurs, jeunes ou moins jeunes, qu'elles se fondent sur une partie théorique rigoureusement sélectionnée et présentée, richement illustrée par des exemples pertinents, bien argumentés et analysés.

**Maria-Cristina HETRIUC**, dans son livre *Traduction, autotraduction, réécriture de l'œuvre de Panait Istrati (La composante multiculturelle)* s'intéresse à l'examen des deux voix qu'on distingue chez cet auteur : une voix multiculturelle et une voix roumaine. La première est plus évidente dans la version française, dans

laquelle se font sentir avec prégnance les marques d'appartenance à un univers étranger, alors que dans la seconde, ce sont les éléments spécifiques de la culture roumaine qui attirent l'attention du lecteur. Pour prouver le caractère multiculturel de l'œuvre d'Istrati, Maria-Cristina Hetriuc procède à une classification intéressante des œuvres istratiennes, en fonction de la dominante culturelle (orientale, balkanique, ottomane, roumaine), l'auteure réussissant à mettre en exergue, grâce à la théorie éthique, les paradigmes culturel, idiomatique et sociolinguistique. Douée d'un évident sens de comparatiste, elle confronte l'original français avec les versions françaises et roumaines, inventorie les solutions de traduction offertes par les cinq traducteurs d'Istrati et propose un classement des traductions en fonction de l'impression globale que les versions roumaines lui laissent. En s'appuyant sur les ouvrages et les définitions des concepts de bilinguisme, autotraduction, réécriture, interférences langagières, sa fine analyse de *Kyra Kyralina*, d'*Oncle Anghel* et de *Tsatsa Minnka* la mène à la conclusion que les déclarations de Panait Istrati sont parfois contradictoires et que les versions sont plutôt des autotraductions que des réécritures.

**Petronela MUNTEANU**, dans *Traduction et adaptation de l'œuvre de Victor Hugo (La dimension culturelle)* se concentre sur la dimension socio-culturelle de la traduction. L'auteure fait une analyse pertinente des marques et des référents culturels dans la traduction de l'œuvre de Victor Hugo et des difficultés que les traducteurs ont dû surmonter pour restituer en roumain l'atmosphère typiquement parisienne dépeinte dans *Les Misérables* et dans *Notre Dame de Paris*. En appuyant sa démarche sur des théories traductologiques européennes et américaines, Petronela Munteanu déplace son analyse de l'aspect linguistique vers le culturel, analyse extrêmement minutieuse et nuancée. Elle accorde une attention particulière à l'adaptation, envisagée comme processus qui rétablit les équilibres affectés par le transfert d'informations d'une langue à l'autre, où la primauté est accordée au sens dans le texte source. Ainsi, le message est transmis par-delà les différences linguistiques et culturelles, par des aménagements au niveau du contenu, du style et des références. On ne peut pas s'empêcher de remarquer la perspective multiple (philosophique, biologique, sociale, ethnologique, anthropologique) dont se sert l'auteure pour analyser et interpréter de façon critique les traductions roumaines des deux œuvres hugoliennes et d'opérer des classifications claires, détaillées, basées sur des critères scientifiques solides.

**Anda RĂDULESCU**  
**Université de Craiova, Roumanie**



## **PROTOCLE DE RÉDACTION**

Analele Universității din Craiova  
(Annales de l'Université de Craïova  
Annals of the University of Craiova)  
Seria Științe filologice  
Langues et littératures romanes

**Les articles seront envoyés à l'adresse : annales\_irc@yahoo.fr**

**Les auteurs sont priés de respecter les consignes suivantes :**

**1. Dimension de l'article : 3500 – 6000 mots (à part la bibliographie et les résumés)**

**Format : doc. ou docx.**

**Police : Times New Roman (TNR) 11 pour le corps de l'article, 10 pour les exemples et les citations**

**Style : NORMAL**

**Mise en page : custom size, 17/24 cm (File, Page setup, Paper size: custom size)**

**Marges : 2 cm (bas, haut, gauche, droite)**

**Interligne : simple**

**Spacing : gauche : 0 cm, droite : 0 cm (Format, Paragraph, spacing)**

**Alignement : 1,27 cm (Format, Paragraph, First ligne: 1,27 cm)**

**2. Titre, nom de l'auteur**

Titre : Times New Roman 14, en gras, majuscules, centré

Prénom, nom et affiliation des auteurs : Times New Roman 12, en gras, aligné à droite

*Exemple:*

## **VALEURS DE L'IMPARFAIT EN FRANÇAIS**

**Jean François DUPONT**  
**Université de....., France**

### 3. Résumés et mots-clés :

Les résumés en français et en anglais (10 lignes maximum) seront rédigés en Times New Roman 10, retrait de 1,27 cm à gauche et à droite (Format, Paragraph, Indentation : left : 1,27 cm, right: 1,27 cm)

Titre du résumé : TNR, 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche

Les résumés seront accompagnés de 3-6 mots-clés en français et en anglais. Le titre de l'article sera également traduit en anglais. (Mots-clés, Key words et titre en anglais, TNR 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche; les mot-clés et les keywords proprement dits : TNR 10, en italiques).

*Exemple:*

#### **Résumé**

Notre étude se propose de .... xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx  
xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx  
xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx  
xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx  
xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx  
xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx  
xxxx xxxx xxxxx xxxx

#### **Abstract**

#### **TITRE EN ANGLAIS**

The purpose of this study .... xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx  
xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx  
xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx  
xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx  
xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx  
xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx  
xxxx xxxx xxxxx xxxx

**Mots-clés :** *imparfait, temporalité, aspect, mode d'action, ....*

**Keywords :** *French 'imparfait', tense, aspect, Aktionsart, ...*

### 4. Mise en forme du texte et des paragraphes

Corps du texte : Times New Roman 11, NORMAL, justifié

Paragraphes : retrait de 1,27 cm

Les tableaux (titrés) insérés dans le texte ne doivent pas dépasser la taille d'une page de la revue ; plus longs, ils seront reportés en annexe à la fin de l'article.

*Exemple:*

Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, ...

## **5. Ponctuation**

Un espace insécable (inséré automatiquement par l'ordinateur si, sur la barre d'outils, vous sélectionnez le français comme langue du document) entre les signes de ponctuation (c'est-à-dire guillemets, deux points, point-virgule, point d'exclamation ou d'interrogation) et le mot.

Pas d'espace avant le point ou la virgule et le mot.

Crochets et parenthèses : espace à l'extérieur, pas d'espace à l'intérieur. Pas de ponctuation dans un titre, sauf point d'exclamation ou d'interrogation.

*Exemple:*

Quel est le point faible de cette théorie ?

« Le Code civil est l'instrument de la bourgeoisie », déclare le doyen Dufranc.

À ce point, l'auteur aurait dû nous fournir quelques explications...

Les détails de la démonstration (que nous avons présentée ici seulement dans ses grandes lignes) se retrouvent dans...

## **6. Plan de l'article**

Il est souhaitable que le texte de l'article soit organisé à trois niveaux :

- **section : 1, 2, 3, ... (style Titre 1, gras, taille de police 12, retrait 1,27) ;**
- **sous-section : 1.1., 1.2., ... 2.1., 2.2..., etc. (style Titre 2, gras, taille de police 11, retrait 1,27) ;**
- **sous - sous section ; 1.1.1., 1.1.2. ... 2.1.1., 2.2.2. etc. (style Titre 3, gras, taille de police 10, retrait 1,27).**

*Exemple:*

**Section 1 (Style « Titre 1 », TNR, taille de police 12, gras)**

**1.1. Sous section (Style « Titre 2 », TNR, taille de police 11, gras)**

**1.1.1. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

**1.1.2. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

....

**Section 2 (Style « Titre 1 », TNR, taille de police 12, gras)**

**2.1. Sous section (Style « Titre 2 », TNR, taille de police 11, gras)**

**2.1.1. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

.....

**Section 3 (Style « Titre 1 », TNR, taille de police 12, gras)**

**3.1. Sous section (Style « Titre 2 », TNR, taille de police 11, gras)**

**3.1.1. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

**3.1.2. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

## **7. Citations**

Les citations brèves (de trois lignes et moins) ne sont pas en italiques, mais en caractères romains (normaux) encadrées par des guillemets à la française. Les citations de trois lignes et plus seront mises en valeur par un alinéa particulier, retrait 1,27 cm, retrait 1,27 cm, taille de police 10. Le texte de la citation est précédé et suivi de guillemets doubles. À la fin de la citation on indique la source, selon les normes des références bibliographiques dans le texte (c'est-à-dire le nom de l'auteur, l'année de publication, éventuellement la page, précédée de deux points. Placer entre crochets les points de suspension représentant une coupure importante dans la citation.

*Exemple:*

Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, ...

« Supposons, par exemple, que j'aperçoive un bateau dans une cale de construction, que je m'en approche et brise la bouteille suspendue à la coque, que je proclame "Je baptise ce bateau Joseph Staline", et que [...] d'un coup de pied je fais sauter les cales. » (Austin 1970 : 56)

Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, ...

l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, ...

## 8. Les exemples

Les exemples brefs (en général, qui ne constituent pas des propositions) peuvent être introduits à l'intérieur du paragraphe, en italiques.

Les exemples d'une proposition et plus, seront mis hors du paragraphe, taille de police 10, suspension 1,27 cm. Chaque exemple est précédé d'un numéro entre parenthèses.

*Exemple :*

Le syntagme verbal *lire un livre* est constitué d'un verbe transitif et d'un syntagme nominal qui constitue son complément d'objet direct.

- (1) Un soir pâle d'août, la lettre qui annonçait à Yann la mort de son frère finit par arriver à bord de la « Marie » sur la mer d'Islande.
- (2) Elle voyageait à bord de la Romania, un cargo mixte qui venait d'Ostende.

## 9. Notes, appels de note et références

Les notes se trouveront en bas de page, suspension (hanging) 0,5 cm. Les appels de note seront introduits automatiquement du menu « Insertion ». Il est recommandable de ne pas introduire des notes contenant seulement des références bibliographiques, qui peuvent être introduites dans le texte.

## 10. Les références bibliographiques

Dans le texte, dans les notes et après les citations, les références bibliographiques se résument à l'indication du nom de l'auteur, de l'année de publication et, si nécessaire, de la page. Après l'année de parution, on introduit les deux-points, un espace insécable et on écrit ensuite le numéro de la page. Si la publication a plusieurs auteurs, on les sépare par barre oblique avec espace insécable.

*Exemple :*

Cette suite répond aux différentes manipulations<sup>1</sup>, de façon prédictible.

---

<sup>1</sup>L'examen à plus grande échelle des zones de dispersion pourrait échanger ces rapports. Nous nous proposons d'approfondir cet aspect dans une étude ultérieure.

Cette distinction a été faite pour la première fois par K. S. Donnellan (1966) qui ne s'occupait pas de déictiques mais de descriptions définies. Austin décrit en détail les conditions du bon fonctionnement des performatifs (Austin 1970 : 56).

## **11. Bibliographie**

Le mot « Bibliographie » sera écrit en gras, taille de police 11, retrait 1,27 cm.

Les auteurs / éditeurs sont classés alphabétiquement. La forme de chaque paragraphe : taille de police 11, suspension (hanging) 1,27 cm.

La bibliographie doit contenir pour chaque auteur le nom, l'initiale ou le prénom, l'année de publication, le titre de l'ouvrage. Si le même auteur figure avec plusieurs travaux, on les classe chronologiquement. Si un travail a plusieurs auteurs, on sépare leurs noms par barre oblique.

### **Le titre de l'ouvrage :**

– s'il s'agit d'un livre, le titre sera écrit en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition;

– s'il s'agit d'un article publié dans un recueil, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de l'éditeur (avec la spécification (éd.) s'il est seul ou (éds.) s'il y en a plusieurs), le titre du recueil en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition ; à la fin on indique les pages où se trouve l'article ;

– s'il s'agit d'un article publié dans une revue, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de la revue, en italiques, de l'année de parution, (éventuellement du numéro du volume) et des pages où se trouve l'article.

*Exemple :*

### **Bibliographie**

Bracops, Martine (2006), *Introduction à la pragmatique*, Bruxelles : De Boeck.

Bouchard, Denis (1993), « Primitifs, métaphore, et grammaire : les divers emplois de *venir* et *aller* », in *Langue française* 100 : 49 – 66.

Moeschler, Jacques / Antoine Auchlin (1997), *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris : Armand Colin.

Tversky, Barbara / Holly Taylor / Sent Mainwaring (1997) « Langage et perspective spatiale », in Michael Denis (éd.), *Langage et cognition spatiale*, Paris : Masson, 25- 49.

En vue de la réalisation d'une liste des collaborateurs de la revue, nous vous prions de nous fournir les coordonnées suivantes :

Nom :

Prénom :

Titre académique :

Adresse professionnelle :

Téléphone :

Adresse électronique :

Spécialisation :

Université :

Département :

**Les textes pour le numéro de 2017 des annales seront envoyés jusqu'au 15 septembre 2017 à l'adresse indiquée ci-dessus.**

**Structure de la revue :**

**Dossier thématique : Hybridation, incongruité, croisement, métissage, synergie en langue, littérature, traduction et didactique**

Dossier littérature (varia)

Dossier linguistique (varia)

Comptes rendus critiques

La responsabilité du contenu des articles revient aux auteurs.

