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

# *ANALELE UNIVERSITĂŢII DIN CRAIOVA*

**SERIA ŞTIINŢE FILOLOGICE**
**LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES**
**AN XIX, Nr.1, 2015**

**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 Timişoara (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 Brânduşa STEICIUC, Université Ştefan 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 :** RĂDULESCU Valentina

**ISSN 1224 – 8150**

# Table des matières

## DOSSIER THÉMATIQUE *TEMPS ET TEMPORALITÉ*/1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE

**Adriana COSTĂCHESCU, Le présent anaphorique en français** 13

**Ancuţa GUŢĂ, Les valeurs temporelles du futur simple français** 28

**Rochambeau LAINY, Études sémantiques des morphèmes « *fèk*, *sot*, *fin*, *annik* » et leurs dérivés. Pour une étude du passé récent en créole haïtien** 42

**Bauvarie MOUNGA, Le conditionnel : formes, sens et modalisation** 58

**Mihaela POPESCU, La sémantique du conditionnel dans les langues romanes** 72

**Amani RABEH, Temporalité et hiérarchisation des temps verbaux du passé chez Beauzée** 85

**Anda RĂDULESCU, Un exemple de défigement : le mot *temps* dans les énoncés parémiques français** 97

## DOSSIER THÉMATIQUE *TEMPS ET TEMPORALITÉ*/2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE

**Yamina ABOURA-NADJI, Bibliothérapie et temporalité : quels textes pour la bibliothérapie en Algérie ?** 113

**Elena Mihaela ANDREI, Prison et évasion : entre concentricité et excentricité temporelles** 122

**Mathilde BATAILLÉ, Le temps dans les robinsonnades contemporaines l'exemple de Jean Giraudoux, Michel Tournier et Patrick Chamoiseau** 134

**Pierre Suzanne EYENGA ONANA, Référent temporel et volonté d'autodéfinition chez le Noir-américain : *Homme invisible pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison** 147

**Camelia MANOLESCU, L'écoulement du temps ou les limites temporelles dans *Un cœur simple* de Gustave Flaubert** 163

**Vincenzo REINA LI CRAPI, Représentations du temps personnel dans les tragédies de la Renaissance** 179

**DOSSIER VARIA : LITTÉRATURE, LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DU FRANÇAIS**

**Daniela DINCĂ, Les faux-amis à l'épreuve du temps et de l'espace** 201

**Helena HOROVA, La compréhension écrite et la compétence grammaticale** 213

**Magdalena KOWALSKA, « Certainement le siècle ains ordenée ». Le plan des litanies poétiques médiévales** 221

**Wenceslao-Carlos LOZANO, Écrivains romantiques français à Grenade** 235

**Valentina RĂDULESCU, Quelques aspects de la réécriture dans *Jacques et son Maître*, de Milan Kundera** 247

## COMPTES RENDUS CRITIQUES

***TRANSLATIONES*, N$^{O}$ 6/2014 (Cecilia CONDEI)** 265

**Cecilia-Mihaela POPESCU, *Exprimarea potenţialului şi a irealului în latină, franceză şi română* (Daniela DINCĂ)** 268

**Carmen PINEIRA-TRESMONTANT (éd.), *Discours et effets de sens. Argumenter, manipuler, traduire* (Anda RĂDULESCU)** 270

**Rabia REDOUANE, *Femmes arabes et écritures francophones. Machrek – Maghreb* (Valentina RĂDULESCU)** 274

**GOES Jan et Mariana PITAR (éds.), *La Négation. Études linguistiques, pragmatiques et didactiques* (Fatima ZIOUANI)** 276

# Table of contents

## DOSSIER THÉMATIQUE *TEMPS ET TEMPORALITÉ*/1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE

**Adriana COSTĂCHESCU, The Anaphoric Present in French** 13

**Ancuţa GUŢĂ, The Time Values of the French Simple Future Tense** 28

**Rochambeau LAINY, Semantic Studies of Morphemes "*FEK, SOT, FIN, ANNIK* and Their Derivatives in Order to Explain the Recent Past in Haitian Creole** 42

**Bauvarie MOUNGA, Conditional: Forms, Meanings and Modalization** 58

**Mihaela POPESCU, Some Insights on the Semantics of Conditional in Romance Languages** 72

**Amani RABEH, Temporality and Hierarchization of Past Tenses after Beauzée** 86

**Anda RĂDULESCU, When French Proverbial Phrases on Time Become Unset** 98

## DOSSIER THÉMATIQUE *TEMPS ET TEMPORALITÉ*/2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE

**Yamina ABOURA-NADJI, Bibliotherapy and Temporality: Which Texts for Bibliotherapy in Algeria?** 113

**Elena Mihaela ANDREI, Prison and Escape: Between Temporal Concentricity and Eccentricity** 122

**Mathilde BATAILLÉ, Time in Contemporary Robinsonades. The Example of Jean Giradoux, Michel Tournier and Patrick Chamoiseau** 134

**Pierre Suzanne EYENGA ONANA, Time Reference and Quest of Identity of the African-American Character: *Invisible Man* by Ralph Ellison** 147

**Camelia MANOLESCU, The Flow of Time or The Time Limits in Gustave Flaubert's *Un Cœur simple*** 163

**Vincenzo REINA LI CRAPI, Representations of Personal Time in Renaissance Tragedies** 179

**DOSSIER VARIA : LITTÉRATURE, LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DU FRANÇAIS**

**Daniela DINCĂ, The False Friends to the Test of Time and Space** 201

**Helena HOROVA, Reading Comprehension and Grammatical Competence** 213

**Magdalena KOWALSKA, « Certainement le siècle ains ordenée ». The Plan of Litanies in French Medieval Poetry** 221

**Wenceslao-Carlos LOZANO, French Romantic Writers in Granada** 235

**Valentina RĂDULESCU, Aspects of Rewriting in Milan Kundera's *Jacques et son Maître*** 247

## COMPTES RENDUS CRITIQUES

***TRANSLATIONES*, N$^{O}$ 6/2014 (Cecilia CONDEI)** 265

**Cecilia-Mihaela POPESCU, *Exprimarea potenţialului şi a irealului în latină, franceză şi română* (Daniela DINCĂ)** 268

**Carmen PINEIRA-TRESMONTANT (éd.), *discours et effets de sens. Argumenter, manipuler, traduire* (Anda RĂDULESCU)** 270

**Rabia REDOUANE, *Femmes arabes et écritures francophones. Machrek – Maghreb* (Valentina RĂDULESCU)** 274

**GOES Jan et Mariana PITAR (éds.), *La Négation. Études linguistiques, pragmatiques et didactiques* (Fatima ZIOUANI)** 276

# Avant-propos

*Le numéro actuel des Annales* du Département de Langues romanes et classiques de la Faculté des Lettres de l'Université de Craïova est consacré *au temps et à la temporalité,* notions fondamentales et universelles, mais difficiles à cerner surtout à cause de la dimension subjective du temps. Depuis l'Antiquité, ce topos, qui se situe au carrefour des sciences exactes et humaines, semble être inépuisable et en même temps très incitant pour les chercheurs venant de domaines différents.

Les articles des deux volets du dossier thématique, *Temps et temporalité*, traitent du temps dans sa dimension *intralinguistique* (l'ordre et la succession des événements, leur durée, l'intervalle qui les sépare, la vitesse de déroulement, la périodicité, le rythme, l'irréversibilité de certain(e)s actions/événements/états), *interlinguistique* (comparaisons entre divers systèmes temporels des langues) et *dramatique* (temps verbaux et leur usage discursif et narratif). Le dossier thématique de linguistique est formé de sept articles où les auteurs se focalisent sur : a) le présent anaphorique, très fréquent en roumain et parfois difficile à transférer par un présent en français en raison de la concordance des temps ; b) le futur simple et sa dimension énonciative au niveau phrastique et textuel ; c) le conditionnel, envisagé soit comme un procédé de modalisation à part entière, par lequel on opère un dédoublement énonciatif utilisé pour commenter son propre point de vue ou celui d'un autre, soit dans une vision contrastive de ses valeurs sémantiques dans plusieurs langues romanes dont le français, le roumain, l'italien et l'espagnol ; d) le passé récent en créole haïtien, illustré par une étude sémantique des morphèmes *fek, sot, fin* et *annik* ; e) la temporalité et la hiérarchisation des temps du passé chez Beauzée, l'un des précurseurs du système de Reichenbach ; f) le défigement des énoncés parémiques français formés avec le mot *temps*, ses transgressions formelles et ses mécanismes (lexical, syntaxique, sémantique et prosodique) dans les slogans publicitaires.

Le deuxième volet du dossier thématique, regroupant des études de littérature, élargit le champ de recherche et multiplie les approches de la question du temps et de la temporalité. Des liens subtils se créent entre des sujets originaux et, parfois, surprenants, concernant : les rapports entre bibliothérapie et temporalité, prison et évasion entre concentricité et excentricité temporelles, le temps des robinsonnades contemporaines, le référent temporel et l'approche genettienne de la temporalité dans l'écriture romanesque contemporaine, les limites temporelles dans un conte flaubertien, les représentations du temps personnel dans les tragédies de la Renaissance.

Le dossier *Varia* réunit cinq articles qui ne sont pas sans rapport avec la thématique du volume : le dossier s'ouvre avec un article où l'auteure traite des faux-amis roumains-français à l'épreuve du temps et de l'espace, étude intéressante portant sur les changements et les extensions du sens de certains mots. Dans une autre perspective, didactique cette fois, l'analyse se concentre sur les techniques d'acquisition d'une compétence grammaticale et de compréhension écrite. Les études de littérature mettent en relation des époques diverses grâce aux analyses portant sur le plan des litanies poétiques médiévales, le passage des écrivains romantiques français à Grenade ou le dialogue à travers les siècles, par l'intermédiaire de la réécriture, entre deux œuvres et deux écrivains majeurs de la littérature française.

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 Craïova. Série Sciences philologiques. Langues et littératures romanes* et nous espérons que les articles de ce volume éveilleront l'intérêt d'un public varié.

# *DOSSIER THÉMATIQUE TEMPS ET TEMPORALITÉ/1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE*

# LE PRÉSENT ANAPHORIQUE EN FRANÇAIS

**Adriana COSTĂCHESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**
**acostachescu@yahoo.com**

**Résumé**

L'article est consacré à un emploi du présent qui est très fréquent en roumain, mais qui existe aussi dans les autres langues romanes, à savoir en français. Il s'agit du présent anaphorique, qui en roumain se manifeste dans des phrases comme *Ion mi-a spus că **e** obosit* « Jean m'a dit qu'il était (*litt*. Est) exténué ». La caractéristique principale de cette forme est celle de dénoter un intervalle temporel situé entièrement dans le passé. En roumain, cet emploi a été identifié depuis peu (Uricaru 2003), bien que la description faite n'est pas tout à fait exacte. Dans cet article, l'auteur décrit d'abord le présent anaphorique en roumain, pour se concentrer ensuite sur les occurrences de cette forme dans le discours indirect en français, tant dans les textes fictionnels que dans des discours politiques. L'apparition de cette forme, qui semble contredire les règles de la concordance des temps, est considérée comme une manifestation de la tendance générale des langues européennes de rapprocher leurs formes de la langue écrite des formes de la langue parlée.

**Abstract**

**THE ANAPHORIC PRESENT IN FRENCH**

This article is dedicated to a specific use of the present tense, which is very recurrent in the Romanian language but can be found in other Romance languages too, such as French. This 13or mis called 'the anaphoric present' and is visible in phrases like *Ion mi-a spus că **e**obosit (Ion told me he was tired)*, being defined by the fact that it can describe a time interval located entirely in the past. In Romanian, this use has been identified only recently (Uricaru 2003) even if its description is not entirely accurate. In this article, after a presentation of the anaphoric present in Romanian, the author focuses on the occurrences of this present form in the indirect discourse in French, as it can be found in fictional texts and political discourses. The presence of this form, which seems to contradict the sequence of tenses, is considered as a general tendency of European languages to use features of the spoken language in the written language.

**Mots-clés :** *présent anaphorique, présent non-transposé, référence temporelle, discours indirect*
**Keywords** : *anaphoric present, non-transponsed present, temporal refference, indirect discourse*

## 1. Introduction : le présent de l'indicatif et ses 'valeurs'

Du point de vue cognitif, le présent de l'indicatif est le tiroir le plus économique parce qu'il demande un minimum d'effort : grâce à sa fréquence, l'effort de mémoire est petit et grâce à son signifiant relativement bref (certaines formes coïncident avec le radical (morphème verbal ∅) ou on ajoute souvent un seul morphème monosyllabique), l'effort d'articulation est modeste.

Comme tous les tiroirs, cette forme de l'indicatif exprime en même temps une signification temporelle et une valeur aspectuelle. Du point de vue chronologique, la signification fondamentale du présent est déictique, désignant la simultanéité avec $t_0$, le moment où l'émetteur transmet son message. Sa valeur aspectuelle est l'imperfectif, focalisant, donc, sur la phase interne de la prédication. Vu le fait que le présent est une forme verbale très fréquente (la plus fréquente en absolu à l'oral) le tiroir a développé un large éventail de valeurs sémantiques et pragmatiques supplémentaires, qu'on retrouve dans toutes les langues romanes littéraires et aussi en anglais :

– une situation ou une succession de prédications dynamiques qui se déroulent au moment $t_0$ – le présent d'actualité, ou de reportage, comme dans les transmissions sportives (*l'attaquant X reçoit le ballon, il le glisse derrière le gardien de but*) ;

– situations ou actions du passé, le présent étant employé pour donner l'impression d'une action qui se déroule sous les yeux des interlocuteurs – le 'présent historique' (*en 1789, le 14 juillet, le peuple de Paris prend la Bastille*) ;

– valeur omnitemporelle, ou a-temporelle – le 'présent gnomique' qui n'est pas lié à un intervalle temporel (*le marcassin est un petit sanglier ; l'habit ne fait pas le moine*) ;

– un présent étendu dans le passé (*votre père, je le quitte à l'instant*) ou dans le futur (*il arrive dans une heure / demain*) ;

– une prédication multiple de type itératif (*chaque matin Marie boit une tasse de café avant d'aller au travail*).

À part le présent historique et le présent gnomique, ces 'valeurs' du présent (figurant dans tout livre de grammaire) sont déictiques.

Le présent gnomique a la propriété d'être 'en dehors du temps', dans le sens qu'il ne dénote pas un intervalle temporel simultané, ou antérieur, ou postérieur par rapport à un repère (l'intervalle d'ancrage). Il exprime des propriétés ou des actions qui, du point de vue humain, sont éternelles ou perçues comme telles. Cette particularité explique pourquoi dans les subordonnées le présent gnomique se maintient, même si le temps de la régente est une forme du passé :

(1) a. Physicists (PRET-$t_1$) showed that water **boils** (PR-$t_2$) at 100° Celsius
b. Les physiciens **ont montré** (PC-$t_1$) que l'eau **bout** (PR-$t_2$) à 100° C.
c. Fizicienii **au arătat** (PC-$t_1$) că apa **fierbe** (PR-$t_2$) la 100° C.

Les valeurs sémantiques se superposent aux contextualisations typiques du présent, comme l'occurrence dans les plaisanteries (*Paddy entre dans un pub*), dans les indications scéniques (*Perséphone époussette*), dans les comptes rendus (*Saussure montre que* p), dans les prévisions (*le train part à sept heures quinze*), dans les titres de journaux (*l'Europe dont nous ne voulons plus*), dans les actes de langage (*je te promets de venir demain*), etc. (v. Neil Smith 1993 : 35, Costăchescu 2013 : 147-148).

Il est clair que le présent des plaisanteries est un présent historique, que le présent des comptes rendus est gnomique, que le présent des prévisions, s'il fait référence à l'horaire des trains, est déictique et itératif (« cette année, chaque jour le train Paris-Strasbourg part à sept heures quinze »), etc.

À cette liste, la linguistique roumaine ajoute un usage supplémentaire, qui se manifeste seulement dans les subordonnées, un emploi du présent pour lequel Lucia Uricaru a proposé le terme de 'présent anaphorique' (Uricaru 2003). Cette forme se retrouve non seulement dans la langue parlée, mais aussi dans la langue écrite :

(2) a. Maria **a spus** (PC-$t_1$) că **se simte** (PR-$t_2$) mai bine.
« Marie a dit qu'elle se sentait (*litt*. Se sent) mieux ».

Dans l'interprétation de Uricaru (2003), le présent du verbe *a se simți* « se sentir » est considéré un présent anaphorique car il exprime une simultanéité (approximative), avec $t_1$, l'intervalle désigné par le verbe de la principale ; en plus, les deux prédications sont situées dans le passé, étant antérieures par rapport au moment de la parole, $t_0$. Toutes ces informations peuvent être résumées par la formule (2b), où '$t_n > t_m$' signifie que $t_n$ est antérieur à $t_m$ :

(2) b. $(t_1 = t_2) > t_0$.

Dans la linguistique roumaine, le présent anaphorique est discuté dans le contexte de la description de l'emploi des tiroirs verbaux et du débat sur l'existence (ou l'inexistence) de la concordance des temps dans cette langue. (v. Costăchescu 2015). Cette forme est considérée comme propre au roumain et qu'elle n'existe pas dans les autres langues romanes littéraires, toutes caractérisées par des règles explicites de la concordance des temps. L'existence de ce type de présent est considérée comme une 'preuve' du fait qu'en roumain l'emploi des temps est libre, non limité par des règles d'emplois comme celles de la concordance.

Dans cet article, nous nous sommes proposé de montrer, à l'aide d'un corpus, que le présent anaphorique existe en français aussi.

## 2. Le présent anaphorique en roumain

L'existence du présent anaphorique a été illustrée dans des études comme Lucia Uricaru (2003) ou Rodica Zafiu (2013) par des exemples du type suivant :

(3) a. Mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **e** (PR-$t_2$) supărat.
« Il m'a dit qu"il était (*litt*. Est) fâché ».
b. Mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **era** (IMP-$t_2$) supărat. (ex. de Zafiu 2013 : 63)
« Il m'a dit qu'il était fâché ».

Dans (3a), malgré la présence du passé composé dans la principale (*a spus* « a dit »), le verbe de la subordonnée complétive d'objet direct est au présent. Lucia Uricaru (2003) considère que le présent 'perd' sa signification déictique (un intervalle temporel qui inclut $t_0$) et 'reprend' l'intervalle dénoté par le verbe de la principale (Uricaru 2003 : 182-185)[1]. Rodica Zafiu (2013) considère en plus que l'emploi de (3a) est celui général, 'non-marqué'.

Cette occurrence du présent est en opposition avec l'occurrence de l'imparfait dans la subordonnée de (3b)[2] et Rodica Zafiu soutient que la différence entre (3a) et (3b) consiste dans le fait que dans (3b) l'État décrit par la complétive est limité au passé : l'Expérimentateur était fâché dans un intervalle antérieur à $t_0$, mais, très probablement, il ne l'est plus dans $t_0$, selon la formule

(4) $(t_1 \cong t_2) > t_0$[3].

---

[1]L'existence d'un 'vidage' dénotatif pour certaines expressions qui connaissent des emplois déictiques ou anaphoriques a été découverte par Stephen Levinson (1983) dans le cas des 'noms (temporels) propres', c'est-à-dire les noms des jours de la semaine et des mois de l'année. Normalement l'expression *ce* + $\text{Nom}_{\text{temps}}$ (*ce jour*, *cette semaine*, *cette année*, etc.) inclut $t_0$ dans l'intervalle désigné, Cela n'est pas (toujours) vrai pour des syntagmes comme *ce jeudi* ou *ce septembre* : si la phrase contenant le syntagme *ce jeudi* est prononcée un jour de lundi ou de mardi, *ce jeudi* désigne le jour appelé ainsi de la même semaine, mais si la phrase est prononcée un vendredi ou un samedi, elle fait référence à un jour de la semaine suivante. De même *ce septembre* peut signifier un mois de l'année contenant $t_0$ (si la phrase est prononcée dans un intervalle situé du mois de janvier jusqu'au mois d'août) ou bien un mois de l'année successive (si prononcée du mois d'octobre au mois de décembre) (v. Costăchescu 2013 : 132). Cette capacité d'avoir deux types de dénotations est expliquée par Levinson par un 'vidage' sémantique préliminaire.

[2]Il faut souligner que dans (3b) l'emploi des temps est conforme aux autres langues romanes littéraires : une forme du passé dans la principale ($t_1 > t_0$ 'l'intervalle $t_1$ est antérieur à l'intervalle $t_0$') et un imparfait dans la subordonnée complétive, pour exprimer la simultanéité avec la principale ($t_2 \cong t_1$). Il ne faut jamais oublier que le présent anaphorique de (3a) représente seulement **un** des moyens dont le roumain dispose pour exprimer la simultanéité des deux prédications.

[3]La notation '$t_1 \cong t_2$' signifie que l'intervalle $t_1$ est (approximativement) simultané avec l'intervalle $t_2$.

Nous avons montré dans Costăchescu (2015) que cette affirmation confirme l'ambigüité du présent anaphorique de (2) et de (3a) : ces phrases acceptent tant une interprétation anaphorique qu'une interprétation déictique. L'interprétation déictique est évidente dans une phrase comme (5) :

(5) Mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **e** (PR-$t_2$) supărat pe Maria și că nu o **va ierta** (VIITOR-$t_3$) niciodată.
« Il m'a dit qu'il était (*litt*. Est) fâché contre Marie et qu'il ne la pardonnerait (*litt*. pardonnera) jamais ».

Dans cet exemple, il est clair que le présent *e supărat* « est fâché » se manifeste dans un intervalle qui inclut non seulement $t_1$, le temps de la principale, mais aussi le temps de production du message ($t_0$) ; encore plus, la présence d'un verbe au futur ($t_0 < t_3$) permet au récepteur de déduire que la situation formulée par la complétive se prolongera dans le futur. Les relations chronologiques de (5) peuvent être synthétisées dans (6) :

(6) $[(t_2 < t_0) \,\&\, (t_1 \subset t_2) \,\&\, (t_0 \subset t_2)] \,\&\, [(t_0 < t_3)$[4].

La formule de (6) nous dit que l'intervalle $t_2$, codifié par un verbe au présent, comprend tant un intervalle antérieur ($t_1$) que le moment quand le locuteur parle ($t_0$). Un tel emploi semble correspondre à un présent étendu, qu'on retrouve dans les langues romanes tant dans des principales que dans des subordonnées.

Le présent dans des subordonnées régies par une principale au passé se prête souvent à une lecture double, 'hésitant' entre la simultanéité avec le temps de la principale (interprétation anaphorique) ou la dénotation d'un intervalle qui l'inclut $t_0$ (interprétation déictique). Voici quelques exemples :

(7) a. Ion mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **e** (PR-$t_2$) bolnav.
« Jean m'a dit qu'il était (*litt*. Est) malade ».
b. Ion mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **e** (PR-$t_2$) bolnav, *dar (că) acum **e** (PR-$t_3$) bine.
« Jean m'a dit qu'il était (*litt*. Est) malade mais (que) maintenant il va bien ».
c. Ion mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **a fost** (PC-$t_2$) bolnav, dar acum **e** (PR-$t_3$) bine.
« Jean m'a dit qu'il a été malade, mais que maintenant il va bien ».
d. A. – Ion mi-**a spus** (PC-$t_1$) că **e** (PR-$t_2$) bolnav.
B. - Și acum **e** (PR-$t_3$) bine ?
« A. – Jean m'a dit qu'il était (*litt*. Est) malade.
B. – Et maintenant il va bien ? »

Le présent de la subordonnée (*e bolnav* « (il) est malade ») se prête à une double interprétation. L'incompatibilité de (7b) montre que dans la présence d'un présent, un autre verbe faisant partie de la même phrase est ambiguë et peut devenir contradictoire dans une interprétation anaphorique : si $t_1 = t_2$, la phrase

[4]La formule '$t_n \subset t_m$' signifie que l'intervalle temporel dénoté par $t_n$ est inclus dans l'intervalle dénoté par $t_m$.

nous dit que Jean est malade à $t_1$ mais il n'est plus malade à $t_2$. Dans les deux lectures (déictique ou anaphorique), les deux intervalles ($t_1$ et $t_2$) coïncident partiellement ; la différence consiste que dans l'interprétation anaphorique $t_1$ et $t_2$ précèdent $t_0$ (8a), tandis que dans l'interprétation déictique $t_2$ inclut $t_0$ (8b) :

(8) a. $[(t_2 \cong t_1) > t_0]$.
b. $(t_1 > t_0)$ & $[(t_2 \cong t_1)$ & $(t_0 \subset t_2)]$.

Les exemples (7b) et (7c) montrent que la phrase peut être continuée par une seconde complétive comme *dar (că) acum e bine* seulement si le passage précédent est placé sans ambigüité dans le passé, comme dans (7c), où les relations chronologiques sont différentes :

(9) $[(t_2 \cong t_1) > t_0]$ & $(t_0 \subset t_3)$.

L'exemple (7d) illustre en revanche l'interprétation anaphorique : la demande de B indique d'une manière claire que B a interprété la proposition relatant l'état de maladie de Jean comme se manifestant dans un intervalle antérieur à $t_0$ et en partie simultané avec le passé de la principale ; les relations chronologiques sont similaires à celles de (7c) :

(10) $[(t_2 \cong t_1) > t_0]$ & $(t_0 = t_3)$

Comme nous avons montré dans Costăchescu (2015), en roumain il existe aussi des formes du présent **qui sont anaphoriques sans ambigüité**, qu'on trouve dans un nombre important d'exemple dans des textes littéraires du 19e et du 20e s.

(11) Când sfârșii de a cânta, văzui (PS-$t_1$) că **SE DESCHIDE** (PR-$t_2$) / **se deschidea** (IMP-$t_2$) / **s-a deschis** (PC-$t_2$) o fereastră la rândul întâi al unei case din față. (d'après Vasile Alecsandri, *Buchetiera de la Florența*, 1840 Wikisource)
« Quand je finis mon chant, je vis s'ouvrir (*litt*. Que s'ouvre) une fenêtre du premier étage de la maison d'en face ».

(12) Frigul ud mă pătrundea, simțeam (IMP-$t_1$) că-mi **ÎNGHEAȚĂ** (PR-$t_2$) / **înghețau** (IMP-$t_2$) / mi-**au înghețat** (PC-$t_2$) pulpele și brațele. (d'après I. L. Caragiale, 1898, *La hanul lui Mânjoală*, 1898, Wikisource)
« Le froid humide me pénétrait, je sentais que mes mollets et mes bras s'engourdissaient (*litt*. S'engourdissent) / se sont engourdis ».

(13) [El [Grobei] insistă, după aproape o oră de „vitrine » pe bulevard, în chestia cu prăjitura, dar ea [Lelia] **răspunse** (PS-$t_1$) distrată, că **VREA** (PR-$t_2$) / **voia** (IMP-$t_2$) să intre la Consignație. (d'après Nicolae Breban, *Bunavestire*, 1977)
« Grobei répéta, après une heure de 'contemplation des vitrines', son invitation à manger ensemble une pâtisserie, mais Lélia répondit qu'elle voulait (*litt*. Veut) aller chez l'Antiquaire ».

Dans ces phrases, le verbe écrit en petites capitales (qui est la forme employée par l'auteur) est au présent anaphorique. Les formes ont les caractéristiques suivantes :

(i) elles expriment toutes un intervalle temporel simultané avec le temps de la principale : *văzui* (PS-$t_1$) « je vis » = (*fereastra*) ***se deschide*** (PR-$t_2$) « (la fenêtre s'ouvrit (*litt*. S'ouvre)) » ; *simțeam* (IMP-$t_1$) « je sentais » = *îmi înghiață* (*pulpele și brațele*) (PR-$t_2$) « mes mollets et mes bras s'engourdissaient (*litt*. S'engourdissent) » ; *răspunse* (PS-$t_1$) « elle répondit » = ***vrea*** (PR-$t_2$) *să intre* « elle voulait (*litt*. Veut) entrer » ;

(ii) elles sont toutes en variation libre avec un temps du passé, car le présent anaphorique est seulement **un des choix possibles** en roumain ; le 'jeux' entre l'imparfait et le passé composé se rapporte aux valeurs aspectuelles : dans (11) et (12) les subordonnées sont compatibles tant avec l'inaccompli (imparfait) qu'avec l'accompli (passé composé), tandis que (13) accepte seulement l'inaccompli.

En conclusion, le présent anaphorique existe en roumain, au parlé et à l'écrit surtout dans les propositions complétives d'objet direct. Toute une série de subordonnées (relatives, temporelle, circonstancielles de conditionnelles, concessives, etc.) semblent exclure le présent sous-phrastique de type anaphorique, en tout cas nous n'avons trouvé aucun exemple dans notre corpus. (v. Costăchescu 2015 pour des détails). Dans certain cas, le présent de la subordonnée oscille entre une interprétation déictique et une interprétation anaphorique. Dans d'autres, l'unique interprétation possible est celle anaphorique. Nous nous proposons de voir si on retrouve en français des formes du présent ayant ces propriétés.

## 3. Le présent dans le discours indirect en français

L'apparente unicité du présent anaphorique en roumain est une question de terminologie. Souvent, en linguistique, l'existence d'un même phénomène est assombrie ou même caché par l'emploi de termes différents qui correspondent à des concepts similaires.

Il est devenu banal de dire que les temps verbaux identifient l'intervalle temporel dénoté (i) par rapport au moment où l'on parle ou bien (ii) par rapport à un autre temps. Cette particularité a été observée depuis longtemps. Dans la linguistique française, il parait que la différence a été faite pour la première fois par la célèbre *Grammaire de Port Royal*, publiée en 1660 par Arnaud et Lancelot (cf. Vetters 1996). Dans cette grammaire on distinguait les temps absolus, qui identifient l'intervalle de référence grâce au moment de la parole, des temps relatifs, qui se rapportent à un autre temps. Dans la terminologie actuelle, les temps relatifs correspondent *grosso modo* aux temps déictiques et les temps relatifs – aux temps anaphoriques.

Dans la linguistique anglo-saxonne, le débat sur l'emploi des temps dans les subordonnées a été concentré sur la modification des temps dans le passage du discours direct en discours indirect. Le débat a commencé avec Comrie (1986) et

Declerck (1990) qui constatent que (i) si la principale est à un tiroir du passé, le tiroir de la subordonnée sera au passé aussi ; (ii) si la principale est à un autre temps (présent ou futur), on conserve le temps du discours original :

(14) a. Pierre **dit** (PR-$t_1$) / **a dit** (PC-$t_1$) : « Il fait (PR-$t_1$) froid ».
b. Pierre **dit** (PR-$t_1$) qu'il **fait** (PR-$t_2$) froid.
c. Pierre **disait** (IMP-$t_1$) qu'il **faisait** (IMP-$t_2$) froid[5].

Donc, le présent de la proposition en discours direct de (14a), *il fait froid* se maintient dans le discours indirect si la principale est au présent, comme dans (14b), mais il est remplacé par une forme du passé si le temps de la principale est au passé, comme dans (14c). Dans ce dernier cas, on parle d'un temps 'décalé'[6].

Le temps du discours direct est, d'habitude, un temps déictique ou, dans la terminologie de Declerck (1990) un temps absolu (en français, le présent, le passé composé, le futur simple). Dans le passage au discours indirect, ce temps perd son autonomie en faveur du temps de la principale : le présent est remplacé par un temps du passé parce qu'il tombe sous la coupe du passé de la principale. Dans cette situation, le temps dénoté par la subordonnée est repéré par rapport à celui de la principale, avec lequel il est co-référentiel. Declerck dit que le temps de la phrase du discours indirect devient un temps relatif (c'est-à-dire un temps anaphorique) et il appelle cette hypothèse 'l'hypothèse des temps relatifs' (*relative time hypothesis*, Declerck 1990 : 521). Pourtant, Declerck constate que les temps absolus peuvent apparaître aussi, si certaines conditions sont remplies, remarque qui confirme les constatations de Comrie[7].

Les règles de la concordance dans le discours indirect semblent ne pas fonctionner dans certains cas :

(15) a. Bill **said** (PRET-$t_1$) that he **is** (PR-$t_2$) ill.
b. Bill **a dit** (PC-$t_1$) qu'il **est** (PR-$t_2$) malade.
c. $[(t_1 < t_0)\ \&\ (t_2 \subset t_1)\ \&\ (t_0 \subset t_2)]$.

Pour ces situations, Comrie évoque comme condition supplémentaire le fait que le contenu de la prédication du discours indirect continue à se manifester (*the continuing applicability* « applicabilité continue »), fait qui rend le décalage

[5]Nous avons donné des exemples similaires aux phrases en anglais discutées par Decklerck, qui sont du type *Arthur says « I am sick », Arthur says that he is sick, Arthur said that he was sick*.

[6]Rosier / Wilmet (2003) ont proposé le terme 'décalé' comme traduction du terme anglais 'backshifted', qui décrit ce type de transposition en anglais. Peut-être qu'on devait ajouter un adverbial ('décalé vers le passé') ou choisir un autre mot (reculé, régressé ?), pour exprimer le phénomène en français.

[7][…] the tenses in indirect speech complement clauses are usually relative tenses, but absolute tenses can also appear, subject to certain conditions. This means that what I propose is basically a 'relative time hypothesis', supplemented with some elements from the 'absolute deixis hypothesis'. (Declerck 1990 : 521)

optionnel. Cette 'applicabilité continue' présente deux variantes. Dans (15), nous avons la première variante, déictique : l'état de maladie de Bill, commencé dans le passé, continue à se manifester à $t_0$. Cette (possible) interprétation déictique existe aussi dans des subordonnées du roumain, comme nous avons vu dans des exemples comme dans (3a), (5) ou (7a).

La deuxième situation où s'applique la condition d'applicabilité continue est constituée par le présent a-temporel ou gnomique[8], fait déjà signalé dans (1) :

(16) a. Galileo **said** (PRET-$t_1$) the earth **moves** (PR-$t_2$).
b. Galiée **a dit** (PC-$t_1$) que la terre **tourne** (PR-$t_2$).
c. Galileo **a spus** (PC-$t_1$) că pământul **se învârtește** (PR-$t_2$).
d. $(t_1 > t_0)$ & $(t_1 \subset t_2)$ & $[(t_2 \subset t_0)$ & $(t_1 \subset t_2)$ & $(t_3 \subset t_2)$& … &$(t_n \subset t_2)$ & …].

Dans le contexte de la linguistique française, le problème a été discuté par Landeweerd / Vet (1996) et par Rosier / Wilmet (2003), études qui ont repris et développé le cadre théorique de Comrie (1986) et de Declerck (1990). Dans ces articles il y a des exemples du type :

(17) a. Ce matin, Pierre m'**a avoué** : « Je **suis** amoureux de toi, Marie ».
b. Ce matin, Pierre m'**a avoué** (PC-$t_1$) qu'il **était** (IMP-$t_2$) amoureux de moi.
B'. $(t_1 > t_0)$ & $(t_1 = t_2)$
c. Ce matin, Pierre m'**a avoué** (PC-$t_1$) qu'il **est** (Pr-$t_2$) amoureux de moi (ex. de Rosier / Wilmet)
c'. $(t_1 > t_0)$ & $(t_0 \subset t_2)$.

Dans (17c) le présent de la subordonnée nous dit que le sentiment de Pierre se prolonge au moins jusqu'au moment où Marie prononce sa phrase, donc jusqu'à $t_0$ (fait qui confirme son caractère de temps 'absolu' ou déictique).

(18) a. Charles m'**a téléphoné** (PC-$t_1$) ce matin et il m'**a dit** (PC-$t_2$) qu'il **est** (PR-$t_3$) malade.
A'. $[t_1 > t_2) > t_0]$ & $(t_2 \subset t_3)$ & $(t_0 \subset t_3)$
b. Anne m'**a dit** (PC-$t_1$) que Paris **est** (PC-$t_2$) une des plus belles villes du monde (ex. de Landeweerd / Vet 1996).

---

[8]Declerck (1990) critique l'hypothèse de *continuing applicability* de Comrie et propose un autre. Il considère que le manque de 'transposition' (donc l'occurrence du présent dans la subordonnée, malgré le passé de la principale) s'explique par la création d'un domaine intensionnel, qui déclenche la transposition sémantique d'une manière automatique. Il existerait, donc, une intensionalité relative des temps dans le discours indirect. Cette hypothèse a été reprise et développée par Davidse / Lieven (2011), qui parlent de deux 'ancrages' temporels dans les phrases en discours indirect. Cette hypothèse nous semble peu convaincante mais nous ne les analyserons pas ici. Pourtant nous voulons souligner, en passant, que c'est le seul cadre théorique à notre connaissance qui pourrait permettre l'introduction du présent anaphorique dans une sémantique du type 'théorie des modèles'.

B'. $[t_1 > t_0]$ & $[(t_0 \subset t_2)$ & $(t_1 \subset t_2)$ & $(t_3 \subset t_2)$ & … & $(t_n \subset t_2)$ & …].

Dans la tentative de trouver des explications sémantiques pour l'apparition du présent dans une complétive régie par une principale au passé, Rosier / Wilmet ont évoqué le fait que, dans ce cas, l'énonciateur assume le contenu sémantique rapporté, comme dans (19a), à la différence de (19b), où le locuteur communique simplement les paroles de Pierre :

(19) a. Pierre a dit que tu es un imbécile.
b. Pierre a dit que tu étais un imbécile. (ex. de Rosier / Wilmet 2003).

Selon nous, (19a) et (19b) expriment le même contenu propositionnel et la différence est seulement stylistique, (19a) étant plus proche au style parlé, tandis que (19b) appartient à un style plus soigné.

Landeweerd / Vet (1996), qui ont repris l'idée du caractère intensionnel du présent dans la subordonnée de Declerck (1990), croient que le présent 'non-transposé' peut apparaître si le verbe de la principale est un *verbum dicendi*, mais que la transposition est obligatoire s'il s'agit d'un verbe d'attitude propositionnelle :

(20) a. Karin **disait** que les Italiens **sont** plus exubérants que les Français.
b. Karin **pensait** que les Italiens **sont** plus exubérants que les Français. (Landeweerd / Vet 1996 : 152-153).

L'explication, selon les deux auteurs, est de nature sémantique. Les formes du passé déclenchent en français une forte implicature négative : *x croire que* p et *x penser que* p implique que *x* ne croit plus et ne pense plus *que* p or le 'locuteur externe' (celui qui prononce effectivement la phrase) considère que *x* a fait un erreur en pensant ou en croyant que p ; une telle signification « est incompatible avec la forme du présent dans la subordonnée ». (Landeweerd / Vet 1996 : 153)[9].

On peut conclure que les études consacrées au passage du discours direct au discours indirect en anglais et en français et aux possibilités d'avoir un présent dans la subordonnée, régi par un verbe au passé offrent deux explications : il s'agit d'un présent gnomique, comme dans (16), ou bien d'un présent déictique qui désigne une éventualité commencée dans le passé, qui se prolonge au moins jusqu'au moment $t_0$ (ex. (17c), (18a), (19a), (20a)).

Ces deux situations se retrouvent, comme nous avons vu, en roumain aussi. Nous nous posons maintenant le problème si en français aussi il existe un présent anaphorique, c'est-à-dire un présent qui dénote un intervalle temporel strictement simultané avec l'intervalle passé de la principale.

[9]« […] is incompatible with the present tense form in the embedded clause ».

## 4. Le présent anaphorique en français

Dans le petit corpus que nous avons consulté[10], nous avons trouvé, comme pour le roumain, des exemples de phrases qui acceptent les deux interprétations : la lecture déictique, à côté d'une autre – celle anaphorique.

(21) […] après deux heures de recueillement et de méditation silencieuse, je reconnaissais que ton vicomte n'**est** qu'un saltimbanque et un chenapan. (Jules Sandeau, *Sacs et parchemins*, 1851, p. 28, TLFi, s.v. *santimbanque*).

(22) Nous avons constaté que l'Union africaine ne **suffit** plus à la tâche pour apporter la stabilité, la paix et la sécurité dans la région. (http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query= he+has+ seen+that)

Dans ces deux exemples, les verbes de la subordonnée au présent de l'indicatif se prêtent à deux interprétations :

(i) interprétation anaphorique :

– pour (21) : le locuteur a exprimé son opinion passée sur le vicomte ; ses considérations négatives concernent seulement cet intervalle passé, qui est simultané avec l'intervalle de la principale ;

– pour (22) : le caractère insuffisant de l'organisation se manifestait seulement dans le passé, dans la période où le locuteur a exprimé sa constatation ;

(ii) interprétation déictique : la situation dénotée par la complétive (les défauts du vicomte ou le pourvoir d'intervention modeste de l'Union africaine) continue à se manifester au moment où le locuteur formule son message ($t_0$).

Parfois la double interprétation est exploitée d'un point de vue stylistique et expressif :

(23) Des femmes ont également raconté que la police **a** une attitude discriminatoire et ne **réagit** pas lorsqu'elles lui signalent des violences dont elles ont été victimes. http://www.linguee.com/english-french/search?sourceauto&query=racontais+que.

L'interprétation déictique des verbes au présent de la subordonnée implicite une accusation beaucoup plus grave que celle produite par l'interprétation anaphorique, qui limite la manifestation des prédications (l'attitude discriminatoire de la police) à un intervalle passé, concomitant avec le passé de la principale. Dans l'interprétation déictique les abus de la police continuent à se produire jusqu'à $t_0$ (avec un possible prolongement dans le futur).

Pour le présent anaphorique, nous avons trouvé des phrases contenant dans la complétive un présent 'non transposé' qui expriment des situations qui ne sont plus vraies :

[10]Comme indiqué pour chaque exemple, notre corpus est constitué d'exemples repris du *Trésor de la langue française informatisé* (*TLFi*) ou tirés des sites Internet, repris de Google (des forums de discussions, des débats parlementaires, etc.)

(24) La théorie régnante à cette époque […] **admettait** que le sucre […] **se détruit** dans l'organisme animal par des phénomènes de combustion, c'est à dire de respiration. C'est ce qui avait fait donner du sucre le nom d'aliment respiratoire [p. oppos. A plastique] (Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale*, 1865, p. 260, *TLFi*, s.v. *respiratoire*).

La théorie de la destruction du sucre dans l'organisme appartenait déjà au passé et elle n'était plus considérée comme vraie dans la période où Claude Bernard a rédigé son texte. Donc les observations de beaucoup de chercheurs (Comrie, Co Vet, Wilmet, etc.) sur l'impossibilité d'avoir un présent non transposé qui ne soit plus vrai à $t_0$ ne sont pas exactes, comme le prouve, d'ailleurs, l'exemple (25), qu'on peut mettre en opposition avec (1) et (16) :

(25) Thalès a soutenu que l'Eau **est** le principe de toute chose. (*Bibliothèque britannique*, ou *Histoire des ouvrages des savants de la Grande-Bretagne* p. 256 https://books.google.ro/books?id=rIQEAAAAQA AJ).

Le caractère inexact des affirmations sur la nécessité d'avoir une complétive au présent non-transposé nécessairement **vraie** est montré en plus par la possibilité d'avoir comme verbe régent le verbe *prétendre* qui, dans le sens de « déclarer, soutenir » implicite que la complétive est fausse, selon l'opinion du locuteur :

(26) L'un [des ministres] **prétendait** que le cri de *Vive la République démocratique et sociale* ! Qui **résume** toute la Constitution, **est** inconstitutionnel et factieux (Pierre-Joseph Proudhon, *Les Confessons d'une révolutionnaire*, 1849, p. 298, *TLFi* s.v. *inconstitutionnel*).

(27) … une langue auxiliaire inventée de toutes pièces, comme l'espéranto ou l'ido, se trouve dans les mêmes conditions de fonctionnement que le latin langue morte ; on **a prétendu** que des créations de ce genre **sont** sans lendemain, parce qu'une langue artificielle, une fois introduite dans l'usage, serait entraînée dans la même évolution irrésistible que les langues naturelles, et se fractionnerait en dialectes : l'exemple du latin semble prouver le contraire. (Charles Bally, *Le langage et la vie*, 1952, p. 108. *TLFi*, s.v. *espéranto*).

L'observation sur l'incompatibilité du présent non-transposé avec des verbes d'attitude propositionnelle (*croire*, *penser*, etc.) même quand il s'agit d'un présent 'déictique' (idée soutenue dans Landeweerd / Vet 1996) est infirmée par le corpus :

(28) Il [Disraëli] **croyait** que l'homme **est** plus qu'une machine et qu'au-delà de la matière soumise aux réactions physiques et chimique. (André Maurois, *La Vie de Disraëli*, 1927, p. 241, *TLFi* s.v. *angélique*)

(29) Le Conseil **a pensé** que cet examen **est** une occasion exceptionnelle non seulement d'aider les coopératives qui ont de la difficulté à fonctionner, mais aussi de renforcer le secteur de l'habitation coopérative.

(http://www.linguee.com/englishfrench/search?source=auto&query=+a+pens%C3%A9 +que).

(30) Elle **a jugé** que le risque **est** actuellement très faible. (http://www.linguee.com/english-french/search?source=auto&query=jugeais+que)

Du point de vue sémantique, nous avons constaté qu'un nombre important de complétives qui donnent des informations sur 'l'univers mental' d'une certaine personne contient des verbes au présent 'non-transposé'.

## 5. Conclusions

Notre article s'est proposé de montrer que, sur l'axe du passé, on peut avoir un présent dans une subordonnée, d'habitude une complétive d'objet direct, non seulement en roumain, mais aussi en français. Une partie de ces prédications au présent accepte, dans les deux langues, deux interprétations : une interprétation déictique et une interprétation anaphorique.

Il existe aussi des emplois du présent qui acceptent seulement l'interprétation anaphorique, comme le montre les exemples (11) – (13) pour le roumain ou (28) – (30) pour le français. Les vrais présents anaphoriques manifestent, à part la propriété de dénoter un intervalle simultané **dans son entier** à celui de la principale, la caractéristique d'être en variation libre avec des formes du passé, le plus souvent avec l'imparfait. Si le contexte n'exclut pas l'aspect perfectif, le passé composé est possible aussi.

Dans la linguistique des deux langues, la présentation du présent anaphorique (dans la terminologie roumaine) ou non-transposé (dans la terminologie anglaise, reprise par les linguistes français) a été faite dans des contextes différents : pour le roumain, dans les débat sur la concordance des temps ; pour le français (comme pour l'anglais d'ailleurs) dans les discussion sur la transposition au passé, dans le discours indirect, des phrases contenant un présent déictique en discours direct (la forme 'décalée', ou *backshifted*)

Les linguistes ont constaté que parfois ce décalage n'intervient pas, malgré le fait qu'il s'agit d'une substitution recommandée par les grammaires et que dans les deux langues (anglais et français) l'aspect normatif est beaucoup plus important qu'en roumain. L'unique explication offerte par les études examinée est le caractère universel ou déictique de ce présent 'non-transposé'.

II existe aussi des options terminologiques différentes : les linguistes roumains font appel à l'opposition déictique *vs*. Anaphorique, tandis que les linguistes français préfèrent parler (dans la tradition Comrie – Declerck) de temps absolus *vs*. Temps relatifs.

La description du présent anaphorique présente des carences. En roumain, les études ont insisté sur la valeur anaphorique dans le cas des phrases pour lesquelles une interprétation déictique est possible aussi. C'est surprenant que ces recherches n'offrent pas d'exemples où le présent dans la subordonnée d'une régente au passé est anaphorique sans aucun doute, c'est-à-dire quand il désigne un intervalle qui a deux caractéristiques : il est situé dans sa totalité dans le passé et il est simultané du temps dénoté par la principale.

En français, la situation est contraire : on justifie le manque de transposition par la valeur déictique du présent. La valeur anaphorique n'a pas été identifiée et certaines hypothèses de type sémantique (par exemple, le fait que le locuteur assume le contenu de la subordonnée, cf. Rosier / Wilmet 2003) ne nous semble pas convaincante. De même, le corpus a montré le caractère inexact de deux autres affirmations : (i) que seulement les complétives qui contiennent une information vraie peuvent avoir un présent 'non-transposé' et (ii) que les verbes d'attitude propositionnelle (au passé) ne peuvent pas régir des complétives au présent.

Le présent anaphorique n'étant pas identifié comme tel en français, il est normal de ne pas trouver dans les études citées des exemples de désignation sans ambigüité d'un intervalle situé dans sa totalité dans le passé. Le présent anaphorique en français existe dans des textes fictionnels et dans des discours politiques (donc dans des situations où on emploie des formes proches à la langue parlée mais appartenant toujours à un style soigné). Cette situation nous fait croire à une extension de son emploi dans le futur tant pour des raisons de nature cognitive (le présent est une forme 'économique') que par une tendance générale vers la simplification du registre soutenu de la langue, manière qui se rapproche de plus en plus du registre courant la langue parlée.

## Bibliographie


Arjoca-Ieremia, Eugenia (2011), « Peut-on parler de « concordance des temps », en roumain ? », dans Eugenia Arjoca-Ieremia / Cécile Avezard-Roger / Jan Goes / Estelle Moline / Adina Tihu (éds.), *Temps, aspect et classes de mots : Études théoriques et didactiques*, Arras : Artois Presses Université, 35-53.

Berthonneau, Anne-Marie / Georges Kleiber (1997), « Subordination et temps grammaticaux : l'imparfait en discours indirect », in *Le Français moderne* 65 : 113-141.

Comrie, Bernard (1986), « Tense in indirect speech », in *Folia Linguistica* XX : 265-295.

Costăchescu Adriana (2013a), « Sémantique et pragmatique des temps : autour de la concordance (contraste français – roumain) », *Actes en ligne du CILPR*, Nancy : ATILF, www.atilf.fr/ cilpr 2013/actes.php. [dernière consultation le 20 juin 2015].

Costăchescu, Adriana (2013b), *La Pragmatique linguistique : théories, débats, exemples*, Muenchen : Lincom.

Costăchescu, Adriana (2015), « Le présent anaphorique en roumain », (sous presse).

Davidse, Kriwtin / Lieven Vandelanotte (2011), « Tense use in direct and indirect speech in English », in *Journal of Pragmatics* 43 : 236-250, disponible aussi à

http://www.researchgate.net?publication/251586567_Tense_use_in_direct_and_indirect_speech_in_English. [dernière consultation le 24 juin 2015].
Declerck, Renaat (1990), « Sequence of tenses in English », in *Folia Linguistica* XXIV, 3-4 : 513-544
Guţu-Romalo, Valeria *et alii* (2008[2]), *Gramatica Limbii Române* (« Gramatica Academiei »), tiraj nou revăzut, Vol. 1, 2, Bucureşti : Editura Academiei Române.
Landeweerd, Rota / Co Vet (1996), « Tense in (free) indirect discourse in French », in Theo Janssen / Wim van der Wurff (éds.), *Reported Speech*, John Benjamins Publishing Company, 141- 164.
Levinson, Stephen (1983), *Pragmatics*, Cambridge MA : MIT Press.
Manea, Dana (2008a), « Timpul », in *Gramatica Limbii Române*, tiraj nou revăzut, Vol. 1, Bucureşti : Editura Academiei Române, 394-448.
Manea, Dana (2008b) « Categoria aspectului » in *Gramatica Limbii Române*, tiraj nou revăzut, Vol. 1, Bucureşti, Editura Academiei Române, coord. De Alexandru Graur / Mioara Avram / Laura Vasiliu, Bucureşti : Editura Academiei, 449-467.
Smith, Neil (1993), « Observations sur la pragmatique des temps », in *Langages* 27, 112 : 26-38.
Timoc-Bardy, Ramona (2013), « Le roumain : une langue 'sans concordance des temps' ? », in *Langages*, 191 : 53-66.
Uricaru, Lucia (2003), *Temporalitate și limbaj*, București : Allfa
Vasiliu, Laura (1963), « Concordanţa timpurilor », in *Gramatica limbii române*¸ vol. II, Bucureşti : Editura Academiei Române, 359 – 394.
Vet, Co (1995), « Représentation et énonciation : le modèle stratifié de l'énoncé en grammaire fonctionnelle+ », in *Information Grammaticale* 67 : 21-27
Vetters, Carl (1996), *Temps, Aspect et Narration*, Amsterdam /Atlanta : Rodopi.
Wilmet, Marc / Laurence Rosier (2003), « La 'concordance des temps' révisée ou de la 'concordance' à la 'convergence' », in *Langue française* 138, 1 : 97 – 110.
Zafiu, Rodica (2013), « Mood, tense and aspect », in Gabriela Pană Dindelegan (ed.), *The Grammar of Romanian*, Oxford : Oxford University Press, 24-64.

# LES VALEURS TEMPORELLES DU FUTUR SIMPLE FRANÇAIS

**Ancuţa GUŢĂ**
**Université de Craïova, Roumanie**
**ancuta_guta@yahoo.fr**

**Résumé**

La description du futur simple français dans la perspective de la temporalité linguistique permet de mettre en évidence la dimension énonciative de ce temps, au niveau phrastique et textuel. Les emplois de ce temps montrent l'étroite liaison qui existe entre son étymologie et ses valeurs temporelles et stylistiques. L'inventaire des valeurs temporelles du futur simple français permet d'appréhender la temporalité linguistique en rapport avec les catégories du temps et de l'aspect.

**Abstract**

**THE TIME VALUES OF THE FRENCH SIMPLE FUTURE TENSE**

The description of the French Simple Future Tense from the linguistic temporality poin of view allows highlighting the enunciative dimension of this tense, at phrasal and textual levels. The use of this tense shows the close connection between its etymology and its temporal and stylistic values. The inventory of the temporal values of the French Simple Future Tense allows us to understand the linguistic temporality in relation to the categories of time and aspect.

**Mots-clés :** *futur français*, *forme simple*, *emplois*, *valeurs temporelles*, *aspect*.
**Keywords :** *French Future Tense, Simple Future Tense, uses, temporal values, aspect.*

## 1. Introduction

Le temps linguistique se distingue des autres acceptions du mot *temps* (temps chronologique, objectif, physique). « Ce que le temps linguistique a de particulier c'est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. Ce temps a son centre – un centre, à la fois, générateur et axial – dans le *présent* de l'instance de la parole » (Benveniste, 1974 : 73).

Tous les temps sont en relation intrinsèque avec l'énonciation. « L'axe ordinateur du temps est donc toujours le moment de l'énonciation » (Fiorin, 1998 : 121).

Pour décrire un temps grammatical, les linguistes peuvent se rapporter ou non au temps chronologique. Par exemple, P. Imbs (1960 : 12) situe le procès dans le temps indivis, panchronique ou dans le temps divisé en époques se succédant sur la ligne progressive qui vient du passé et avance vers l'avenir. É l'opposé, H. Weinrich « […] décrit les temps grammaticaux sans faire intervenir le temps chronologique » (Guillemette, 2005 : 120).

Par le terme *tiroir verbal*[1] utilisé par J. Damourette et E. Pichon (1911-1940, tome 7 : 213), on réunit divers traits abordés séparément comme valeurs modales, aspectuelles, temporelles ou chronologiques. De ce point de vue, le futur simple est un tiroir verbal de la conjugaison des verbes français.

### 1.1. Caractéristiques du futur français

Dans le sous chapitre « La sémantique aspectuelle »[2] Louis de Saussure (2003 : 76) présente la relation qui existe entre les caractéristiques sémantiques et les caractéristiques aspectuelles et « expose les principales catégories sémantico-aspectuelles des verbes ». Ces catégories sont généralement évoquées pour expliquer l'ordre temporel et concernent diverses particularités qui influencent la représentation de la temporalité des verbes. Elles sont liées à l'intervalle de temps que les verbes dénotent (leur *durativité)*, à l'orientation vers une fin intrinsèque ou non (leur *télicité*) à l'exigence d'avoir un agent (leur *agentivité*), aux caractères d'état, d'événement, d'activité ou de réalisation effective (leur *bornage)*, etc. Faisant partie des caractéristiques ontologiques du procès (indépendamment des conditions d'emploi du prédicat), ces particularités relèvent de l'aspect lexical.

À côté de l'aspect lexical, ce sont les temps verbaux qui attribuent des caractéristiques aux verbes. Ces caractéristiques sont représentationnelles, non ontologiques. « Les temps verbaux donnent des indications aspectuelles cruciales qui ne relèvent pas de l'aspect lexical : il s'agit de l'aspect verbal […]. » Les caractéristiques sémantico-aspectuelles initiales des verbes peuvent être modifiées par diverses « […] expressions linguistiques qui interviennent dans le prédicat (par exemple, une complémentation). » (*Idem*).

Parmi les temps de l'indicatif, le futur simple français présente des caractéristiques sémantiques, énonciatives et aspectuelles qui lui assurent une place à part dans le système grammatical.

---

[1]« […] un sous-ensemble de formes de la conjugaison pour lequel tous les traits grammaticaux caractéristiques du verbe sont spécifiés – à l'exclusion des traits partagés avec les autres parties du discours comme la personne, le nombre et le genre. […] Un tiroir verbal constitue donc un paradigme à l'intersection de plusieurs traits grammaticaux spécifiques du verbe, lesquels varient selon les langues considérées : temps, aspect, mode, voix » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Tiroir_verbal).

[2]De Saussure, Louis (2003), *Temps et pertinence. Éléments de pragmatique cognitive du temps*, coll. Champs linguistiques, Bruxelles : De Boeck. Duculot, 76-77.

Les grammaires donnent, en général, sa définition en fonction de l'énonciation : « Il évoque l'avenir conçu à partir du moment de l'énonciation » (Denis, Sancier-Chateau, 1997 : 267). Ce temps donne du procès « […] une image globale, synthétique, non décomposable – *aspect global* » (*Ibidem*) tout en montrant le procès sous un aspect inaccompli.

Pour certain chercheurs, un système temporel énonciatif qui « […] tient compte non de la morphologie de la langue, mais des relations constitutives de la catégorie du temps », implique neuf temps, y compris « le futur simple (futur du présent), pour exprimer la postériorité par rapport au moment de l'énonciation » (Fiorin, 1998 : 125). « Le futur du présent indique une postériorité du moment de l'événement par rapport à un moment de référence présent : *Je leur demande maintenant ce qu'ils prétendent faire au second semestre 1944. Quelques uns* ***resteront*** *à l'Université pour terminer le cours* » (*Ibidem* : 127).

### 1.2. La futurité

En ce qui concerne un événement/période situé/e dans l'avenir, les linguistes utilisent les deux notions essentielles : *futurité* et *ultériorité* (Larreya, 2005 : 340). La futurité s'applique lorsqu'il y a *une référence à l'avenir*, à savoir après *le moment de l'énonciation* alors que l'ultériorité opère dans les cas où le repère temporel *n'est pas le moment de l'énonciation*. La futurité est conçue

> « […] comme une référence à l'avenir associée à une valeur de vérité qu'on peut appeler le "certain" ; cette valeur de vérité se distingue du "vrai" par le fait qu'elle est obtenue de façon indirecte, et n'est pas présentée comme constatée ou constatable, mais elle a cependant un caractère « fort », et s'oppose aux valeurs de vérité "faibles" attribuées à l'événement par des formes comme Il est possible qu'il vienne demain ou Sa venue demain est très probable […]. » (*Ibidem* : 338).

Nous constatons que, pour définir la futurité, les chercheurs ont recours aux notions relevant de domaines linguistiques divers : les catégories grammaticales du temps et de l'aspect, les valeurs sémantico-logiques, modales ou morphosyntaxiques :

> « Sa description [de la futurité, *n.n.*] morphosyntaxique est abondante dans la mesure où elle peut intéresser ce qu'on nomme le futur tout court, mais aussi ce qui est souvent appelé conditionnel ; ce qui plus est, elle peut aller au-delà du noyau verbal pour investir la phrase et même le transphrastique » (Siletti, 2011).

La diversité des nuances auxquelles réfère la futurité se manifeste dans la multitude des emplois courants des formes verbales dans les langues, qui illustrent les valeurs temporelles et modales du temps futur. Une autre source de la diversité de ces valeurs pourrait être retrouvée dans les origines et l'évolution de ce temps verbal.

### 1.3. L'étymologie du futur

La filiation du temps grammatical futur remonte à l'indo-européen. L'indo-européen ne connaissait pas d'expression morphologique du temps futur : il existait un mot pour « aujourd'hui » et un mot pour « hier » et il manquait un mot pour « demain ». « L'indo-européen commun était une langue dépourvue de futur » (Petit, 2007 : 49). Dans l'évolution historique des langues indo-européennes, le futur a représenté une *innovation*. Certaines langues employaient le présent au lieu du futur ou avaient recours à des formes modales anciennes de subjonctif ou d'optatif (le latin, l'arménien) ou bien a des tournures périphrastiques. Cependant d'autres langues (le grec, l'indo-iranien, l'italique, le celtique et, sous une forme résiduelle, le slave) présentaient un morphème spécifique de futur, de forme **-s-* (*futur sigmatique*). Le suffixe sigmatique du futur, issu d'un ancien suffixe de désidératif, est attesté tel quel en grec (*Idem*).

L'innovation s'est manifestée par la tendance à développer un futur par des moyens divers, notamment par la grammaticalisation des formes désidératives : la formation désidérative était prédisposée à évoluer en direction du futur. Le phénomène s'est produit indépendamment dans chacune des langues considérées (tendance archaïque commune manifestée à travers une innovation parallèle).

D'autres chercheurs soulignent que la catégorie verbale du futur

> « […] dans les langues indo-européennes a été dévolue à des formes verbales anciennes (structures lexicales avec une idée de désir, de mouvement vers un but ou de contrainte, ou encore à des formes verbales détachées ou unies, telles que le présent au sens de futur). D'autre part, on constate qu'en indo-européen la catégorie verbale du futur a fait son apparition après celles du passé (sous la forme de prétérit) et du présent » (Bybee, Dahl, 1989 *apud* Siletti, 2011).

La complexité des systèmes linguistiques, les multiples facteurs internes et externes ont déterminé des configurations différentes de la représentation de la tranche temporelle du futur.

En latin, circulaient de nombreuses formes de futur qui ont connu « un parcours épineux » pour s'affirmer. « Certaines périphrases verbales véhiculaient un futur chargé de nuances affectives différentes. Elles ont progressivement remplacé les formes de futur du latin » (Siletti, 2011).

Dans les langues romanes, pour parler des origines du futur, il faut se rapporter au latin vulgaire où les premières formes de ce temps ont fait leur apparition. Certaines de ces langues (y compris le français) exprimaient le futur « à l'aide de deux éléments, l'un marquant le signifié lexical, l'autre le signifié grammatical, notamment le présent d'un verbe auxiliaire ou modal » (*Idem*). La forme synthétique du futur latin, était considérée comme l'expression d'un futur générique (dépourvu de nuances). « Il ne donnait que l'indication même d'avenir » (*Ibidem*). Il est à remarquer que les formes analytiques du futur sont présentes encore aujourd'hui dans certaines langues romanes. Par exemple, en roumain, le verbe modal *a voi* [« vouloir »] suivi de l'infinitif ou, en français, le verbe *aller* suivi de l'infinitif du verbe à conjuguer.

Pour le français, on enregistre « […] l'apparition, autour du III^e siècle ap. J.-C., de la structure *cantare habeo*, synthétisée par la suite en *chanterai* » (*Ibidem*).

« C'est ainsi que *cantare habeo*, qui a d'abord gardé son sens de volonté sous forme de contrainte et d'obligation, a acquis différentes nuances de sens futural » (Fleischman, 1982 *apud* Siletti). La forme en *chanterai* est appelée, dans la grammaire française, le *futur simple*, alors que la forme avec le verbe auxiliaire *aller* est considérée comme *futur proche* (forme périphrastique).

L'étymologie du futur simple français a des répercussions sur la pluralité des valeurs mises en évidence par les divers emplois de ce temps dans la langue :

> « Cette prémisse témoigne de la difficulté à bien cerner les contours et les domaines touchés par le futur simple français. Tout cela se répercute [...] sur sa forte instabilité, ainsi que sur la pluralité de ses interprétations, qui ne sont que le reflet de sa genèse » (Siletti, 2011).

## 2. Valeurs temporelles du futur simple français

Après avoir évoqué en synthèse les origines et l'évolution du futur à partir des langues indo-européennes pour aboutir aux langues romanes et en particulier au français, nous présenterons les valeurs temporelles du futur simple, décelées dans les emplois fréquents de cette forme verbale.

Afin de répartir les emplois du futur simple français, nous nous sommes inspirée des travaux de classification/catégorisation de A. M. Siletti (2009, 2011). Nous avons adopté cette approche avec quelques réserves concernant le statut modal de certaines formes. Le *futur déontique*, comme son nom l'indique, n'exprime pas une valeur temporelle mais elle est porteuse d'une valeur modale (explicite, par la présence d'un verbe modal, ou implicite) appelée « futur jussif » (Denis, Sancier-Chateau, 1997 : 267). Le futur de promesse et le futur des prophéties sont considérés par Robert Martin (1981 : 83) comme des emplois modaux, « […] si l'hypothèse d'un temps ramifié s'accorde au futur français » (*idem* : 81).

### 2.1. Valeurs temporelles au sens strict

Le contexte et le cotexte (Kerbrat-Orecchioni, 1990 apud Siletti, 2011) qui caractérisent les formes du futur simple constituent le préalable de la répartition des emplois temporels du futur. Au niveau du contexte, dans l'analyse des diverses valeurs temporelles du futur simple français, on peut distinguer une perspective « restreinte » (*stricto sensu*) et une perspective « étendue » (*lato sensu*).

#### 2.1.1. Le futur prédictif

L'idée même de futur renvoie à l'avenir en projetant une action dans une période « à venir ». Le futur simple exprime une « prédiction » énoncée par celui qui parle « […] qui porte sur des faits si éloignés qu'ils empêchent d'avancer aucune preuve » (Martin, 1981 : 84) :

(1) Nous espérons que ces trois outils de gestion vous **seront** utiles, et que, en tant que gestionnaire, vous **pourrez** vous en inspirer, à titre de guide, […]. (https://www.tbs-sct.gc.ca/..._o3/moe-fra.rtf)

**L'emploi prédictif « stricto sensu »** apparaît dans certains contextes où prédomine le sens de prévision : a) phrases simples, b) propositions indépendantes (parfois des titres de presse), c) subordonnées (complétives de type objectif, circonstancielles temporelles ou subordonnées relatives). Il s'agit d'un futur temporel « pur », plongé dans un contexte manifestement futur. Sa présence dans les titres de presse se base sur « […] le caractère d'immédiateté conféré par les faits envisagés comme simple prévision assujettie à une vérification future ». Très souvent, des groupes adverbiaux temporels (indications temporelles *ad hoc*) figurent dans le cotexte du futur :

a) (2) Pas de doute, il ne **vendra** rien.
(http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=...)
(3) Dans mon cas*, pas de doute,* je **voterai** libéral […]. (*idem*)
[…] le sélectionneur national n'**animera** pas un point de presse juste avant le début de ce stage des locaux.
(https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=...)

b) (4) Cette société de R&D **transférera** ce nouveau procédé aux industriels mais elle ne **vendra** pas de produits. (ibidem)
(5) Les robots **détruiront** plus d'emplois qu'ils n'en **créeront**, selon une étude [titre de presse]
(http://www.liberation.fr/economie/2015/09/01/)
(6) Spotify **limitera** bientôt le catalogue de son offre gratuite.
(http://www.liberation.fr/economie/2015/08/14/)
(7) EDF **remboursera** à l'État français 1,4 milliard d'euros, à la demande de Bruxelles [titre de presse]
(http://www.liberation.fr/economie/2015/07/22/)

c) (8) L'entraîneur de la sélection marocaine de football, [...], a estimé, mercredi, **que le match retour des éliminatoires du Championnat d'Afrique [...] sera "plus difficile pour les deux équipes"**.
(http://www.turess.com/fr/letemps/43743)
(9) […] cerner les points précis **qui devront faire l'objet d'une analyse** […], indiquer les grandes questions **qui guideront l'analyse proprement dite**.
(https://www.tbs-sct.gc.ca/pubs_pol/opepubs/tb_o3/moe-fra.rtf)

**L'emploi prédictif « lato sensu »** concerne un contexte futur, mais il fait référence à des prévisions à court/moyen terme, (re)présentant le résultat d'actions, de plans ou de mesures qui attendent leur vérification future pour être en vigueur :

(10) Il a confirmé qu'un million de foyers ne **paieront** pas ou plus l'impôt sur le revenu grâce à cette mesure, comme l'avait publié *Le Monde*. [...] Selon le ministre, cette réduction d'impôt **se fera** techniquement par le mécanisme de la décote, et non par *« une suppression de tranche »*, solution choisie en 2015. [...] Parmi les 6 millions de contribuables concernés, *«la plupart des*

*célibataires »* **verront** leur impôt diminuer de 200 à 300 euros, d'après Bercy. Les couples **bénéficieront** pour une majorité d'entre eux de 300 à 500 euros de baisse. (http://www.lemonde.fr/economie-francaise/article/2015/09/10/..._4751967_1656 968. html)

- emploi **situatif** (présence d'indications temporelles précises) :

(11) Le groupe informatique Apple **présentera** à 17 heures des nouveaux produits où l'iPhone, sa principale source de revenus, devrait partager la vedette avec la télévision. (http://www.liberation.fr/direct/)
Tel est le souci de ces « grandes voix » d'intellectuels européens que *Le Monde* publie aujourd'hui, alors qu'une journée spéciale consacrée aux réfugiés **aura lieu** sur son site, jeudi 10 septembre.
(http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/09/09/..._4750265_3232.html)

**Le futur des prévisions météorologiques** fait partie de notre vie quotidienne. Les bulletins météo sont toujours attendus, redoutés voire craints par le grand public :

(12) Il **fera** très nuageux mais encore sec sur l'ensemble du pays. (http://www.meteo.be/ meteo/view/fr/65239-...html)

Même si ces formes verbales montrent que « […] le futur s'achemine vers la certitude » (Martin, 1981 : 83), la présence du verbe *pouvoir* dans le contexte oriente le discours soit vers la probabilité (si *pouvoir* est interprété comme épistémique) soit vers la possibilité (dans le cas de l'interprétation aléthique *de pouvoir*) :

(13) Mardi, le temps **sera** variable et venteux. Quelques averses **pourront** se produire en cours de journée. Le risque **sera** un peu plus important dans la région côtière. Les températures maximales **varieront** entre 13 et 18 degrés. Le vent de sud-ouest **sera** assez fort à parfois fort avec des rafales de 60 à 65 km/h. […] Vendredi, la tendance aux averses **diminuera** dans l'intérieur du pays […]. Des averses se **formeront** toujours sur la Mer du Nord et la Manche, et **pourront** par moments déborder sur la région côtière.
(http://www.meteo.be/meteo/view/fr/65656meteo.html?region=belgium&period=)

- emploi **non situatif** (ne s'accompagnant pas d'indications temporelles précises) :

(14) Bon nombre de ministères **préféreront** retenir les services de consultants de l'extérieur. (https://www.tbs-sct.gc.ca/pubs_pol/opepubs/tb_o3/moe-fra.rtf)

Ces deux emplois se limitent à énoncer des données objectives, presque dépourvues de l'incertitude qui caractérise la prévision.

**L'emploi prédictif d'incertitude** est présent surtout dans des subordonnées complétives interrogatives indirectes (introduites par *si* dubitatif) qui

expriment l'impossibilité de savoir, *a priori*, si l'événement envisagé se produira dans l'avenir :

(15) Et la question **se posera** peut-être alors à nouveau de savoir si elle a vraiment envie d'être membre de l'Union Européenne. (europarl.europa.eu)

**Le futur des prophéties**

Cet emploi du futur implique un contexte de connaissances préalables du monde, partagées par les interlocuteurs. C'est ce qui détermine le degré d'« acceptabilité » du contenu propositionnel (l'événement énoncé soumis à la perspective d'avenir):

(16) « Après que ceux-ci [les *« sionistes »* n.n.] ont indiqué qu'il « n'y aurait plus à se soucier du nucléaire iranien pour les 25 années à venir », l'ayatollah a rétorqué qu'« Israël **ne vivra pas** pour voir la fin de ces 25 années ».
(http://www.liberation.fr/direct/)

La situation qui fait l'objet de la prédiction est envisagée à moyen/long terme (*tôt ou tard*) :

(17) « **Il viendra**/**Ce jour** o les amoureux/Malheureux/**Sécheront** enfin leurs pleurs/**Il viendra**/**Ce matin** o les clairons/**Sonneront**/Leur appel du bonheur/Les tromps **sortiront** de leurs sanglots/Pour connaître le repos/De leurs cœurs [...] **Il viendra**/**Ce jour** o les tambours/De l'amour/**Rouleront** l'unisson/**Il viendra**/Pour effacer nos chagrins/ Mettant fin/Aux guerres des passions/**Il viendra**/**Tôt ou tard** ce temps perdu/Révolu/ [...] »
(http://www.paroles-musique.com/paroles-Charles_Aznavour-Il_Viendra_Ce_Jour-lyrics,p13166)

On peut constater que *le sentiment de distance temporelle et d'indétermination* (Siletti, 2011) est marqué par des indices temporels adverbiaux ou non adverbiaux pour placer l'événement dans un avenir éloigné du moment de l'énonciation.

Trois emplois prédictifs du futur d'« antérieur », de « simultanéité » et d'« ultérieur » (Riegel, Pellat, Rioul, 1994 apud Siletti, 2011) concernent les rapports chronologiques que le futur entretient avec d'autres éléments de l'énoncé (diverses indications temporelles ou d'autres verbes du cotexte). « En effet, le futur est porteur d'un sens d'antériorité, de simultanéité ou de postériorité » (Siletti, 2011).

**Le futur de l'antérieur**

Le rapport d'antériorité exprimé par ce temps peut apparaître à l'intérieur des phrases subordonnées temporelles, souvent avec des indicateurs chronologiques *ad hoc* :

(18) « […] le jour où je **rencontrerai** ma cendrillon ma mère lui fera bouffer son chausson »

(http://www.alittlemarket.com/mode-bebe/fr_body_message_original_le_jour_...-8705823.html)

(19) Lorsque vous **annoncerez** l'étude aux employés de l'organisation visée, vous pourriez faire ressortir les points suivants: […]. (https://www.tbs-sct.gc.ca/pubs_pol/opepubs/tb_o3/moe-fra.rtf)

(20) En tout, 1000 réfugiés **arriveront** en France entre aujourd'hui et vendredi. Ils **seront** pris en charge dans un premier temps par la Croix-Rouge à Champagne-sur-Seine (Seine-et-Marne). (http://www.liberation.fr/direct/)

### Le futur de simultanéité

(21) […] un breuvage qui vous **désaltérera** et vous **apportera** de la joie et du tonus, qui **répondra** à l'appel de votre palais et vous **exaltera**, qui **allégera** votre vie, tout en vous rendant le gout.[3]
Nous **poursuivrons** nos vies en vivant différemment avec la douleur de cette absence que nul n'**apaisera**.[4]

### Le futur de l'ultérieur

(22) En octobre, le gouvernement **annoncera** fièrement que se politique marche, et **en septembre 2016**, Hollande annoncera fièrement qu'il **se représentera** aux élections de **2017** car le chômage aura fortement baissé mais dans les faits ce sera une autre histoire. Le 18/06/2015 à 19:28 (http://www.lefigaro.fr/economie/le-scan-eco/2015/06/18/...php)

(23) [...] les candidats qui obtiennent une moyenne supérieure ou égale à 10/20 à l'issue de cet examen **seront** admis en classe de première année secondaire (1re AS). (http://www.djazairess.com/fr/lemaghreb/18608)

### Le futur de concordance

Il s'agit toujours d'un emploi prédictif qui vise les relations temporelles entre les phrases : le futur est demandé pour les agencer de manière adéquate (établir une « concordance »). Ce type de futur apparait surtout dans des subordonnées circonstancielles temporelles :

(24) Monsieur le président, si le rapport n'est pas classifié, il pourra être rendu public quand il sera disponible.
Le député a souligné qu'il tentera de faire adopter un amendement au projet de loi **lorsqu'il sera soumis au comité**. (www2.parl.gc.ca)

#### 2.1.2. Le futur historique

Ce futur est appelé aussi « de narration » ou « de perspective » et sa valeur est considérée comme « stylistique ». « On se réfère ici à un moment du passé et le fait est envisagé comme étant encore à venir » (Denis, Sancier-Chateau, 1997 :

[3]Nothomb, Amélie (2012 [2008]), *Le fait du prince*, Paris : Albin Michel, 46.

[4]Trompat, Dolorès (2009), *Que deviendrons-nous ? Alors que nos vies nous abandonnent*, Paris : Publibook, 13.

267). Certains chercheurs le considèrent comme un « emploi métaphorique »[5] Le moment de l'événement est reculé dans le temps et il est marqué par des références temporelles passées (dates insérées dans des chronologies ou des biographies) :

(25) Louis XIV **sera** le monarque le plus puissant du monde en grande partie grâce à Colbert. Contrôlant les dépenses du Ministère de la Guerre, il **mécontentera** Louvois, qui le dessert auprès de Louis XIV.
(Histoire-en-ligne.com apud *idem*).

(26) Parti à la conquête de l'Asie en 334 Av.J.C, Alexandre ne **reviendra** jamais en Europe.
(http://www.francaisfacile.com/exercices/exercice-francais-2/exercice-francais-99551.php)

(27) Napoléon naît en 1769. Trente ans plus tard, il **sera** Premier consul.
(https://fr.wikipedia.org/wiki/...)

(28) En effet, la mort inopinée de Staline le 5 mars 1953 désamorce la machine infernale, et les inculpés **seront** relaxés, quoique jamais réhabilités.
(http://research.jyu.fi/grfle/426.html)

Le récit est uniquement à la troisième personne (typique pour le récit historique) et se base, en général, sur des connaissances préalables partagées par les locuteurs :

(29) Barack Obama naît en 1961. Le 20 janvier il **sera** le 44e président des Etats-Unis.
(http://www.bonjourdefrance.com/exercices/contenu/futur-simple-de-lindicatif.html)

### 2.2. Valeur temporelle au sens large du futur simple

La qualification de « valeur temporelle au sens large » de toute une série d'emplois du futur simple découle de la présence d'emplois à mi-chemin entre la valeur strictement « futurale » et la valeur essentiellement modale du futur. En effet, bien que tous les cas que nous allons présenter aient comme repère un moment situé dans l'avenir, ils présentent des nuances de sens qui les éloignent d'un futur « pur ».

#### 2.2.1. Le futur de promesse

Le futur de promesse énonce un engagement assumé par un sujet parlant : le responsable/le porte-parole de la promesse.

(30) Je te **téléphonerai** début septembre pour qu'on décide comment Zoé et toi pourrez vous voir.
(http://research.jyu.fi/grfle/426.html)

(31) Nous **serons** vigilants et **veillerons** à ce que la politique d'égalité n'en arrive pas au point mort.

---

[5]Cf. Revaz, Françoise (2002), « Le présent et le futur "historiques" : des intrus parmi les temps du passé », in *Le français aujourd'hui*, 2002/4 (n° 139), 87-96 sur http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2002-4-page-87.htm

(32) Nous **veillerons** à ce que les rapports futurs mettent l'accent sur les résultats de nos efforts. (http://www.linguee.fr/francais anglais/traduction/nous+y+veillerons+ personnellement.html)

Rattaché à la temporalité (l'événement est placé dans l'avenir), ce futur exprime une nuance de sens qui se trouve à l'origine du futur des langues indo-européennes : la volonté qui prend les traits de la promesse (v. *supra* **1.3.**). Ce futur est donc généralement caractérisé par deux traits internes : la première personne et le type de phrase (des phrases simples ou principales qui soulignent l'immédiateté de la promesse énoncée :

(33) Je **serai** notamment sur place pour soutenir le Ministre de l'environnement, [...]. (http://www.linguee.fr/francais-anglais/traduction/je+serai+sur+place.html)

(34) La Roumanie a sans conteste gagné sa place au sein de l'Union européenne et je serai ravie de voter en faveur de son adhésion. (europarl.europa.eu)

Dans ces deux exemples, la promesse énoncée s'accompagne de l'attitude favorable de l'énonciateur exprimée par les verbes *soutenir* et *être ravi*.

**2.2.2. Le futur hypothétique**

Cette forme verbale apparaît dans les structures phrastiques d'hypothèse. On la rencontre dans des tournures conditionnelles du premier type (Riegel, Pellat, Rioul, 1994), là où le futur figure dans l'apodose. Cette dernière est dans la plupart des cas une phrase principale qui régit une subordonnée circonstancielle hypothétique[6].

(35) **S'il n'y a pas surenchère**, l'acquéreur **sera** quitte pour verser le prix réel.

(36) **Si les enchères ne portent pas le prix à l'égal de celui du contrat**, l'acquéreur **devra** seulement la différence[7]

(37) **Si vous êtes d'accord**, on **pourra** se rencontrer mercredi prochain. (forum.wordreference.com)

(38) **Si le problème n'est pas résolu**, il faudra s'attendre à des débats très houleux. (europarl.europa.eu)

## 3. Conclusions

Dans l'interprétation des emplois du futur simple à l'intérieur du champ de la temporalité verbale, nous avons tenu compte des situations d'énonciation restreintes ou étendues où les formes de ce temps apparaissent couramment. « L'axe ordinateur du temps est donc toujours le moment de l'énonciation » (Fiorin, 1998 : 123).

---

[6] *apodose*, nom féminin – principale qui, placée après une subordonnée conditionnelle (dite *protase*), en indique la conséquence. (Exemple *Si j'insiste* [protase], *il viendra* [apodose].) (http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/apodose/4541)

[7] Troplong, Raymond-Théodore / Spinnael, Pierre Joseph (1840), *Le Droit civil expliqué suivant l'ordre du code*, Bruxelles : Société typographique belge, 286 sur https://books.google.ro/books?id=tdBDAAAAcAAJ

Le temps linguistique ne correspond pas au temps chronologique. Il a son ordre propre et ses propres divisions. La temporalité linguistique ordonne la successivité/progression des états/transformations présentés dans un discours/texte. « Ceci implique qu'il y a un système temporel linguistique ordonné par rapport à des repères temporels installés dans le texte, ainsi qu'un système temporel organisé en fonction du présent implicite de l'énonciation » (*Idem* : 124). Le moment d'un événement/état ou d'une transformation est ordonné par rapport aux différents moments de référence. Le futur se rapporte, en général, à un moment de référence postérieur au moment de l'énonciation et le futur simple (une espèce de présent du futur), à un moment de concomitance avec le moment de référence (*Ibidem* : 125)

Les caractéristiques énonciatives et sémantiques qui différencient ce temps grammatical, par rapport aux autres, sont, en grande partie, redevables à son origine latine mais surtout à son statut d'innovation dans les systèmes linguistiques des langues romanes y compris le français.

Le futur simple français et les représentations temporelles que certains de ses emplois véhiculent témoignent de l'importance du rôle qu'il joue dans la communication : la projection des procès dans l'avenir.

## Bibliographie


Arrivé, Michel / Gadet, Françoise / Galmiche, Michel (1986), *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris : Flammarion.

Benveniste, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris : Gallimard.

Desclés, Jean-Pierre (1994), « Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect pour l'analyse des textes », in *Études cognitives* 1, 57-88.

Gardies, Jean-Louis (1983), « Tentative d'une définition de la modalité », in David & G. Kleiber (éd.), *La notion sémantico-logique*, Paris : Klincksieck, 13-24.

Gosselin, Laurent (1996), *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif*, Louvain-la-Neuve : Duculot.

Gosselin, Laurent (2005), *Temporalité et modalité*, Bruxelles : Duculot- De Boeck, coll. Recherches.

Imbs, Paul (1960), *L'emploi des temps verbaux en français moderne : Étude de grammaire descriptive*, Paris : Klincksieck.


## Webographie


Castro, Camino Álvarez (2010), « Usages temporels et usages modaux du futur en français : dichotomie ou articulation ? », in *La linguistique* 2/2010 (Vol. 46) Varia, PUF, 109-126, URL : www.cairn.info/revue-la-linguistique-2010-2-page-109.htm ; DOI : 10.3917/ling.462.0109 ([consulté le 30.08.2015].

Damourette, Jacques, Pichon, Edouard (1911-1940), *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française* disponible sur http://www.rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=ark:/12148/bpt6k23991q ou http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23991q [consulté le 31.08.2015].

Denis, Delphine, Sancier-Chateau Anne (1997 [1994]), *Grammaire du français*, Paris : Le Livre de Poche, coll. Les usuels de poche, 267 sur http://www.etudes-litteraires.com/indicatif-futur.php [consulté le 12.06.2015].

De Saussure, Louis (2003), *Temps et pertinence. Éléments de pragmatique cognitive du temps*, coll. Champs linguistiques, Bruxelles : De Boeck Supérieur. Duculot, 76-77 sur http://www.cairn.info/temps-et-pertinence--9782801113387.htm [consulté le 03.07.2015].

Fiorin, José Luiz (1998), « Temps : entre la langue et le discours », in *Linx* [En ligne] 10/1998 : *L'indicible et ses marques dans l'énonciation* : 121-148, URL : http://linx.revues.org/977 ; DOI : 10.4000/linx.977 [consulté le 30.07.2015].

Guillemette, Lucie (2005), « Lieux de discours de la jeunesse : narrativité, temporalité et intertextualité » in Lucie Guillemette, Louis Hebert (sous la direction de), 2005, *Signes des temps. Temps et temporalités des signes*, Québec : Presses de l'Université Laval, 113-134 sur https://books.google.ro/books?id=...Lucie+Guillemette,+Les+lieux+de+discours+de+la+jeunesse&source=bl&ots... [consulté le 19/11/2015].

Larreya, Paul (2005), « Sur les emplois de la périphrase *ALLER* + INFINITIF », in *Lingvisticae Investigationes. Supplementa* 25, Hava Bat-Zeev Shyldkvot, Nicole Le Querler (sous la direction de), *Les périphrases verbales*, 337-360 sur https://books.google.ro/books?isbn=9027231354 [*consulté* le 20.06.2015].

Martin, Robert (1981), « Le futur linguistique : temps linéaire ou temps ramifié ? [à propos du futur et du conditionnel français] », in *Langages*, 15e année, n°64, 1981, *Le temps grammatical [logiques temporelles et analyse linguistique]*, 81-92 sur http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1981_num_15_64_1886 [consulté le 20.01.2015].

Petit, Daniel (2007), « Archaïsme et innovation dans les langues indo-europeennes », in *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris. Nouvelle serie*, *Tome XV*, *Tradition et rupture dans les grammaires comparees de differentes familles de langue*, Leuven : Peeters, 13-57 sur https://books.google.ro/books?isbn=9042919132 [consulté le 28.07.2015].

Roulois, Pascal (2014), *Le futur simple de l'indicatif* sur https://neuropedagogie.com/conjugaison-francais/conjugaison-francais-futur-simple-indicatif.html [consulté le 18.07.2015].

Silletti, Alida Maria (2009), « Situations d'occurrence des emplois du futur simple français sur la base d'un corpus économique de presse », in *Corela* [En

ligne], HS-11 | 2012, RJC Cotexte, contexte, situation, URL : http://corela.revues.org/2597 [consulté le 27.07.2015].

Silletti, Alida Maria (2011), *La valeur « temporelle » du futur simple français et ses répartitions dans un corpus économique de presse* in *Publifarum* 16. *Ricerche Dottorali in Francesistica*, URL : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php? id=227 [consulté le 28.07.2015].

Silletti, Alida Maria (2009), *La notion de « futurité » et sa réalisation morphosyntaxique dans le discours de vulgarisation français/italien/anglais*, thèse de doctorat non publiée, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, 2009 sur http://www.uniba.it/ricerca/dipartimenti/scienze-politiche/docenti/dott.ssa-silletti-alida-maria/PubblicazioniSilletti.pdf [consulté le 30.07.2015].

# ÉTUDES SÉMANTIQUES DES MORPHÈMES « *FEK, SOT, FIN, ANNIK* » ET LEURS DÉRIVÉS. POUR UNE ÉTUDE DU PASSÉ RÉCENT EN CRÉOLE HAÏTIEN

**Rochambeau LAINY**
**Université d'État d'Haïti**
**rochambeau.lainy@ueh.edu.ht**

**Résumé**

Le passé récent s'exprime, en créole haïtien, par les marqueurs *fèk, sot, fin* et *annik*. Ces morphèmes et leurs dérivés sont certes l'apanage formel de ce temps dans cette langue, mais les faits montrent que d'autres procédés linguistiques peuvent aussi l'exprimer. Le temps exprimé par *fèk, sot, fin* et *annik* et les formes dérivées localise le fait désigné à proximité du moment de l'énonciation, contrairement à celui dénoté par des particules et expressions comme *te, gentan*… qui l'éloignent de ce point de repérage. La valeur sémantique de base de *fèk, sot, fin* et *annik* peut varier en contexte, surtout lorsque ces marqueurs se combinent avec certains prédicats et certains préverbes. Combinés avec le morphème *te*, les indicateurs *fèk, fin, sot, annik*, et les formes composées *fèksot* et *fèkfin* désignent un passé qui est plus lointain du moment de l'énonciation que lorsqu'ils ne sont pas associés à ce préverbe. Combinés avec le morphème *ap*, les marqueurs du passé récent indiquent que le procès désigné est plus étendu dans le temps que lorsqu'ils sont seuls ou combinés avec le morphème *te*. Cela s'explique par le sémantisme de ces morphèmes : *te* marque le temps passé et la perfectivité, alors que *ap* indique l'extension et l'imperfectivité. Le sens de ces marqueurs varie selon le contexte.

**Abstract**

**SEMANTIC STUDIES OF MORPHEMES *FEK, SOT, FIN, ANNIK* AND THEIR DERIVATIVES IN ORDER TO EXPLAIN THE RECENT PAST IN HAITIAN CREOLE**

The recent past is expressed, in Haitian Creole, by the forms *fèk, sot, fin* and *annik*. These morphemes are certainly the formal characteristic of this space of time, but the data indicate that the other linguistics markers can also explain that. The time expressed by *fèk, sot, fin* and *annik* and their derived forms locate the fact expressed near the moment of the enunciation, contrary to those expressed by some forms like *te, gentan*…

which move it away of this point of location. However, the basic semantic value of *sot, fin, fèk* and *annik* can vary in context, especially when these forms combine with certain predicates and certain preverbs. Combined with the morpheme *te*, the indicators *fèk, fin, sot, annik* and composed forms *fèksot* and *fèkfin*…express a past that is further from the moment of the enunciation than when they are not combined with that preverb. Combined with the morpheme *ap*, they indicate that the event expressed is wider in time than *te*. That exists by the addition of the morpheme, *te,* which marks the perfectivity, and the marker *ap* which indicates the extension and iteration. The context and the meaning of the added particles have a notable influence on the values of the aspectuo-temporal markers *fèk, sot, fin* et *annik*. This shows that the context and all added elements to a predicative structure considerably influence the first meaning of the mobilized units.

**Mots-clés :** *sémantique temporelle, morphosyntaxe, interface syntaxe/sémantique, créole haïtien*
**Keywords :** *Temporal Semantics, Morphosyntax, Interfax Syntax/Semantics, Haitian Creole*

## 1. Introduction

La localisation temporelle dans le passé peut être faite en créole haïtien par des préverbes (*te, gentan...*), des adverbiaux (*ayè, avan yè...*), des expressions calendaires (*18 me 1804*, par exemple), des nominaux temporels (*jou sa, joupase, lòtrejou*…), des subordonnées temporelles introduites par le subordonnant *tankou*/ [1]*kou,* des constructions syntaxiques et le morphème zéro (Sylvain1936/2012 ; Valdman 1978 : 220-225 ; Damoiseau 2005 : 108-109 ; Lainy 2010 : 235-241). Comme on peut l'observer dans les autres langues (notamment en français et en anglais), les marqueurs du passé ne localisent pas toujours le procès dans le même espace temporel. L'événement ou l'état qu'ils localisent sur l'axe du temps peut être relativement proche du présent de l'énonciation, comme il peut être nettement coupé de ce point de repérage.

En créole haïtien (désormais CH), les unités *fèk, sot, fin* et *annik*[2] expriment le passé récent, alors qu'elles sont très peu traitées dans les travaux consacrés à la créolistique. Les rares linguistes qui les traitent indiquent uniquement qu'elles ont une valeur de passé récent, en négligeant leur valeur aspectuelle (Sylvain 1936/2012 ; Valdman 1978). La valeur sémantique de base de ces unités varie lorsqu'elles se combinent avec certains prédicats ou avec d'autres marqueurs comme

[1]Nous avons montré dans un article à paraître dans *Études Créoles*, intitulé "Emplois et valeurs sémantiques des marqueurs tankou, kou, kwè et kòm", que kou et tankou sont des operateurs de comparaison.

[2]Le marqueur « annik » a une forme réduite, nèk, qui est assez fréquent. Nèk est souvent utilisé pour introduire une subordonnée temporelle. *Mwen nèk antre, ou pran pale fò = Je suis à peine entré, tu te mets à parler fort (à hurler)*.

*te, ap, gentan*, etc. *Sot, fin, fèk, annik* et leurs dérivés sont certes l'apanage formel du passé récent (Lainy 2010), mais il est important de noter qu'ils ne sont pas les seuls moyens par lesquels cet espace temporel (le passé récent) peut s'exprimer.

Cette contribution étudie le passé récent en CH, en précisant les emplois des particules *fèk, sot, fin* et *annik*, et les diverses combinaisons qu'elles admettent. Elle examinera ce qui, dans le contexte linguistique de l'énoncé, peut modifier le sens de ces morphèmes. Il s'agit de proposer une vue plus ou moins globale de la possibilité de combinaison et les implications sémantiques qui en découlent. Elle montrera que la combinaison des préverbes *fèk, sot, fin* et *annik* avec d'autres particules et d'autres unités de la structure prédicative influent sur le sens de base.

## 2. Le passé récent en CH

Le passé récent s'exprime en CH par les unités linguistiques *fèk, sot, fin* et *annik* qui sont ordinairement associées à un prédicat verbal ou un prédicat non verbal. Soit l'exemple suivant :

(1) Asefi fin manje, li vire ~ "Asefi a fini de manger, elle est sortie' ou 'Asefi a mangé, elle est sortie".

En (1), l'idée de temps (le passé récent) localisant le procès *manje/manger* sur l'axe du temps ne diffère pas de celle exprimée dans l'exemple suivant. Analysons l'énoncé (2).

(2) Kote manman w, tipitit ? Manman m soti wi ~ "Où est ta mère, mon gars/ma fille ? Ma mère est sortie".

Comme on vient de l'observer en (1), l'événement dénoté en (2) se réalise dans un temps proche du moment de l'énonciation. *Manman m soti wi* ~ "Ma mère est partie, oui". Le passé récent existe ici, malgré l'absence de marqueur.

Les formes *fèk, sot, fin* et *annik* » marquent explicitement le passé récent en (1), mais les propositions *li vire/elle est sortie,* et *manman m soti wi ~ ma mère est sortie, oui* en (2), montrent que les locuteurs peuvent également localiser temporellement un événement sans recourir à ces marqueurs formels. Approfondissons davantage cette idée, en comparant les exemples suivants :

(3) Timoun yo pati ~ Les enfants sont partis.
(4) Resilòm wè Wewe sou mòn lan ~ Resilòm a vu Wewe sur la montagne.
(5) Timoun yo **fèkpati** ~ Les enfants sont partis ou les enfants viennent de partir.
(6) Resilòm **te fèksot wè** Wewe sou mòn lan ~ "Resilòm a vu Wewe sur la montagne ou Resilòm venait de voir Wewe sur la montagne".

Les exemples 3, 4, 5 et 6 confirment ce qui vient d'être soutenu plus haut. Il convient néanmoins de préciser que les procès *pati, wè* et *wouse* sont chronologiquement plus proches du moment de l'énonciation. En (6), l'association du morphème *te* à la forme combinée *fèk sot* indique que le procès exprimé se

détache quelque peu du moment de l'énonciation. Il est plus éloigné de ce point de repérage par rapport à celui de l'exemple (5).

### 3. Le contexte et l'expression du passé récent

R. Damoiseau propose la phrase *Yves a beaucoup travaillé : il est fatigué* comme l'équivalent de la phrase créole *Iv travay anpil : li bouke* (Damoiseau 2005 : 102-103). Il note que le procès *travay* est montré non dans son déroulement, mais dans son accomplissement. L'idée qu'il défend nous semble pertinente, car, comme nous l'avons montré en (2), (3) et (4), le procès dénoté par le lexème verbal *travay* est montré au terme de sa réalisation. Son commentaire se heurte toutefois à quelques écueils, lorsque le linguiste propose la phrase : *Les paysans de la région de Thomazeau cultivent l'aubergine* comme l'équivalent de la phrase créole : *Abitan nan zòn Tomazo* ***plante*** *berejèn,* sans faire allusion au rôle du contexte. R. Damoiseau explique que l'absence du morphème temporel devant le noyau verbal, *plante*, confère à la relation prédicative une valeur constante que l'on pourrait assimiler à une forme de présent en français (*Ibid*.). Si l'auteur a vu juste s'agissant du temps exprimé, il n'a rien dit concernant l'ambigüité à laquelle le lecteur peut faire face en étudiant cette phrase. L'absence d'indicateur explicite exprimant la valeur temporelle du présent peut imposer plusieurs lectures. Pour remédier à cette situation ambigüe, le recours au contexte s'avère utile et nécessaire.

L'absence de la marque temporelle devant le lexème verbal *plante* n'implique pas automatiquement l'idée de présent. *Abitan nan zòn Tomazo* ***plante*** *berejèn* peut être interprété comme une action accomplie. La prise en compte du contexte dans la détermination du sens d'un fait de langue valide en quelque sorte l'hypothèse selon laquelle l'interprétation des énoncés ne saurait être fondée uniquement sur la présence d'indicateurs linguistiques explicites, Soit l'exemple suivant :

(7) *Sòkoun danse byen* ~Sòkoun danse bien.

Au moins deux interprétations de l'énoncé (7) sont possibles. Dans la première, la forme verbale *danse* ne renvoie pas forcément à un procès d'activité qui se déroule au moment où l'on parle, c'est-à-dire, un procès qui coïncide avec le moment de l'énonciation, mais à une pratique qui se répète de temps en temps dans la vie du sujet de la phrase, une sorte d'habitude. *Sòkoun danse byen* pourrait dans une telle structure se paraphraser comme *Sòkoun konn danse ~ Sòkoun sait danser*. Cela implique que le sujet pratique de façon talentueuse l'activité de la danse. Elle est une danseuse.

Cette interprétation n'exclut pas pour autant d'autres effets de sens. Dans le calcul de la valeur du temps exprimé, le contexte peut imposer d'autres lectures. *Sòkoun danse byen* peut bien être interprété comme une action que le sujet vient de réaliser. Si l'on permute l'adverbe *byen* comme dans *Sòkoun byen danse,* le prédicat verbal *danse* dénoterait non une action qui s'étend dans le temps ou une idée décrivant une activité, mais un procès situé dans un temps accompli.

L'événement *Sòkoun byen danse* se distingue de *Sòkoun danse byen*, en ce qu'il ne décrit non une activité que la locutrice pratique de temps en temps, mais un événement qui vient de se réaliser dans un moment passé proche du présent de l'énonciation. On voit ici combien le contexte linguistique et la position de l'adverbe *byen* dans la phrase influent sur le temps qui localise le procès.

## 4. Les particules *fèk, sot, fin* et *annik* dans l'expression du passé récent

Le passé récent s'exprime en CH par l'association des particules préverbales *fèk, sot, fin* et *annik* au prédicat verbal ou non verbal. Cela ne vaut que pour le marquage formel, puisque les arguments développés plus haut (voir section 2) montrent que l'on peut avoir un procès localisé dans un espace temporel dit passé récent, en l'absence de toute marque linguistique. Au cours du marquage formel du passé récent, la réalité empirique de la langue impose des restrictions quant à la façon d'associer les morphèmes susmentionnés aux prédicats. Certains marqueurs semblent pouvoir se combiner uniquement avec les prédicats verbaux exprimant un procès d'activité, alors que d'autres sont compatibles avec tout type de prédicats. Certains marqueurs du passé récent se combinent facilement avec tout type de préverbes, alors que d'autres imposent des restrictions. Soit les exemples suivants :

(8) Tifanm **fèk kite** kay la ~ "Tifanm vient de quitter (ou a quitté) la maison".
(9) Dyelòm **fèk pran** machin lan ~ "Dyelòm vient de prendre (ou a pris) la voiture".
(10) Papout **fèk wè** Ti Lala lakay la ~ "Papout vient de voir (ou a vu) Ti Lala à la maison".
(11) Asefi **fèksot manje** mango l a ~ "Asefi vient juste de manger (ou a mangé à l'instant) sa mangue".
(12) Lifèt **fèksot wè** Paul ~ "Lifèt vient juste de revoir ou (a vu à l'instant) Paul".

Nous observons en (8), (9), (10), (11) et (12), différents types de procès qui se situent à proximité du moment de l'énonciation, grâce à l'emploi des particules aspectuo-temporelles : *fèk, fèksot* et *fèk fin*. Les lexèmes verbaux *kite, pran* et *wè* se combinent facilement avec la particule (*fèk*).

Les particules préverbales *fèk, sot, fin* et *annik* et leurs dérivés[3] se combinent avec des particules ou prédicats dont le sémantisme n'est pas en conflit

[3]Au sujet des particules : *sot, fin, fèk, fèkfin, fèksot, finsot, sotfin et nèk*, force est de constater qu'on relève dans le discours des locuteurs du CH, d'autres formes qui sont souvent utilisées pour exprimer le passé récent ou le présent accompli. D'un point de vue glottopolitique, le CH semble bénéficier d'une situation sociolinguistique spéciale qui explique que ses locuteurs ont le choix entre plusieurs formes pour désigner le même référent temporel. L'absence d'action de standardisation fait qu'il existe plusieurs formes en circulation pour traduire la même réalité. C'est ce qui explique qu'on a parallèlement aux particules *fèk, sot, fin* et *annik*, les formes *fenk, fenksot, fenkfin, nèke/annik* qui expriment la même chose. Les particules *fèk/fenk, fèksot/fenksot,*

avec leur sens. Seule une étude approfondie de chacune de ces particules permettra de saisir les raisons pour lesquelles une forme comme *fèksot* ou *fèk* peut se combiner avec des procès qui ne sont pas du même type. Les idées exposées dans la section 5 nous renseignent davantage sur ce phénomène.

### 4.1. La particule « *sot, fin, fèk* et *annik/nèk* »

Les particules *« fèk, sot, fin et annik/nèk »* ont chacune leur propre particularité étymologique et syntaxico-sémantique. *Fèk* ne dérive pas de verbe autonome correspondant. S. Sylvain note qu'il apporte une nuance de passé récent aux formes verbales (1936/2012 : 91). A. Valdman, quant à lui, le classe comme auxiliaire et justifie ce classement par le fait que le morphème ne peut pas s'adjoindre à un nom propre pour constituer un marqueur prédicatif (MP) apparenté (Valdman 1978 : 223). Attesté dans le CH, *fèk* marque l'immédiateté de l'action. *Sot* apparaît, pour sa part, comme une forme dérivée du verbe créole *sòti*, qui est l'équivalent du verbe français *sortir*[4]. *Sot* indique, comme *fèk,* le passé immédiat (cf. Chaudenson 2003 : 362). *Fin* dérive du verbe français *finir*, qui permet de saisir le fait exprimé dans son accomplissement. Le lien étymologique du marqueur *annik/nèk* avec le français semble attesté, à en croire D. Fattier (2003) qui note que le morphème *necque/necque/necq* serait issu du négateur restrictif français *ne ... que*. Sans vouloir nier l'argument étymologique avancé par cette auteure, nous nous referons à l'aspect synchronique du CH pour mettre en valeur le sens actuel du morphème *annik/nèk.*

S. Sylvain identifie des nuances remarquables dans les emplois du morphème *fin*. Elle note les effets de sens que l'on peut obtenir dans les diverses combinaisons en contexte. L'auteur mentionne également les cas où *fin* s'emploie comme forme réduite du verbe « fini » = finir. *Fin* est une forme linguistique que la linguiste présente de la façon suivante :

> « Toujours directement préfixé au verbe ou à l'auxiliaire qu'il modifie, « fin » est usité dans les combinaisons de particules les plus variées. Dans la plupart des cas, on peut le traduire par "tout à fait". Il met en relief l'idée d'accomplissement intégral de l'action, de la réalisation totale de l'état. » (Sylvain 1936/2012 : 92)

---

*fèkfin/fenkfin* et *finsot/sotfin* forment ce que la phonologie appellerait l'« opposition non distinctive ».

Il y a, phonologiquement, opposition distinctive, si la commutation entraîne un changement de sens, ce sont alors deux phonèmes distincts. L'opposition est dite non distinctive, si les deux sons renvoient à un même phonème. Ce sont alors deux allophones d'un même phonème qui sont produits en variation libre. Ils sont autrement dit des variantes libres du même phonème. Dans cet ordre d'idée, *fenk* et *fèk, fèksot* et *fenksot* sont donc des allophones.

[4]On peut recourir aux critères proposés par Valdman (1978) pour classer cette particule comme auxiliaire.

Si *fin* permet de considérer un événement dans son accomplissement, le morphème *fèk* ne permet pas d'avoir une telle réalité (cf. Lainy, 2010). *Fèk* marque la proximité d'un procès dans l'espace temporel défini par le moment de l'énonciation. Si l'événement ou l'état désigné par le prédicat est, par son emploi, situé dans un moment passé proche du moment d'énonciation, l'ensemble de l'expression référentielle est marqué + "passé" ; si au contraire la référence est prospective ou hypothétique, le référent temporel sera orienté vers le possible ou l'hypothétique. Sylvain illustre une valeur hypothétique du morphème fèk, dans l'énoncé : *Si n te kab rive la touswit, li t a fèk mouri ~ Si nous pouvions ~ arriver là tout de suite, il viendrait de mourir.*

Les nuances qu'on relève dans les emplois de *fèk* se précisent par les autres marqueurs aspectuo-temporels auxquels il s'associe.

L'auxiliaire *sot* indique que l'action est saisie immédiatement dans son stade final. Les faits qui l'opposent et le rapprochent des morphèmes *sot* et *fèk* seront précisés dans la section 5.

### 4.2. Quelques nuances d'emploi et quelques repères étymologiques

Le morphème *fin* exprime diverses nuances de l'accompli lorsqu'il se combine avec d'autres marqueurs temporels. D. Véronique parle d'une certaine identité de fonctionnement entre cette forme linguistique et *fèk* (Véronique 2006 : 7). Si ce que ce linguiste a vu est juste au niveau temporel, il semble qu'il est très discutable au niveau aspectuel. Le morphème *fin* marque l'accomplissement d'un procès proche du moment de l'énonciation. Il a un sens duratif, alors que *fèk* ne donne aucune garantie que le procès exprimé dure dans le temps. *Fin* diffère de *sot* en ce que ce dernier marque comme *fèk* l'immédiateté du fait exprimé. Au regard de ces faits, il est donc difficile de parler de commutabilité aspectuelle entre le couple (*fèk*, sot) et le morphème *fin*.

*Fèk* ne semble pas avoir de lien direct avec le français. A. Valdman a raison d'émettre le doute qu'il dérive du verbe « faire », lorsqu'il écrit « le créole haïtien connaît aussi les particules *fin* et *fèk* qui expriment diverses nuances de l'accompli (Valdman 1978 : 218). Les descriptions du créole haïtien les classent comme semi-auxiliaires car ils se retrouvent dans la même position qu'un grand nombre de verbes apparaissant devant un verbe principal sous leur forme réduite. Le morphème *annik* ne semble pas non plus dériver d'un mot français, même si D. Fattier (2003) estime que sa forme réduite « necque = nèk » a un lien étymologique avec « ne … que ». *Annik* est, à l'instar des morphèmes *fèk*, *sot* et *fin*, un indicateur qui exprime un espace temporel proche du présent de l'énonciation. Soit l'exemple suivant :

(13) **M annik** rive, ou pran joure m ~ "Je viens d'arriver/suis à peine arrivé, tu te mets à m'insulter".

Accompagné de la particule préverbale *annik*, le procès dénoté par le prédicat *rive/arrivé* est saisi juste après sa fin. *Annik* exprime une idée de temps qui

place le procès *rive/arrivé* à proximité du moment de l'énonciation. On est plus dans l'immédiateté que dans le duratif, comme on a pu l'observer avec le morphème *fèk*.

Contrairement à *fèk* qui peut être employé à la fois dans des énoncés où l'espace temporel dénoté et le moment de l'énonciation entretiennent une relation directe, (ce que les linguistes appellent : temps absolu), et dans d'autres où il y a relation entre deux procès (phénomène communément appelé : temps relatif), le procès localisé par *annik* ne semble utilisé que pour introduire un autre procès (nous reviendrons sur cette idée, voir la section 5.4.)[5]. Cette précision est utile, au sens où elle permet de nuancer le classement des morphèmes *fèk, sot, fin* et *annik.* Les points que nous développerons plus tard montreront que les morphèmes *fèk, sot, fin* et *annik* dénotent des valeurs qui diffèrent selon le contexte prédicatif dans lequel ils sont utilisés.

La similitude entre les morphèmes *fèk* et *annik* s'observe au niveau de l'immédiateté que ces marqueurs imposent à la réalisation du procès. Alors que l'emploi de *sot* et *fin* indique que la phase finale du procès est naturellement antérieure au moment de l'énonciation, celui de *fèk* et *annik* ne fournit pas toujours de précision sur la fin du fait exprimé. Nous illustrerons ce phénomène un peu plus tard (voir les exemples (15') et (33b), § 5.1. et 5.4.).

## 5. Compatibilité et incompatibilité dans l'emploi des particules *fèk, sot, fin et annik*

Une phrase est acceptable lorsqu'elle est adaptée à la situation de communication. Une phrase grammaticale est celle dont la construction respecte les règles grammaticales, même si elle ne prend pas en compte le sens du message.

Nous ne proposerons pas d'équivalent français pour les productions verbales en créole dans lesquelles l'emploi ou la combinaison de marqueur n'est pas grammaticale.

### 5.1. Le morphème fèk

Le morphème *fèk* peut se combiner avec *sot, fin, te* et *ap* pour donner naissance à des composés comme *fèksot, fèk fin, fèk ap*. S. Sylvain a raison de noter que la combinaison *fèksot* implique l'insistance sur l'idée de proximité du passé (Sylvain 1936/2012 : 91). *Fèk* se combine avec les prédicats verbaux etnon verbaux (*Li fèk malad, li fèk pwofesè, li te fèk mouri*). Employé seul, *fèk* dénote une valeur sémantique qui diffère parfois de celle de la forme combinée *fèksot*. Car, si *fèksot* est compatible avec certains types de prédicats verbaux et non verbaux, il ne l'est pas avec certains autres. Soient les exemples suivants pour illustrer un tel argument :

(14) Timoun yo **fèk** soti ~ "Les enfants viennent de partir ou sont à peine partis".

[5]L. Gosselin (1996 : 20-21) propose une définition tout à fait différente du temps absolu et du temps relatif dans son ouvrage de 1996, auquel je renvoie le lecteur.

(14') Choulout **fèksot** travay[6] ~ "Choulout vient de travailler ou a travaillé".
(15) Napann **fèk** malad oswa Napann fèk medsen ~ "Napann vient d'être malade ou d'être médecin".
(15') Napann **fèksot** anba maladi, epi li gentan ap jwe ~ "Napann vient à peine de recouvrer sa santé, et puis il se met à jouer".
*(15'') Napann **fèksot** renmen[7],

mais l'exemple: *Napann fèk sot renmen ak Fimant* est possible dans certains contextes.

Les énoncés (14), (14'), (15) et (15') sont acceptables et grammaticales, parce que la combinaison de *fèk* et *fèk sot* avec les autres unités de la structure prédicative est compatible. Cependant, celui obtenu en (15'') ne l'est pas, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle la combinaison de *fèk sot* avec un procès non dynamique donne un énoncé non acceptable sémantiquement. Complétons notre réflexion sur les combinaisons de *fèk, sot, fin* et *annik/nèk,* et leurs dérivés.

L'emploi de *fèk* est possible avec :

- des prédicats verbaux employés avec ou sans autres marqueurs aspectuo-temporels :

(16) Jòb **fèk** pati ~ "Job vient juste de partir ou Job est, à peine, parti".
(16') Timoun yo **te fèk** kite kay la ~ "Les enfants venaient tout juste de quitter la maison".
(16'') Jozèf **fèk** wè Tilyàn ~ "Jozèf vient de voir Tilyàn".

- des prédicats non verbaux;

(17) Li **fèk** damou Loulouz ~ "Il vient d'être amoureux de Loulouz ou il est à peine amoureux d'elle".
(17') Li **fèk** rich ~ "Il/elle vient d'être riche".
(17'') Li **fèk** janti ~ "Il/elle vient d'être gentil/lle".
(17''') Li **fèk** gwo ~ "Il vient d'être gros".

- les procès d'accomplissement et d'achèvement;

(18) Tifanm **fèk** kraze asyèt sa a ~ "Tifanm vient de casser cette assiette ou a, à peine, cassé cette assiette".
(18') Rosette fèk pete balon an ~ "Rosette vient tout juste de crever le ballon".
(18'') Li fèk konstwi kay sa a ~ "Elle vient de construire cette maison".

- les morphèmes *ap, te, fin* et *sot*;

---

[6]Cet exemple peut avoir également l'équivalent français : "Choulout revient du travail".
[7]L'exemple (15'') peut être acceptable si on ajoute au procès *renmen*, un syntagme prépositionnel : ak + SN = *Napann fèk sot renmen ak Mari*.

(19) Moun yo **fèk fin** manje manje yo a ~ "Les gens viennent juste de manger leur repas/nourriture".
(19') Timoun yo **fèk ap** desann ekalye a, ou tonbe plenyen ~ "Les enfants ont, à peine, commencé à descendre l'escalier, tu te mets à babiller".
(19'') Etidyan yo **te fèk** fèmen pòt la ~ "Les étudiants ont à peine fermé la porte"
(19''') Machann yo **fèk sot**manje tout rapadou a ~ "Les marchants viennent de manger tout le rapadou"

Les énoncés (16), (17), (18) et (19) illustrent un ensemble de cas où la combinaison du morphème *fèk* avec d'autres éléments de la structure prédicative (prédicats verbaux, non verbaux ou préverbes) donne des énoncés acceptables et grammaticalement corrects. Le morphème *fèk* permet d'introduire le procès 'descendre'. *Fèk* établit ici une relation entre le procès *descendre* qu'il permet de localiser et le procès *babiller*. L'exemple suivant obéit à la même contrainte. *Timoun nan fèk ap pale*, ou *pran joure* ~ 'L'enfant vient de commencer à parler, tu te mets à gueuler'.

Le morphème ***fèk*** est également à l'origine de structure surcomposée. Soient les exemples suivants :

(20) Jozèf **fèk sot fin** ranje machin lan ~ "Jozèf vient de réparer la machine".
(20') Jozèf **te fèk sot fin** manje manje l a, lè timoun lan te pran vomi an ~ "Jozèf venait de finir de manger sa nourriture, lorsque l'enfant se mettait à vomir".

Dans quels cas, alors, sa combinaison avec d'autres unités est-elle possible ? L'emploi de *fèk n'*est pas possible avec :

- des adverbiaux temporels de durée et de localisation

*(20) Mwen fèk pati kounye a ~ "Je viens de partir, maintenant".
**(20')* Timoun yo fèk manje depi lontan ~ "Les enfants viennent de manger depuis longtemps".
**(20'')* Titalè a, timoun yo fèk fini ~ "Tout à l'heure, les enfants viennent de finir".

- certains prédicats statifs

*(21) Li fèk jèn~ "Il vient d'être jeune".
*(21'') Li fèk gwo

En l'absence des morphèmes comme *fin, sot, te ou ap,* la combinaison de *fèk* avec les verbes d'activité aboutit à des énoncés difficilement acceptables. Soit les exemples suivants :

*(22) Li fèk manje
*(22') Li fèk travay

L'ajout d'auxiliaires comme *koumanse, tanmen*… peut néanmoins rendre ces énoncés compréhensibles.

(23) Jozèf fèk koumanse manje~ ″Jozèf vient de commencer à manger″.

Les faits exposés plus haut montrent la combinaison du morphème *fèk* avec certains verbes et certains marqueurs aspectuo-temporels est tantôt possible, tantôt impossible.

### 5.2. Le morphème *sot*

L'emploi de *sot* est compatible avec :

- Les particules *te* et *ap* ;

(24) Josette te manje mango ~ "Josette a mangé des mangues".
(24') Josette ap manje mango ~ "Josette mange des mangues".

Et la combinaison de ces marqueurs donne ceci :

(24'') Timoun yo te sot ap manje mango ~ "Les enfants venaient de manger ou mangeaient des mangues".

- les prédicats d'activité, d'accomplissements et d'achèvement;

(25) Mwen sot wè Pòl ~ "Je viens de voir Paul"[8].
(25') Foutbolè yo sot manje ~ "Les footballers viennent de manger".

- avec certains adverbiaux temporels de localisation et la proximité avec le moment de l'énonciation ;

(25") M sot wè li titalè a ~ Je viens de le voir, tout à l'heure (il n'y a pas longtemps).

Les énoncés (24) et (25) illustrent quelques cas où la combinaison du morphème *sot* avec d'autres éléments de la structure prédicative (prédicats ou préverbes) donne des énoncés compréhensibles. Voyons à présent les cas où sa combinaison avec d'autres unités aboutit à des énoncés incompréhensibles.

Dans les emplois suivants la combinaison de *sot* aboutit à des énoncés incompréhensibles :

- les procès statifs et les prédicats non verbaux.

* (26) Jozèf sot renmen
* (26') Ti Wil sot rich
* (26") Tifanil sot malad

Les combinaisons ne sont pas possibles en (26).

[8]Cet exemple créole peut avoir aussi comme équivalent les exemples suivants : je viens de *rendre visite à Paul ou j'ai été voir Paul.*

N.B. Il y a moyen de combiner *sot* et *ap*. *Madanm sa a sot ap gade m la* / "Cette dame vient de me regarder".

- l'auxiliaire *fin et ap*

*(27) Mwen sot fin manje
*(27') Pasaje yo sot ap janbe lari a

- fèk postposé :

*(28) Yo tout sot fèk manje
*(28') Job sot fèk jwe

### 5.3. L'emploi du morphème *fin*

La combinaison du morphème *fin* est compatible avec :

- les procès statifs, les procès d'accompagnement et d'achèvement

(29) Jojo fin manje mango li a ~ "Jojo vient de finir sa mangue ou a complètement mangé sa mangue".
(29') Dyelòm fin koupe pyebwa sa ~ "Dyelòm a fini d'abattre cet arbre".

- les procès employés avec copule

(30) Ti poul la fin mouri ~ "Le poulet vient d'être mort ou est complètement mort".
(31) Timoun yo fin malad nèt ~ "Les enfants sont complètement/sérieusement malades".
(31') Mwen fin renmen ak Jozèt, se Pòl ki blo m ~ "J'ai complètement convaincu Jozèt de sortir avec moi, c'est Pòl qui a compliqué l'affaire".

Le morphème *fin* se combine avec tout type de procès : procès dynamiques, d'accomplissement et d'achèvement. Il peut s'associer également à des prédicats statifs et des prédicats non verbaux, avec néanmoins quelques restrictions :

*(32) Tika fin la ~ "Tika est là".

Ces énoncés peuvent toutefois être acceptables, si l'on y ajoute une complétive. Ce qui fait en quelque sorte varier le sens du morphème *fin*. Soit :

(32') Si se pou Papoute, Tika fin la ~

Les diverses combinaisons admises par les morphèmes *sot, fèk* et *fin* et les effets de sens qui découlent de leurs emplois vérifient l'hypothèse que leur sens de base peut évoluer en contexte.

### 5.4. L'emploi de la particule annik/nèk

La combinaison de la particule *annik* est compatible avec :

- les procès d'accomplissement et d'achèvement

(33) Li annik soti, ou antre, tonnè fout ! ~ "Il est à peine sorti/il vient à peine de sortir, toi, tu es entré, tonnerre foutre !"

(Le morphème *fin* suivi des procès statifs, d'activité, d'accomplissement et d'achèvement)

(34) Jwazil **annik fin renmen** ak Vana, li kite l ~ "Jwazil vient à peine d'être amoureux de Vana, il l'a quittée."

(34') Ou annik fin manje, ou di w grangou. A ti gason ! ~ "Tu viens à peine de manger, tu dis que tu as faim. Ah mon gars !"

Comme *fèk*, on observe *Annik/nèk* dans les formes composées et les formes surcomposées. *Annik/nèk* permet au procès qu'il localise d'introduire un autre procès dans le temps, ce qui signifie que son emploi exige obligatoirement, contrairement aux autres marqueurs, le temps relatif. Soient les exemples suivants :

(35) Mwen **nèk soti**, ou pran pale ~
"Dès que je suis sorti, tu te mets à parler".

(35') Ou **nèk fin** manje, ou tombe plenyen rounou rounou
"Tu viens à peine de finir de manger, tu te mets à te plaindre rounou rounou".

La combinaison de la particule *annik* n'est pas possible avec :

- les préverbes *te, va, ava,* et le morphème *fèk*

*(36) Timoun yo **fèk annik** vini la, ou moute sou do kay la.

*(36') Etidyan yo **fèk ap annik** benyen, ou koupe dlo a.

Les exemples énumérés plus haut valident l'hypothèse selon laquelle *annik* ne s'emploie pas dans les phrases où le fait désigné entretient une relation directe avec le moment de l'énonciation. Ce marqueur ne peut pas être combiné avec certaines unités.

Outre les morphèmes susmentionnés, on relève des combinaisons comme : *fèksot* et *fèkfin* qui permettent d'exprimer le passé récent. Comme celles que nous venons de traiter plus haut (*sot, fèk, fin* et *annik*), ces formes combinées imposent certaines contraintes d'ordre syntaxique et sémantique. Leur valeur sémantique de base varie en fonction du prédicat ou du préverbe avec lequel elles se combinent en contexte. La valeur aspectuo-temporelle de *fèksot* et *fèkfin* varie selon qu'ils sont associés aux morphèmes *ap* et *te*. Observons l'énoncé (37) à titre d'exemple.

(37) Grangou **ap frape** yo ~ "La faim les frappe."

Si on ajoute à la structure prédicative **ap frape**, les morphèmes *fèk* et *annik,* on aura l'énoncé suivant :

(37') Grangou **fèk/annik…ap frape** yo ~ "La faim vient de commencer à les frapper".

Le morphème *ap* indique que le procès *frape/frapper* s'étend dans le temps. Le procès *frappe/frapper* est saisi au cours de son déroulement. Aucune précision n'est donnée sur son début, puisqu'il apparaît comme non limité à gauche et à droite. L'ajout des morphèmes *fèk* et *annik* à cette structure prédicative, en (37'), permet d'envisager, d'un point de vue temporel, l'événement désigné d'une autre manière. *Fèk ap frape* et *annik ap frape/vient de commencer à frapper* indiquent que l'action se situe à proximité du moment de l'énonciation.

L'emploi du morphème « te » impose une lecture beaucoup plus nuancée encore, au sens où il permet d'envisager le procès *frape/frapper* comme éloigné du moment de l'énonciation.

## 6. L'intervalle de temps désigné et le moment de l'énonciation

*Fèk, sot, fin, annik* et leurs corrélats désignent un espace temporel proche du présent de l'énonciation ; ils permettent de concevoir un intervalle temporel proche de l'intervalle de l'énonciation. Cet intervalle conçu est appelé, dans la perspective de L. Gosselin (2005 : 145) « intervalle de référence » qui est selon ce dernier « ce qui est perçu et montré sur l'axe temporel ».

Même si l'idée de temps exprimée localise un événement ou un état qui se place à proximité du moment de l'énonciation comme point de repérage, cette localisation peut varier selon la valeur initiale du marqueur et les éléments du contexte linguistique (son cotexte) de l'énoncé. L'analyse selon laquelle les marqueurs aspectuo-temporels *fèk, sot, fin* et *annik* désignent un espace de temps proche du moment de l'énonciation est pertinente, mais l'idée de rapprochement ou de proximité n'est pas la même lorsqu'on a des formes composées comme *fèksot et fèkfin.* Elle ne peut pas l'être non plus, lorsqu'on ajoute, aux indicateurs du passé récent (*fèk, sot, fin, annik, fèksot* et *fèkfin)* les marqueurs aspectuo-temporels *te*ou *ap*. Indiquant un espace de temps qui ne fixe pas le fait dénoté, à proximité du moment de l'énonciation, le morphème *te* influe, par son sémantisme, sur la valeur temporel de ces marqueurs, lorsqu'il est combiné avec eux. L'analyse sémantique des morphèmes *fèk, sot, fin, annik, fèksot* et *fèkfin* indique que la distance entre l'espace temporel construit et le moment de l'énonciation n'est pas figée.

La combinaison des morphèmes *fèk, sot, fin, annik, fèkfin* et *fèksot* avec la particule *ap* indique que le déroulement du procès n'est pas bref. Un fait contraire se produit lorsqu'on ajoute le morphème *te* à ces formes. Une différence sémantique s'observe donc entre les marqueurs du passé récent combinés avec les morphèmes *te* et *ap*. Cette différence attestée existe au niveau aspectuel et temporel. L'espace temporel obtenu, lorsqu'on ajoute le morphème *ap* aux marqueurs, est plus étendu que celui obtenu par l'ajout du préverbe *te.* L'ajout du morphème *te* éloigne relativement le procès désigné du moment de l'énonciation.

Le tableau suivant résume le statut temporel et aspectuel des indicateurs et celui des formes dérivées.

**Tableau récapitulatif**

| **Statut et valeur aspectuo-temporels des marqueurs du passé récent** | | |
|---|---|---|
| **Indicateurs et possibilités de combinaison** | **Valeur temporelle** | **Valeur aspectuelle** |
| *Fin, sot, annik, fèksot, fèkfin, Ø* + **lexème verbal** | Passé récent, présent accompli, procès saisi après sa fin (présent accompli) | Accompli (état résultatif) |
| *Annik*, *fèk,* + lexème verbal | Présent accompli : procès saisi juste après sa fin | Accompli |
| *Annik, fèk* + prédicat verbal ou non verbal | Passé récent, présent | Inchoatif |
| *Fèk, sot, fèksot, fèksot, fèkfin* + **procès d'activité** | Passé récent | Non ponctuel |
| *fèk, sot, annik, fèk sot, fèkfin* + procès **d'accomplissement et d'achèvemen**t | Passé récent | Ponctuel |

## 7. Conclusion

Nous avons étudié le passé récent en CH, en traitant particulièrement les morphèmes *fèk, sot, fin, annik* et leurs corrélats. Notre objectif principal a été de montrer : 1) les marqueurs aspectuo-temporels « *sot, fin, fèk* et *annik* » admettent diverses combinaisons, grâce à la dynamique et la mobilité du CH ; 2) la valeur de *sot, fin, fèk* et *annik* évolue selon que ces marqueurs aspectuo-temporels s'associent à telle ou telle particule en contexte.

Les marqueurs « *sot, fin, fèk* et *annik* » et les formes dérivées désignent le passé récent, en ce qu'ils localisent le fait exprimé à proximité du moment de l'énonciation, contrairement à des expressions comme *te, te gentan*… qui éloignent le procès dénoté de ce point de repérage. Les faits montrent que le sens initial de ces marqueurs peut évoluer, lorsqu'ils sont combinés. Des indicateurs combinés comme *fèksot*, *fèksot ap*, *fèkfin*…désignent une idée de passé qui est plus proche du moment de l'énonciation que celle exprimée par *te fèk, te fèksot ap, te fèkfin* (voir les exemples 38 à 42). La présence du marqueur *ap,* en contexte, indique l'extension du fait exprimé, alors que *te* augmente la distance entre le procès dénoté et le moment de l'énonciation. Cette idée justifie l'influence du sens des morphèmes *te* et *ap* sur celui des marqueurs du passé récent. Le contexte et tout autre élément ajouté à une structure prédicative influent considérablement sur le sens initial des unités mobilisées. Voilà pourquoi il est inutile de parler de valeur sémantique stricte, lorsqu'un marqueur est mis en discours.

### Bibliographie


Damoiseau, Robert (2005), *Éléments de grammaire comparée, français-créole.* Guadeloupe : Ibis Rouge (éd.).

Fattier, Dominique (2003), « Grammaticalisations en créole haïtien : morceaux choisis », in *CREOLICA*, http://www.creolica.net/Grammaticalisations-en-creole [consulté le 22.07.2015].

Gosselin, Gosselin (2005), *Temporalité et modalité*, Bruxelles : *de boeck.Duculot*.
Gosselin, Laurent (1996), *Sémantique de la temporalité en français*, Louvain-la-Neuve : Duculot.
Lainy, Rochambeau (2010), *Temps et aspect dans la structure de l'énonciation rapportée : comparaison entre le français et le créole haïtien*. Thèse de Doctorat, Université de Rouen.
Sylvain, Suzanne (1936/2012), *Le créole haïtien : Morphologie et syntaxe*, Genève : Statkine Reprints.
Valdman, Albert (1978), *Le créole* : *Structure, statut et origine*, Nice : Klincksieck.
Veronique, Daniel (2005) « Trois aspects de la temporalité dans les créoles français : Aktionsart, référence au passé et finitude », texte disponible sur le site : www.umr7023.cnrs.fr/.../véronique.27.03.06.handout.pdf. [consulté le 24.07.2015].

# LE CONDITIONNEL : FORMES, SENS ET MODALISATION

**Bauvarie MOUNGA**
**Université de Yaoundé I, Cameroun**
**bauvarie2004@yahoo.fr**

**Résumé**

Cet article a pour but de montrer que le conditionnel doit être considéré comme un procédé de modalisation à part entière. Ainsi, à travers lui, le locuteur opère un dédoublement énonciatif dans son énoncé, soit pour commenter son propre point de vue, soit celui de quelqu'un d'autre. Nous inscrivons notre étude dans le sillage de la conception polyphonique d'Anscombre / Ducrot (1983) et de la conception de la modalisation de Robert Vion (2005). Par ailleurs, nous prenons appui sur la stylistique de l'expression pour analyser les occurrences du conditionnel recensées dans *La Peste* d'Albert Camus.

**Abstract**

**CONDITIONAL : FORMS, MEANINGS AND MODALIZATION**

This paper aims to show that the conditional must be considered a modalization process in itself. Thus, through it, the speaker performs a declaratory resolution in his statement or comments on his own point of view or that of someone else. We record our study in the wake of the polyphonic design of Anscombre / Ducrot (1983) and the design of modalization Robert Vion (2005). Furthermore, we are building on the stylistics of expression to analyze occurrences of conditional identified in *La Peste*by Albert Camus.

**Mots-clés :** *conditionnel, modalisation, dédoublement énonciatif, polyphonie, stylistique, point de vue*
**Keywords :** *Conditional*, *modalization*, *enunciative split*, *polyphony*, *stylistics*, *point of view*

Le conditionnel est un temps qui marque parfois l'ultériorité d'un événement par rapport à un repère temporel passé. Cependant, il permet également à un locuteur d'émettre un jugement de valeur sur son propre point de vue ou sur celui de quelqu'un d'autre. C'est pourquoi, nous estimons qu'au-delà de sa valeur temporelle, le conditionnel doit être considéré comme un procédé de modalisation.

C'est en tout cas cette hypothèse que nous tenterons de démontrer tout au long de notre travail. Une telle assertion suscite les interrogations suivantes : Quels sont les liens explicites que l'on peut établir entre le conditionnel et la modalisation ? Comment le locuteur se sert-il du conditionnel pour modaliser son point de vue ou celui de quelqu'un d'autre ? Comment la modalisation se manifeste-t-elle dans les différents types d'emplois du conditionnel ? Quels sont les effets stylistiques qui peuvent en découler ? Pour essayer de répondre à toutes ces questions, nous allons prendre appui sur la stylistique de l'expression et travailler à partir d'un corpus d'environ 119 occurrences d'emploi du conditionnel tirées de *La Peste* d'Albert Camus. Dans cette œuvre, le narrateur tend à s'effacer derrière le pronom *on* et veut ainsi rendre la narration impersonnelle. Toutefois, des éléments linguistiques tels que le conditionnel viennent prouver que la subjectivité est bien présente dans l'œuvre. Notre travail s'articulera suivant trois axes : l'approche théorique du conditionnel, la typologie du conditionnel et la modalisation ainsi que les effets stylistiques.

## 1. Le conditionnel : approche théorique

Il est question, à ce niveau, de définir le conditionnel, de faire une mise au point théorique sur la relation qui lie le conditionnel et la modalisation et enfin de présenter la démarche qui nous permettra de répondre aux questions posées plus haut.

### 1.1. Définition et précisions terminologiques

Le conditionnel sert à exprimer une action, un fait dont la réalisation est hypothétique, c'est sans doute pourquoi Guillaume (1964 : 219) fait remarquer : « le futur en incidence sur décadence engagée, acceptée, c'est celui que la grammaire traditionnelle dénomme conditionnel, et que nous nommons : futur hypothétique. » Gasquez / Heintzmann / Mitterand (1998 : 164) préfèrent parler de « futur dans le passé » et Carl Vetters (2001) de « l'ultérieur du fictionnel », car il prend sa source justement à partir d'un repère temporel passé. Robert Léon Wagner et Jacqueline Pinchon, quant à eux, explicitent l'historique de l'emploi du conditionnel :

> « Le nom de conditionnel est très malencontreux puisque cette forme sert très souvent à évoquer des choses qui ne sont soumises à aucune condition. Au XVI^e^ siècle, le grammairien MEIGRET proposait avec raison de l'appeler « forme en **–rais** ». […] Si, historiquement, le conditionnel s'est substitué dans bien des cas à l'imparfait du subjonctif, c'est que, en ancien français, la fonction de cette série verbale était d'exprimer une éventualité indifféremment passée, présente ou à venir » (Wagner / Pinchon 1991 : 390).

Aujourd'hui, le conditionnel est l'aune des formes qui permettent à un locuteur de décrire une situation coupée de sa réalité. C'est ainsi que Damourette et Pichon le classent parmi les formes *toncales* par opposition aux formes *noncales*[1].

[1]*Noncal* (dérivé du latin *nunc*) et *toncal* (dérivé du latin *tunc*) sont des termes empruntés à Damourette / Pichon (1963 / 1970 : 174).

Le terme de *toncal* s'applique à tous les temps grammaticaux (imparfait, plus-que-parfait, conditionnel) qui, comme l'indique Merle (1999 : 61), situent « un procès – et la relation nouée par ce procès – dans un plan (ou dans une actualité) en rupture par rapport au plan des coordonnées-origine ». Autrement dit, le conditionnel permet de situer un procès qui ne concorde, ne coïncide pas avec la réalité du locuteur. Comment le conditionnel se distingue-t-il des autres formes toncales sur le plan de la modalisation ?

### 1.2. Le conditionnel et la modalisation

La modalisation est un processus qui permet à un locuteur d'émettre un jugement de valeur sur son propre point de vue. Arrivé / Gadet / Galmiche (1986 : 389) considèrent que « […] la modalisation est le processus par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé ». Ainsi, la modalisation parce qu'elle permet au locuteur de manifester une attitude par rapport à ce qu'il dit, peut alors être perçue comme un mécanisme de double énonciation dans lequel l'une des énonciations se présente comme un commentaire porté sur l'autre, les deux énonciations étant à la charge du même locuteur. Robert Vion (2005 : 5) explique à juste titre : « […] ce phénomène se manifeste par un dédoublement énonciatif complexe, fondé sur la coexistence de deux énonciateurs correspondant au même locuteur ». Le recours à la modalisation permet à un locuteur de se construire l'image d'un locuteur distancié par rapport à son dire ; cela entraine ainsi une incidence sur le sémantisme de son énoncé. Nous nous inscrivons de ce fait, dans le sillage des travaux de polyphonie et d'argumentation développés par Anscombre / Ducrot (1983). Nous convoquons aussi la conception de la modalisation de Robert Vion telle que nous venons de la présenter. Nous allons étayer cette approche à l'aide de l'exemple suivant :

(1) Le lendemain, les esprits **seraient** plus calmes et les douleurs **renaîtraient**. (*LP*[2], p. 248).

Dans l'énoncé ci-dessus, les formes verbales « seraient » et « renaîtraient » qui sont au conditionnel permettent au locuteur de faire passer deux informations :

Le lendemain, les esprits seraient plus calmes : - (1) les esprits seront plus calmes.
- (2) l'information est probable

Les douleurs renaîtraient : - (1) les douleurs renaîtront
- (2) l'information est probable

Ainsi, comme le locuteur n'est pas certain de l'information qu'il donne, il modalise son énoncé. Il fait comprendre qu'il n'assume pas la véracité de qu'il dit. Et le conditionnel lui permet de créer cet effet polyphonique et de se dédoubler. Nous voulons donc démontrer que le conditionnel a certes une valeur temporelle, mais qu'il est également un procédé de modalisation à part entière. Anscombre et

[2] *LP* renvoie à *La Peste* d'Albert Camus d'où sont extraits tous les exemples de cet article.

Ducrot (1983) soutiennent qu'avec le conditionnel, un énoncé peut mettre en scène un locuteur et un énonciateur. Le locuteur est celui qui est à l'origine de l'énoncé, qui le produit, l'énonciateur est celui dont il décrit le point de vue. Dans cette perspective,

> « Le locuteur – celui que l'énoncé désigne comme son auteur- peut se situer de différentes façons par rapport aux divers énonciateurs mis en scène. Il peut s'identifier à un énonciateur et assumer alors la responsabilité du point de vue que celui-ci exprime. […] Il peut également se distancier d'un énonciateur, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il refuse le point de vue de ce dernier, mais simplement qu'il n'en revendique pas la paternité » (Anscombre 1985 : 7).

En d'autres termes, le locuteur qui est à l'origine de l'énoncé peut assumer ou se montrer réservé par rapport au point de vue l'énonciateur qu'il met en scène dans son discours. Nous allons donc tenter de montrer dans notre travail que les différents types de conditionnel mettent en scène le phénomène de modalisation. Mais avant tout cela, il faut présenter le concept opératoire sur lequel nous prendrons appui.

### 1.3. Le concept opératoire : la stylistique de l'expression

La stylistique est à la fois une discipline et une méthode qui a pour objet d'étudier entre autres, les modes de composition choisis par un locuteur dans son discours, parmi les techniques de style, les traits expressifs d'une langue à sa disposition. La stylistique de l'expression encore appelée stylistique de la langue naît du désir de Bally (1951) de donner à la stylistique un caractère scientifique et descriptif et non plus normatif. Ainsi, pour le linguiste genevois (1951 : 16), « […] la stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité ». Cette caractérisation prend en compte non seulement l'expression linguistique des sentiments, mais aussi la réception du message, comme le montre bien l'intérêt porté à ce que Bally appelle ici « l'action des faits de langage sur la sensibilité », ce qui prouve bien l'importance que l'auteur accorde à l'interaction dans l'analyse de la communication. Car, avec la stylistique de l'expression, précise Stolz (1999 : 6), « […] chaque procédé d'expression est censé produire un effet sur le récepteur, d'où une seconde dénomination attachée à cette méthode, celle de stylistique des effets ». Il est donc question d'étudier non seulement le conditionnel, mais aussi ses effets sur le récepteur du discours du locuteur.

Disciple de Saussure, Bally conçoit la stylistique comme une extension de la linguistique saussurienne appliquée au domaine des faits expressifs. Il précise que ces faits constituent un « système » empruntant cette notion à Saussure (1974 : 159) pour qui « […] la langue est un système dont les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres ».

Pour Bally, les moyens d'expression ne forment pas des ensembles isolés, mais un système où on observe des regroupements et des interpénétrations. Les symboles linguistiques n'ont de signification et ne comportent d'effet qu'en vertu

d'une interaction générale et simultanée des faits de langage, qui se limitent et se définissent les uns par rapport aux autres. Ainsi, le discours d'un locuteur forme un système cohérent intrinsèque, de telle sorte qu'en décrire le style revient dans la pratique à inventorier les faits de langue qu'il actualise, et à montrer comment ceux-ci s'articulent les uns avec les autres pour produire un effet de style.

Dans ces conditions, l'objectif de Bally consiste à dépasser le cadre de l'abstraction pour passer au langage affectif. Et c'est à ce niveau qu'il faut placer le discours d'un locuteur ou une œuvre littéraire. De ce fait, la stylistique de l'expression semble capable de nous apporter des réponses aux problèmes soulevés par l'étude du conditionnel dans *La Peste* d'Albert Camus puisqu'elle analyse les procédés de modalisation, les caractères affectifs des faits d'expression, les moyens mis par la langue pour les produire et les effets qu'ils produisent.

## 2. Typologie du conditionnel

Il est question, à ce niveau, de décrire les différents types de conditionnels présents dans notre corpus tout en essayant de montrer qu'ils permettent au locuteur de modaliser son discours.

### 2.1. Le conditionnel temporel

Il exprime une action ou un événement ultérieur tout en le situant à partir d'un repère temporel passé. Il permet donc de représenter des actions futures, mais dans le passé. On comprend donc que ce sont des actions qui n'ont jamais existé et dont la réalisation n'est que probable. Examinons, dans cette perspective, la définition suivante :

> « Au conditionnel, l'ultériorité du procès du fait qu'elle se calcule à partir de (tn-I), demande, pour se construire comme monde(s) possible(s) à partir de ce repère temporel, un autre énonciateur. Le locuteur-énonciateur E1 place dans le passé, en (tn-I), un autre énonciateur e1 (avec lequel il peut être en relation de coréférence), à partir duquel le procès est construit en ultériorité ». (Azzopardi / Bres 2011 : 57).

Azzopardi et Bres expliquent le processus par lequel se forme le conditionnel tout en indiquant clairement qu'un dédoublement énonciatif s'opère. Le locuteur-énonciateur e1 se dédouble en un autre énonciateur e2 pour créer ce décalage qui existe au conditionnel et qui permet de créer une information envisageable.

En outre, en ce qui concerne le conditionnel temporel, Pierre Patrick Haillet (2003a : 38) précise : « Entrent dans cette catégorie les emplois qui admettent la glose dans laquelle le CS[3] [conditionnel simple] ou le CC[4] [conditionnel composé] sont remplacés par la transposition du futur proche du type « allait + infinitif ». Nous ajouterons à la suite de Haillet que le conditionnel temporel peut certes être remplacé par le tour *allait* + *infinitif*, à la seule différence

[3]Le conditionnel simple renvoie à des constructions comme *ferait*, *danserait*…
[4]Le conditionnel composé renvoie à des constructions comme *aurait dansé*, *serait tombé*…

que la réalisation de l'information qu'il transmet n'est pas du tout certaine. Ainsi, comme le précise Dendale (1993 : 1666), « […] le locuteur signale que l'information en question n'est ni vraie-pour-lui ni fausse-pour-lui. Il présente l'information comme indécise-pour-lui ». La réalisation du procès n'est pas certaine. Examinons les énoncés ci-après :

(2a) Savez-vous que si le condamné faisait deux pas en avant, il **heurterait** les fusils avec sa poitrine. (*LP*, p. 226)

(3a) Non, il n'y avait pas de milieu. Il fallait admettre le scandale parce qu'il nous fallait choisir de haïr Dieu ou l'aimer. Et qui **oserait** choisir la haine de Dieu ? (*LP*, p. 206)

(4a) L'intention du narrateur n'est cependant pas de donner à ces formations sanitaires plus d'importance qu'elles n'en eurent. A sa place, il est vrai que beaucoup de nos concitoyens **cèderaient** aujourd'hui à la tentation d'en exagérer le rôle. (*LP*, p. 124)

(5a) Vous avez cru qu'il vous **suffirait** de visiter Dieu le dimanche pour être libres de vos journées. (*LP*, p. 93)

Dans les exemples suivants, nous allons tenter de voir si le remplacement par *allait* + *infinitif* fonctionne :

(2b) Savez-vous que si le condamné faisait deux pas en avant, il **heurterait/allait heurter** les fusils avec sa poitrine.

(3b) …. Et qui **oserait/allait oser** choisir la haine de Dieu ?

(4b) ….. A sa place, il est vrai que beaucoup de nos concitoyens **cèderaient/allaient céder** aujourd'hui à la tentation d'en exagérer le rôle.

(5b) Vous avez cru qu'il vous **suffirait/allait suffire** de visiter Dieu le dimanche pour être libres de vos journées.

La substitution fonctionne bien, mais nous constatons que la représentation du procès correspondant n'est pas intégrée dans la réalité du locuteur. Nous voulons souligner le fait qu'à cause de la modalisation qui permet au locuteur d'opérer un dédoublement énonciatif, le conditionnel permet de créer un effet polyphonique qui montre que l'événement était projeté comme devant exister dans le passé, mais il n'a pas existé. Dans le prochain type de conditionnel que nous allons présenter, la modalisation est toujours bel et bien présente, même si on n'a plus affaire au conditionnel temporel.

### 2.2. Le conditionnel hypothétique

Comme son nom l'indique, il permet au locuteur d'émettre des hypothèses, des suppositions. Autrement dit, il énonce des faits qui ne sont pas réels, mais qu'il espère voir se réaliser. Paul Imbs (1968 : 71) parle alors de « conditionnel de l'information hypothétique ». Nous ne sommes donc que dans un monde de supposition. A ce niveau, le locuteur présente l'information transmise comme envisageable, mais pas du tout comme étant réelle. C'est pourquoi plusieurs voix sont présentes dans l'énoncé. En outre Haillet (2003a : 41) indique que pour reconnaître le conditionnel d'hypothèse, « […] le critère retenu est la présence,

dans le contexte de l'occurrence du conditionnel, d'un segment de discours qui s'accorde d'une paraphrase en « si + imparfait » ou en « si + plus-que-parfait » ». Ainsi, la conjonction de subordination *si* associée à l'imparfait permettrait d'identifier le conditionnel d'hypothèse. Cela traduit bien que nous sommes en présence d'une irréalité. Observons les énoncés ci-après :

(6) **Si elle s'arrêtait**, et c'était le plus probable, tout **irait** bien. (*LP*, p. 44)

(7) On lui précisa alors que c'était **au cas où il tomberait** malade de la peste et en **mourrait**, afin de pouvoir, d'une part, prévenir sa famille et, d'autre part, savoir s'il fallait imputer les frais d'hôpital au budget de la ville ou si l'on pouvait en attendre le remboursement de ses proches. (*LP*, p. 103)

(8) Sans sortir de l'ombre, le docteur dit qu'il avait déjà répondu, que **s'il croyait** en un Dieu tout puissant, il **cesserait** de guérir les hommes, lui laissant alors ce soin. (*LP*, p. 120)

Tous les énoncés ci-dessus sont construits sur des hypothèses. A partir d'un repère temporel passé, le locuteur imagine la réalisation d'une action qui n'existe pas. Dans cette optique, le locuteur est obligé d'opérer un dédoublement énonciatif pour bien montrer le décalage qui existe entre le monde imaginé et le monde réel. Ainsi, reprenons l'exemple (6), nous y décelons deux points de vue :

– la réalité imaginée : elle s'arrêtait, et c'était le plus probable, tout allait bien (point de vue de l'énonciateur) ;

– la réalité actuelle : elle ne s'arrêtait pas, et c'était le plus probable, tout n'allait pas bien (point de vue du locuteur ou du second énonciateur).

Le conditionnel intervient donc, pour modaliser l'énoncé et mettre en exergue le fait que nous ne sommes que dans un monde hypothétique, envisageable. Le locuteur modalise son propre discours dont il est à la fois le locuteur et l'énonciateur. C'est le cas également dans les exemples (7) et (8) où le procès est présenté comme étant envisageable sans vraiment exister.

La proposition (si elle s'arrêtait, et c'était le plus probable) est traditionnellement appelée protase. Jean-Marie Merle (1999 : 64) la définit comme une « […] proposition qui tient lieu de prémisse majeure d'un argument, première partie d'une période, proposition à développer ». Sur le soubassement fourni par la protase, s'appuie une apodose, qui en est l'extension, et dont le contenu propositionnel ne vaut que repérer par rapport au repère de l'hypothèse. Ainsi, en (6), la proposition (tout irait bien) est l'apodose qui vient compléter la protase qui précède et faire basculer l'énoncé dans un plan hypothétique.

Pour certains linguistes, l'hypothèse est inhérente à la nature même du conditionnel comme l'indique son nom. C'est dans cette optique que Bally (1944 : 49) estime que le « […] propre du conditionnel, c'est d'abord d'imaginer un procès dont la réalisation dépendrait d'une condition également imaginaire : c'est une simple supposition, une pure création de l'esprit ». Nous pensons que ces propos de Bally sont à prendre avec précaution dans la mesure où le conditionnel épistémique par exemple ne véhicule pas très souvent de supposition, il permet surtout au locuteur de rapporter des propos qui ne sont pas de lui.

### 2.3. Le conditionnel épistémique

Il est connu sous plusieurs dénominations. Parmi les plus utilisées, nous pouvons citer le conditionnel *journalistique*, de *citation* (Korzen / Nølke 1990), de *non-prise en charge* (Abouda 2001), *d'altérité énonciative* (Haillet 2002), de *on-dit*, de *ouï-dire*, conditionnel de l'allusion au discours de l'autre (Ducrot, 1984). Il fait également partie du phénomène linguistique appelé médiativité[5]. Contrairement aux autres types de conditionnel que nous avons présenté jusqu'ici, le conditionnel épistémique permet au locuteur de mettre en exergue un point de vue qui n'est pas de lui. Il modalise donc le point de vue de quelqu'un d'autre. Selon Lotfi Abouda (2001 : 279), le conditionnel épistémique se définit à partir des caractéristiques suivantes : « (i) il présenterait l'information comme incertaine ; (ii) comme étant empruntée à une source distincte ; (iii) comme étant non assumée, non prise en charge par le locuteur »[6] (Abouda 2001 : 279).

En d'autres termes, le locuteur présente une information incertaine qui n'est pas de lui et dont il souhaite se distancier. C'est pour toutes ces raisons qu'il fait recours au conditionnel pour modaliser son propos. Celui-ci est traversé par la voix du ou des énonciateurs. Ces derniers,

> « […] peuvent être identifiés et relèvent alors de diverses formes de discours rapporté. Ils peuvent être non identifiés mais cependant identifiables si l'interlocuteur parvient à reconstruire la source de ces opinions. Ils seront cependant le plus souvent non identifiables. Enfin, ces mêmes énonciateurs peuvent manifester des points de vue sans que, pour autant, on puisse leur attribuer des mots précis. » (Ducrot 1984 : 204)

On comprend donc que plusieurs voix traversent le discours du locuteur. Examinons, à cet effet, les exemples ci-dessous :

(9) On estimait simplement que le ravitaillement lui-même **pourrait** être un peu amélioré, et que, de cette façon, on **serait débarrassé** du souci le plus pressant. (*LP*, p. 243)

(10) A en croire Tarrou, la peste n'avait jamais rien enlevé à sa considération pour ce personnage qui l'intéressait après l'épidémie, comme il l'avait intéressé avant et

---

[5]Dans la littérature anglo-saxonne, on parle d'evidentiality (Givon 1982, Chafe et Nichols 1986, Willett 1988, Dendale et van Bogaert 2012). Selon Jacques Bres (2014 : 19-20), la médiativité désigne « *stricto sensu* une catégorie grammaticale isolée, au XX^e^ siècle, par les typologues des différentes langues du monde non apparentées. Elle concerne la source de l'information […] On dira que la source peut être *directe* (d'origine visuelle, auditive, etc.) ou *indirecte* : l'information est *rapportée* (ouï-dire, folklore, savoir encyclopédique), ou *inférée* ».

[6]Gosselin (2001 : 46) en donne les mêmes particularités. Toutefois, il ajoute que «[…] le caractère incertain de l'information est tenu pour provisoire (on en attend confirmation) ». De nombreux travaux ont été publiés sur la question. Nous pouvons mentionner notamment Kronning (2002), Haillet (2002).

comme, malheureusement, il ne **pourrait** plus l'intéresser, quoique sa propre bienveillance, à lui, Tarrou, ne fût pas en cause. (*LP*, p. 249)

(11) Tarrou pensait que la peste **changerait** et ne **changerait** pas la ville, que, bien entendu le plus fort désir de nos concitoyens était et **serait** de faire comme si rien n'était changé, et que, partant, rien dans un sens ne serait changé, mais que, dans un autre sens, on ne peut pas tout oublier, même avec la volonté nécessaire, et la peste **laisserait** des traces, au moins dans les cœurs. (*LP*, p. 253)

Dans l'exemple (9), l'identité de l'énonciateur dont le locuteur rapporte les propos n'est pas connue, ainsi que l'atteste l'emploi du pronom indéfini *on*, ce qui n'est pas le cas dans les deux autres exemples où ce sont les propos du personnage Tarrou qui sont rapportés par le locuteur. Toutefois, dans tous ces énoncés, le locuteur met en scène des points de vue qui ne sont pas de lui. Et puisqu'il ne désire pas les assumer, il montre clairement à l'aide du conditionnel qu'il ne peut répondre de la véracité des propos qu'il rapporte. Pour Maury-Rouan / Vion / Bertrand (2007), cela est tout à fait normal, car le locuteur « […] ne saurait présenter des points de vue en s'effaçant devant eux, sans les intégrer à un projet discursif de nature argumentative, sans y avoir un intérêt quelconque ni sans se positionner de manière plus ou moins nette vis-à-vis d'eux ». Autrement dit, rapporter un point de vue « externe » supposerait un point de vue explicite ou implicite du locuteur. Ce dernier se construit également un point de vue dans le discours qu'il présente, soit par des partis pris explicites ou implicites, soit par la distance entretenue avec ces points de vue convoqués. Dans les exemples ci-dessus, le locuteur a choisi de souligner sa non prise en charge de l'énoncé rapporté. Kronning (2002 : 567) parle d'une *modélisation zéro* par laquelle le « […] locuteur de cet énoncé montre au sens de Wittgenstein qu'il ne prend pas en charge son contenu véridicible ». C'est une façon pour le locuteur d'indiquer son détachement total du point de vue qu'il rapporte.

Nous avons essayé de montrer comment la modalisation opère dans les trois types de conditionnel. A chaque fois, il y a dédoublement énonciatif. Soit le locuteur commente son propre énoncé (conditionnel temporel, conditionnel hypothétique), soit le point de vue d'un ou de plusieurs énonciateurs (conditionnel épistémique). Ainsi, on s'est intéressé jusqu'ici aux différentes natures que peut prendre le conditionnel, toutefois il véhicule aussi des effets stylistiques.

## 3. Les effets stylistiques

Notre attention va se porter sur trois effets stylistiques produits par l'emploi du conditionnel dans notre corpus, à savoir l'atténuation, le souhait et la prophétie.

### 3.1. L'atténuation

On parle souvent de « bémolisation », de « retrait » pour évoquer l'effet d'atténuation. Cet effet sert au locuteur à minimiser l'impact de son propos, à reformuler une requête ou une demande. Haillet explique à ce sujet :

> « Dans le cadre d'une analyse linguistique, ce concept implique nécessairement, selon moi, une relation entre deux termes, entre deux énoncés-représentations, entre deux points de vue, l'un étant interprété – dans un environnement discursif donné – comme moins direct (moins catégorique, moins abrupt, moins péremptoire…) que celui dont il constitue alors la « version atténuée ». Il s'agit bien d'une catégorie des effets de modalisation, en ce que les énoncés qui la constituent traduisent un type particulier d'attitude du « locuteur en tant que tel ». (Haillet 2003b : 102)

Autrement dit, l'atténuation met également en scène la modalisation dans la mesure où le locuteur se sert du conditionnel pour représenter en demi-teinte l'énoncé qui devrait, en réalité, être plus abrupte. Soit les exemples ci-après :

(12a) La réponse du préfet en présence des critiques dont la presse se faisait l'écho (« Ne **pourrait**-on pas envisager un assouplissement des mesures envisagées ? ») fut assez imprévue. (*LP*, p. 76-77)
(13a) – Que faites-vous ici ? Dit-il. Vous **devriez** être ailleurs. (*LP*, p. 190)
(14a) – Je **voudrais** vous parler, dit Rambert. (*LP*, p. 190)

La première constatation, lorsqu'on parcourt les énoncés ci-dessus, est que le conditionnel ne se situe pas dans un repère temporel passé. Il peut très bien être substitué au présent de l'indicatif. On obtiendrait ainsi :

(12b) – La réponse du préfet en présence des critiques dont la presse se faisait l'écho (« Ne **peut**-on pas envisager un assouplissement des mesures envisagées ? ») fut assez imprévue.
(13b) – Que faites-vous ici ? Dit-il. Vous **deviez** être ailleurs.
(14b) – Je **veux** vous parler, dit Rambert.

On le voit, le présent peut être employé à la place du conditionnel. Mais alors, on obtient des énoncés dont le sens est très péremptoire. On a l'impression que l'on a affaire à des injonctions. C'est pour éviter le malaise qu'un tel effet peut créer chez l'interlocuteur que les différents locuteurs se servent du conditionnel pour modaliser leurs énoncés respectifs. L'effet d'atténuation vise donc à ne pas choquer l'autre et à ne pas paraître insolent. Outre l'atténuation, nous avons également relevé le souhait comme effet stylistique du conditionnel.

### 3.2. Le souhait

Il traduit un désir quelque chose qu'on aimerait voir se réaliser, mais dont on n'est pas certain qu'il se réalise. Bref, avec le souhait le procès évoqué n'est pas dans le monde réel du locuteur. Selon Bracquenier (2015), « […] le conditionnel optatif utilisé avec des verbes imperfectifs, aléthiques, de volition, de désir, est ancré dans le moment de l'énonciation ; il équivaut à un présent cursif que les codes de la politesse française récusent dans ce cas, à moins qu'il s'agisse de l'expression d'une velléité forte ». Ainsi, le conditionnel optatif décrit un fait qui se déroule au moment où le locuteur parle, toutefois son emploi traduit la volonté

du locuteur de montrer que la réalisation de l'énoncé ne relève que de l'ordre du potentiel. Examinons, à cet effet, les énoncés suivants :

(15) Au seuil du laboratoire, Cottard dit au docteur qu'il **voudrait bien** le voir pour lui demander conseil. (*LP*, p. 46)
(16) Finalement, cette difficulté avait fait son plus grand souci. « Ah ! docteur, disait-il, je **voudrais bien** apprendre à m'exprimer. » (*LP*, p. 49)
(17) – J'**aimerais** mieux que ce fût des hommes libres. (*LP*, p. 118)

Dans les exemples ci-dessus, le conditionnel optatif est construit à partir des verbes *vouloir* et *aimer* qui, conjugués au conditionnel, permettent d'exprimer un désir ou une atténuation de volonté. Le passage du présent de l'indicatif passionné et impétueux au conditionnel apaisé, permet au locuteur de se désengager de la réalisation certaine du procès qu'il présente. Agnès Provôt (2011 : 269) souligne que le locuteur « […] pose le contenu propositionnel dans une situation d'énonciation qui n'est pas elle-même actualisée ». C'est pourquoi on note la présence d'un dédoublement énonciatif qui permet, d'une part au locuteur de poser un contenu propositionnel, et d'autre part de montrer que la réalisation de ce contenu n'est pas actuelle, parfois même malgré les apparences.

### 3.3. La prophétie

Cet effet permet au locuteur d'énoncer une prédiction, un événement ou un fait dont il prédit la réalisation dans le futur. C'est dire que la prophétie appartient au monde de l'irréalité, mais sa réalisation peut cependant être envisageable[7]. Le locuteur annonce par conjecture des événements qui peuvent se réaliser. Soit les exemples suivants :

(18) Oui, il **recommencerait** quand l'abstraction serait finie, et avec un peu de chance… (*LP*, p. 255)
(19) Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparait jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour **viendrait** où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste **réveillerait** ses rats et les **enverrait** mourir dans une cité heureuse. (*LP*, p. 279)

Dans les énoncés ci-dessus, les locuteurs émettent des prédictions, ils se basent sur des faits pour se projeter dans l'avenir. Cependant, comme la réalisation de ces faits n'est pas encore effective, ils font appel au conditionnel. Comme le dit

[7]A cet effet, Riegel / Pellat / Rioul (2001 : 318) donnent une définition de l'irréel et du potentiel : « Irréel : l'énoncé dénote un état du monde possible, mais qui est ou a déjà été annihilé par le réel […] ». Il s'oppose au potentiel : « […] le locuteur considère au moment de l'énonciation le procès comme possible, bien que les conditions de sa réalisation ne soient pas encore remplies ».

Le Querler (1996 : 37), l'éventualité exprime « […] ce qui peut être, mais qui peut aussi ne pas être ». Le conditionnel vient donc marquer toute cette nuance.

Le but de cet article était de montrer que le conditionnel doit être considéré comme un procédé de modalisation à part entière. À l'aide des occurrences du conditionnel relevées dans *La Peste* d'Albert Camus, nous avons tenté de démontrer que la modalisation était mise en exergue aussi bien que dans les trois types de conditionnel que dans les effets stylistiques qu'ils génèrent. Ainsi, le locuteur peut opérer un dédoublement énonciatif, soit dans son propre énoncé pour indiquer que la réalisation du procès présentée est irréelle, potentielle, soit au niveau du point de vue d'un autre énonciateur pour signaler qu'il n'est pas responsable du point de vue qu'il présente. Dans cette perspective, le conditionnel sert bien plus qu'à exprimer le temps, il a une grande valeur énonciative en discours, il révèle les pensées de l'énonciateur et le locuteur peut en user comme d'une stratégie stylistique.

## Bibliographie


Abouda, Lotfi (2001), « Les emplois journalistique, polémique et atténuatif du conditionnel. Un traitement unitaire », in Patrick Dendale / Liliane Tasmowski (éds.), *Le Conditionnel en français*, Paris : Klincksieck, 277-284.

Anscombre, Jean-Claude (1985), « Introduction : de l'énonciation au lexique », in *Langages 80*, Paris : Larousse, 5-8.

Azzopardi, Sophie / Jacques Bres (2011), « Temps verbal et énonciation. Le conditionnel et le futur en français : l'un est dialogique, l'autre pas (souvent) », in *Cahiers de praxématique*, 56 [*Enonciation, grammaire, discours*] : 53-67.

Bally, Charles (1944), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne : Francke.

Bally, Charles (1951), *Traité de stylistique française*, Paris : Klincksieck.

Bracquenier, Christine (2015), « Le conditionnel présent français vs les formes aspecto-temporelles russes : seul contre toutes ? », in *IV Congresso internazionale di linguistica testuale contrastiva lingue slave / lingue romanze,* Bergamo, Italy, en ligne sur https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01160154. [consulté le 20 juillet 2015].

Bres, Jacques (2014) « Dialogisme, médiativité : le jeu dialogique du futur et du conditionnel français dans le marquage d'une source indirecte par ouï-dire et par conjecture », in J.-C. Anscombre / E. Oppermann-Marsaux / A. Rodriguez Somolinos (éds.), *Médiativité, polyphonie et modalité en français. Etudes synchroniques et diachroniques*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 19-35.

Chafe, Wallace / Johanna Nichols (1986), *Evidentiality : The linguistics Coding of Epistemology*, Norwood & New Jersey : Ablex Publishing Corporation, Advances in Discourses Processes, vol. XX.

Damourette, Jacques / Edouard Pichon (1963/1970) [1911-1936], *Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, tome V, Paris : Artrey.

Dendale, Patrick (1993), « Le Conditionnel de l'information incertaine : marqueur modal ou marqueur évidentiel ? », in *Actes du XX^e^ Congrès international de linguistique et de philologie romane*, tome I, Tübingen : Francke Verlag, 164-176.

Dendale, Patrick / Julie Van Bogaert, (2012), « Réflexions sur les critères de définition et les problèmes d'identification des marqueurs évidentiels en français », in *Langue française* 173 : 13-29.

Ducrot, Oswald (1984), « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, 171- 233.

Gasquez, Antonia / Edith Heintzmann / Henri Mitterand (1988), *Grammaire française et expression écrite*, Paris : Nathan.

Givon, Talmy (1982), « Evidentiality and epistemic space », in *Studies in Language* 6, 1 : 23-45.

Gosselin, Laurent (2001), « Relations temporelles et modales dans le 'conditionnel journalistique' », in Patrick Dendale / Liliane Tamowski (éds.). *Le Conditionnel en français*, Paris : Klincksieck, 45-66.

Guillaume, Gustave (1964), *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, et Québec : Presses de l'Université de Laval.

Haillet, Pierre Patrick (2002), *Le Conditionnel en français. Une approche polyphonique*, Paris : Ophrys.

Haillet, Pierre Patrick (2003a), « Représentations discursives, point(s) de vue et signifié unique du conditionnel », in *Langue française* 138 [*Temps et co(n)texte*] : 35-47.

Haillet, Pierre Patrick (2003b), « Polyphonie et modalisation », in *Thélème*, *Revista Complutense de Estudios Franceses*, Numero extraordinario : 95-108.

Imbs, Paul (1968), *L'Emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris : Klincksieck.

Korzen, Hanne / Henning Nølke (1990), « Projet sur une théorie sur les emplois du conditionnel », in *Actes du XI^e^ Congrès de romanistes scandinaves*, *12-17 août 2002* : 561-575.

Kronning, Hans (2002), « Le Conditionnel 'journalistique' : médiation et modalisation épistémique », in *XV^e^ Congrès de romanistes scandinaves*, *12-17 août 2002* : 561-575.

Le Querler, Nicole (1996), *Typologie des modalités*, Caen : Presses Universitaires de Caen.

Maury-Rouan, Claire, Robert Vion, Roxane Bertrand (2007), « Voix de discours et positions du sujet », in *Cahiers de praxématique*, 49, document 5, mis en ligne le 01 janvier 2013, http://praxematique.revues.org/939 [consulté le 22 juillet 2015].

Merle, Jean-Marie, (1999) / (2008), « Genèse et interprétation des repères hypothétiques en milieu toncal – entre arbitraire et pertinence », in *Revue LINX*, Université Paris X : 61-74.

Provôt, Agnès (2001), *Le Conditionnel en français et ses équivalents en allemand, le concept de référentiel temporel et l'analyse aspecto-temporelle et énonciative*, thèse de Doctorat, Paris, Sorbonne-Paris 4, http://www.e-sorbonne.fr/site/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Provot-Olivier_Agnes_2011_these.pdf. [consulté le 24 juillet 2015].

Saussure, Ferdinand (de), (1947), *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot.

Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat, René Rioul (2001) [1994], *Grammaire méthodique du français*, Paris : P.U.F.

Stolz, Claire (1999), *Initiation à la stylistique*, Paris : Ellipses.

Vetters, Carl (2001), « Le conditionnel : ultérieur du non actuel », in Patrick Dendale / Liliane Tasmowski (éds.), *Le Conditionnel en français*, Paris : Klincksieck, 169-207.

Vion, Robert (2005), « Modalisation, dialogisme et polyphonie », in Perrin (éd.), *Dialogisme et polyphonie en langue et discours*, Metz : Publications de l'Université de Metz, collection Recherches Linguistiques.

Wagner, Robert Léon, Jacqueline Pinchon (1991), *Grammaire du français classique et moderne*, Paris : Hachette.

Willett, Thomas (1988), « A cross-linguistics survey of the grammaticalization of evidentiality », in *Studies in language* 12, 1 : 51-97.

**Corpus**

Camus, Albert, *La Peste*, Paris : Gallimard, 1947.

# REMARQUES SUR LA SÉMANTIQUE DU CONDITIONNEL DANS LES LANGUES ROMANES

**Mihaela POPESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**
**cecilia99_ro@yahoo.com**

**Résumé**

Cette étude se propose de faire le point sur les valeurs récurrentes dans les grammaires et les études qui se préoccupent de la sémantique des formes canoniques du conditionnel en français, espagnol, italien et roumain. Plus précisément, notre objectif est celui d'esquisser le spectre de valeurs communes et distinctes au niveau inter-roman pour pouvoir déceler les aires sémantiques d'intersection et surtout celles de dissociation de la représentation linguistique de ces valeurs au niveau des quatre systèmes linguistiques pris en charge par notre analyse. La démarche méthodologique vise initialement l'opération de sélection et ensuite celle de catégorisation sémantique tant au niveau intralinguistique qu'interlinguistique.

**Abstract**

**SOME INSIGHTS ON THE SEMANTICS OF CONDITIONAL IN ROMANCE LANGUAGES**

This study makes a brief inventory of the recurring values in grammar books and studies which are concerned with the semantics of the canonical forms of Conditional Tense in French, Spanish, Italian and Romanian. More specifically, our goal is to sketch the spectrum of the common and distinct values which exist at an interromanic level in order to further detect the intersection and, especially, the dissociation semantic areas as regards the linguistic representation of these values at the level of the four language systems considered in our analysis. The methodological approach consists on an initial selection followed by a semantical categorization, this being performed both at an intralinguistic and interlinguistic level.

**Mots-clés :** *conditionnel, langues romanes, valeurs sémantiques, temporalité, modalité*
**Keywords:** *Conditional, Romance languages, semantic values, temporality, modality*

## 1. Introduction

Dans cet article, nous nous proposons de faire le point sur les valeurs récurrentes des formes du conditionnel en français, espagnol, italien et roumain, telles qu'elles apparaissent dans les grammaires et les études traitant de ce sujet. Plus précisément, notre objectif est celui d'esquisser le spectre de valeurs communes et distinctes au niveau inter-roman pour pouvoir déceler les aires sémantiques d'intersection et surtout celles de dissociation de la représentation linguistique de ces valeurs au niveau des quatre systèmes linguistiques pris en charge par notre analyse. De ce point de vue, la démarche méthodologique vise initialement l'opération de sélection et ensuite celle de catégorisation sémantique, tant au niveau intralinguistique qu'interlinguistique.

De l'autre côté, la portée de cette étude est beaucoup plus ample, car la corroboration d'une démarche méthodologique visant le niveau intralinguistique avec la perspective de recherche interlinguistique (romane, dans notre cas), nous permet de prendre en discussion deux grands aspects problématiques de cette forme verbale (siglée ensuite dans le texte, COND), réitérés souvent, notamment dans la linguistique française, à savoir :

(i) la catégorisation dichotomique de ce paradigme verbal sous les auspices de la *modalité* (vision prédominante) et / ou de la *temporalité* ;

(ii) la réduction à un seul (unique) invariant sémantique aussi bien pour les emplois temporels que pour les utilisations modales du COND dans les langues romanes occidentales qui, en grandes lignes, pourrait être décrit selon les niveaux d'analyse suivants (v. *infra* la *Figure n°. 1* élaborée par Patrick Dendale (2001 ; 9) pour le COND français).

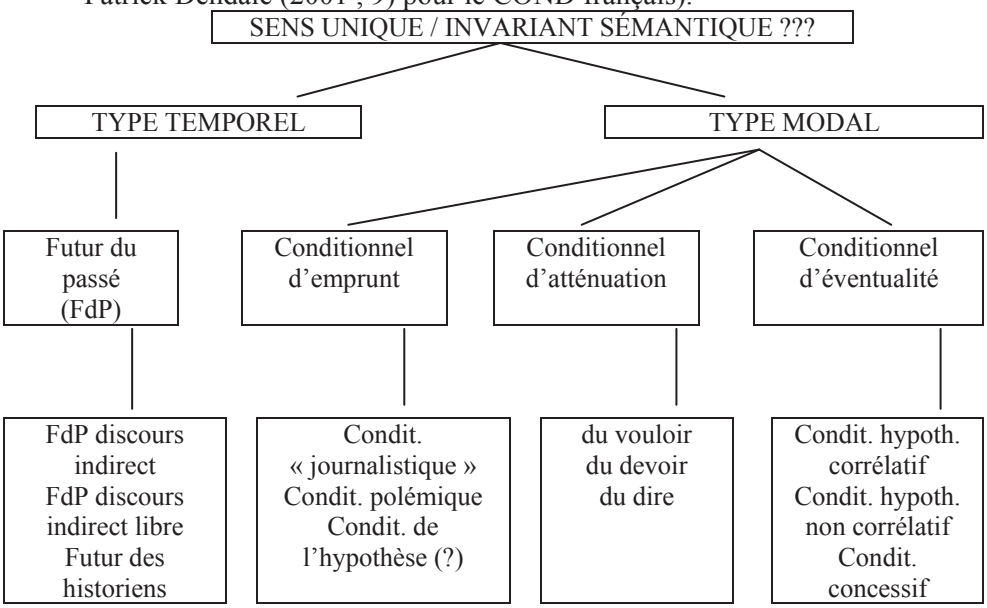


Fig. n°. 1.
Les niveaux d'analyse du conditionnel français (apud Dendale 2001 : 9)

## 2. L'inventaire des valeurs sémantiques du conditionnel dans les langues romanes

Tout en suivant les descriptions traditionnelles[1], les formes (dites « du présent ») du COND roman actualisent, au niveau discursif, plusieurs types de valeurs et d'effets de sens, qui peuvent être synthétisées de la manière suivante :

**2.1. La valeur temporelle** (avec la nomenclature : *conditionnel temporel* ou *futur du / dans le passé* (siglé ensuite dans le texte : FdP) – en français */ futuro del pasado* – en espagnol */ futuro nel passato* – en italien) renvoie à l'expression d'un futur vu à partir d'un certain moment situé dans le passé, tel qu'on peut l'observer dans les exemples suivants :

(1) (fr.) Virginie pensait que Paul **viendrait**. // D'avance, ils s'organisaient. Bouvard **emporterait** ses meubles, Pécuchet sa grande table noire ; on **tirerait** parti des rideaux et avec un peu de batterie de cuisine ce **serait** bien suffisant. (Riegel *et al*. 1994 : 554-561).
(esp.) *Me prometió que me **llamaría*** (*llamaba*). *// Dos días después **moriría.*** (RAE 2010 : 449-451).
(it.) Giovanni ha detto che **sarebbe venuto**/veniva. // Il giovane fu constretto a lasciare il paese. **Sarebbe tornato** solo dopo vent'anni. (Renzi *et al.* 1991, II : 127).

**2.2. La valeur modale** qui, à son tour, connaît les sous-types suivants :

*2.2.1. Le conditionnel hypothétique potentiel* (en espagnol, *condicional hipotético potencial* – v. Foullioux 2006 : 70) s'enregistre dans l'apodose du macro système conditionnel en corrélation avec une forme d'imparfait – indicatif, en français, subjonctif, en espagnol et en italien – ou bien avec une forme de COND présent, exclusivement en roumain.

(2) (fr.) Ah! Si vous vouliez devenir mon élève, je vous **ferais** arriver à tout. (Riegel *et al*. 1994 : 554-561).
(esp.) Si pudiera ayudarte, lo **haría. //** Yo, en tu caso, **no** lo **dudaría.** (*RAE* 2010 : 449-451).
(it.) Se piovesse molto forte, **uscirei** con l'ombrello [COND à valeur potentielle] (Renzi *et al.* 1991, III : 34, 52-53).
(roum.) Dacă **n-ar fi** întristarea, n-**ar fi** nici bucuria. / Dacă **aş pleca** de dimineaţă, **aş ajunge** la timp (GA 1963, I : 221).

[1]La description des principales valeurs sémantiques des tiroirs du COND (la forme de « présent ») en français, espagnol, italien et roumain a été réalisée par la prise en charge des données existantes dans les grammaires les plus représentatives pour chaque langue (v. la Bibliographie). Il faut préciser pourtant qu'il y a eu des situations où ces données ont été complétées avec des informations parvenues d'autres sources linguistiques pour lesquelles nous avons indiqué chaque fois les coordonnées d'identification (auteurs(s), année, pages).

*2.2.2. Le conditionnel hypothétique irréel du présent* (*condicional hipotético irreal* – en espagnol, v. Foullioux 2006 : 67), appelé aussi *le conditionnel de l'opinion illusoire ou du fait imaginé,* apparaît dans un type de tournures qui neutralise, en fait, l'opposition entre le *potentiel* et *l'irréel* („mera ipoteticità" *vs*. „controfattualità"). Plus précisément, le COND s'enregistre (i) soit dans l'apodose du macro système conditionnel en corrélation avec le plus-que-parfait de l'indicatif – en français, avec l'imparfait ou le plus-que-parfait du subjonctif – en espagnol, avec il « congiuntivo imperfetto » – en italien et avec le COND présent, en roumain ; (ii) soit dans des structures indépendantes, implicites, surtout avec des verbes modaux ((fr.) *être, croire,* etc. (esp.) *deber, poder*, etc.).

(3) (fr.) VADIUS – Si le siècle rendait justice aux beaux esprits …
TRISSTIN – En carrosse doré vous **iriez** par les rues….
**On se croirait** revenu au Moyen Âge.
Je **serai** Robin des Bois. Je **dépouillerais** les riches pour nourrir les pauvres…
(Riegel *et al*. 1994 : 554-561).

(esp.) Si no hubiese coches, Madrid **sería** un paraíso (Foullioux 2006 : 68).
Si no m hubiera defendido, **estaría** en el paro (Foullioux 2006 : 68).
Yo **viviía** feliz aquí (RAE 2010 : 449-451).
**Deberías** prestar más atención. // **Podría** interpretarse mal (RAE 2010 : 449-451).

(it.) Se fossi un marziano, **avrei** le orecchie verdi. (Renzi *et al.* 1991, III : 34).

(roum.) Dacă **aş fi** unul din acei autori care se respectă şi sunt foarte respectaţi, **aş încheia** povestea mea astfel…
**Parcă** nu l-**ai cunoaşte** !
Tema muzicală a lui Nino Rota capătă un nou patos, **parcă şi-ar deschide aripile, parcă** şi muzica **s-ar întoarce** acasa.
Eu **aş fi** Albă ca Zăpada, iar tu **ai fi** pinţul.
(GALR 2005, I : 365-373).

*2.2.3. Le conditionnel d'atténuation* exprime la mitigation d'un ordre, d'un désir, d'un conseil, etc. En espagnol, *el condicional de atenuación* se distingue du *condicional de modestía/de cortesía* par le fait qu'au niveau discursif, le premier type peut alterner avec le présent de l'indicatif et le second avec l'imparfait du même mode :

(4) (fr.) Je **voudrais** rencontrer le président. // Vous **devriez** approfondir cette question (Riegel et al. 1994 : 554-561).
(esp.) **Convendría** salir pronto. // **Desearía** hablar con el doctor // Mejor **sería** que te afeitaras la barba. // Me parece que **deberías** prestar más atención. (RAE 2010 : 449-451).
(it.) Ti **chiederei** di riordinare, sempre che tu abbia tempo. // Ti **dedicherei** questa poesia. // **Vorrei** un bastone di pane. // **Sarei** il nuovo giardiniere. // Mi **scuserei** per ieri (Renzi *et al.* 1991, III : 34, 52-53).

(roum.) **Aş cita** aici un fragment dintr-un studiu călinescian. // V-**aş contrazice**, a fost tot ce am reuşit să îngăim (GALR 2005, I : 365-373).

*2.2.4. Le conditionnel épistémique de conjecture* ou de *probabilité* (en espagnol, *condicional de conjetura / de probabilidad / epistemico*) exprime soit *une probabilité forte*, rapportée au présent de la situation de communication (cas de figure spécifique pour le français), soit *une probabilité faible*, rapportée au passé (cas de figure rencontré uniquement en espagnol) :

(5) (fr.) Est-ce qu'il **ne serait pas** un peu fatigué, ton frère ? (Haillet 2002 : 121)
[COND à aleur de *potentiel probable* dans une structure interrogative].
– Qu'en ensez-vous, **serait-**il au bureau ? // – Non, il sera plutôt chez lui (Schogt 1968, 47, cité par Squartini 2004 : 71).
(esp.) **Serían** las diez "Probablemente eran las diez". / **Tendría** entonces treintaaños.(RAE 2010 : 449-451).
*¿Qué **hría** ella a tales horas?* (Togeby 1953 :128, cité par Squartini 2004 : 73).
*Muy bondadoso **sería**, pero bien podía ser absolutamente imaginario.* (RAE 2010 : 449-451).

*2.2.5. Le conditionnel de l'éventualité* exprime une possibilité soumise à une condition implicite ou explicite, tel qu'on peut le voir sous (6) :

(6) (fr.) Elle cherche une théorie qui **expliquerait** l'univers (Riegel *et al*. 1994 : 554-561).
(esp.) Me imaginé que **tendría** las manos con un cigarrillo del que **no se tragaría** el humo (RAE 2010 : 449-451).
(it.) Credo che gli italiani colmeranno gli eventuali vuoti che **dovessero verificarsi** nell'afflusso dall'estero (Seriani 2005 : 623).
(roum.) O altă problemă **ar fi** creşterea preţului petrolului, care **ar antrena** o majorare de preţuri.
Cne **ar crede** aşa ceva?// Ce **s-ar simplifica** lucrurile! // **S-ar simplifica** astfel lucrurile **oare**?
E adevărat, şi nu pentru că mi-**ar fi frică** de asta, ci pur şi simplu pentru că nu mă interesează astfel de lucruri. (GALR 2005, I : 365-373).

*2.2.6. Le conditionnel de l'information incertaine* [*condicional de rumor* – en espagnol ; *condizionale di riserva* ou *condizionale riportivo* – en italien] exprime la source de l'information et la déresponsabilité du locuteur envers le contenu propositionnel asserté.

(7) (fr.) Une navette spatiale **partirait** bientôt pour Mars (Riegel *et al*. 1994 : 554-561).
(esp.) La nota daba a entender que el presidente **estaría despuesto** a negociar „seguramente estaba" (RAE 2010 : 449-451).
(it). Secondo alcune agenzie di stampa, la città **sarebbe stata occupata** da un gruppo di guerriglieri. // Il paziente **sarebbe** ormai in via di guarigione (Renzi *et al.* 1991, III : 34, 52-53).
(roum.) Un ofiţer MapN ne-a declarat că **ar fi vorba** despre muncitori civili aduşi să construiască bărăci (GALR 2005, I : 365-373).

*2.2.7. Le conditionnel de l'interrogation oratoire* – illustré sous (8) pour toutes les langues romanes prises en charge, sauf l'italien – actualise une variété de valeurs dubitatives, telles que *le dubitatif épistémique* rapporté au présent ou au passé ou *le dubitatif hypothétique* :

(8) (fr.) J'**ouvrirais** pour si peu le bec ? (Riegel *et al*. 1994 : 554-561)
**S passerait**-il quelque chose à la Château-Chinon ? (Vlad 2004 : 84)
u'en pensez-vous, **serait-il** au bureau ? (Squartini 2004 : 71).
(esp.) Vendría él también con nosotros? //¿Vendría, no vendría? // **¡**Quien me **mandaría**/habrá mandato/habría mandato/pudo mandar salir de casa! (RAE 2010 : 449-451)
(roum.) Oare **ar veni** şi el cu noi? // **Ar veni, n-ar veni, nici el nu ştie ce vrea!**

*2.2.8. Le conditionnel optatif* (*condiţional optativ* – en roumain) exprime la volonté ou le désir du locuteur. C'est une valeur spécifique pour le COND roumain, car, pour les autres systèmes linguistiques analysés, cet effet de sens est intégré dans la zone de l'expression de l'atténuation.

(9) (fr.) Moi, je **voudrais** un café. (Riegel *et al*. 1994 : 554-561*). / Pourtant, j'**aimerais** autant vivre autre part* (Vlad 2004 : 84).
(roum.) Ileana **ar pleca. /** De-**ar ploua! /** Ce-**aş** mai **mânca** o ciocolată! **/ Pupa**-te-**ar** mama (să te pupe)! (GA 1963, I : 220-222).

## 3. La catégorisation sémantique du conditionnel au niveau interlinguistique

3.1. À partir des données exposées ci-dessus, nous présenterons, dans ce qui suit, toute une série d'observations concernant les zones de convergence et de divergence qui s'instaurent entre les quatre systèmes linguistiques analysés, du point de vue de la manière dont ils exploitent le comportement sémantique et fonctionnel des formes de COND dont ils disposent.

Ainsi une première zone de divergence apparaît-elle dans l'actualisation du soi-disant « futur du / dans le passé », où l'on observe que :

(1) le français et l'espagnol emploient la forme simple de COND pour exprimer une action prospective par rapport à un point de repère, explicite ou implicite, situé dans le passé ;

(2) l'italien moderne littéraire (à la différence du français, du portugais, de l'espagnol, du provençal et même de l'ancien italien) est la seule des langues romanes[2] qui utilise la forme composée de COND (« il condizionale composto »)

[2]Il faut souligner que cette distinction entre l'italien et les autres langues romanes occidentales n'est plus pertinente dans le registre de la langue parlée, là où, tant en italien qu'en français ou en espagnol, le FdP est actualisé le plus souvent par l'imparfait de l'indicatif (v. *Mi ha giurato che **partiva** il giorno dopo* – Salvi/Renzi 2010, II : 127). Mais, en dehors de cette contrainte de nature diamésique, il faut noter qu'en italien, l'imparfait à valeur de *futuro nel passato* doit obéir aux règles de nature syntaxiques qui

dans l'actualisation du FdP (*cf.* les exemples donnés *infra* sous (10)). L'emploi de la forme composée au lieu de la forme simple, ressentie aujourd'hui comme vieillie (v. Renzi *et al.* 1991, II : 128), s'est imposé tardivement dans la langue littéraire, au XIX$^{e}$ siècle et elle s'est grammaticalisée à peine au XX$^{e}$ siècle.

(10) (it.) Paolo era sicuro che **sarebbe tornata** dopo due giorni (apud d'Hulst 2004 : 183) vs.
(fr.) Paul était sûr qu'elle **reviendrait** après deux jours (*ibid.*) ;

(3) le roumain crée la troisième zone distinctive en ce qui concerne l'expression du FdP, par le fait que, dans le cadre de ce système linguistique, ni le COND présent, ni le COND passé ne représentent plus (v. Avram 1976 : 353−358) de modalités de transposition au passé du futur (siglé dans le texte : FUT) déictique, cette zone sémantico-syntaxique ayant pour morphème spécialisé la tournure périphrastique *avea* + le verbe lexical au subjonctif, mais aussi les formes du FUT déictique, à savoir, le FUT- Type 1 (*voi cânta*), le FUT- Type 3 (*am să cânt*) et le FUT- Type 4 (*o să cânt*).

Une seconde zone de divergence s'enregistre en ce qui concerne l'expression de la *modalité désidérative*, l'unique paradigme à valeur intrinsèque *d'optatif* étant celui du COND roumain. Dans les autres systèmes linguistiques analysés, l'actualisation de cette zone modale résulte de la combinaison de la valeur illocutoire des paradigmes correspondants de COND avec le sémantisme lexical de certains verbes modaux ou du type suivant : (fr.) *vouloir, aimer,* (esp.) *desear,* etc. C'est pour cette raison que de telles occurrences sont incluses par les grammaires des langues romanes occidentales dans la catégorie des emplois *atténuatifs* ou *de modestie* des formes de COND.

La troisième zone de divergence décelée au niveau inter-roman – et, à notre avis, la plus intéressante quant à la structuration et la conceptualisation – est celle de l'expression de la *modalité épistémique*, dans l'aire de l'expression du *potentiel*. Il est vrai que, dans toutes les langues analysées, le COND exprime *l'éventualité*, mais une manière quasi-identique d'actualisation de celle-ci au niveau des quatre systèmes linguistiques romans se rencontre uniquement pour les matrices syntaxiques et sémantiques à statut énonciatif assertif. En dehors de ces tournures, on peut observer une fluctuation discursive majeure. Par exemple, le français[3] emploie le COND pour l'actualisation d'une *conjecture dubitative* rapportée au présent, tandis que dans les langues ibéro-romanes (dans notre cas, l'espagnol), les paradigmes correspondants actualisent *l'éventualité dans le passé*, sans prendre en charge la modalité d'énonciation.

---

l'imposent exclusivement dans les structures dépendantes (v. *Fido si allontanò. Non lo* ***avrei rivisto*** (***non lo rivedevo**) *mai più*. – apud Renzi *et al.* 1991, II: 127).

[3]En fait, par l'emploi du COND dans les énoncés interrogatifs, le français opère une neutralisation de la distinction sémantique entre *l'hypothèse* et la *délibération*, surtout pour ce qui est des occurrences de ce type du verbe *être*.

Enfin, la dernière incongruité syntaxique et sémantique observée dans le cas des formes de COND roman s'enregistre à l'intérieur du macro système conditionnel, où le roumain est la seule langue qui présente la matrice standard unitaire, avec le même morphème verbal tant dans la protase, que dans l'apodose. Sinon, le COND apparaît seulement dans la proposition régissante d'une structure hypothétique, en corrélation avec une forme d'imparfait, soit de l'indicatif (en français), soit du subjonctif (en espagnol et en italien).

En dehors de ces trois cas / zones de variation mentionné(e)s ci-dessus, le COND présente pourtant, au niveau des quatre langues analysées, des manifestations sémantiques et syntaxiques (quasi)identiques. Il s'agit, d'un côté, de l'actualisation de la valeur modale [*incertain*], c'est-à-dire, de l'expression d'un *irréel accidentel* – l'« irréel du présent » des grammaires traditionnelles –, de l'autre côté, de *l'atténuation* d'un acte injonctif, d'un désir, etc. et, en troisième lieu, de l'expression de la source de l'information par rapport à laquelle le locuteur manifeste sa réserve (*valeur évidentielle-citationnelle*).

3.2. À la suite à cette catégorisation sémantique des formes de COND roman, on peut observer que, selon le type de signification, le COND (la forme simple ou « de présent ») s'entrecroise sémantiquement et syntaxiquement avec :

1. l'indicatif imparfait (dans toutes les quatre langues analysées, dans la plupart de ses emplois – v. les occurrences *hypothétiques potentielles, atténuatives*) ;
2. la forme simple de FUT dans les occurrences conjecturales-dubitatives du français, respectivement dans l'actualisation du FdP dans toutes les trois langues romanes occidentales (notamment dans le registre soigné) ;
3. avec la forme composée de FUT dans presque tous les types d'emplois de l'espagnol ;
4. avec le subjonctif imparfait (« pretérito imperfecto »: *cantara/cantase*) dans les langues ibéro-romanes, respectivement, avec le présent du subjonctif en français et en italien (seulement dans les structures explicites) ;
5. avec sa propre forme composée dans les emplois *irréels* et, surtout, dans les emplois *évidentiels* ou *de reprise.*

Tous ces types de variations qui reflètent, d'un côté, la manière de manifestation de certaines notions cognitives universelles et, de l'autre, des variantes discursives spécifiques pour chaque système linguistique roman analysé, peuvent être systématisés de la manière suivante :

| VALEUR | | LANGUES ROMANES | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Valeur générique | Valeur spécifique | Français | Espagnol | Italien | Roumain |
| Temporelle | *FdP objectif* | + | + | + condizionale composto | - |
| | *Périphrases temporelles* | + | - | - | *avea să + inf.* |
| Modale POTENTIEL | *Eventuel* | + | + | + | + |
| | *conjectural/inférentiel* | - | + | - | - |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *dans le passé* | | | | |
| | *dubitatif dans le présent* | + | - | - | - |
| | *dubitatif dans le passé* | - | + | - | - |
| | *évidentiel de reprise* | + | + | + | + |
| Illocutionnaire/ Argumentative | *Hypothétique* | +/- | +/- | +/- | + |
| | *irréel accidentel : opinion illusoire ; fait imaginé* | + | + | + | + |
| | *atténuatif* | + | + | + | + |

Tableau n°. 1.
*La synthèse des valeurs du conditionnel (la forme simple ou « de présent ») en français, espagnol, italien et roumain*

3.3. Nous voulons maintenant analyser la relation (possible) qui s'instaure entre le FUT et le COND roman, à partir des données morphosyntaxiques et sémantiques fournies jusqu'à présent.

Une première intersection de ces deux paradigmes, soutenue aussi par leur étymologie, se produit au niveau morphologique, les deux formes verbales discutées ayant dans les langues romanes occidentales une base infinitive faible, non accentuée[4], dont l'élément *–r-* (en position pré-désinentielle) est réinterprété comme partie intégrante de la structure morphématique (v. Fleischmann 1982 : 115 et Nocentini 2001 : 368) de ces tiroirs. En roumain, le COND s'entrecroise morphologiquement uniquement avec le FUT – Type 1 (*voi cânta*), respectivement, avec le FUT – Type 2 (*oi cânta*), par leur construction morphématique quasi identique, à savoir : auxiliaire (antéposé, formes courtes) + l'infinitif court du verbe lexical. Mais, du point de vue étymologique, une relation entre les formants de ces deux paradigmes verbaux du roumain ne peut pas être prise en discussion d'une manière catégorique, étant donné que la problématique de l'étymologie de l'auxiliaire du COND reste encore ouverte. Cependant, tout en adoptant le point de vue récemment proposé par Elson (1992) qui fait dériver les formes de *aş(i), ai,* etc. des formes de parfait (*perfectum*) du verbe latin HABERE (HABUI, HABUISTI, etc.), alors, une relation morphologique entre ce paradigme verbal et celle du FUT – Type 3 (*am să cânt, ai să cânţi,* etc.) résulte de manière évidente, les deux formes ayant ainsi dans leur structure le même auxiliaire.

Une autre zone d'intersection de ces deux paradigmes, celui du FUT et celui du COND des langues romanes – en effet, fortement liée au premier type de congruence – s'établit au niveau sémantique, où l'indice *-r-* des formes romanes occidentales doit être interprété tout d'abord comme marque de transposition linguistique du *prospectif* et du *virtuel.*

De l'analyse des données présentées ci-dessus (v. aussi le Tableau no. 1), résulte qu'au niveau intralinguistique, la relation entre les deux paradigmes

[4]Une explication possible concernant la position atone de la base infinitive est donnée par Nocentini (2001 : 367-401).

verbaux manifeste différents degrés d'interaction d'un système linguistique à l'autre. On observe que le FUT aussi bien que le COND roman recouvre *grosso modo* trois zones de convergence, à savoir : [la Zone Temporelle], [la Zone Modale de l'Éventualité] et [la Zone de l'Illocutionnaire]. Une analyse détaillée opérée au niveau interlinguistique pourrait nous démontrer que cette congruence dans les trois aires sémantiques des formes de FUT et de COND roman n'est pas aléatoire, mais plutôt complémentaire, en fonction des paramètres suivants :

(1) des paramètres internes : la structure de chaque langue et
(2) des paramètres co(n)textuels, tels que (i) [±le rapport face à la situation de communication], [±la référence au passé] ou (ii) [le cadrage discursif], [le registre de langue utilisé].

Sans prendre en charge l'expression de la [Zone de l'Illocutionnaire] (qui semble ne pas poser de problèmes majeures du point de vue sémantique et fonctionnel), les deux autres zones de convergences du FUT et du COND ont été étudiées de manière détaillée par Squartini (2004). Par la décomposition de la signification prototypique des formes verbales de FUT, respectivement, de COND du français, de l'espagnol, de l'italien et du portugais, à l'aide des sèmes : [± passé] (une caractéristique de nature temporelle) *vs.* [±dubitatif] (une caractéristique de nature modale) – deux traits sémiques inhérents à la périphrase d'origine (CANTARE HABEO/HABEBAM/HABUI) –, Squartini démontre que :

(a) grâce à la composante temporelle [±passé], le FUT actualise le prospectif déictique par rapport à la situation de communication, tandis que le COND apparaît comme équivalent dans le passé pour le FUT, ayant une valeur anaphorique face au $T_0$ ;
(b) grâce à la composante modale [±dubitatif], le FUT et le COND apparaissent tous les deux chargés de valeurs modales qui pourraient être organisées selon le degré de factualité qu'ils expriment : le paradigme du COND actualise une *faible inférence*, tandis que le FUT véhicule « una vera e propria inferenza » (Squartini 2004 : 71).

Aussi, pour ce qui est de la relation sémantique entre le FUT et le COND au niveau des langues romanes occidentale, Squartini (2004) observe-t-il qu'il y a, en grandes lignes, une situation quasi unitaire en ce qui concerne l'actualisation du trait sémique [±passé] et une grande fluctuation dans la distinction de la composante modale [±dubitatif]. Dans cette dernière zone, il y a une évolution graduelle des formes du COND roman qui essaient d'annuler toute interaction avec le paradigme du FUT : dans l'aire de la Romania Occidentale, de l'espagnol vers l'italien, le COND (la forme simple) renonce pas à pas à ses attributs purement temporels et il accroît ses aptitudes (aspectuo)-modales.

En ce qui concerne le roumain contemporain, il faut noter que la relation sémantique entre le COND et le FUT canonique s'est affaiblie en diachronie, malgré le témoignage des textes anciens (v. Avram 1976 : 353-358) qui attestent qu'entre le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle, les formes de COND se superposaient à celles de FUT dans les emplois purement prospectifs. De l'autre côté, dans la langue

roumaine contemporaine, le FUT s'est constitué graduellement dans un véritable système de formes très bien organisé, où à chaque paradigme constitutif correspond une valeur spécifique au niveau du contenu temporel et / ou modal.

## 4. En guise de conclusion

La conclusion qui s'en dégage est que, dans le cas du COND roman, il est assez difficile de trancher sur la dichotomie *modalité* vs. *temporalité*. Au niveau intra linguistique, il faut pourtant déceler les types et les sous-types suivants :

(I) LE COND TEMPOREL – employé, à l'exception du roumain, dans l'actualisation du FdP ;

(II) LE COND MODAL
- → LE COND purement épistémique
- → LE COND évidentialo-citationel

(III) LE COND ARGUMENTATIF (potentiel ou irréel) ET ILLOCUTIONNAIRE
- → LE COND hypothétique
- → LE COND atténuatif
- → LE COND irréel accidentel

Tous ce types et sous-types d'emplois peuvent esquisser le « portrait » du COND roman qui : (i) représente, tout comme le FUT, une forme linguistique d'actualisation du *virtuel*, du *prospectif* ; (ii) fait que le procès *p* qu'il affecte soit repéré comme *ultérieur* (du point de vue temporel, logique et / ou causal) par rapport à un ensemble référentiel, R, qui peut désigner un acte illocutoire ou, purement et simplement, un procès situé soit dans le passé, soit présenté comme une situation hypothétique ou spéculative en $T_0$ (v. Popescu 2013a : 137). Cela veut dire que :

(iii), si, dans le cas du FUT, le repérage se réalise directement par rapport à la situation de communication, dans le cas du COND, le point de repère peut être *inactuel* (au sens de « dépassé »), étant situé dans le [passé], ou bien il est *non-actuel*, placé donc dans un univers fictif (*potentiel* et *irréel*) et

(iv) le procès affecté par la forme simple ou « de présent » du COND ne fait pas toujours référence au passé, mais aussi au présent ou au futur de la situation de communication.

Par la corroboration de tous ces aspects (énumérés *supra* de (i) à (iv)), on pourrait identifier une signification fondamentale, stable, intrinsèque à toutes les formes (« de présent ») de COND roman et qui pourrait représenter le liant pour tous les types d'emplois mentionnés ci-dessus. Il s'agit, tout comme dans le cas du FUT, d'un trait de nature temporelle *ab origine*, à savoir [+placement en ultériorité du procès affecté par rapport à un certain repère inactuel ou non-actuel]. Mais, à la différence du FUT, le COND est par sa nature un marqueur de relation anaphorique (v. aussi Popescu 2013b : 12-32).

Ce trait prototypique du COND roman se retrouve grammaticalisé dans différents états dans l'aire des langues romanes analysées. Ainsi, de l'ouest à l'est

de la Romania, essaye-t-on une *ré-analyse* concernant le positionnement du point de repère du [dépassé] vers le [non-actuel] et, en même temps, une évolution sémantique de *l'objectif* vers le *subjectif*.

**Bibliographie**


Academia Română (1963[2]), *Gramatica limbii române* (GA/GLR), vol. II, Bucureşti : Editura Academiei Republicii Populare Române.

Academia Română / Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Al. Rosetti" (2005), *Gramatica Limbii Române* (GALR), vol. I : *Cuvântul*, Bucureşti : Editura Academiei Române.

Avram, Mioara (1976), « Condiţionalul cu valoare de indicativ trecut în texte vechi româneşti », in *Studii şi Cercetări Lingvistice*, 4-27 : 353-358.

Cartagena, Nelson (1981), « Sistema, norma y habla del futuro de probabilidad español », in *Logos semantikos. Studia lingüistica in honorem E. Coseriu,* Madrid / Berlin : Gredos, p. 383-394.

D'Hulst, Yves (2004), « French and Italian Conditionals: From Etymology to Representation », in Jacqueline Guéron / Jacqueline Lacarme (eds), *The Syntax of Time*, Cambridge / Massachusetts / London : MIT Press, p. 181-202.

Dendale, Patrick (2001), « Les problèmes linguistiques du conditionnel en français », in Patrick Dendale / Liliane Tasmowski (eds) (2001), *Le conditionnel en français*, Paris : Librairie Klincksieck, p. 7-18.

Dendale, Patrick / Liliane Tasmowski (eds) (2001), *Le conditionnel en français*, Paris : Librairie Klincksieck.

Elson, Mark (1992), « A Latin Source for the Conditional Auxiliary in Romanian », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 108, 5-6 : 360–375.

Fleischman, Suzanne (1982), *The future in thought and language. Diachronic Evidence from Romance*, Cambridge : Cambridge University Press.

Fouillioux Baudin, Caroline (2004), « À propos des modes dérivés du *ne pas savoir* : le mode probable », in Javier Suso López / Rodrigo López Carrillo (eds), *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, vol. I, Universidad de Granada, APFUE-GILEC, p. 583-590.

Haillet, P. P. (2002), *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Paris : Ophrys.

Hajrullam, Bashkim (2007), *La concordance des temps dans les langues romanes. Une spécificité de l'italien : l'expression du futur dans le passé (deux morphologies :* ia/-ebbe*; aspect immanent / aspect transcendant)*, thèse de doctorat. En ligne sur le site Internet : http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/HAJRULLAU_Position.pdf. [consulté le 12 juillet 2015].

Nocentini, Alberto (2001), « La genesi del fururo e del condizionale sintetico romanzo », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 117, 3 : 367-401.

Popescu, Mihaela (2013a), *Viitorul şi condiţionalul în limbile romanice. Abordare morfosintactică şi categorizare semantică din perspectivă diacronică*, Craiova : Editura Universitaria.

Popescu, Mihaela (2013b), « Conditionnel ou futur dans le passé ? L'histoire d'un marqueur de relation anaphorique », in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (ZfSL)**,** vol. 123, nr. 1/2013, Berlin, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, p. 12-32.

Popescu, Mihaela (2013c), « Quelques observations sur la sémantique des tiroirs canoniques du futur dans les langues romanes », in *Annales de l'Université de Craïova.* Seria *Ştiinţe Filologice, Langues et littératures romanes,* 27, 1 : 184-193.

Popescu, Mihaela (2012), « Le futur, le présomptif et le conditionnel dans le système verbal du roumain. Hypothèses et hypostases », in Zafiu, Rodica / Adina Dragomirescu / Alexandru Nicolae (éds.), *Limba română : direcții actuale în cercetarea lingvistică (I) : Gramatică. Fonetică și fonologie. Istoria limbii române, filologie. Actele celui de al 11-lea Colocviu Internațional al Departamentului de Lingvistică*. (Bucureşti, 9–10 decembrie 2011), Bucureşti : Editura Universităţii din Bucureşti, p. 199-208.

Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Nueva gramática de la lengua española*. *Manual*, Madrid : ESPASA (RAE 2010).

Reinheimer-Rîpeanu, Sanda (2001), *Lingvistica romanică. Lexic, morfologie, fonetică,* Bucureşti : Editura All Universitar.

Renzi, Lorenzo / Giampaolo Salvi / Anna Cardinaletti (eds) (1988-1995), *Grande Grammatica italiana di consultazione*, 3 vol., Bologna : Il Mulino (Renzi *et al.*).

Riegel, Martin / Jean-Christophe Pellat / René Rioul (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses Universitaires de France (Riegel *et al.* 1994).

Salvi Giampaolo / Lorenzo Renzi (eds) (2010), *Grammatica dell'italiano antico*, 2 vol., Bologna : Il Mulino.

Squartini, Mario (2004), « La relazione semantica tra futuro e condizionale nelle lingue romanze », in *Revue Romane*, 39, 1 : 68-96.

Squartini, Mario (2010), « Mood in Italian », in Björn Rothstein / Rolf Thieroff (eds), *Mood in the Languages of the Europe*, Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, p. 237-250.

Serianni, Luca [con la collaborazione di Alberto Castelvecchi] (2005[8]) [1989], *Grammatica italiana*. *Italiano comune e lingua litteraria*, Torino : UTET.

Vlad, Daciana (2004), « Equivalents roumains du conditionnel français », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Studia Philologia*, 3 : 79-86.

# TEMPORALITÉ ET HIÉRARCHISATION DES TEMPS VERBAUX DU PASSÉ CHEZ BEAUZÉE

**Amani RABEH**
**Université Lumière Lyon 2, France**
**amani19862008@yahoo.fr**

**Résumé**

Plusieurs grammaires prennent comme fondement à leur étude du système verbal la répartition tripartite du temps. Certaines décrivent le traitement formel de la contribution sémantique véhiculée par les temps grammaticaux en termes de relations entre des coordonnées temporelles. Cette approche n'est pas nouvelle contrairement à ce qu'avancent certains linguistes temporalistes en l'attribuant au logicien américain Hans Reichenbach [Reichenbach 1947]. Le présent article sera l'occasion de présenter la théorie du temps de Nicolas Beauzée [1782] et de montrer que son système reposant sur une description du signifié des temps verbaux en termes de relations entre coordonnées temporelles est un des modèles précurseurs de Reichenbach qui ont été le départ à plusieurs travaux ultérieurs sur la référence temporelle.

**Abstract**

**TEMPORALITY AND HIERARCHIZATION OF PAST TENSES AFTER BEAUZÉE**

Several grammar books base their study of the verbal system on a tripartite division of time. Some describe the formal treatment of the semantic contribution conveyed by grammatical tenses in terms of relationships between temporal coordinates. This approach is not new, contrary to what some temporalist linguists claim, by assigning it to American logician Hans Reichenbach (1947). This article will provide an opportunity to present the time theory of Nicolas Beauzée (1782) and show that its system, based on a description of the signified of tenses in terms of relations between temporal coordinates, is a precursor model to that of Reichenbach.

**Mots-clés :** *temporalité, temps verbal, passé, coordonnées temporelles*.
**Keywords :** *temporality, verb tense, past, temporal coordinates*.

Le temps est décrit habituellement comme un concept complexe et difficile à appréhender. Saint-Augustin et Pascal par exemple signalent clairement cela dans leurs écrits :

> « Qu'est-ce que le temps ? « Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. » (Saint Augustin 1962 : 14, 17)

> « Le temps est de cette sorte. Qui pourra le définir ? Et pourquoi l'entreprendre, puisque tous les hommes conçoivent ce qu'on veut dire en parlant de temps, sans qu'on le désigne davantage ? » (Pascal 1985 : 170)

Intégré à notre culture et à notre expérience, il reste difficile à aborder de manière objective. Nos représentations mentales du monde et notre langage humain sont orchestrés par des paramètres temporaux intimement liés à notre subjectivité. La construction de la notion du temps est progressive. Elle n'est pas innée mais se construit peu à peu en lui, sous l'effet de sa maturation psychologique et aussi et surtout de son éducation, de son vécu personnel et de sa langue. Le temps est une catégorie qui passe de l'aspect perçu à l'état conçu et verbalisé par le langage. Ce dernier offre une variété de représentations linguistiques de cette notion. Cette manière de concevoir la temporalité relève d'un postulat linguistique cognitif.

La complexité qui accompagne la notion du Temps transparaît aussi dans l'usage de certaines catégories lexicales et grammaticales pour l'exprimer comme les temps verbaux. Plusieurs représentations de données temporelles par le langage et en particulier celles des temps verbaux se fondent sur la construction tripartite du temps par l'esprit. En interprétant un énoncé qui dénote une éventualité, l'esprit effectue diverses opérations afin de pouvoir situer cette éventualité dans une réalité où elle est vraie. C'est ce que les linguistes appellent, en sciences du langage, l'opération de repérage référentiel c'est-à-dire l'attribution d'une référence temporelle au procès énoncé.

Afin de décrire l'opération de repérage et de représentation qui permet au destinataire de bien situer un énoncé dans une époque donnée et de construire sa référence temporelle par rapport à d'autres éventualités, nous nous pencherons, dans cet article, sur un modèle précurseur qui a constitué un point de départ à plusieurs travaux ultérieurs sur la référence temporelle et qui a contribué énormément à la compréhension du repérage temporal et du temps, il s'agit du modèle de Beauzée (1782), grammairien français du XVIII$^{e}$ siècle.

Deux articles écrits par Beauzée dans l'*Encyclopédie méthodique : Grammaire et Littérature* seront notre objet d'étude pour essayer de présenter sa conception du Temps et des temps verbaux du passé. Ces deux articles intitulés *Temps et Mode* traitent, comme le titre l'indique, de deux questions importantes à savoir le Temps et le Mode.

Le grammairien y annonce, d'emblée, le caractère métaphysique de sa réflexion, en affirmant que c'est la seule attitude appropriée afin de traiter la

question des temps de manière judicieuse et réfléchie. Jusqu'alors, les études faites sur le sujet n'ont pas eu recours à cette méthode et nous comprenons, ainsi, pourquoi aucune de ces recherches n'a pu parvenir à une idée bien claire sur la question des temps.

Beauzée adopte la définition d'Étienne-Simon de Gamache (1718) qui présente le Temps comme étant « […] la succession même attachée à l'existence de la créature » (Swiggers 1986 : 69). L'existence successive des êtres est donc la mesure du temps qui devient, lui-même, la mesure de l'existence des créatures.

La référence temporelle est conçue comme fortement liée à la notion d'existence et le Temps est donc un ensemble mesurable et divisible par des *époques* qui ne sont autres que des points fixes ou des instants figés de la mobilité successive des êtres. L'idée d'existence successive a été reprise par Paul Robert dans son *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* quand il écrit que le Temps est : « Un milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements, et les phénomènes dans leur succession » (Swiggers 1986 : 56).

Ces mêmes points fixes ou *époques* déterminent le commencement et la fin des portions de temps appelés périodes. Le grammairien théoricien donne, ainsi, la définition de deux mesures nécessaires pour le temps ; d'une part, l'époque et d'autre part, la période. Ces deux mesures sont capitales et alimentent même les études actuelles sur la question de temporalité.

À côté de cette distinction entre la *période* et l'*époque*, Beauzée en établit une deuxième entre deux champs sémantiques du terme *temps*, en jouant sur la polysémie de ce terme. Il traite ainsi du *Temps* (terme masculin singulier) désignant l'existence successive des êtres mais aussi *des Temps* (terme masculin pluriel) qui sont définis comme étant : « Les formes du verbe, qui expriment les différents rapports d'existence aux diverses époques que l'on peut envisager dans la durée » (Swiggers 1986 : 69-70).

Les formes du verbe sont :

> « […] non seulement les simples inflexions consacrées à cet usage, mais encore toutes les locutions qui y sont destinées exclusivement et qui auraient pu être remplacées par des terminaisons ; en sorte qu'elle peut convenir également à ce qu'on appelle des Temps simples, des Temps composés ou surcomposés, et même à quantité d'idiotismes qui ont une destination analogue, comme en français, *je viens d'entrer*, *j'allois sortir* […] » (Swiggers 1986 : 70)

Après avoir exposé l'outil expressif du Temps qui est le temps verbal, Beauzée nous présente, dans son article, les trois paramètres sur lesquels il se fonde dans sa hiérarchisation des temps. Ainsi, le premier paramètre est la nature du rapport à l'égard d'une époque, le deuxième est fondé sur la façon dont on peut envisager l'époque qui sert de terme de comparaison, et le troisième paramètre concerne le statut (réel, conceptuel et linguistique) de l'époque de comparaison.

Dans la première division des temps, Beauzée présente trois rapports à l'époque de comparaison. Selon le grammairien, lorsque l'existence[1] coïncide avec l'époque de comparaison, nous avons un rapport de simultanéité. Lorsque l'existence précède l'époque de comparaison, nous avons un rapport d'antériorité. Enfin, quand l'existence suit l'époque de comparaison, nous avons alors un rapport de postériorité. Ces trois rapports de temps sont les bases de notre classification temporelle actuelle et à chacun de ces rapports le grammairien fait correspondre *trois espèces générales de temps* : les Prétérits, les Présents et les Futurs.

L'emploi de l'expression *espèces générales de temps* dans l'article n'est pas sans raison et Beauzée justifie cela par le fait que :

> « Chaque espèce peut se subdiviser et se soudivise réellement en plusieurs branches, dont les caractères distinctifs dépendent des divers points de vue accessoires qui peuvent se combiner avec les idées générales et fondamentales de ces trois espèces primitives. » (Swiggers 1986 : 70)

> « Le grammairien définit, dans son article, chaque notion ou terme nouveaux introduits dans son exposé. Les Prétérits ou les passés sont, ainsi, « les formes du verbe, qui expriment l'antériorité d'existence à l'égard de l'époque de comparaison. On leur donne le nom de Prétérits, parce qu'ils désignent une existence qui, dans le Temps même de l'époque, est déjà passée (praeterita), puisqu'elle est antérieure à l'époque. » (Swiggers 1986 : 70)

Le prétérit est également ce qui précède l'époque qui est le point d'observation. Le caractère d'antériorité est celui qui caractérise l'expression du passé.

La seconde division générale des Temps ou le second ensemble de paramètres que présente Beauzée, dans son article novateur, concerne la manière d'envisager l'époque de comparaison. La projection des événements peut se faire à l'égard d'une époque déterminée et précise ou d'une époque indéterminée. À cette double caractérisation de l'époque de comparaison correspondent, selon Beauzée, deux grandes familles de temps à savoir les Temps définis dans le cas où l'époque de comparaison est précise et les Temps indéfinis quand il s'agit d'une époque de comparaison indéterminée.

Dans l'organisation que fait Beauzée des temps verbaux, un *temps défini* peut exprimer une antériorité, une simultanéité ou une postériorité avec abstraction de toute époque de comparaison. La deuxième catégorie de temps peut exprimer les trois rapports d'existence mais à une époque précise et définie.

Ainsi, on peut distinguer les Prétérits définis et indéfinis, les Présents définis et indéfinis et enfin les Futurs définis et indéfinis.

> « Un Prétérit indéfini est une forme du verbe qui exprime l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque quelconque : un Prétérit défini est une forme du verbe qui exprime l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque précise et déterminée. » (Swiggers 1986 : 71)

---

[1]Equivalent chez Reichenbach au moment de l'événement E ou *point of the event*.

Beauzée fait cependant remarquer que contrairement à l'existence de plusieurs temps définis, « […] il n'y a qu'une manière de faire abstraction de toute époque ; et c'est pour cela qu'il ne peut y avoir qu'un Présent, un Prétérit et un Futur indéfini » (Swiggers 1986 : 71).

L'instant même de la production de la parole sert de dernier terme à toutes les relations du Temps à exprimer. « La position de l'époque de comparaison est sa relation à l'instant même de l'acte de la parole. » (Swiggers 1986 : 71).

Beauzée désigne les trois positions déterminées par trois dénominations qu'il juge caractéristiques des différentes relations. Il parle ainsi d'époque actuelle quand l'instant de la parole coïncide avec l'époque de comparaison, d'époque antérieure lorsqu'elle est précède l'acte de parole et d'époque postérieure quand l'époque de comparaison suit le moment de parole.

À partir de ces différentes positions, le grammairien arrive à la conclusion qu'il existe trois espèces de Temps définis :

– le Présent défini actuel, antérieur et postérieur.
– le Prétérit défini actuel, antérieur et postérieur.
– le Futur défini actuel, antérieure et postérieur.

Les trois divisions générales des Temps que présente Beauzée correspondent, d'une certaine manière, aux conditions d'emploi des temps verbaux en langue française.

Beauzée évite, dans son article, de spécifier la valeur de chaque forme verbale et insiste sur l'idée que le statut temporel d'une forme verbale est conditionné par sa fonction contextuelle.

Ainsi, on peut employer un temps du futur pour représenter un événement passé envisagé d'un point de vue antérieur au moment présent du locuteur, comme c'est le cas dans :

(1) L'étudiant entama, en 1996, des études de médecine à Paris. Il ouvrira, après dix ans, son propre cabinet.

Un événement passé peut être également envisagé d'un point de vue actuel et on emploie alors des présents. Tel est le cas dans :

(2) Hier on a sonné à ma porte. J'ouvre tout de suite après et je trouve une femme qui pleure.

Enfin, on emploie un temps du passé pour représenter un événement passé envisagé d'un point de vue postérieur.

Le présent, pouvant remplacer les formes verbales du passé, du présent et du futur, est appelé par Beauzée *Présent indéfini* dans la mesure où il n'est pas un temps actualisé. Il écrit ainsi, que :

> « Le Temps auquel on donne communément le nom de présent, est donc un Présent indéfini, un Temps qui, n'étant nullement astreint à aucune époque, peut demeurer dans cette généralité, ou être rapporté indifféremment à toute époque

déterminée, pourvu qu'on lui conserve toujours sa signification essentielle et inamissible, je veux dire la simultanéité d'existence. » (Swiggers 1986 : 72)

Cette forme verbale du *Présent indéfini*, quand elle désigne un procès simultané au moment de la parole devient un *Présent défini*.

À travers l'exemple suivant : *je le rencontre en chemin, je lui demande où il va, je vois qu'il s'embarrasse*, présenté dans l'article *Temps*, le grammairien affirme que ces *Présents indéfinis* peuvent être remplacés par des *Présents définis antérieurs* : je rencontrai, je demandai, je vis, il allait, il s'embarrassait.

Beauzée signale cependant qu'il existe deux sous-catégories de Présents définis antérieurs suivant leurs rapports avec le terme de comparaison. Il distingue alors parmi les Présents définis antérieurs des temps simples et temps périodiques :

> « C'est par le terme de comparaison qu'ils diffèrent, et c'est de là qu'il convient de tirer la différence de leurs dénominations. *Je dirois* donc que *j'étois*, *je louois*, *j'admirois*, sont au Présent antérieur simple, et que *je fus*, *je louai*, *j'admirai*, sont au Présent antérieur périodique. » (Swiggers 1986 : 73)

Là où convergent les avis des premiers penseurs philosophes[2] de la *Grammaire générale et raisonnée* et les avis de Beauzée, c'est sur la définition du temps exprimé par la forme *–ais*. Tandis que les premiers le nomment *Prétérit Imparfait* et le définissent comme étant un temps marquant le passé par rapport au présent, « il ne marque pas la chose simplement et proprement comme faite, mais comme présente à l'égard d'une chose qui est déjà néanmoins passée » (Swiggers 1986 : 73), notre grammairien le désigne par la dénomination de *Présent défini antérieur*.

Pour Beauzée, il s'agit de marquer par ce temps, non pas le passé par rapport au présent, mais le présent par rapport au passé. La forme en *–ais* exprime donc, selon le même grammairien, une simultanéité avec une époque instantanée antérieure au moment de la parole. La dénomination d'Imparfait est contestée par Beauzée car il y voit plus la manière dont on envisage ce temps que l'idée qu'il faut prendre de ce dernier.

À côté de ce *Présent défini antérieur simple*, notre grammairien définit ce qu'il nomme *Présent défini antérieur périodique* qu'il représente par des formes comme *je rencontrai, je demandai, je vis*. À travers une réflexion et un cheminement d'idées très clair, le grammairien arrive à la conclusion que ce temps exprime une simultanéité avec une époque antérieure à l'acte de parole. Il écrit, ainsi à son sujet, qu'« il est évident qu'il exprime la simultanéité d'existence, puisqu'il désigne la chose comme passée dans cette période et non avant cette période » (Swiggers 1986 : 73).

En suivant l'exposé de Beauzée, nous arrivons à un système des Temps du présent complet. Il comporte quatre temps : un *présent indéfini* (je mange), un

---

[2]Beauzée parle, dans son article « Temps », du plus célèbre des grammairiens philosophes sans le nommer.

*présent antérieur simple* (je mangeais), un *présent antérieur périodique* (je mangeai) et enfin un *présent postérieur* (je mangerai).

Parallèlement à ce système, un second concerne plutôt les temps du passé ou du *prétérit*. Nous sommes, pratiquement, devant le même système mais appliqué à l'expression verbale du passé. Ainsi, nous comptons également quatre temps du passé. Le premier est un Prétérit indéfini (appelé habituellement par tous les grammairiens *Prétérit parfait*) qui peut être employé dans la fonction d'un *prétérit actuel* (*j'ai fait mes devoirs* : l'action est antérieure à l'acte de parole), dans la fonction de *prétérit postérieur* (*j'ai fini dans un moment* : un énoncé antérieur à l'époque désignée qui est postérieure (*j'aurai fini*)) et dans la fonction d'un *prétérit antérieur* (*à peine ai-je parlé, qu'un bruit sourd s'élève de toutes parts* : l'énoncé *ai-je parlé* est antérieur ici à l'époque exprimée par *un bruit sourd s'élève*).

Le deuxième type de prétérit signalé par Beauzée est le *Prétérit antérieur simple* (appelé par les grammairiens précédents *Prétérit plus-que-parfait*[3]), il exprime l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque antérieure elle-même à l'acte de parole.

Dans « *son fils était né lorsqu'il est arrivé* », le procès exprimé par était né est antérieur à l'époque du procès exprimée par est arrivé lui-même antérieur à l'acte de parole. Le *Prétérit antérieur périodique*[4] et le *Prétérit postérieur*[5]

---

[3]Beauzée trouve une contradiction dans cette terminologie. Il signale ainsi dans sa *Grammaire Générale* [1819, p. 283] : « Mais qu'il me soit d'abord permis de remarquer que le nom de *plusqueparfait* a tous les vices les plus propres à le faire proscrire. 1°. Il implique contradiction, parce qu'il suppose le parfait susceptible du plus ou du moins, quoiqu'il n'y ait rien de mieux que ce qui est *parfait*. 2°. Il emporte encore une autre supposition également fausse, savoir qu'il y a quelque perfection dans l'antériorité, quoiqu'elle n'en admette ni plus ni moins que la simultanéité et la postériorité. 3°. […] Il faut porter le même jugement des noms de *parfait* et de *plus que parfait*, qui ont le même fondement, et qui participent au même vice, de ne rien dire à l'esprit sur la nature des choses nommées ».

[4]Beauzée écrit qu'« […] en français, en italien et en espagnol, on trouve encore un Prétérit antérieur périodique, qui est propre à ces langues et qui diffère du précédent par le terme de comparaison, comme le Présent antérieur périodique diffère du Présent antérieur simple. *J'eus été*, *j'eus loué*, *j'eus admiré*, sont des Prétérits antérieurs périodiques. Quand je dis, par exemple, *J'eus soupé hier avant qu'il entrât*, il est évident 1 - que j'indique l'antériorité de mon souper, à l'égard de l'entrée dont il est question, 2 - que cette entrée est elle-même antérieure au Temps où je parle, puisqu'elle est annoncée comme simultanée avec le jour d'hier, 3 - enfin il est certain que l'on ne peut dire j'eus soupé, que pour marquer l'antériorité du souper à l'égard d'une époque prise dans un période antérieure à celui où l'on parle : il est donc constant que tout verbe, sous cette forme, est au Prétérit antérieur périodique » (de l'article *Temps* dans Swiggers, Pierre, 1986, p. 75).

[5]Pour Beauzée, ce temps exprime l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque postérieure à l'acte de parole, cela correspond en Grammaire traditionnelle au *futur antérieur* et en Grammaire de Port-Royal au *futur parfait*. Beauzée le considère comme marquant le passé par rapport au futur et non le contraire.

s'ajoutent aux deux types précédents pour constituer le système complet des temps du passé en français comme il est présenté dans l'article[6].

Beauzée relève, par ailleurs, une autre distinction qui s'appuie sur la formation de temps à l'aide d'un auxiliaire lexical et qui concerne, en particulier, les temps du passé et les temps du futur ; cette distinction est celle des *temps prochains* et des *temps éloignés*.

> « Les Prétérits ou les Futurs éloignés feroient des formes qui exprimeroient l'antériorité ou la postériorité d'existence avec l'idée accessoire d'une grande distance à l'égard de l'époque de comparaison. » (Swiggers 1986 : 82)

Dans cette signification de temps éloignés, nous pouvons trouver, selon Beauzée, des passés ou des futurs indéfinis, antérieurs ou postérieurs : tel est le cas dans *il y a longtemps que j'ai écrit* ou dans *il y avait longtemps que j'avais écrit*.

> « Les Prétérits ou les Futurs prochains feroient des formes qui exprimeroient l'antériorité ou la postériorité d'existence, avec l'idée accessoire d'une courte distance à l'égard de l'époque de comparaison. » (Swiggers 1986 :83.)

Dans cette deuxième catégorie de temps, on dispose pour le passé de la combinaison du verbe auxiliaire *venir* suivi de la préposition *de*, suivie elle-même du présent de l'infinitif du verbe. Nous pouvons citer des exemples comme *je venais de manger, je viens de manger, je viendrai de manger*[7].

Ces temps du passé marquent essentiellement la proximité de l'antériorité et l'auxiliaire *venir* n'a plus, dans ces formations, le sens d'un mouvement spatial.

Dans cette distinction des temps du passé, le grammairien signale une autre catégorie formelle exprimant l'antériorité qui est celle des *temps comparatifs*, appelée également *temps surcomposés* par d'autres grammairiens. Cette terminologie désigne les formes telles que *j'ai eu chanté*, *j'avais eu marché*, *j'aurais été arrivé*[8]. Beauzée critique l'usage du terme « surcomposés » et écrit que :

> « La dénomination de Temps surcomposés est trop générale pour exciter dans l'esprit aucune idée précise, et conséquemment pour figurer dans un système

---

[6]Le système des temps du passé se compose ainsi, selon Beauzée, d'un Prétérit indéfini (j'ai mangé), d'un prétérit antérieur simple (j'avais mangé), d'un prétérit antérieur périodique (j'eus mangé) et enfin d'un prétérit postérieur (j'aurai mangé).

[7]Le présent indéfini du verbe *venir* sert à composer le Prétérit indéfini prochain (*je viens d'arriver*).

Le présent antérieur du verbe *venir* sert à composer le Prétérit antérieur prochain (*je venais de manger*).

Le présent postérieur du verbe *venir* sert à composer le Prétérit postérieur prochain (*je viendrai de manger*).

[8]Exemples cités par Beauzée dans Swiggers, Pierre, 1986, p. 83.

vraiment philosophique. […] Le nom de surcomposé n'indique absolument rien de la nature des Temps auxquels on le donne. » (Swiggers 1986 : 84)

Il explique, d'un autre côté, son choix d'utiliser la dénomination de *Temps comparatifs* qui tient compte, selon lui, de la nature et du fonctionnement même de ce type d'expressions.

Les *temps comparatifs* ou les *prétérits comparatifs* sont composés de deux auxiliaires ; l'un y caractérise l'*antériorité fondamentale* et le second y exprime l'*antériorité accessoire*. Beauzée définit ces deux antériorités et montre surtout la différence entre les deux. Il écrit, ainsi, que :

> « L'antériorité fondamentale est relative à l'époque que l'on envisage primitivement et l'antériorité accessoire est relative à un autre événement mis en comparaison avec celui qui est directement exprimé par le verbe, sous la relation commune à la même époque primitive. » (Swiggers 1986 : 85.)

Dans *Dès que j'ai eu mangé, je suis parti dormir*, l'existence de l'action de *manger* et de celle de *dormir* est présentée comme antérieure au moment de parole, c'est la relation de l'*antériorité fondamentale* dont parle Beauzée.

D'un autre côté, l'existence de l'action de *manger* est comparée à l'existence de l'action de *dormir*. La forme de *j'ai eu mangé* sert à marquer l'antériorité à l'action de dormir et c'est là l'expression de l'*antériorité accessoire*.

Beauzée justifie donc sa dénomination en usant des relations d'antériorité fondamentale et accessoire. Le grammairien écrit que :

> « Comme l'antériorité fondamentale de l'existence est déjà exprimée par le nom de *Prétérit*, et celle de l'époque par l'épithète d'*antérieur* ; il est difficile de marquer une troisième fois la même idée, sans courir les risques de tomber dans une sorte de battologie : pour l'éviter, je donnerais à ces Temps le nom de *Prétérits comparatifs*, afin d'indiquer que l'antériorité fondamentale, qui constitue la nature commune de tous les Prétérits, est mise en comparaison avec une autre antériorité accessoire. » (Swiggers 1986 : 85).

Quatre prétérits comparatifs sont présentés dans l'article :

– Le prétérit indéfini comparatif (*j'ai eu mangé*)
– Le prétérit antérieur simple comparatif (*j'avais eu mangé*)
– Le prétérit antérieur périodique comparatif (*j'eus eu mangé*)
– Le prétérit postérieur comparatif (*j'aurai eu mangé*)

Les temps comparatifs peuvent être employés de manière explicite comme dans l'exemple cité plus haut ou de manière implicite comme dans *j'ai eu mangé avant vous* (j'ai eu mangé avant que vous eussiez mangé). Les temps non comparatifs du prétérit sont appelés *positifs* par Beauzée. Il en note quatre :

– Le prétérit positif indéfini (*j'ai mangé*)
– Le prétérit positif défini antérieur simple (*j'avais mangé*)
– Le prétérit positif défini antérieur périodique (*j'eus mangé*)

– Le prétérit positif défini postérieur (*j'aurai mangé*)

À côté de ces prétérits de l'indicatif, le grammairien ajoute à son exposé le *prétérit indéfini de l'impératif* (*aye chanté*, *sois arrivé*) et également les *prétérits du suppositif* qui sont de trois types : les prétérits positifs du suppositif (*j'aurais chanté, je serais arrivé*), les prétérits comparatifs du suppositif (*j'aurais eu chanté, j'aurais été arrivé*) et enfin les prétérits prochains du suppositif (*je viendrais de chanter, je viendrais d'arriver*), ces deux catégories peuvent se rapporter indifféremment à toutes les époques.

Dans le même article, Beauzée examine également les formes temporelles du subjonctif et présente entre autres les *prétérits positifs* (qui comportent des *indéfinis* : *que j'aye chanté, que je sois arrivé,* et des *définis antérieurs : que j'eusse chanté, que je fusse arrivé*), les *prétérits comparatifs* (qui comportent des *indéfinis* : *que j'aye eu chanté, que j'aye été arrivé* et des *définis antérieurs* : *que j'eusse eu chanté, que j'eusse été arrivé*) et enfin les *prétérits prochains* (comportant les *indéfinis* : *que je vienne de chanter, que je vienne d'arriver* et les *définis antérieurs* : *que je vinsse de chanter, que je vinsse d'arriver*).

À tous ces prétérits s'en ajoutent deux autres, à savoir le *prétérit de l'infinitif* et le *prétérit du participe*. Le premier est présenté comme étant un véritable passé et ne pouvant pas se rapporter à tous les *Temps*, comme le pense notamment Sanctius critiqué pour sa position par rapport à cette catégorie. Beauzée explique, dans son article *Temps* que :

> « Ce grammairien confond évidement la position de l'époque et la relation d'existence : dans chacun des Temps de l'infinitif, l'époque est indéfinie et en conséquence elle y est envisagée ou d'une manière générale ou d'une manière particulière, quelquefois comme actuelle, d'autres fois comme antérieure et souvent comme postérieure ; c'est ce qu'a vu Sanctius : mais la relation de l'existence à l'époque, qui constitue l'essence des Temps, est invariable dans chacun ; c'est toujours la simultanéité pour le Présent, l'antériorité pour les Prétérits et la postériorité pour les Futurs ; c'est ce que n'a pas distingué le grammairien espagnol. » (Swiggers 1986 : 92)

Quant aux *prétérits du participe*, Beauzée en distingue trois :
– Le prétérit positif du participe (*ayant chanté, étant arrivé*)
– Le prétérit comparatif du participe (*ayant eu chanté, ayant été arrivé*)
– Le prétérit prochain du participe (*venant de chanter, venant d'arriver*)

## Conclusion

Ainsi se conclut le système des prétérits présenté par Beauzée dans son article *Temps*. Nous pouvons souligner finalement la profondeur d'analyse de Beauzée et surtout à son mérite d'avoir conçu un système descriptif cohérent et rigoureux fondé sur la métaphysique mais aussi précurseur dans la mesure où il devance certainement les travaux de Reichenbach qui reprennent fortement le même fondement.

Il faut toutefois dire que la dissociation que fait Beauzée entre le passé simple *(*ou *le présent antérieur périodique)* et le passé composé (ou le *prétérit indéfini*) est moins convaincante et que l'usage des dénominations, logique dans plusieurs endroits comme en ce qui concerne les comparatifs et les indéfinis, risque, néanmoins, de bouleverser la terminologie traditionnelle, dans la mesure où le grammairien emploie les mêmes termes mais en leur attribuant des valeurs différentes comme c'est le cas pour le mot *présent*. Ces défauts n'entament en rien la description détaillée que propose Beauzée des temps verbaux du passé.

Le système des temps verbaux est, en effet comme nous venons de le voir, « un système classificatoire qui vise à décrire le temps verbal par une relation spécifique qu'il établit entre des coordonnées[9] ». Ce repérage temporel à coordonnées était déjà présent dans la Grammaire de Port-Royal et trouve une continuation dans celle de Reichenbach.

**Bibliographie**


Auchlin, Antoine / Moeschler, Jacques (2009), *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris : Armand Colin.

Beauzée, Nicolas (1782/1786), « Temps », in *Encyclopédie méthodique : Grammaire et littérature* (Beauzée, Nicolas / Marmontel, Jean-François, éds.), Paris : Panckoucke /Liège : Plomteux, p. 494-522, réédition dans Swiggers, 1986, 69-97.

Détrie, Catherine / Siblot, Paul / Vérine, Bertrand (éds) (2001), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris : Champion.

De Saussure, Louis (2003), *Temps et pertinence. Eléments de pragmatique cognitive du temps*, Bruxelles : Duculot.

Kamp, Hans (1981), « Événements, représentations discursives et référence temporelle », in *Langages*, 64 : 39–64.

Kamp, Hans / Rohrer, Christian, 1983, « Tense in texts », in *Meaning, Use and Interpretation of Language* (Bäuerle, Rainer / Schwarze, Christoph / Stechow, Arnim von, éd.), Berlin : De Gruyter, 250–269.

Joly, André (1995), « De quelques constantes dans la représentation cognitive et linguistique du temps », *Modèles linguistiques*, XVI (1), 27–52.

Kaempfer, Jean / Micheli, Raphaël (2005), *Méthodes et problèmes- La temporalité narrative*, Université de Lausanne, (http://www.unige.ch/lettres/framo/ enseignements/methodes/ tnarrative/ tnintegr.html#tn032000).

Lafont, Robert (1985), « Le langage et le temps, le temps du langage », in *Cahiers de praxématique*, 4 : 3–24.


[9]Qui sont finalement l'époque d'existence (équivalent de E), le terme de comparaison ; époque ou période (équivalent de R) et enfin « le point fixe de la durée », à savoir le moment de l'énonciation (équivalent de S).

Michon, John A. (1979), « Le traitement de l'information temporelle », in *Du temps biologique au temps psychologique : Symposium de l'Association de psychologie scientifique de langue française (Poitiers, 1977)* (Paul Fraisse, éd.), Paris : PUF, 255–287.

Molendijk, Arie (1990), *Le passé simple et l'imparfait : une approche reichenbachienne*, Rodopi.

Nølke, Henning / Olsen, Michel (2003), « Le passé simple subjectivisé », in *Langue française*, 138 : 75–85.

Piaget, Jean (1981), *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris : PUF.

Reichenbach, Hans (1947), *Elements of Symbolic Logic*, Free Press.

Ricoeur, Paul (éd.) (1978), *Les cultures et le temps*, Paris : Les presses de l'UNESCO.

Saint Augustin, 1 *Les Confessions*, traduction faite en français par Eugène Trehorel / Aimé Solignac, Paris : Desclée de Brouwer.

Smith, Neil (1993), « Observations sur la pragmatique des temps », in *Langages*, 112 : 26-38.

Swiggers, Pierre (1986), *Grammaire et théorie du langage au dix-huitième siècle : « mot », « temps », « mode » dans l'Encyclopédie méthodique*, Lille : Presses Universitaires de Lille.

Vetters, Carl (2002), « Remarques sur l'analyse reichenbachienne des temps verbaux », *Romanica Wratislaviensia*, 49 : 93–132.

# UN EXEMPLE DE DÉFIGEMENT : LE MOT *TEMPS* DANS LES ÉNONCÉS PARÉMIQUES FRANÇAIS

**Anda RĂDULESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**
**andaradul@gmail.com**

**Résumé**

Dans cet article nous nous proposons d'examiner les conditions de défigement des énoncés parémiques français et de quelques structures fixes formés à l'aide du mot *temps*, dans divers slogans publicitaires. Comme les énoncés parémiques se caractérisent par des degrés différents de figement, nous les avons tout d'abord analysés en fonction de trois critères (référentiel, transformationnel et sémantique) que nous avons considérés fondamentaux pour ce trait. Ensuite nous avons envisagé le défigement comme une transgression formelle et nous avons essayé de mettre en évidence les divers mécanismes de défigement à quatre niveaux : lexical, syntaxique, sémantique et prosodique.

**Abstract**

**WHEN FRENCH PROVERBIAL PHRASES ON TIME BECOME UNSET**

Our article aims at examining the conditions of unsetting French proverbial phrases and set phrases with a proverbial character, based on the word *time* in various advertising slogans. As proverbial phrases are distinguished by different degrees of setting, we, firstly, analyzed them in accordance with three criteria (referential, transformational and semantic) which we considered essential for this feature. We, secondly, considered unsetting as a formal transgression and focused on its various mechanisms at four levels: lexical, syntactic, semantic and prosodic.

**Mots-clés :** *énoncé parémique, structure fixe, figement, défigement, slogan publicitaire*
**Keywors :** *proverbial phrase, set phrase, setting, unsetting, advertising slogan*

## Argument

Le point de départ de cette réflexion est l'affirmation d'Anscombre (2015 : 26) qui disait que « […] le figement n'est pas un trait définitoire de la catégorie parémique ». Notre but est d'essayer de voir dans quelle mesure les énoncés parémiques français et les structures fixes formés avec le mot *temps* répondent ou

non aux critères qui définissent le figement d'une expression (voir M. Gross 1988, Nunberg, Sag&Wasow 1994, G. Gross 1996, Mejri 2008, Svensson 2004). Après avoir rapidement passé en revue les caractères spécifiques des expressions figées, nous proposons quatre mécanismes de défigement de ces parémies lors de leur emploi dans des publicités ou dans des calembours.

## 1. Degrés de figement des énoncés parémiques formés avec le mot *temps*

Défini comme « […] un ensemble de caractéristiques syntaxiques et sémantiques affectant une unité polylexicale » (Neveu 2004 : 6), le figement peut n'être que partiel, ce qui suppose des degrés dans le processus. Ainsi, Neveu estime que le syntagme *fait divers* par exemple est plus figé que *fait historique*. Pour lui en effet, il y a un continuum entre séquences libres et séquences contraintes. De son côté Mejri (2005 : 190) montre que pour tenter de « […] mesurer la gradation du figement, il ne faut pas limiter la notion de degré à l'unique dimension syntaxique. Une corrélation étroite avec le contenu sémantique fait que l'un va rarement sans l'autre ».

Pour mieux mettre en évidence le figement plus ou moins fort des énoncés parémiques contenant le mot *temps*, nous avons retenu trois critères : le critère d'actualisation, le critère transformationnel et le critère sémantique.

### 1.1. Le critère d'actualisation

Ce critère concerne l'actualisation des éléments lexicaux, surtout l'impossibilité de modifier le(s) déterminant(s) (Anscombre 2015 : 23). Conformément à cette exigence, les articles définis, indéfinis, partitifs, zéro ou les adjectifs possessifs, démonstratifs, indéfinis, numériques, etc. ne devraient pas commuter librement dans les énoncés clairement parémiques et donc figés.

En examinant notre corpus formé d'une trentaine d'énoncés parémiques formés avec le mot *temps*, nous constatons que pour certains le nom *temps* est déterminé par l'article défini : leur structure est alors définitionnelle de type *A est B* et en même temps ils ont un fort caractère métaphorique.

***Le** temps est le trésor qu'on ménage le moins.*
***Le** temps est une lime qui travaille sans bruit.*
***Le** temps est le creuset où l'amour vrai s'épure.*

Dans ces exemples, l'article défini au singulier renvoie à un objet unique[1] désigné par le groupe nominal en question (*le temps*) et ne peut pas être remplacé par un autre déterminant, défini ou indéfini :

**Un temps est le trésor… / *Ce temps est le trésor….*

[1]Pour Riegel, Pellat et Rioul (2002 : 154) l'article défini « présuppose l'existence et l'unicité : il n'y a pas d'autre(s) référent(s) accessible(s) qui vérifie(nt) la description de la réalité désignée par le GN ».

Même si la structure n'est pas définitionnelle ou métaphorique, l'article défini est difficilement remplaçable par un autre déterminant. C'est le cas, par exemple, des énoncés parémiques suivants :

*Rien n'est plus mal employé que **le** temps.*
**Rien n'est plus mal employé que (?**son** + ?**ce** + *un**) temps.*
***Le** temps qu'on pourrait mieux employer est perdu.*
*(*Du + *Un + *Son) temps qu'on pourrait mieux employer est perdu.*

L'article défini peut parfois commuter avec l'article partitif, comme dans l'énoncé proverbial *À tout il faut mettre (**le** / **du**) temps*, mais le sens est légèrement modifié : avec l'article défini il s'agit d'un certain temps, limité, celui qui est nécessaire pour réaliser quelque chose, alors que la présence de l'article partitif implique la nécessité d'un intervalle, d'une portion de temps indéfinie (une délimitation dans le continuum de la référence).

L'article indéfini singulier relève d'emplois génériques : son utilisation s'explique « […] par le fait que l'élément quelconque auquel renvoie le GN introduit par *un* est alors considéré comme une exemplaire représentatif ("typique") de toute sa classe » (Riegel, Pellat, Rioul 2002 : 160). De plus, dans les exemples ci-dessous le nom *temps* est le sujet logique d'une construction impersonnelle et sa détermination est soumise à des contraintes spécifiques.

*Il y a **un** temps pour s'en aller et prendre congé.*
*Il y a (*le + *ce) temps pour…..*
*Il vient **un** temps que les vaches ont besoin de leur queue.*
**Il vient **le** temps que les vaches….*

En extrapolant l'affirmation de Kleiber[2] (2014b : 81) que « […] le partitif signale l'indétermination qualitative de l'occurrence du nom de propriété : l'occurrence introduite par *du* ne se trouve pas bornée du point de vue qualitatif », nous considérons que dans le cas des noms massifs, comme *le temps*, la présence du partitif dans les exemples suivants marque également une indétermination qualitative, le continuum n'étant pas limité / borné.

*Avec **du** temps et **de la** patience, on vient à bout de tout.*
*On a toujours **du** temps pour tout ce que l'on aime.*

---

[2] Il se pose la question suivante : Pourquoi a-t-on le partitif *du* et non l'indéfini *un* dans : *Marie a de la patience / Paul éprouve de la tristesse.* Pour lui, le partitif signifie l'absence de limites ou de bornes, alors que l'indéfini *un* marque, au contraire, la présence des bornes ou des limites. En termes de degré, c'est sur la dimension que la structure avec *du* reste indéterminée ou non bornée. Pour les tenants de l'intensité, c'est seulement le degré de la propriété qui ne se trouve pas délimité. L'hypothèse de Kleiber est qu'étant donné que la conversion au statut nominal donne tout modificateur comme une qualité du nom de propriété, ce n'est pas le degré (ou seulement le degré) qui se trouve concerné, mais la dimension qualitative.

*Le sage est ménager **du** temps et **des** paroles.*

L'article zéro manifeste « un *refus* de l'actualisation du double point de vue de la *classe*[3] et de la *spécification* du nom » (Charaudeau 1992 : 180). Dans les énoncés proverbiaux où il y a des énumérations, tels que *Temps, lieux et gens*[4]*, il faut apprendre* et *Temps et vent et femme et fortune changent autant que la lune* le nom apparaît dans le discours « […] sans marque de l'*actualisation* de la classe […] avec ses propriétés sémantiques, comme une substance potentielle non encore actualisée ou, en prenant le point de vue opposé, comme une substance qui intègre la totalité de ses actualisations dont aucune en particulier n'est encore actualisée » (*id*.). Le figement sous la forme sans article est typique des énoncés parémiques immédiatement reconnaissables. Par contre, dans le cas des locutions verbales impersonnelles *il est (grand) temps de / il n'est plus temps de* l'article défini est exclu, le degré de figement de ces structures devant être rapporté à la fonction d'*intégration qualitative* (Charaudeau 1992 : 181), puisque le nom n'est pas « actualisé du point de vue de sa classe, il perd de son autonomie comme entité de discours, et sa substance se rapporte à un autre mot comme s'il s'agissait d'une *propriété qualitative* » :

*Quand la jument est sortie, il n'est plus ∅temps de fermer l'étable.*

Quant à l'adjectif possessif, sa présence est justifiée par l'existence d'une relation d'interdépendance « étroite et hiérarchisée entre un pôle de référence et des éléments qui se trouvent avec celui-ci dans l'un ou l'autre des deux types de combinaisons suivants : a) relation d'appartenance qui correspond à un AVOIR ; b) relation d'actance qui correspond à un FAIRE » (Charaudeau 1992 : 194). Dans notre cas, la relation d'appartenance s'établit entre un possesseur (animé ou non) et un objet possédé (le temps) :

*Perdre **son** temps est un suicide.*
*Chaque chose a **son** temps, il faut le savoir prendre.*

Tous ces énoncés parémiques ont le verbe au présent gnomique, ce qui souligne leur caractère atemporel et renforce leur côté sentencieux :

*Qui se moque du temps, le temps se moque de lui.*
*Longueur de temps n'éteint noblesse ni franchise.*

### 1.2. Le critère transformationnel

Appliqué à des énoncés parémiques, ce critère fait ressortir leur résistance et leur rigidité marquées à des modifications dans la structure avec laquelle ils se

[3] C'est Charaudeau qui souligne.
[4] Selon Grevisse &Goosse (1993 : 880) l'article est « souvent absent dans les énumérations, ce qui donne un plus de vivacité à l'expression ».

sont fixés. C'est peut-être le critère qui montre le plus leur caractère figé, parce que les modifications apportées par les transformations de passivation, de pronominalisation, de clivage, les ajouts et l'ordre des mots modifient la structure qui les rend facilement reconnaissables par les usagers. À titre d'exemple, nous allons illustrer ces transformations par des parémies « reconstruites / réorganisées », où le degré d'acceptabilité varie en fonction du locuteur, qui les accepte ou pas. Dans tous ces cas, la vraie question est si la nouvelle forme obtenue par transformation peut continuer à avoir le statut de parémie.

– la passivation : si la plupart des énoncés parémiques rejettent la transformation passive, il y en a pourtant qui s'y prêtent, surtout lorsqu'on joue sur des antonymes (*servir / desservir*). La répétition du mot *temps* constitue une sorte d'emphase qui facilite la transformation passive et la rend acceptable :

*Le temps sert l'amitié, mais le temps dessert l'amour.*
→ *L'amitié est servie par le temps, mais l'amour est desservi par le temps.*

Pourtant, si dans l'énoncé parémique *le temps* est thème et focus, on voit qu'après la transformation soit il n'y a plus de cohérence entre les deux, comme dans l'exemple suivant :

*À tout il faut mettre le temps.*
→ **Il faut que le temps soit mis à tout.*

soit le changement de thème et l'éloignement des termes qui se trouvent en opposition (*sages – vieux*) rend la formulation beaucoup moins frappante :

*Le temps ne nous rend pas plus sages, mais plus vieux.*
→ *Nous ne sommes pas rendus plus sages par le temps, mais plus vieux.*

– la pronominalisation : la reprise par un pronom personnel ou adverbial du GN où figure le nom *temps* est plus difficile à accepter, ce qui plaiderait en faveur du figement de ces constructions. Beaucoup de ces reprises engendrent des énoncés agrammaticaux :

*Perdre son temps est un suicide.*
→ **Son temps, le perdre est un suicide*[5].
*On a toujours du temps pour ce que l'on aime.*
→ *Du temps, on en a toujours pour ce que l'on aime.*

– le clivage est le critère le moins restrictif de tous, l'extraction du GN où figure le nom *temps* se faisant à l'aide du gallicisme *c'est…qui :*

[5]Avec un démonstratif neutre la structure est parfaitement acceptable : *Son temps, le perdre, **c**'est un suicide.*

*Le temps est le creuset où l'amour vrai s'épure.*
*→ C'est le temps qui est le creuset où l'amour vrai s'épure.*
*Le temps et l'usage rendent l'homme sage.*
*→ Ce sont le temps et l'usage qui rendent l'homme sage.*

– l'ordre des mots qui est très strict d'habitude dans le cadre de l'énoncé parémique se prête parfois à des déplacements de constituants, sans pourtant qu'on les considère comme coutumiers. En fait, on ne reconnaît plus ces formes comme des … proverbes !

*Le temps beau, bon ou fâcheux, est l'entretien de qui n'a mieux.*
*→ ? Le temps fâcheux, bon ou beau, est l'entretien de qui n'a mieux.*
*À chose bien faite, on ne demande pas combien de temps on y a mis.*
*→ ? On ne demande pas combien de temps on a mis à chose bien faite.*

Dans l'aphorisme *Temps et vent et femme et fortune changent autant comme la lune* on pourrait isoler deux blocs : le premier qui renvoie à l'atmosphère (*temps, vent*), le second à la vie de l'homme (*femme, fortune*). Si l'on change l'association des éléments dans le cadre des deux blocs, le résultat est un changement de symboles :

*→ ? Femme et vent et temps et fortune changent autant comme la lune.*

La lecture est alors linéaire et les quatre éléments placés sur le même plan changent tous tout le temps, comme la lune, le sens étant modifié.

– l'ajout de mots : dans des cas assez rares, l'ajout d'un circonstant de temps, intensifié ou non, n'entraine pas de modifications significatives dans la structure d'un aphorisme :

(*Souvent / Parfois / Généralement*) *le temps et l'usage rendent l'homme sage.*
*(Trop souvent) perdre son temps est un suicide.*

Les trois derniers critères peuvent se combiner et on voit souvent que le clivage s'associe avec le changement dans l'ordre des propositions ou l'ajout de mots, le résultat étant des énoncés parfaitement acceptables, comme dans les exemples ci-dessous :

*Hirondelle volant haut, le temps sera beau.*
*→ C'est le temps qui sera beau, l'hirondelle volant haut.*
*On perd trop de temps à n'avoir pas le temps.*
*→ C'est à n'avoir pas le temps qu'on perd trop de temps.*
*Le temps est le trésor qu'on ménage le moins.*
*→ C'est le temps qui est (souvent / parfois / généralement) le trésor qu'on ménage le moins.*

### 1.3. Le critère sémantique

Dans le cadre de ce critère, on envisage deux aspects : la transparence des parémies et leur possibilité d'avoir plusieurs variantes.

Pour ce qui est du premier aspect, Anscombre (2015 : 28) oppose les parémies, qu'il considère comme étant « sémantiquement transparentes », aux expressions figées, qui sont opaques parce que leur sens doit se décoder globalement. Par exemple, l'expression figée *avoir du pain sur la planche* signifie « avoir beaucoup de travail devant soi » et ne peut pas s'interpréter au pied de la lettre, comme « du pain prêt à enfourner ». Le sens est l'urgence et l'importance. Il est vrai que la plupart des expressions figées à valeur métaphorique ont un sens non compositionnel, qui ne peut pas être déduit à partir des éléments qui les composent, tout comme les parémies basées sur un mécanisme métaphorique.

Pourtant, un nombre considérable de parémies sont transparentes à l'intérieur de chaque langue-culture, elles sont facilement transférables et parfaitement compréhensibles, justement parce que leur sens est produit directement par la suite des mots qui les composent. Ainsi, par exemple, l'aphorisme attribué à Benjamin Franklin *Time is money* a donné en français *Le temps c'est de l'argent*, en roumain *Timpul înseamnă bani*, en italien *Il tempo è denaro*, en espagnol *El tiempo es oro* et en allemand *ZeitistGeld.* De même, l'aphorisme *Le temps n'attend pas* attribué à Lénine a donné en roumain *Timpul nu așteaptă*, en italien *Il tempo non aspetta*, en espagnol *El tiempo no espera*, en anglais *Time doesn'twait (for anyone)* et en allemand *Die Zeitwartetnicht.* Donc, dans les deux séries d'exemples, les langues se servent de structures presque identiques et qui disent la même chose.

Le deuxième aspect, les variantes des parémies, éclaire sur la possibilité pour certaines de former des familles parémiques qu'Anscombre (2015 : 33) définit comme « […] sous-ensembles de parémies possédant les propriétés suivantes : a) Elles sont synonymes, i.e. remplissent la même fonction parémique dans le discours ; b) Chaque membre est vu comme une variante (stricte ou large) des autres membres de la famille ».

Autrement dit, une famille parémique représente « une seule et unique parémie » (*id.*), la pertinence de l'un ou de l'autre des membres relevant d'une série de facteurs extérieurs. La présence de plusieurs variantes de certaines parémies s'explique, à notre avis, par leur circulation, par leur grande aire d'expansion et par la sagesse ou plutôt les croyances partagées de plusieurs communautés linguistiques. Ainsi, la série synonymique suivante illustre l'idée de fin immanquable et de fuite irréparable du temps, qui met un terme à tout (activité, travail, vie) :

*Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout.*
*Le temps mène tout à un point.*
*Le temps passe et la mort vient.*

Dans la série synonymique ci-dessous il est question de la nécessité de prendre son temps pour réaliser quelque chose et que tout arrive au bon moment :

*Chaque chose a son temps, il y a un temps pour tout.*
*Chaque chose a son temps, il faut le savoir prendre.*
*Chaque affaire en son temps, chaque chose à sa place.*

## 2. Défigement des structures fixes et des allusions culturelles formées avec le mot *temps*

### 2.1. Le défigement comme transgression formelle

Corollaire du figement, le défigement semble avoir moins suscité l'intérêt des linguistes. Ben Amor (2006 : 265) le considère comme « […] une transformation qui est consécutive au phénomène du figement, mais son assimilation exclusive au champ de la prosodie et des manifestations ludiques l'a sérieusement desservi ».

Associé d'habitude aux jeux de mots issus de divers détournements de sens et de transgressions formelles obtenues notamment par substitution ou ajouts de mots, le défigement s'avère être un procédé très productif dans la réalisation des slogans publicitaires et des calembours, justement parce qu'il est basé sur un savoir commun partagé par les usagers d'une langue. Plus exactement, il s'agit d'un figement culturel (Grunig 1990 : 133) stocké dans la mémoire d'une communauté linguistique qui est détourné pour devenir ensuite l'objet de déconstruction et reconstruction du sens dans les publicités (Burnea 2007). Le défigement joue sur plusieurs niveaux : lexical, syntaxique, sémantique et prosodique, selon des mécanismes plus ou moins complexes en fonction du nombre d'éléments substitués et / ou ajoutés.

### 2.2. Mécanismes du défigement

#### 2.2.1. Le niveau lexical

En général, ce niveau est le plus permissif pour le défigement d'une structure fixe, parce que le remplacement d'un formant par un autre, l'adjonction d'un ou de plusieurs formants ou les deux procédés combinés (substitution et adjonction d'éléments) engendrent des structures nouvelles, qui rappellent les anciennes par ricochet, l'allusion culturelle étant plus ou moins évidente.

a) La substitution d'un ou de plusieurs éléments

L'adage de Cervantès ***Il faut donner*** *du temps au temps*[6] au sens de « il faut être patient et laisser le temps faire les choses » est repris et réinventé sous la formule ***Laisser*** *du temps au temps* attribuée à François Mitterrand (*www.editionsdebeaugies.org/jeudi10.php?l=-5*), par d'autres à Jack Lang (http://www.lemonde.fr/economie/article/2013/10/12/question-de-temps). Dans le cas de Mitterrand, grand amateur de vin, cet adage n'aurait même pas eu besoin de

[6]*Donner le temps au temps* est le titre d'un article de Marc Fassone, publié dans *Le Jeudi* sur le projet de la loi 6798 qui ratifie l'accord Fatca (ForeignAccountTaxComplianceAct). Les institutions financières luxembourgeoises ont obtenu un mois de sursis pour l'implémentation de leurs déclarations auprès de l'ACD (Administration des contributions directes).

code promotionnel pour la cave Lavinia, comme le prétend, ironiquement, la note de la rédaction du site internet http://la-philosophie.com/citations-mitterrand.

On sait qu'un titre doit être accrocheur et il semble que les auteurs de publicités fassent souvent appel à des allusions culturelles où les structures fixes acquièrent le statut de parole sentencieuse. Ainsi, la fameuse traduction française du non moins fameux roman américain de Margaret Mitchell (1939), *Gone with the Wind*/*Autant en emporte* ***le vent*** est reprise et modifiée en 1977 par Jane Fillion, la traductrice de Ward Moore pour le roman *Bring the Jubilee* (1955), qui devient *Autant en emporte* ***le temps***. Ce titre devient le slogan *Autant en emporte… le temps*[7] d'un vernissage à l'Espace Miramar, organisé le 11 mars 2011 par la Ville de Cannes, avec un spectacle d'artistes municipaux et en présence de l'orchestre *We Cannes Play*, l'invitation à cette « exposition très originale » étant faite au public afin de découvrir de nouveaux talents et des créateurs encore anonymes.

b) L'adjonction d'un ou de plusieurs éléments

Toujours à partir du titre français du film *Autant en emporte le vent*, on peut citer un article du journaliste sportif Pierre-Jean Vazel, publié dans le Monde du 24 juin 2013, et dont le titre est *Le vent emporte le temps du 100 m* : les temps records enregistrés lors des « Trials » américains sont dus au fait que les organisateurs ont inversé le sens de la course du Drake Stadium pour que les sprinteurs profitent du vent (vazel.blog.lemonde.fr). Ici, le présent est le présent de reportage, *le vent* est celui qui soufflait ce jour-là, et *le temps* est spécifié, c'est celui qu'a mis le coureur pour parcourir le 100 m.

L'allusion culturelle et le calembour sont les trames parfaitement comprises par le lecteur, mais tout est défigé pour s'adapter à une situation particulière précisée par les adjonctions qui en modifient profondément le sens : « emporter » signifie alors « fortement augmenter ». Ici, la structure fixe devient un clin d'œil.

Une substitution intéressante mais sinistre de l'aphorisme *La perte de temps est un suicide* nous a semblé celle qui est attribuée à Ibnoul Quayim - *La perte de temps est pire que la mort* -, qui figure sur beaucoup de blogs islamistes. Oum Bilan l'explique dans un article publié le 11 juillet 2009 dans *Nour Janna. Blog sur l'Islam* (http://nourjana.over-blog.com/article-33499146.html) : « Car la perte de temps t'éloigne (du rappel) d'Allah et du jour dernier, tandis que la mort te sépare de la Duniya et de ses gens ».

c) La substitution et l'adjonction d'éléments

La publicité pour les machines à laver Brandt - *Le temps passe, pas les couleurs* - est basée sur un mécanisme plus complexe, qui combine substitution et adjonction d'éléments. Ainsi, la première partie du slogan rappelle les vers de Ronsard *Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame* qui devient, par substitution

[7]http://www.artcotedazur.fr/archives,302/en-ville,3/cannes,46/autant-en-emporte-le-temps,3867?lang=fr.

du verbe, *le temps passe*[8]. Elle est fondée sur un jeu de mots : bien qu'il n'ait pas la même signification que dans la première partie, le verbe *passer* n'est pas répété dans la deuxième partie qui est celle qui porte le message publicitaire. Les deux propositions opposent *temps* et *couleurs* qui imposent l'interprétation différenciée du même verbe. La deuxième partie, négative, ajoute les éléments qui constituent le noyau de la publicité, ceux qui devraient attirer les clients potentiels.

La substitution peut s'accompagner d'un effet miroir, comme dans les exemples suivants, mais la version d'origine doit être connue pour que son double modifié ait toute sa valeur :

> *Le temps est père de vérité* (Rabelais) ↔ *La vérité est fille du temps* (Aulu-Gelle)
> *Les humains disent que le temps passe* (Anonyme) ↔*Le temps dit que les humains passent* (Anonyme)

**2.2.2. Le niveau syntaxique**

Le défigement d'une structure fixe préserve d'habitude la structure syntaxique binaire, oppositive dans beaucoup de cas, caractéristique de l'énoncé parémique. C'est le cas du slogan *Seul dans le passé, ensemble dans le futur*, publicité pour Assurance-Santé-Voyage (http://www.ideeslogan.com/expression-accroche/items/122.html), averbale, formée de deux parties et jouant également sur l'antonymie *seul /vs/ensemble.*

La même structure binaire est à retrouver dans l'aphorisme *Qui a le temps, a la vie*, où l'on remarque également la relative sans antécédent et le pronom relatif *qui*, fréquent dans les parémies, et pas seulement françaises[9]. Ce slogan publicitaire, par son contenu sémantique, a vocation à être employé dans de nombreuses situations et à approcher le statut de proverbe.

**2.2.3. Le niveau sémantique**

Kleiber (2000b : 58) cite parmi les propriétés spécifiques aux énoncés proverbiaux l'impossibilité de variation phrastique, qu'il illustre par la transformation paraphrastique d'un proverbe bien connu tel que *Qui dort dîne.* Pour lui, la variante *Qui pique un roupillon se remplit la panse* où l'on a appliqué une double paraphrase (*dort→pique un roupillon* et *dîne→se remplit la panse*) perd son statut de proverbe. En effet, commentant la perte de fixité de ce proverbe, Ben Amor (2006 : 269) remarque que la structure n'a plus, entre autres, « certaines caractéristiques formelles de nature mnémotechnique : la concision, l'effet sonore qui repose sur le rapprochement phonique *dort /dîne* ». Il estime néanmoins que ce type de défigement n'est pas synonyme de déproverbialisation, parce que la variante transformée garde l'invariant syntaxique (la relative sans antécédent), ce qui lui confère une structure globale de facture proverbiale. Il envisage alors un défigement ludique du type *Qui dort déjeune, Qui dort petit déjeune* ou *Qui rêve*

---

[8]*Comme le temps passe* est également le titre d'une comédie de M. Musard.

[9]*L'espoir fait vivre, mais l'attente fait mourir ; Il vaut mieux être riche et en bonne santé que pauvre et malade ; Mieux vaut un petit chez soi qu'un grand chez les autres.*

*dîne*, où « les variants respecteraient la nature formelle marquée des énoncés proverbiaux » (Kleiber 2000b : 58).

Ce type de défigement qui renvoie à une structure fixe bien connue se retrouve dans les publicités pour *Chic time.* Le site de vente des montres de luxe produit des slogans comme *Chic Time, il est temps d'être élégant* et *Il est temps de se faire plaisir* qui constituent des variants qui conservent les traces des invariants morpho-syntaxiques des anciennes expressions figées relevées par Gabriel Meurier au XVI^e^ siècle comme *Il est temps de bâtir, temps de démolir* (expression encore très courante)*, Il est temps de besogner, temps de chômer, Il est temps de veiller, temps de se reposer,* etc.[10]

**2.2.4. Le niveau prosodique**

Au rythme du proverbe, les slogans ajoutent néanmoins souvent des jeux de mots qui, s'ils imitent les associations d'idées parfois surprenantes des proverbes, sont le plus souvent d'un niveau moins subtil. On peut se demander, dans ces cas, si l'on assiste vraiment à un défigement de la structure fixe ou simplement à un calembour. Ainsi, dans la publicité *Chic time, il est « temps » d'aimer* (http://blog.chic-time.com/slogans-chic-time-topito/)*,* on remarque le jeu sur les mots *time* et *temps,* de même que l'allitération de *m*, consonne nasale bilabiale qui alterne avec l'assonance de *i*, voyelle antérieure et fermée, pour donner l'impression du tic-tac de la montre. Par ailleurs, l'onomatopée est explicite dans *Tic, tac, tic c'est chic et tac*, l'allitération de la consonne occlusive sourde *c* et le jeu de mots créé par le voisinage de l'adjectif *chic* et de l'onomatopée *tac* renvoyant également au tic-tac.

Le slogan *Chic time vous montre tout son am'hour* joue sur la polysémie de *montre* (verbe et nom) et sur l'euphonie du syntagme *an hour* avec une graphie modifiée pour faciliter la lecture à la française *am'hour = amour.*

## Conclusion

Loin d'être un phénomène facile à expliquer, le défigement d'une structure fixe et / ou d'un énoncé parémique restent tributaires, en grande mesure, des connaissances des locuteurs. Néanmoins, c'est le caractère stéréotypé des énoncés parémiques, caractérisé par des moules syntactico-sémantiques et prosodiques, qui les rend facilement reconnaissables. Ils peuvent donc être imités notamment dans le cadre des slogans publicitaires ou des jeux de mots qui les « défigent ». Dans ce cas, le créateur de la publicité appuie son message sur la doxa des expressions figées qui font partie d'un fonds culturel partagé par les usagers d'une langue, et mise sur le caractère de vérité incontestable et universelle du proverbe pour manipuler et convaincre le client potentiel d'acheter le produit en question.

---

[10]Gabriel Meurier, 1581, *Trésor des sentences, dorées, dicts, prouerbes& dictons communs, réduits selon l'ordre alphabétique,* N. Bonfons Editeur, Princeton University (https://books.google.ro/books/).

C'est le rôle des publicitaires de convaincre que les produits qu'ils ont à vendre, produits de beauté, montres de luxe, voyages, assurances vie aident à relativiser le passage du temps. Car s'ils ne nous assurent pas l'éternité, au moins ils nous font profiter du moment !

**Bibliographie**


Anscombre, Jean-Claude (2012), « Pour une théorie linguistique du phénomène parémique », in *La parole exemplaire*, Paris : Armand Colin, 21-39.

- (2015), « Les parémies : variantes, matrices lexicales et familles parémiques », in Berbinski S. (éd.), *Figement et imaginaire linguistique – de la langue à la traduction*, București : Editura Universității din București.

Ben Amor, Thouraya (2006), « Figement, défigement et jeux de mots formés sur énoncés proverbiaux », in François, J. et Mejri, S., (éds.), *Composition syntaxique et figement lexical,* Caen Basse-Normandie : Presses Universitaires de Caen, 261-272.

Burbea, Georgiana (2007), *Le défigement dans le slogan publicitaire français* (www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5595/pdf, consulté le 4.08.2015).

Charaudeau, Patrick (1992), *Grammaire du sens et de l'expression,* Paris : Hachette Éducation.

Grevisse, Maurice / Goosse, André (1993), *Le bon usage* (13-e édition), Paris-Louvain-la-Neuve : De Boeck / Duculot.

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

Gross, Maurice (1988), « Les limites de la phrase figée », in *Langages* 90 : 7-22.

Grunig, Blanche-Noëlle (1990), *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris : Presses de CNRS.

Kleiber, Georges (2000a), « Sur le sens des proverbes », in *Langages* 139 : 39-58.

- (2000b), « Proverbe : sens et dénomination », in Gertrud Gréciano (dir.), *Micro- et macrolexèmes et leur figement discursif*, Peeters : Louvain, 57-76.
- (2014a), « Massif/comptable : d'une problématique à l'autre », in *Langue française* 183 : 3-24.
- (2014b), « Massif / comptable et noms de propriété », in *Langue française* 183 : 71-86.

Mejri, Salah (1997), *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et restructuration sémantique,* Tunis, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba.

- (1998), « La conceptualisation dans les séquences figées », in Mejri S. (éd.), *l'Information grammaticale,* numéro spécial *Tunisie*, Paris, 41-48.
- (2005), « Figement absolu et relatif : la notion de degré de figement », *Linx* 53, *Le semi-figement*, 183-196.

- (2008), « Inférence et structuration des énoncés proverbiaux », in Leeman D. (éd), *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue*, Université de Savoie : Chambéry, 169-180.
Neveu, Frank (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin : Paris.
Nunberg, Geoffrey / Sag, Ivan / Wasow, Thomas (1994) « Idioms », in *Language*, Vol. 70, 3 : 491-538.
Riegel, Martin / Pellat, Jean-Christophe / Rioul, René (2002), *Grammaire méthodique du français* (2-e édition), Paris : PUF / Quadridge.
Svensson, Maria Helena (2004), *Critères de figement. L'identification des expressions figées en français contemporain,* Skrifterfrånmodernaspråk 15, UmeaUniversität : Suède.

**Corpus**

De Lincy, Antoine Jean Victor Le Roux (1842), *Le livre des proverbes français : Précédé d'un essai sur la philosophie de Sancho Panza par Ferdinand Denis,* Paris : chez Paulin Editeur.
Rozé, Sylvie (2012), *Le livre des proverbes*, Paris : Omnibus.

**Sites internet**

http://vazel.blog.lemonde.fr/2013/06/24/le-vent-emporte-le-temps-du-100m/
www.lemonde.fr/economie/article/2013/10/12/question-de-temps_3494700_3234.html
http://www.jeudi.lu/donner-le-temps-au-temps/
http://nourjana.over-blog.com/article-33499146.html
vazel.blog.lemonde.fr
http://www.ideeslogan.com/expression-accroche/items/122.html
http://blog.chic-time.com/slogans-chic-time-topito
http://www.leproverbe.fr/mot/temps/
http://www.proverbes-francais.fr/proverbes-temps/
http://www.notrefamille.com/dictionnaire/definition/temps#Os44DSsaeyZhrmfw.99
www.editionsdebeaugies.org/jeudi10.php?l=-5
http://www.lemonde.fr/economie/article/2013/10/12/question-de-temps

**Annexe**

Il vient un temps que les vaches ont besoin de leur queue. / Il viendra un temps où les chiens auront besoin de leur queue.
Il y a un temps pour s'en aller et prendre congé.
On croit user le temps, c'est le temps qui nous use.
Le temps et l'usage rendent l'homme sage.
Le temps passe et la mort vient.
Quand la jument est sortie, il n'est plus temps de fermer l'étable.
Quand les mouettes ont pied, il est temps de virer.

Le temps est une lime qui travaille sans bruit.
Avec du temps et de la patience, on vient à bout de tout.
Temps et vent, et femme et fortune changent autant comme la lune.
Hirondelle volant haut, le temps sera beau ; Hirondelle volant bas, bientôt il pleuvra.
Le temps sert l'amitié, mais le temps dessert l'amour.
Chaque affaire en son temps, chaque chose à sa place
Chaque chose à son temps, il y a un temps pour tout.
Perdre son temps est un suicide.
Rien n'est plus mal employé que le temps.
On a toujours du temps pour tout ce que l'on aime.
Le temps qu'on pourrait mieux employer est perdu.
Le sage est ménager du temps et des paroles.
Le temps est le trésor qu'on ménage le moins.
Chaque chose a son temps, il faut le savoir prendre.
Temps, lieux et gens, il faut apprendre.
Le temps mène tout à son point.
À tout il faut mettre le temps.
Le temps ne fonde rien, mais il entre dans tout.
Le temps ne nous rend pas plus sages, mais plus vieux.
Le temps beau, bon ou fâcheux, est l'entretien de qui n'a mieux.
A chose bien faite, on ne demande pas combien de temps on y a mis.
Le temps n'est pas toujours en bonne disposition.
Qui se moque du temps, le temps se moque de lui.
Avec de la peine et du temps on vient à bout de tout.
Le temps se change en bien peu d'heures, tel rit le matin qui le soir pleure.
Le temps est le creuset où l'amour vrai s'épure.
On perd trop de temps à n'avoir pas le temps.
Le temps perdu ne se répare point, ne se recouvre point.
Le temps est un grand maître.
Qui a temps a vie, quand le terme où l'on doit satisfaire à une obligation est éloigné, on a du loisir pour s'y préparer.
Qui gagne du temps gagne tout.
Le temps est à Dieu et à nous, nous avons le loisir de faire ce dont il s'agit, ou, en général, de faire ce qu'il nous plaît.
Il y a temps de rire et temps de pleurer, temps de parler et temps de se taire.
Il est un temps pour s'en aller et prendre congé.
Après ce temps-ci il en viendra un autre.
Il viendra un temps où les chiens auront besoin de leur queue.
Tout vient à temps pour qui peut ou qui sait attendre, il faut attendre l'occasion pour en profiter, sans la provoquer.
Du temps faut parler pour propos renouveler.
Changement de temps, entretien de sot.
Autre temps, autres mœurs.
Après bon temps on se repent, se dit aux prodigues qui se préparent un avenir malheureux.
Il n'y a point de temps perdu, les uns ont le bon, les autres le mauvais.

# *DOSSIER THÉMATIQUE TEMPS ET TEMPORALITÉ/2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE*

# BIBLIOTHÉRAPIE ET TEMPORALITÉ : QUELS TEXTES POUR LA BIBLIOTHÉRAPIE EN ALGÉRIE ?

**Yamina ABOURA-NADJI**
**Faculté des Sciences Humaines**
**et des Sciences Islamiques**
**Université d'Oran 1, Algérie**
**nadji_yamina@yahoo.fr**

**Résumé**

Le concept de verticalité est un véritable paradoxe, il se situe entre les deux pôles, celui négatif de la chute, celle qu'on nomme dégringolade dans le langage commun et la remontée victorieuse, avec tout ce que la victoire peut coûter comme énergie physique et psychique.
La verticalité se situe entre l'attraction du vide qui vous pousse vers le néant, et l'impulsion qui vous fait remonter vers le ciel. En littérature, ce sont les textes qui permettent la mise en pensée de ces affects et de ces représentations qui sont appelés textes de la verticalité.
Cette réflexion, constitue un préalable à la mise en pratique d'un dispositif bibliothérapeutique dans le contexte algérien, inspiré d'une expérience que nous avons effectuée dans un groupe de Lectures Plurielles[1] en 2009 avec Janine Mery.

**Abstract**

**BIBLIOTHERAPY AND TEMPORALITY: WHICH TEXTS FOR BIBLIOTHERAPY IN ALGERIA?**

The concept of verticality is a real paradox. It lies between two poles: the negative of the fall, and the victory of the ascent, with all the costs of that victory, such as physical and mental energy. The verticality happens between the attraction of the void that pushes one toward nothingness, and the pulse which makes one ascend to the sky. In literature, these are the texts that allow expression of such thoughts and representations, which are called texts of verticality. This reflection is a prerequisite for the implementation of a bibliotherapeutic device in the Algerian context, inspired by an experiment we have conducted within a group of: « plural readings » (Lectures Plurielles), with Janine Mery in 2009.

[1]https://arbreateliers.wordpress.com/category/la-carte/lecture-plurielle/.

**Mots-clés :** *temporalité, verticalité, textes littéraires, langue, bibliothérapie*
**Keywords :** *temporality, verticality, literary texts, language, bibliotherapy*

## Introduction

Si la littérature sur la verticalité est foisonnante, il est difficile pour le profane de s'y retrouver, comme « l'Arlésienne »[2], tout le monde en parle mais personne ne la voit, elle reste par essence insaisissable. En effet, ce concept est un véritable paradoxe, il se situe entre les deux pôles, celui négatif de la chute, celle qu'on nomme dégringolade dans le langage commun, et la remontée victorieuse, avec tout ce que la victoire peut coûter comme énergie physique et psychique. La verticalité se situe entre l'attraction du vide qui vous pousse vers le néant, et l'impulsion qui vous fait remonter vers le ciel : « Le but de la verticalité, c'est la profondeur ou la hauteur, c'est l'instant stabilisé où les simultanéités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique à une perspective métaphysique »[3].

Une phrase que Tahar Ben Jelloun fait dire à son héroïne dans : *Les Yeux baissés*, vient illustrer tout à fait cette vision de la verticalité : « La mer, c'était une pensée plus qu'une image, un morceau de ciel dégagé, un miroir retenant mon visage alors que je suis suspendue dans un puits pour en mesurer la profondeur et nettoyer les parois »[4]. Cette phrase, résume tous les aléas existentiels, et l'énergie mise en œuvre pour les transcender. On peut être suspendu dans un puits, au dessus du vide, prendre garde à ne pas tomber, et nettoyer autour de soi, c'est-à dire *mettre de l'ordre dans sa vie,* donc entamer un processus de transformation, tout en préservant ses rêves. À condition que ces rêves ne se cantonnent pas aux limites de l'image, mais accèdent au stade de la pensée.

En littérature, ce sont les textes qui permettent cette mise en pensée des affects et des représentations qui sont appelés textes de la verticalité.

## Verticalité et temporalité

Pour Martin Heidegger : « Temps et temporalité sont liés dans une construction progressive qui suppose un travail de distanciation sur sa vie, sur ses buts, et une mise en ordre des expériences vécues tout cela accompagné par le

---

[2]Alphonse Daudet, *Lettres de mon Moulin* (1866). http:// fr.wikipedia.org/wiki/ l'Arl%C3%A9sienne. [Consulté le 31/05/2009].

Note de l'auteur : Par extension, l'Arlésienne est devenue une personne, un sujet principal dont on parle, mais qu'on ne voit jamais.

[3]Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Le livre de poche, in Bertrand Leclair (2005), *Verticalités de la Littérature : pour en finir avec le jugement libre*, Seyssel : Champ Vallon, p. 18.

[4]Tahar Ben Jelloun, *Les yeux baissés*, Paris : Seuil, 1991, p. 98.

langage, le langage du monde »[5]. Il ajoute que : « Cette construction du temps ne peut se faire sans prendre en compte la temporalité de chacun »[6]. La verticalité, c'est justement ce qui transforme le temps commun partagé, en temporalité propre à chacun.

Gaston Bachelard, lui, oppose la « simultanéité essentielle » à la continuité simple du temps enchaîné. Il avance que : « Si la verticalité est la dimension de l'extase et du tragique, elle signifie aussi bien le haut, la chute que l'envol, la peine que l'exaltation, la souffrance que la joie […] seul le purgatoire du quotidien des jours est horizontal »[7]. Donc le temps se décline, sur deux dimensions, une dimension verticale, interne, intime et une dimension horizontale socialisée. D'après Bachelard, cette horizontalité n'est que celle : « […] trompeuse de l'eau qui dort, et qui ne demande qu'à jaillir à travers la langue »[8].

Mais quelle langue ? Georges Bataille, oppose : « communication forte », celle qui met « l'être en jeu » et « communication faible », celle où il n'est question que de l'existence, de la réalité de chacun »[9].

S'il y a une langue, qui transforme *le temps* en *temporalité*, qui ouvre la fenêtre de la « *simultanéité essentielle* » ce sera celle qui met « *l'être en jeu* », celle de la verticalité. Cette langue jaillit du plus profond de l'intime.

### Verticalité et langue

> « La langue abstrait et nous coupe du monde dans le même temps qu'elle nous l'offre, nous coupe de ce qu'elle nous permet d'envisager, de représenter, de réaliser. La tension poétique, cela impliquerait donc de se libérer pour un instant, certes pas de l'autre (au contraire la langue partagée est en nous le lien de l'autre), mais de la représentation qu'impose la communauté des autres du temps commun (horizontal) »[10].

Pour étayer ce qui précède, Bernard Leclair ajoute une longue citation de Gaston Bachelard, dont nous avons extrait ce passage : « alors seulement », dit Bachelard,

> « […] on atteint, la référence auto synchrone, au centre de soi-même, soudain toute l'horizontalité s'efface, le temps ne coule plus, il jaillit. L'infini du langage et l'infini du temps se confondent. […] elle est là jusque dans l'insu qu'elle transporte et transmet à travers les myriades de ramifications du sens tel qu'il court sous les mots ; elle est là subitement prise dans un mouvement […] infiniment plus rapide que la durée sonore de l'énonciation, mouvement qui se joue dans les

---

[5]Martin Heidegger, *Être et tem*ps (1927) http://fr.wikepedia.org/wiki/%C3%8Atre_et_Temps#Temporalite.C3.A9. [Consulté le 31 /05 /2009].
[6]*Ibidem*.
[7]Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, in *op. cit*., p. 18.
[8] *Ibidem.*
[9]Georges Bataille, in Leclair Bertrand, *op. cit.*, p. 34.
[10]Bertrand Leclair, *op. cit.*, p. 32.

> couches phréatiques de la langue et annule la lenteur de l'énonciation (qui se trouve dans le temps horizontal.) pour atteindre à la fascinante vitesse du rêve et du corps, au grand galop de l'émotion : galop doré de l'excitation, galop noir de la peur qui emballe le cœur, du rouge de la honte aussi bien, quand elle se diffuse instantanément à la surface du corps »[11].

À travers ce qui précède, Gaston Bachelard, qui est le porte drapeau de la verticalité, nous démontre comment la langue peut s'insinuer et circuler dans les couches le plus profondes, les plus archaïques de l'être, là où soma et psyché indifférenciés, se confondent, pour rejaillir triomphante dans les sphères de la sublimation. Cette langue-là, ne peut être bâillonnée par « *la communication faible* » du temps horizontal étriqué, elle ne peut advenir que dans la démesure et l'infini de la « *communication forte* ».

**Quels sont les textes de la verticalité ?**

Janine Méry dénomme « textes de la verticalité », les textes qui : « […] sont écrits par les poètes et les romanciers qui ont le génie de l'imagination […] ou bien font partie des grands textes fondateurs de notre culture, ou encore sont des créations collectives comme les contes et les mythes »[12]. Elle ajoute que ces textes ont la particularité, « […] de représenter en quelques sortes des tableaux et en cela, ils se rapprochent des rêves qui utilisent la capacité qu'a notre appareil psychique de transposer des pensées en une série d'images sensorielles et de scènes visuelles (S. Freud, 1933) »[13].

Questionnée sur ce qu'elle entend par verticalité, au cours d'un groupe de formations aux « Lectures Plurielles », elle a répondu :

> « […] ces textes représentent des tableaux comme une séquence de film, un arrêt sur image. Ils se rapprochent du rêve. Transposition d'images, de pensées, de sensualité. Ces textes doivent être comme un tout, courts, ils ont un début, un milieu et une fin. Lieu et contexte social ne sont pas forcément à reconnaitre, le flou donnerait la latitude de rêver, c'est l'auteur qui raconte une situation vécue, des sensations auxquelles le lecteur peut s'identifier, la fin est souvent ouverte, elle permet de rêver, d'imaginer. Le plus important c'est la prééminence du visuel et de la sensualité. »

Au cours de ces groupes de Lectures Plurielles, nous avons eu l'occasion de remarquer que les textes étaient parfois « retravaillés », surtout ceux qui n'avaient pas été *concluants* au cours d'une lecture avec un groupe précédent. Ce n'était pas une réécriture, mais juste le réajustement d'une ou deux phrases, pour

---

[11]Gaston Bachelard, in *ibidem*, pp. 32-33.

[12]Janine Méry, « Un groupe à médiation culturelle : l'atelier de lectures plurielles », in Vacheret Claudine et al. (2002), *Les pratiques de la médiation*, Paris : Dunod, p. 97.

[13]*Ibidem*, p. 97.

laisser une plus grande marge de liberté au lecteur, pour entretenir le flou, ce *gap* évoqué par Ilse et Ingarden, ensuite par J. B. Pontalis.

Pour Ingarden « […] l'œuvre est à la fois ce qui n'est pas complet et ce qui est indéterminé. Il considère qu'elle n'est pas explicite, qu'elle ne dit pas tout et qu'elle laisse une marge variable mais toujours présente d'implicite »[14].

Il introduit avec Ilse les notions de blancs ou de places vides que le lecteur « *doit* » « *va* » remplir :

> « Ce ne sont pas seulement des silences du texte, en attente d'une parole du lecteur, ni des questions auxquelles il devrait répondre. Plus fondamentalement il s'agit de possibilités ou de virtualités d'organisation du texte que le lecteur peut réaliser ou non »[15].

Quant à J. B. Pontalis, pour lui cette lacune ou ce « gap » est plus réelle que les mots, les souvenirs ou les fantasmes qui tentent de les recouvrir »[16]. Il ajoute : « Ce blanc n'est pas le latent du manifeste, il est le terrain d'un non vécu. Mais aussi appel à le faire reconnaître, à entrer en relation avec lui »[17].

Pour Michel Charles par contre c'est plutôt le lecteur qui peut faire surgir un texte fantôme : « Un texte qui n'est pas inscrit dans celui qu'il lit, mais qui s'y loge par le jeu qui y est maintenu. »[18]

Ce que nous avons aussi retenu de notre propre expérience en « Groupe de Lectures Plurielles » avec Janine Mery, et qu'elle exprime elle-même dans l'ouvrage précité, c'est que le choix des textes obéit à trois critères :

– *Les qualités esthétiques*. Janine Mery considère que le partage de l'émotion esthétique augmente son intensité : « […] coressenties, transitivées dans le groupe dans lequel elles créent cet esprit d'appartenance à une communauté. » (Y. Thoret 1987) »[19].

– *La description des éléments naturels*, car elle stimule l'imagination. On ne peut pas ne pas visualiser les mouvements et les couleurs de l'herbe dans une prairie, ni ne pas entendre le souffle du vent dans les arbres ou le bruit de l'eau qui chante dans le ruisseau.

– *La description des sensations*, car ces textes : « […] nous offrent des représentations qui réveillent notre sensorialité et favorisent les liaisons soma/ psyché/ intellect dans le sens régrédient aussi bien que progrédient. »[20]

---

[14]Roman Ingarden, in Piégay-Gros Nathalie (2002), *Le lecteur*. *Textes choisis*, Paris : Flammarion, p.16.

[15]Roman Ingarden, Aichinger Ilse, in *ibidem*, p.16.

[16]Jean-Bertrand Pontalis, in Préface à « Jeu et réalité » de Winnicott Donald, W. (1995), Paris : Gallimard, p. XII.

[17]*Ibidem*, p. XII.

[18]Charles Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Collection poétique, 1995 in Piégay-Gros Nathalie, *op. cit*., p. 17.

[19] Yves Thoret, in *ibidem*, p. 97.

[20] *Ibid*., p. 97.

Notre objectif principal, lors de notre intégration au groupe de « Lectures Plurielles », c'était l'acquisition d'une nouvelle expérience existentielle, mais surtout en tant que psychologue clinicienne d'un savoir-faire. Même si le but de ces groupes c'est avant tout de réapprendre à s'écouter et à écouter l'autre et le groupe à travers les textes lus. Mais une fois en situation, on ne peut échapper à la magie de l'instant. On est, non seulement réceptif au groupe présent matériellement avec nous, mais à tous les autres groupes présents en nous.

Mais, au fur et à mesure des séances de « Lectures Plurielles », le doute a commencé à s'insinuer en nous. Est-ce que notre public est prêt à recevoir ce type de textes ? N'allons-nous pas faire avorter tous nos projets si nous commençons par le petit corpus de textes que nous avons soigneusement recueillis dans ce groupe justement ?

**Quels textes pour la bibliothérapie dans le contexte algérien**

Qu'est ce qui va *brancher* nos lecteurs ?

Le sens esthétique ? La verticalité des textes ? Ou autre chose qui soit plus près de leurs préoccupations ? Faut-il se laisser piéger dans la masse des « échéances » et des « obligations » ? Ou bien s'ouvrir à l'infini du temps et aux impulsions de la verticalité.

À propos de l'utilisation des arts plastiques en psychothérapie, Fernando Bayro-Corrochano affirme que :

> « La jouissance esthétique est un affect plein d'opacité, opacité propre à l'œuvre elle-même. C'est l'effet hypnotique que produit l'œuvre, effet du beau dans le sens platonicien, comme il est spécifié dans le banquet : la fonction du beau est de délivrer l'être de la grande souffrance du désir. Cette fonction à une fonction cathartique libératrice des tensions. C'est un effet propre à l'autre en tant que source de plaisir »[21].

Si la beauté en tant que telle est universelle, ses canons par contre dans quelques domaines que ce soit, répondent à des critères culturels.

Or, Janine Mery souligne, à propos des textes de la verticalité, qu'ils ont « […] les particularités propres aux objets culturels, […] ils nous relient à notre « […] double polarité de sujet dans sa singularité et de sujet d'un groupe » (R. Kaës, 1993)[22].

L'expérience de la réceptivité à la lecture que nous avons effectuée dans le cadre d'une thèse de doctorat[23], nous a montré à quel point nos lecteurs sont

---

[21]Fernando Bayro-Corrochano (2001), « Les Arts Plastiques en psychothérapie : L'esprit du temps / Champ psychosomatique », 2001/3 n°23. pp. 117-135. http://www.cairn.info/article.php? ID_REVUE=CPSY§ID_ARTICLE=CPSY_023_011. [Consulté le 01/06/2009 à 00h 45mn].

[22]Janine Méry, « Un groupe à médiation culturelle : l'atelier de lectures plurielles », in Claudine Vacheret et al., *op. cit.*, p. 97.

[23]Yamina Aboura-Nadji, *Des pratiques de lecture à la bibliothérapie dans le contexte algérien*, *op. cit*.

« *chatouilleux* » à ce niveau. Souvent ethnocentriques et en quête d'identité, ils sont plutôt entravés par leurs propres « *incorporats culturels* » qu'ouverts à la culture universelle. Les « *incorporats culturels* » selon Jean-Claude Rouchy « […] organisent l'espace relationnel et le temps vécu (du dedans et du dehors). L'individu étant agi par des conduites programmées et non mentalisées qui rendent les interactions synchrones »[24].

Mais une enquête sur la pratique de lecture des lycéens[25] a démontré, au contraire, qu'en dépit des apparences, la double culture arabo-musulmane et française, héritée de la colonisation, est toujours d'actualité, malgré une sorte de déni. En effet, rappelons que si 159 titres relatifs à la religion ont été cités par les élèves qui ont fait l'objet de notre enquête, ils n'ont cité que 99 titres de littérature arabe contre 142 titres de littérature française. Rappelons aussi, que 73.6% des pères et 41.% des mères des enquêtés lisent couramment le français et qu'enfin 40.5% des lycéens affirment trouver les livres qu'ils lisent dans la bibliothèque familiale.

Nos lecteurs ont donc, gravés en eux, l'empreinte d'une ouverture à la culture universelle, par delà les différents cycles de colonisation, phénicienne, romaine, turque, française pour ne citer que celles-là.

Au nom de quoi leur refuserait-on la fonction libératrice (cathartique) de la jouissance esthétique universelle ?

Faut-il, donc, suivre Dominique Friard, et accepter l'idée restrictive que : « Les patients ne recherchent pas donc, les œuvres qui les font rêver, mais celles qui personnifient les courants conflictuels de la vie psychique »[26] ?

Ou bien, écouter Bernard Leclair évoquant Franz Kafka et Marcel Proust pour illustrer la notion de verticalité : « Kafka dans une lettre à un ami : "Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur, les écrire nous-mêmes. En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous. Un livre doit-être la hache qui brise la mer gelée en nous." »[27] ?

À la même époque, Marcel Proust écrivait dans *Contre Sainte-Beuve* : « Qu'importe qu'on nous dise : vous perdez à cela votre habileté. Ce que nous faisons, c'est remonter à la vie, c'est briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se perd immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre »[28].

---

[24]Jean-Claude Rouchy (2009), « Transmission intergénérationnelles dans les groupes d'appartenance », Erès, 2009/4 (n°186), pp. 149-160, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=DIA_186_0149. [consulté le 08/08/2015].

[25]Yamina Aboura-Nadji, « Pratiques de lecture des élèves de trois lycée de la ville d'Oran (Algérie) », *op. cit*.

[26]Dominique Friard (1997), *Une approche thérapeutique de la psychose : Le Groupe de Lecture*, Éd. Hospitalières, p.105.

[27]Franz Kafka, in Bertrand Leclair, *op. cit*., p. 44.

[28]Marcel Proust, « Journées de lecture » (1971), *Pastiches et mélanges : Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard collection : « Bibliothèque de la pléiade ».

Si l'on veut bien entendre que la mer gelée est une métaphore idéale du temps et de la langue socialisée, de la dimension horizontale de notre réalité, alors le coup de hache est une magistrale métaphore de la verticalité.

Au nom de quoi peut-on affirmer que les courants conflictuels de la vie psychique, ne sont pas eux-aussi subordonnés au rêve. D'ailleurs, Dominique Friard finit par le reconnaître lorsqu'il avance toujours au sujet des mêmes patients : « Si Freud assimile le créateur au rêveur diurne, peut-être peut-on assimiler lecteur et rêveur diurne, cette préférence pourrait être également due à la difficulté de ces patients psychotiques de fantasmer »[29].

Si notre public est prêt pour cette verticalité, il n'y a que l'expérience qui pourra nous le dire.

## Conclusion

Quel que soit le contexte, on ne lit bien une œuvre littéraire que pour bien écrire dans sa tête sa propre histoire. On se projette dans le texte d'autrui sans parfois se douter que ce n'est que pour mieux se projeter dans son texte à soi, écrire ou réécrire sa propre histoire à travers la lecture de l'histoire de l'autre. L'observation du contexte algérien, nous a démontré que cette réécriture de sa propre histoire, si elle a lieu, ne pouvait faire abstraction du contexte socioculturel du pays, ainsi que du legs transgénérationnel du patrimoine culturel, car

> « La lecture est bien un enjeu fondamental, touchant à la transmission du patrimoine individuel et collectif ou partagé et à la définition de la culture comme la constitution du savoir discursif. La lecture et son évolution pose nécessairement la question de la société dans laquelle elle évolue »[30].

Il existe, certes, une réceptivité à la lecture spécifique au contexte socioculturel cible, et qui va aussi différer d'un lecteur à l'autre mais qui garde comme constante un certain ethnocentrisme, comme un « donné à voir », presque un symptôme, sensé exprimer/renforcer l'identité culturelle et auquel rares sont les lecteurs qui dérogent.

Mais « […] chaque interrogation proposée, chaque situation analysée possède une dimension clinique concrète et mobilise une expérience inscrite dans une réalité bien déterminée »[31] ici et maintenant et la mise en place d'un dispositif de prise en charge thérapeutique utilisant la lecture comme médiateur sans tenir compte de ce paramètre, ne peut que vouer à l'échec toute tentative de mise en place d'une bibliothérapie.

---

[29] Dominique Friard (1997), *Une approche thérapeutique de la psychose : Le Groupe de Lecture*, Éd. Hospitalières, p.105

[30] Emmanuel Fraisse (1993), *Les étudiants et la lecture*, Paris : PUF, p. 4.

[31] Bernard Chouvier et al. (2002), *Les processus psychiques de la médiation*, Paris : Dunod, p. 2.

## Bibliographie


Aboura-Nadji, Yamina (2011), *Des pratiques de lecture à la bibliothérapie dans le contexte algérien*, Thèse de doctorat es sciences en bibliothéconomie, Université d'Oran, mars 2011.

Aboura-Nadji, Yamina (2012), « Pratiques de lecture des élèves de trois lycée de la ville d'Oran (Algérie) », Association française des psychologues scolaires, Dourdan, FRANCE (1990) (Revue), 2012, n° 4 (104 p.) [Document : 24 p.] (1 p.1/4), pp. 73-96 [24 page(s) (article)].

Bayro-Corrochano, Fernand, « Les Arts Plastiques en psychothérapie : L'esprit du temps /Champ psychosomatique », 2001/3 n°23. pp. 117-135, [en ligne], URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CPSY§ID_ARTICLE=CPSY_023_0117. [Consulté le 01/06/2009].

Ben Jelloun, Tahar (1991), *Les yeux baissés*, Paris : Seuil.

Chouvier. Bernard et al. (2002), *Les processus psychiques de la médiation*, Paris : Dunod.

Daudet, Alphonse, *Lettres de mon Moulin* (1866), [en ligne] http:// fr.wikipedia.org/wiki/l'Arl%C3%A9sienne. [Consulté le 31/05/2009]

Fraisse, Emmanuel (1993), *Les étudiants et la lecture*, Paris : PUF.

Friard, Dominique (1997), *Une approche thérapeutique de la psychose : Le Groupe de Lecture*, Éditions Hospitalières.

Heidegger, Martin, *Être et temps* (1927), [en ligne], URL : http://fr.wikepedia.org/wiki/%C3%8Atre_et_Temps#Temporalite.C3.A9. [Consulté le 31 /05 /2009].

Leclair, Bertrand (2005), *Verticalités de la Littérature : pour en finir avec le jugement libre*, Seyssel : Champ Vallon.

Méry, Janine (2002), « Un groupe à médiation culturelle : l'atelier de lectures plurielles », in Vacheret, Claudine et al., *Les pratiques de la médiation*, Paris : Dunod.

Piégay-Gros, Nathalie (2002), *Le lecteur. Textes choisis*, Paris : Flammarion.

Proust, Marcel (1971), « Journées de lecture », in *Pastiches et mélanges : Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la pléiade ».

Rouchy, Jean-Claude (2009) « Transmission intergénérationnelles dans les groupes d'appartenance », Erès, 2009/4 (n°186), pp. 149-160, [en ligne], URL : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=DIA_186_0149. [Consulté le 08/08/2015].

# PRISON ET ÉVASION : ENTRE CONCENTRICITÉ ET EXCENTRICITÉ TEMPORELLES

**Elena Mihaela ANDREI**
**Université « Alexandru Ioan Cuza »**
**Iaşi, Roumanie**
**myhaela_andrey@yahoo.com**

**Résumé**

Notre étude se propose de montrer que chez Nerval, plus précisément dans l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy », l'écriture incongrue ou morcelée de ce récit ne s'oppose pas à l'idée de complétude ou d'unité, mais à l'idée de *totalité continue*, de *tissu continu*, de *continuité discursive*, enfin d'*organicité intérieure*. L'écriture de Nerval est le miroir d'une histoire à plusieurs facettes, marginale et subversive, qui ne se donne pas à lire ou ne peut être comprise que dans cette contre discursivité, donc dans son manque de linéarité. Le temps cyclique, subjectif, tabulaire ou en spirale de récit, qui s'oppose au temps linéaire et objectif, impose une certaine lecture des gestes et des projets d'évasion du personnage. La durée de l'incarcération et d'évasion n'est plus vécue comme une durée physique, mais comme un vécu subversif, latent d'opposition et de résistance.

**Abstract**

**PRISON AND ESCAPE: BETWEEN TEMPORAL CONCENTRICITY AND ECCENTRICITY**

The purpose of this study is to show that in Nerval's work, more precisely in "History of the abbot Bucquoy", the incongruous or fragmented writing method is not opposed to the idea of wholeness or unity, but to the idea of continuous totality, of flowless texture, of discursive continuity and internal organicity. Nerval's writing is the mirror of a multifaceted history, marginal and subversive, which cannot be read or understood only in this against-discursivity manner, therefore, in its lack of linearity. The cyclic, subjective, tabular or spiral time of this story, opposed to the linear and objective time, imposes a certain reading of gestures and escape attempts of the character. The terms of imprisonment and escape are no longer experienced as a physical time, but as subversive experiences, as latent opposition and resistance.

**Mots-clés :** *temps physique, temps itératif, concentricité temporelle, excentricité temporelle, prison, évasion*
**Keywords:** *physical time, iterative time, temporal concentricity, temporal eccentricity, prison, escape*

Dans cet article, notre propos est de nous engager dans une micro-analyse des évasions du personnage du récit intitulé « Histoire de l'abbé de Bucquoy », tiré des *Faux Saulniers* et inséré dans le volume *Les Illuminés* de Gérard de Nerval. Notre intention majeure est, donc, de démontrer que ce fragment contrasté ne doit pas être lu *ad literam*, mais qu'il est un terrain narratif riche en significations ; il doit être lu et analysé non seulement dans une perspective symbolique, mais aussi temporelle. Comme nous le verrons, le plan de surface de l'enfer carcéral, qui renvoie à une époque sociale et politique repérable dans le temps historique, cache un plan de profondeur dont le temps subjectif vise l'enfer spirituel d'une individualité précaire et instable. Ensuite, ce qui nous semble extrêmement intéressant, c'est de comprendre comment Nerval réussit à glisser d'un récit à caractère historique (le faux saulnage des faux saulniers, la révolte des camisards, les incarcérations dans la Bastille, etc.) vers un récit fictionnel, qui cache un imaginaire souterrain tout à fait à part. C'est de comprendre, autrement dit, comment les temps historiques ressourcent les temporalités psychologiques, synonymes de types d'expériences subjectives.

L'auteur ouvre son texte sur l'histoire de Bucquoy en présentant l'état général de désenchantement de la France, sous le règne de Louis XIV, évoquant les dérives du régime politique – dictatorial et tortionnaire –, les guerres perdues, les problèmes économiques, les vices et les conduites libertines des souverains, le scepticisme du roi et la dégradation des valeurs morales et spirituelles[1]. Sur ces fonds, historique et politique, extrêmement instables, surviennent les mécontentements des protestants et leurs actes excentriques. De nombreuses « provinces » françaises, « des ligues » et, enfin, « des frondes » se solidarisent afin de protester, « …] sous diverses formes, soit sous le voile des idées religieuses, soit sous la forme évidente des jacqueries »[2], contre le régime autoritaire louis-quatorzien. Une fois avec la révocation de l'édit de Nantes, les répressions cruelles, les tortures et les massacres augmentent annonçant ce que l'un des personnages du récit nervalien appelle, à un des « déserteurs » et des « […] paysans réduits à la

[1] *HB*, *NPl*, II, p. 903 : « Le grand siècle n'était plus : – il s'était en allé où vont les vieilles lunes et les vieux soleils » ; Voir *Quintus Aucler*, *NPl*, II, p. 1135 : « Il a certes, quelque chose de plus effrayant dans l'histoire que la chute des empires, c'est la mort des religions […] Le croyant véritable peut échapper à cette impression, mais avec le scepticisme de notre époque, on frémit parfois de rencontrer tant de portes sombres ouvertes sur le néant. »

[2] *HB*, *NPl*, II, p. 903.

misère », forcés de s'expatrier ou de s'excentrer de leur pays originaire à cause des tortures qui les menacent[3].

Le pouvoir arbitraire du régime surveille et punit même les innocents[4]. L'abbé, confondu avec La Bourlie (impliqué dans les révoltes des Cévennes) est incarcéré et, même si celui-ci prouve son identité réelle et réclame cette confusion, on ne le libère pas[5]. Bucquoy doit faire face aux incarcérations et au régime pénitentiaire essayant de trouver toujours les interstices de sa liberté et de son pouvoir de résistance dans le cadre desquels naît une alternative tant éthique qu'esthétique. Et ceux qui résistent face au pouvoir absolu, y compris Bucquoy, le font grâce à une lutte plutôt subversive que frontale. Les communications secrètes[6], les déguisements, les dissimulations, les feintes, les évasions répétées, les illusions et les rêveries deviennent indispensables à la survivance et aux actes d'opposition[7].

Voici le texte que nous tentons d'analyser :

Sa **descente** à travers les grilles hérissées de fer […] L'abbé, grâce à cette diversion qui retenait en outre les sentinelles dans leur guérite, **pris** par la rue des Bourdonnais, **gagna** le quartier Saint-Eustache et **arriva** enfin près de la halle, où il **trouva** un cabaret ouvert. […] L'abbé de Bucquoy, voyant toutes ses sollicitations restées sans effet, du se résoudre à **sortir** de France. Il **prit** la route de Champagne […] Il s'**échappe** du

---

[3]*Ibid*., p. 924 : « […] trois hoquetons qui nous accompagnaient et qui portaient brodée sur leur cotte d'armes la représentation d'une masse hérissée de pointes avec cette devise : monstrorum terror ».

[4]Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

[5]Bucquoy, confondu avec l'abbé de La Bourlie, est arrêté arbitrairement, comme l'auteur-narrateur des *Faux Saulniers*, qui fût confondu par le rédacteur du Corsaire à un autre Gérard : *Les Faux saulniers*, *NPl*, II, p. 29 : « Il y a eu, dans les renseignements qu'a pu prendre le rédacteur du Corsaire, confusion entre deux noms. Je ne suis pas le même que M. Gérard qui faisait partie du bureau de l'esprit publique, et qui sans doute, écrivait d'après ses opinions personnelles ».

[6]*Ibid*., p. 928 : « C'était un alphabet (inventé par Reneville) des plus simples qu'il avait créé, et qui consistait à frapper, avec un bâton de chaise, en comptant un coup pour a, deux pour b… ainsi de suite » ; « Seulement ses précédentes traverses l'avaient rendu méfiant, et il voulut encore que chacun s'engageât, par les serments les plus forts, à ne point trahir les autres. Il écrivit des passages de l'Évangile avec une plume de paille et de la suie délayée, et fit jurer solennellement tous ses compagnons. » (*Ibid*., p. 937) ; on dresse les animaux pour passer des billets, on écrit sur des planches noires pour communiquer à l'extérieur, etc.

[7]Voir Keiko Tsujikawa, *op. cit,* p. 85: « L'opposition ainsi renouvelée nécessite les pratiques du secret : le déguisement, le pseudonyme, le masque et la dissimulation ». C'est dans ce contexte que l'abbé est soupçonné d'être l'abbé de La Bourlie, se disant marquis de Guiscard, et que le rapport de la police l'appelle « le prétendu comte de Bucquoy ». Roland et ses troupes, selon Nerval, cachent leurs identités, se déguisant « en fausse patrouille », et utilisent même « des signes de reconnaissance, – motif qui renforcent la nature secrète des résistances […] ».

For Évêque […] on **le déposa** à la prison de La Fère […] Avant d'**entrer** dans la cellule, il pria le concierge de lui aller chercher à boire, et, en son absence, se mit à grimper jusqu'à bastion d'où il se précipita dans un **fossé** plein d'eau […] on **le ramena** épuisé et tout couvert de boue. On prit soin cette fois de **le mettre** au cachot. On avait eu de la peine à **faire revenir** le pauvre abbé de Bucquoy d'un **long évanouissement** […] on **l'envoya** donc à Soissons, dont la prison était plus sûre que celle de La Fère […] L'abbé **fut mis** dans une tour […] L'Abbé **redescendit** et **trouva la porte ouverte** du **mur de ronde**. […] l'abbé, qui savait tous les exercices, **descendit** en s'aidant de la sellette à la manière des peintres en bâtiment. Il se trouva dans le **fossé**, qui était à sec et pleines d'herbes. Le **mur du dehors** était trop haut pour qu'il pût songer à **remonter**. Seulement, en cherchant quelque point dégradé qui permit l'**ascension**, il se trouva près d'une **ouverture d'égout** […] se mit **à descendre** par une **échelle** dans ce réduit assez fétide. L'homme le conduisit silencieusement jusqu'à un **escalier en limaçon**, et lui dit. **Montez** maintenant jusqu'à ce que vous trouviez une résistance… […] L'abbé **monta** bien trois **cent marches** […] et l'abbé se trouva sur un plancher solide, mais dans la plus profonde nuit. En **tâtant à droite et à gauche** sentit des tables qui se prolongeaient, et ne comprit pas davantage **dans quel lieu il se trouvait**. […] L'abbé de Bucquoy, plus fortement soupçonné que jamais, **prit** de chemin de la Bastille […] L'abbé avait été placé dans la tour de la Bretignière. […] **On mit** l'abbé de Bucquoy dans une chambre plus élevée et plus aérée où se trouvaient d'autres prisonniers. C'était à la tour du Coin […] En **entrant** dans la salle commune […] - **Je ne suis pas si bien logé** ! dit l'abbé de Bucquoy […] Corbé donna des ordres, et l'abbé **se vit transporté** à une chambre du second étage dans la tour de la Bretaudière […] on **descendait** naturellement dans les **fossés** du côté de la rue Saint-Antoine. Ils se mirent à travailler tous deux avec ardeur, et le **mur était déjà entièrement troué**… […] L'abbé de Bucquoy **fut remis** dans une autre chambre qui faisait partie de la tour de la Liberté […] Du Puits **sortait la nuit** de sa chambre […] Il avait fini par s'**échapper** de Vincennes. […] Il était parvenu à **descendre** dans un **fossé** […] on **le ramena** dans la Bastille […] il fit enfoncer le plancher, dont les solives étaient pourries, de sorte qu'il **tomba**, dans la chambre inférieure, avec le baron de Peken, qui était habitée par un jésuite […] On **les remit** dans leur chambre. […] Quant à eux, ils devaient **être transportés** dans une chambre plus belle… […] l'abbé **fut transporté**, non au cachot, mais dans un de ces étages des tours qu'on appelait *calottes*.[…] L'abbé et Grandville travaillait **à percer le mur**, et y réussissaient en démolissant une ancienne **fenêtre bouchée** par la maçonnerie […] Il s'agissait simplement de **limer les grilles de la fenêtre** et de **descendre**, la nuit, dans **le fossé** […] L'abbé penchait pour la contrescarpe voisine du quartier Saint-Antoine; d'autres étaient d'avis «de **passer** par la demi-lune dans **le fossé** qui donne **hors de la porte**. […] Comme on risquait d'être vu en **passant** devant l'étage inférieur […] L'abbé de Bucquoy **descendit** le premier […] Deux des prisonniers finirent **par descendre** […] L'abbé, qui n'abandonnait jamais une opinion, resta seul dans le même lieu, attendit que la sentinelle fût éloignée, et ***se mit à gravir* le mur**, au-delà duquel il trouva encore **un autre fossé**. **Le fossé** fut encore **franchi**, et il se trouva de l'autre côté sur une **gouttière** donnant dans la rue Saint-Antoine. Il n'eut plus qu'à **descendre** le long du toit d'un pavillon […] **descendit** vite la rue Saint-Antoine, puis il **gagna** celle de Tournelles ; **traversant** Paris, il **arriva à la porte de Conférence** […] et parvint, avec un déguisement, à **gagner** la Suisse par la Bourgogne. […] Nous avons montré l'abbé de Bucquoy s'**échappant** de la Bastille, ce qui n'était pas chose facile

Le morceau de texte ci-dessus est une contraction du contenu des épisodes d'incarcération et d'évasion dont le protagoniste est principalement Bucquoy. Les mots en gras nous aideront à montrer comment le récit est révélateur du point de vue de l'excentricité comprise, à travers ses dérivés et synonymes, tant au sens propre qu'au sens symbolique. Temps signifie, intrinsèquement, mouvement, mais le mouvement n'est pas du tout, dans ce récit, l'un chronologique ou linéaire, mais un temps fragmenté se présentant, en fait, comme le temps intérieur de l'auteur-narrateur.

En parcourant cet extrait, il est intéressant de voir comment ce récit se noue, se renoue et avance une fois avec les déplacements physiques et mentaux du personnage errant. Les détentions et les évasions successives, qui constituent la substance majeure de ce récit, sont extrêmement révélateurs de l'imaginaire de l'espace carcéral discontinu et du temps que l'écrivain explore et exploite une fois avec les déambulations de son personnage ; en fait, l'auteur-narrateur se nourrit, consciemment ou non, de toute l'imagination de liberté, de rêverie et de « divertissement » du temps collectif, face à toute règle et autorité. Les déplacements, de quelque nature qu'ils soient, ne déterminent pas seulement les digressions ou les progressions du récit, mais ils constituent symboliquement l'attitude de fronde de l'auteur face aux lois rigides et univoques de l'amendement Riancey, ainsi que la critique subtile d'un régime autoritaire.

Une poétique du centre et de la sortie du centre (sortie synonyme d'opposition face à une idéologie et aux temps répressifs), du déplacement, d'errance, d'entrées, de montées, de traversées et de descentes, en un mot, d'ex(-) centricité est à formuler[8]. La métaphore de la *limite* dans l'espace carcéral, entre dedans et dehors, entraîne la prolifération des lieux clos (cachots, chambres, tours, cellules[9]) et nourrit un imaginaire protecteur, matrice des projets et des gestes futurs. En jouant un peu les mots, il s'agit plutôt une po(ï)étique de l'*excentricitérologie*[10], renvoyant à l'exil, aux voyages excentriques et à tous les formes de déplacement, physiques ou symboliques, à formuler et à développer à travers notre analyse du récit de Gérard de Nerval. La carte magique[11] de l'espace carcéral, à multiples entrées et sorties, manque de centre stable. Cet espace concentré de la prison, à plateaux intérieurs multiples, qui correspond au plateau parcellé de la structure du récit nervalien, y compris la forme et le contenu est, en fin de compte, l'espace de l'expérience de l'écriture de Gérard de Nerval. C'est pourquoi il est intéressant de suivre de près, d'un côté, comment s'inscrit l'auteur dans les paroles de l'autre (de Mme de Noyer, l'auteur original de ce récit sur Bucquoy) et

---

[8]Voir Jacques Bony, « Frontières, limites, seuils… », in Pierre-Albert Jourdin, *Europe revue mensuelle Gérard de Nerval*, Aïgui, 2007 ; l'exégète fait une analyse statistique des mots comme *passer, traverser, limite, lisière, rive, rivage, frange*, récurrents dans l'œuvre de Gérard de Nerval.

[9]Victor H. Brombert, *La prison romantique : essai sur l'imaginaire*, José Corti, 1975.

[10]Nous forgeons ce mot tout en employant le mot d'itérologie, inventé par Michel Butor ; Voir Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1972, chapitre « Le Voyage et l'écriture », p. 9-29.

[11]Voir Jean Pierre-Richard, *Poésie et profondeur*, ch. « Géographie magique de Nerval », Seuil, 1955.

comment l'écriture de l'histoire (du temps objectif) lui sert à nourrir son imaginaire subversif (le vécu personnel).

L'errance doit être comprise, avant tout, comme une forme de résistance aux lois oppressives d'où naît toute l'esthétique nervalienne de la lisière et de la cynégétique :

> « On peut admettre que, de tout temps, Nerval fut hanté par l'idée d'une mouvance infixable, protéiforme, de la personne, mais qu'il parvint mal à s'en rendre compte à l'intérieur des formes fixes proposées par l'usage littéraire de son époque ; et qu'en conséquence il passa d'abord par des représentations figurées de cette plasticité ». (Malandain 1986 : 32)

La fixité et la mobilité ne s'opposent pas, au contraire, elles entrent dans un jeu dialectique permanent, à notre avis, très intéressant. Il nous est difficile de croire que la fixité peut échapper à la mobilité et vice-versa, c'est pourquoi les errances du narrateur censées l'aider à trouver le livre apparemment introuvable sur l'abbé de Bucquoy et à fixer ou maîtriser ainsi le sujet historique et, implicitement, l'identité du protagoniste, ne sont qu'un désir qui lui permet ensuite de multiplier les divagations, les digressions, les ex(-)centricités et les fuites face à la réalité historique et aux autres contraintes du réalisme ou de la censure. Aux évasions physiques du personnage suivent toujours les détentions, c'est pourquoi entre poussées centrifuges et stagnations il y a toujours un déterminisme : aux limitations et aux privations de la mobilité du corps (« [...] on lui mit *fort civilement* les fers aux mains et aux pieds, puis on le *fourra* dans une *chaise*, escortée d'une douzaine d'archers […] On le mit au lit, en l'enchaînant par un pied à l'une des colonnes […] On le lia plus étroitement[12] »), l'abbé riposte avec d'autres évasions et agitations, mais ce sont justement ces agitations mêmes qui déterminent le personnage à arrêter ses écarts. Rappelons dans ce contexte l'épisode dans lequel l'abbé veut délibérément retourner à la prison[13]. Nous pourrions, dès lors, dire que l'ex(-) centricité même, en tant qu'écart ou mobilité physique ou narrative, peut ordonner un comportement exalté, mais l'ordre ne tient pas le personnage trop de temps en place. Gérard de Nerval a besoin de fixer son personnage, mais il sait également que la fixité peut agiter sa pensée et saper l'avancée du récit, c'est pourquoi il fait appel, de temps en temps, à la stratégie de mettre son personnage « en route », de divaguer ou « d'interrompre le récit principal ». On peut se rendre compte que l'auteur saisit certainement la force créatrice de la fixité des actes, des images et des idées, parce qu'au bout de compte, c'est la fixité qui lui permet

---

[12]*HB, NPl*, II, p. 909.

[13]*Ibid*., p. 916 : « – Monsieur le sergent, dit l'abbé de Bucquoy, des gens que je ne connais pas et dont je ne puis comprendre les intentions m'ont, par un accord secret, fait échapper de la prison de Soissons. Je me suis aperçu que ces gens étaient des malfaiteurs, et, étant moi-même un honnête homme, je ne puis consentir à me faire leur complice… Je sais que la Bastille m'attend ; arrêtez-moi…et reconduisez-moi en prison. »

vraiment de s'arrêter sur ses idées, d'écrire et de multiplier ensuite les écarts et les ex-centricités, afin d'augmenter son récit. Mais, il saisit à la fois la force nocive de la fixité de ses idées, c'est pourquoi il nous présente un personnage hanté par des pulsions centrifuges, évasionnistes et oppositionnelles. En résumé, le repos ou la fixité sont à la fois créateurs d'un espace qui laisse place à l'écriture, mais aussi nuisibles à l'imagination et à la progression du récit. On peut mettre en discussion la logique et le même mécanisme de fonctionnement dans le cas de la mobilité comprise en tant que figure d'écriture : la multiplication des écarts et des mouvements n'est pas possible à l'infini, c'est pourquoi le narrateur ramène le personnage à la prison concentrationniste. En clair, dans cette dialectique permanente entre fixité et mobilité réside, nous semble-t-il, tout le mécanisme de fonctionnement de l'ex(-)centricité dans l'écriture nervalienne, particulièrement dans ce récit sur l'abbé.

Daniel Sangsue nous offre une analyse ample et savoureuse du récit excentrique, y compris *Les Faux Saulniers* de Gérard de Nerval. C'est donc dans ce récit excentrique que l'« Histoire de l'abbé » trouve son origine initiale. Et c'est justement ce caractère digressif du récit qui a permit à l'auteur d'en découper une partie sans dommage pour les sens. Les pulsions centrifuges du personnage, ses errances d'un lieu à l'autre, la dynamique des entrées et des sorties, l'artifice des intertitres[14] sont à leur tour quelques éléments qui traduisent le caractère excentrique de l'écriture et de la composition du récit sur l'abbé.

Bucquoy est un excentrique révolté, mais il a des raisons pour se comporter ainsi. Les réalités historiques et religieuses ne le satisfont pas. Le pacte entre le « trône » et l'« autel » le révolte, d'où ses nombreuses allusions et critiques par rapport à la religion[15]. Son opposition est à la fois manifestée, active, sourde et patiente, mais elle consiste moins dans ses actes de fronde (il incendie, par exemple, l'une des portes de la prison pour s'en sortir) que dans sa résistance face à ses multiples incarcérations et à l'insistance de ses tentatives d'évader. Rappelons Ross Chambers qui note que l'opposition reste, dans le cas de Nerval, plutôt du côté de la subversivité que du côté de la réactivité manifestée :

---

[14]« Autres évasions », « Autres projets », « Dernières tentatives », « Conclusions ». Le titre de l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy » connaît plusieurs variantes au long du récit, à savoir *Abbé de Bucquoy* (*NPl*, II, p. 5 ; p. 114) ; *Vie de l'abbé de Bucquoy* (*Ibid*., p. 33) ; *Histoire des évasions de l'abbé de Bucquoy* (*Ibid*., p. 49) ; *Aventures de l'abbé de Bucquoy* (*Ibid*., p. 90) ; *Histoire de l'abbé de Bucquoy* (*Ibid*., p. 114 ; p. 169) ; *Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy* (*Ibid*., p. 120). Étroitement lié à ces observations, nous rappelons que le nom de l'abbé de Bucquoy est, lui-même, instable et changeant, fait qui relève l'identité difficile à fixer, ainsi que la relativité des notions de réel, de vérité, d'histoire, sous la plume de Gérard de Nerval.

[15]Il est important de rappeler l'histoire du For l'Évêque, l'un des intertitres du récit nervalien dont le nom vient de *Forum Episcopi*, pour montrer les renvois à la religion et à la politique : avant de devenir une prison royale séculière, le For l'Évêque était le tribunal inquisitorial de l'évêque ou le siège de la juridiction épiscopale.

> « L'opposition n'est pas un acte de *résistance* si par là on entend le geste d'opposer la force à la force, la colère d'un Hugo à la répression, par exemple. Il s'agit d'une réaction aux forces aliénantes dont le geste est à la fois plus isolé, moins ouvertement politique, moins conscient de soi, aussi, et, souvent, plus rusé. L'opposition ne cherche pas à changer les conditions régnantes, à renverser un régime par exemple, mais à y créer des circonstances permettant d'y vivre, ou d'y survivre ; c'est une affaire d'improvisation spontanée (ou du moins peu réfléchie) et, comme le dit Michel de Certeau, de qui je m'inspire, de "tactique" plutôt que de "stratégie" (la stratégie impliquant la maîtrise d'un terrain, la tactique étant manœuvre sur un terrain occupé par l'autre). L'opposition ne (se) théorise donc pas, ou (se) théorise peu ; c'est un faire, ou mieux un savoir-faire, car le geste oppositionnel se révèle à l'analyse infiniment savant et plein de ressources, sachant profiter des circonstances du moment et changer de tactique selon des exigences elles-mêmes changeantes ». (Chambers 1997 : 30-47)

Le thème de la prison revient maintes fois sous la plume de Nerval avec une portée autobiographique compte tenu qu'il a, lui-même, séjourné dans la clinique du docteur Blanche[16]. La prison est à la fois le lieu concentrationnaire et ex-centrique[17], ainsi que la métaphore d'un discours subversif et marginal. Elle est, de plus, le lieu où l'espace et le temps ont une toute autre valeur, étant soumis aux

> « […] forces centripètes (réduction, rétraction, intériorisation…) en butte aux forces centrifuges (expansion, extension…) au point de rupture mais aussi de suture entre le dehors et le dedans, le fermé et l'ouvert, l'infinitude du temps et l'éternité de l'instant. C'est dans la dynamique qui met en jeu l'espace du dehors et l'espace du dedans avec toute la douleur du seuil […] Si tout est prison, rien n'est prison, puisqu'il n'est de liberté que ramenée au lieu même de sa négation ». (El Basri 2013 : 24)

L'abbé de Bucquoy dépasse, au moins pour un temps, l'angoisse et les douleurs provoquées par la détention, franchissant physiquement les murs de la prison, contrecarrant ainsi le pouvoir despotique. Son intelligence, ses aptitudes pratiques, le hasard, mais aussi les bonnes opportunités le servent le meilleur possible pour échapper aux « surveillances parfaites »[18].

---

[16]Le calife Hakem est emprisonné au Moristan, l'auteur d'*Aurélia* se désigne l'un des prisonniers de la clinique du Dr. Blanche (voir Michel Brix, « Nerval et la prison heureuse », in André Guyaux (sous la publication de), *Gérard de Nerval*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1997, p. 141 : « À maintes reprises, l'écrivain s'est trouvé confiné entre les murs de maisons de santé parisiennes, que l'auteur d'*Aurélia* ne craignait pas d'assimiler à de véritables prisons »).

[17]La prison comme espace géographique et social marginalisé.

[18]Voir Mme de Noyer, *op. cit*., p. 22 : « Contre la promesse qu'on lui avoit faite d'adoucir ses fers, il fut doublement enchaîné : on lui fit mille insultes, le traitant de sorcier, parce qu'on ne pouvoit pas comprendre par quel moyen il avoit pu arracher sa chaîne de la colonne du lit ».

Le déplacement du texte sur l'abbé de Bucquoy va de pair avec l'errance continue du personnage, qualifié de fugitif[19]. Le héros est presque toujours « en route », c'est-à-dire en déplacement ; il n'est jamais à sa place, même s'il est parfois physiquement[20]. En d'autres termes, même lorsque Bucquoy est à l'intérieur de la prison, il est, en même temps, ailleurs[21], rêvant toujours comment mettre en pratique ses « projets d'évasions », franchir les murs, traverser les corridors, les quais et la « limite de la forêt », dissimuler les douleurs du corps, mimer un comportement ou comment faire attention aux opportunités d'échapper. Le présent est a dans ce cas là une valeur passée et future. C'est dire brièvement que Bucquoy est toujours entre-deux, c'est-à-dire entre *ici* (réel, localisé, immédiat) et *ailleurs* (possible et futur), entre sur place et déplacement, entre immobilité et mobilité, entre présent, passé et futur. L'auteur narrateur voyage, lui-même, dans son écriture, une fois avec le personnage, son voyage devenant évasion dans l'imaginaire et dans les interstices de la liberté de l'écriture proprement dite[22].

---

[19]*FS*, *NPl*, II, p. 10 : « Ce personnage excentrique et éternellement fugitif ne peut échapper toujours à une investigation rigoureuse » ; Bruno Tritsmans, *Textualité de l'instable. L'écriture du Valois de N*erval, Berne, Peter Lang SA, 1989, p. 58 : « La qualification de l'abbé comme personnage excentrique et éternellement fugitif se réfère à ses évasions au sens littéral du terme, mais prend également son sens par rapport aux démarches entreprises par le narrateur pour le fixer. L'évasion de la prison est la dérobade face aux recherches. » ; Voir Antoine Compagnon, « Nerval à la chasse », in André Guyaux et Sophie Marchal (textes réunis par), *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 169-177 ; Le narrateur de *HB* introduit son personnage sans avoir connaître ni son origine, ni son trajet, à la manière de Denis Diderot dans *Jacques le fataliste* (roman excentrique par excellence : « D'ou venait-il ?...On ne le sait pas trop...Où allait-il ? Nous le verrons plus tard... » (*HB*, *NPl*, II, p. 904) ; Dès lors, nous pourrions dire que ni le récit de Nerval n'a pas un scénario préalable, un trajet fixe et préétabli. À comparer ce passage avec l'une des répliques du *VO* « Tu ne m'as pas encore demandé où je vais : le sais-je moi-même ? Je vais tâcher de voir des pays que je n'aie (sic) pas vus : et puis, dans cette saison, l'on n'a guère le choix des routes » (*VO*, *NPl*, II, p. 178).

[20]Voir *Pandora*, *NPl*, III, p. 659 : « Je ne pouvais tenir en place. J'échappai à la joie tumultueuse de la taverne, et j'allais prendre mon café au Graben. En traversant la place Saint-Étienne… ».

[21]Daniel Lançon et Patrick Née (sous la direction de), *L'ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*, Hermann Éditeurs, 2009.

[22]Voir Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, José Corti, 1969 ; Dagmar Wieser, dans l'un de ses articles consacrés à Nerval et dont le titre renforce l'actualité du sujet que nous traitons, ainsi que la problématique de l'excentricité, tisse ses idées autour du mot déplacement, y compris tous les verbes et les synonymes que celui-ci peut engendrer, et analyse toute la dynamique des sens qui s'y dégage. La notion du déplacement, dit l'auteur, « sous-tend l'œuvre comme une matrice sémantique. De l'amour à la religion, du savoir à l'esthétique, aucun champ de l'expérience et de la connaissance n'en reste indemne. L'œuvre nervalienne procède d'une énergie centrifuge – plutôt que centripète. » (Voir Dagmar Wieser, « Nerval et la science des déplacements », *Littérature*, n°. 158, 2010, p. 34) L'emploi de la paire

Force est de dire que le récit de ces épisodes d'évasions et d'incarcérations est homogène et concentré, mais c'est dans cette concentration même que l'auteur multiplie les lieux, déplace les lignes, les points de ralliement et de cristallisation, évitant ainsi tout enracinement solide. Pour synthétiser cette idée centrale, et en jouant un peu les mots, on peut dire que le récit que nous analysons est tout à fait *co-errant*. La mobilité du personnage va de pair avec l'écriture errante en spirale qui s'érige, chez Nerval, en esthétique personnelle. Les verbes de mouvement et le registre sémantique des mots renvoyant au déplacement abondent dans ce texte contrasté : « descente », « l'ascension », « entrée », « remonter », « évanouissement », « franchir (les murs en ronde) », « entrer », « (tâtant) à droite et à gauche », « traverser », « sortir », « tomber », « passer », etc. Les figurations spatiales de l'errance perdent de cette façon leur substance et repères, Bucquoy se déplaçant sans guide et sans itinéraire connu, sans savoir, le plus souvent, la direction exacte qu'il prendra pour sortir de la prison ou sans connaître toujours les lieux où il se trouve à un moment donné. Chaque fois quelque chose intervient et rend difficile ses évasions : une porte à incendier, une trappe à forcer, une mansarde à ouvrir, une fenêtre bouchée à déboucher ou à démolir, un fossé plein d'eau à traverser à la nage, un escalier à monter ou à descendre, un mur à trouer ou à gravir, un plancher à enfoncer, un corps-de-garde à soudoyer, des grilles à limer, une corde à fabriquer ou à cacher, etc. Et par-dessus tout, l'obscurité de la nuit n'est pas favorable au fugitif. Ses lignes de fuites et ses trajets aléatoires, horizontaux, verticaux et zigzagants sont, le plus souvent, livrés au hasard des rencontres et des situations.

La spirale, suggérée par l'image de l'« escalier en limaçon », est peut-être la meilleure figure de l'ex-centricité, de l'errance, de la répétition des mêmes actes, du passage périodique dans les mêmes lieux symboliques ou vides de toute signification, du temps itératif. Ceci dit entre les parenthèses, la réitération des actes et des gestes n'a rien à voir avec le rituel religieux où le geste hiératique a une fonction liturgique. Le temps cyclique, de l'éternel retour, s'oppose au temps biblique linéaire et irréversible. C'est pourquoi l'évasion du héros n'est pas vraiment évasion, ni liberté, mais le retour incessant au point de départ : on le ramène dans la prison chaque fois qu'il réussit à s'évader ; il en sort et y rentre, dans un permanent va-et-vient. C'est dans cette dialectique tendue entre fixité, mobilité et répétition que consiste toute la poétique de l'excentricité temporelle et du récit qui augmente grâce à cette dynamique entre déplacement et parcours en circulaire. Nerval s'est, lui-même, senti presque toujours menacé par la répétition

---

centripète-centrifuge et la dialectique qui s'opère entre les deux termes apparemment opposés, nous intéresse de près vu qu'ils sont directement liés à la compréhension et à la formulation des sens de l'excentricité dans l'œuvre de Nerval. » ; les déplacements – physiques ou mentales – des personnages dans l'espace et la « dromomanie de l'auteur se présente comme le versant visible d'un tropisme secret de l'écriture. » (*Ibid*., p. 33). Dans *CN*, Nerval évoque la soi-disant littérature ambulante de Restif de la Bretonne qui remonte à celle de Rousseau.

cyclique, c'est pourquoi il s'est évertué à lutter contre cette fatalité d'une manière excentrique : « La treizième revient… c'est encore la première. Et c'est toujours la seul moment »[23]. On pourrait dire que l'abbé de Bucquoy semble être un Sisyphe voué à un permanent recommencement, mais le personnage de Nerval dépasse pour autant cette condition tragique par son geste répétitif d'échapper à la détention ; évader, au risque d'être réincarcéré, semble être pour Bucquoy la meilleure solution de vivre la vie, de s'opposer et de faire usage de sa résistance face au despotisme.

En tout point d'arrêt fleurissent plusieurs points d'arrivée et de sortie, mais ni l'une, ni l'autre de ces arrivées et de ces sorties ne rendent l'abbé de Bucquoy vraiment libre. Ni excentriquement, ni concentriquement, ni à gauche, ni à droite, ni en haut, ni en bas, le héros ne réussit à trouver sa vraie liberté, ni à s'échapper de la prison facilement.

En guise de conclusion, dans une époque centralisée, à géométrie fixe, Bucquoy cherche à varier et à multiplier les centres et les espaces physiques et symboliques, à trouver des interstices subversifs de résistance et à imposer sa singularité comme centre. Et la mouvance physique du personnage est un réflexe à la stabilité et à l'anarchie des choses. Tant qu'il peut franchir les murs réels de la prison, qu'il peut ne pas laisser son corps concentré dans un espace fermé, qu'il peut donc s'échapper et vagabonder au dehors des murs, Bucquoy ne se sent pas contraint de convertir son incarcération dans une liberté spirituelle. Force est de rappeler que la liberté du corps, gagnée suite aux franchissements des murs carcéraux, ne rend pas le personnage libre une fois pour toutes, parce qu'il est chaque fois arrêté et incarcéré. De toute manière, ce n'est pas, nous semble-t-il, la liberté pour être libre qui constitue le mobile des évasions du personnage[24], mais le désir de mettre en pratique ses « projets d'évasion » et de résister à toute retenue arbitraire. Les ratages comptent moins, le geste de se rendre libre étant plus important que la liberté proprement dite. C'est pourquoi la prison n'est plus, apparemment, le milieu d'isolement et de torture, mais le lieu de la théâtralisation des gestes, des déguisements, des feintes et des rôles devenant ainsi un mode opératoire d'excentricité, de survivance et de rêveries[25]. Ici, dans la prison, les

---

[23]*Sylvie*, *NPl*, III, p. 539.

[24]*HB*, *NPl*, II., p. 908 : « […] ennuyé du séjour de la prison, il eut l'idée de s'évader ».

[25]Voir Michel Brix, « Nerval et le thème de la "prison heureuse" », André Guyaux (éd.), *Nerval : actes du colloque de la Sorbonne*, Université de Paris IV : Paris-Sorbonne, 1997 ; Écoutons l'abbé de Bucquoy : « – Je ne suis pas si bien logé » ! dit l'abbé de Bucquoy. – Aussi je ne me plaignais que de manquer de serviettes et de draps, lorsque je vis arriver le porte-clefs Ru du linge, des couvertures, des vases, des chandeliers et tout ce qu'il fallait pour que je pusse m'établir honnêtement dans ce pavillon. » (*HB*, p. 925) ; Encore ici : « Mais on est très bien ici, et, avec la perspective d'en sortir prochainement, qui voudrait tenter de s'en échapper ? – La chose serait impossible, dit Reneville… Mais, quant à juger du traitement que l'on reçoit dans ce château, attendez encore. – Ne vous y trouvez-vous pas bien ? Très bien pour le moment… J'en suis revenu à la lune de miel, où vous êtes encore… » (*Ibid*., p. 921) ; « J'ai souffert un peu dans le cachot… mais maintenant, sous cette tonnelle, appréciant la chaleur d'un vin de

prisonniers sont plus libres qu'au dehors : on a des communications secrètes, on a des vices, on soudoie les gardiens et les geôliers, on a des privilèges, des rangs, des fonctions et « hautes relations », on favorise certains cercles de prisonniers, on critique le régime politique, on diffame la figure du roi et de Dieu, on blasphème, on écrit des épigrammes, on se moque des règles, on tue, on v(i)ole, on trahit, on se déguise. La prison devient ainsi un théâtre de l'excès, des dissimulations et de l'imaginaire, le lieu où le temps prend une toute autre valeur dans le vécu de l'incarcéré.

**Bibliographie**


Berchtold, Jacques (2007), « Énergie des "récits d'évasion" au XVIII^e siècle. L'abbé de Bucquoy, le baron de Trenck, l'ingénieur Latude », *Cahiers du Centre de Recherches historiques* 39 : 183-203.

Brix, Michel (1997), « Nerval et la prison heureuse », *in* André Guyaux (sous la publication de), *Gérard de Nerval*, Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 141-151.

Brix, Michel (*1997*), « Nerval et le thème de la "prison heureuse" », André Guyaux (éd.), *Nerval* : *actes du colloque de la Sorbonne, Paris :* Université de Paris IV : Paris-*Sorbonne.*

Chambers, Ross (1969), *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Paris : José Corti.

Compagnon, Antoine (2003), « Nerval à la chasse », *in* André Guyaux et Sophie Marchal (textes réunis par), *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard,* Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 169-177.

El Basri, Aïcha (2013), *L'imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris : L'Harmattan.

Lançon, Daniel / Née Patrick (2009), *L'ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*, Paris : Hermann Éditeurs.

Nerval, Gérard de, *Les Faux Saulniers. Histoire de l'abbé de Bucquoy*, Paris : Editions du Sandre, 2009.

Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1984.

Tailleux, Dominique (1975), *L'espace nervalien*, Paris : Nizet.

Tritsmans, Bruno (1989), *Textualité de l'instable. L'écriture du Valois de Nerval*, Berne : Peter Lang SA.

Wieser, Dagmar (2010), « Nerval et la science des déplacements », *Littérature* 158 : 34.


---

Bourgogne assez généreux, je me sens disposé à prendre patience. » (*Ibid*., p. 923). On rappelle que le thème de la « prison heureuse » apparaît aussi dans *RS*, *NPl*, II, p. 894 : « Il n'y avait plus de prison, mais un palais ; plus de haillons, mais des parures étincelantes ; l'ordinaire des repas se transformait en banquets splendides où, parmi les concerts de violes et de buccines, montait l'encens harmonieux des vers. » ou *Ibid*., p. 890 : « Spifame avait la conviction que ses rêves étaient sa vie et que sa prison n'était qu'un rêve ».

# LE TEMPS DANS LES ROBINSONNADES CONTEMPORAINES. L'EXEMPLE DE JEAN GIRAUDOUX, MICHEL TOURNIER ET PATRICK CHAMOISEAU

**Mathilde BATAILLÉ**
**Université d'Angers, France**
**bataillemathilde@yahoo.fr**

**Résumé**

Dès sa parution en 1719, le roman *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe a connu un immense succès et a fait l'objet de nombreuses réécritures qui ont transformé ce récit en un mythe littéraire. Si les robinsonnades des XX et XXI$^{e}$ siècles prennent leur distance avec leur modèle, plusieurs ont en commun de faire du temps un enjeu philosophique et littéraire central. À travers l'exemple de *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux, de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier et de *L'Empreinte à Crusoé* (2012) de Patrick Chamoiseau, nous montrerons que le genre de la robinsonnade devient, dès le début du XX$^{e}$ siècle, l'espace d'une réflexion sur la conscience du temps et sur son écriture.

**Abstract**

**TIME IN CONTEMPORARY ROBINSONADES. THE EXAMPLE OF JEAN GIRADOUX, MICHEL TOURNIER AND PATRICK CHAMOISEAU**

When it first came out, in 1719, Daniel Defoe's *Robinson Crusoé* achieved tremendous success and its numerous rewritings turned this narrative into a literary myth. While 20th and 21th centuries robinsonades distance themselves from the original novel, several others consider time to be philosophical and a literary core issue. Drawing upon Jean Giraudoux's *Suzanne et le Pacifique*, Michel Tournier's *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), and Patrick Chamoiseau's *L'Empreinte à Crusoé* (2012), this study shows that, since the beginning of the 20th century robinsonades alow for a reflection on time awareness and its literary representations.

**Mots-clés :** *robinsonnade, roman, mythe, temps, présent, philosophie*
**Keywords:** *robinsonade, novel, myth, time, present, philosophy*

Dès sa parution en 1719, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe « […] a fait événement » (Engélibert 1997 : 16), selon les termes du critique Jean-Paul Engélibert, au point de donner naissance à un « mythe vivant » (Engélibert 1997 : 16). À travers une « postérité innombrable » (Engélibert 1997 : 16), l'histoire de Robinson n'a cessé depuis d'interroger et de se renouveler, répondant en cela aux caractéristiques du mythe, qui « […] ressuscit[e] dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres » (Albouy 1969 : 9). Le mythe de Robinson est très présent dans la littérature aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Le XVIII^e^ siècle opère le développement, en Grande-Bretagne et à l'étranger, du genre de la robinsonnade, sans que ne soit modifié fondamentalement le sens du récit de Defoe, dont le héros voit souvent sa nationalité adaptée à celle de l'auteur. Au XIX^e^ siècle, précise Jean-Paul Engélibert, « […] il se trouve [...] quantité d'auteurs pour réécrire cette histoire à destination des enfants, souvent avec des enfants pour héros » (Engélibert 2009 : 264) : Johann David Wyss, Eugénie Foa, Jules Vernes. Au XX^e^ siècle, on assiste, selon le critique Jean-Paul Engélibert, à un « […] regain d'intérêt pour la robinsonnade » (Engélibert 1997 : 16), notamment dans la littérature francophone et anglophone. Dans le domaine français, la publication en 1967 de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier relance le genre de la robinsonnade et inspire les récits d'Alain Hervé (*Robinson*, 1985) ou de Patrick Chamoiseau (*L'Empreinte à Crusoé*, 2012). Si Jean-Paul Engélibert associe ce retour au mythe à la parution, en 1954, du roman de William Golding *Sa Majesté des Mouches*, *Suzanne et le Pacifique* (1921) de Jean Giraudoux ne constitue pas moins un ouvrage fondamental dans l'histoire de la robinsonnade du XX^e^ siècle.

Or, si les robinsonnades des XX et XXI^e^ siècles sont des robinsonnades le plus souvent « critiques » (Engélibert 1997 : 336), plusieurs ont en commun de faire du temps un enjeu philosophique et littéraire central de leur récit. Dans *Suzanne et le Pacifique*, Giraudoux développe une « temporalité poétique » (Prévot 2001 : 351), quand Tournier, qui « a lu Giraudoux » (Bouloumié 1991 : 111), fait dire à Robinson, dans Vendredi ou les Limbes du Pacifique (1967), que « […] tout le problème dans cette île pourrait se traduire en termes de temps » (Tournier 1972 : 60). Admirateur de Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Chamoiseau, qui est sensible à la manière dont Tournier « […] s'éloigne du récit pour creuser les instants, interroger le temps » (Chamoiseau 2012 : 238), soumet, dans L'Empreinte à Crusoé (2012), la méditation temporelle à la quête identitaire du personnage principal. Ces robinsonnades contemporaines se distinguent en cela du roman de Defoe où la temporalité reste une question secondaire et non problématique. *Robinson Crusoé* accorde peu de place à l'expérience vécue du temps même si l'œuvre n'est pas dépourvue d'une réflexion thématique sur ce point qui endosse notamment une portée religieuse. Le temps, dans le roman de Defoe, n'est pas vécu de manière problématique par le naufragé. Robinson recrée, dans l'espace vierge de l'île, le temps occidental, qu'il consigne à l'aide de calendriers et d'encoches. Il peut ainsi constater, après avoir quitté l'île le 19 décembre 1686 et vérifié ses calculs, qu'il a tenu un « […] compte fidèle des années » (Defoe 2001 : 404). Dans La

Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité. 1954-1986, Jean-Paul Engélibert en conclut que, dans le récit de Defoe, « […] les péripéties vécues par Robinson s'organisent selon une causalité rationnelle et dans une temporalité plausible », et que « […] les actions se déroulent dans une durée objective et mesurée » (Engélibert 1997 : 73). C'est contre cette rationalisation du temps, qui occulte l'expression d'une conscience temporelle personnelle, que s'érigent plusieurs robinsonnades des XX et XXI^e^ siècles, à l'image de Suzanne et le Pacifique, Vendredi ou les Limbes du Pacifique et L'Empreinte à Crusoé. À travers l'exemple de ces trois romans, nous montrerons comment le genre de la robinsonnade devient, dès le XX^e^ siècle, un espace privilégié de réflexion sur le temps et sur les distorsions possibles entre « […] ce que l'on peut appeler le "temps objectif", celui des horloges, et le "temps intérieur" » (Rabaté 1997 : 224). Nous verrons que ces récits reflètent en cela une conscience moderne du temps, qui n'est pas sans affecter le champ littéraire et la conception même de l'écriture, tant il est vrai, selon Paul Ricœur, que la fiction du XX^e^ siècle est « […] une réserve de variantes imaginatives appliquées à la thématique du temps phénoménologique et à ses apories » (Ricœur 1985 : 231).

## 1. Une confrontation troublante au hors-temps de l'île

Si Giraudoux, Tournier et Chamoiseau situent leurs robinsonnades à des époques différentes – Suzanne passe cinq ans sur son île déserte, de 1913 à 1918 ; le Robinson tourniérien fait naufrage le 30 avril 1759 et l'arrivée d'un navire intervient vingt-huit ans plus tard, le 19 décembre 1787 ; après douze ans de vit sur l'île, Ogomtemmêli meurt le 26 septembre 1659, année du naufrage de Robinson chez Defoe –, ces auteurs ont en commun de faire du genre de la robinsonnade l'espace d'une réflexion moderne sur l'appréhension du temps et sur la possibilité de dépasser l'angoisse qu'il peut susciter pour en faire une source d'épanouissement. Dans *Suzanne et le Pacifique*, Jean Giraudoux fait du temps un enjeu important de l'aventure de son personnage éponyme. Comme Tournier et Chamoiseau plusieurs décennies après, Giraudoux « […] formule à l'égard du *Robinson Crusoé* de Defoe diverses critiques » (Bouloumié 1991 : 111), relatives notamment au statut de Vendredi. Par la bouche de Suzanne, qui découvre, grâce à un journal intime oublié sur place, qu'elle a été précédée sur l'île par un certain Robinson d'origine allemande, Giraudoux reproche au personnage de Defoe d'être un « puritain accablé de raison » (Giraudoux 1948 : 222), ne connaissant « […] aucun des deux périls de la solitude, le suicide et la folie » (Giraudoux 1948 : 223), n'étant pas perturbé par sa confrontation au rythme de l'espace insulaire. C'est au regard de cette critique que l'écrivain rend compte des émois de son personnage, seul survivant sur une île déserte, et de son rapport complexe au temps. Dans ce roman autodiégétique, l'écrivain confie la parole à Suzanne qui revient sur ses attentes angoissées des secours durant les premiers mois de son arrivée. La passivité du personnage, rivé sur la plage, et ses pensées obsessionnelles pour l'Europe ne sont pas sans annoncer le Robinson tourniérien :

> « Tant pis si je vous décris trop tôt les tortures de l'attente. Je passais mes journées au bord même de la mer, les pieds touchant l'Océan par je ne sais quelle superstition qui me condamnait à ne pas perdre son contact ; j'attendais pour le soir même, pour le lendemain au plus tard. Parfois, désespérée, je me reculais d'un mètre, d'un pas, c'est que je n'attendais plus le secours que pour dans six mois, dans un an. » (Giraudoux 1948 : 88-89)

Mais cette angoisse du temps reste très ponctuelle dans le récit, *Suzanne et le Pacifique* insistant surtout sur la rapidité avec laquelle la jeune femme se familiarise avec le milieu insulaire, paradis terrestre atemporel qui, tel un « […] monde en laque et en obsidienne », « […] n'acceptait pas plus le chagrin que la pluie » (Giraudoux 1948 : 92-94).

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, il n'est pas dans la nature de Robinson d'être angoissé par le temps. Son angoisse du temps et les questionnements qu'elle engendre sont étroitement liés à son naufrage, le 30 septembre 1759, sur une île inconnue des cartes maritimes et à l'expérience qu'il y fait de la solitude. Durant les premières semaines de sa vie sur l'île, Robinson vit dans une complète indifférence au temps. Convaincu tout d'abord de l'arrivée prochaine d'un navire, puis obsédé par la construction d'un bateau destiné à quitter l'île, il ne songe pas même à calculer le temps écoulé depuis son naufrage. Mais l'échec de la mise à l'eau de son bateau, en ruinant son espoir de quitter l'île à bref délai, fait naître en lui une profonde angoisse du temps. Robinson prend alors pleinement conscience de l'absence de repères temporels de l'île. Tenu à l'écart de toute civilisation, le personnage est confronté à un temps vide, et à une durée « indéfinie » (Tournier 1972 : 27). Il éprouve la sensation angoissante que « […] le temps […] gliss[e] […] malgré lui dans un abîme obscur » (Tournier 1972 : 67) » « Dans la mesure où je vis au jour le jour, – écrit-il dans son journal – je me laisse aller, le temps me glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds » (Tournier 1972 : 60). C'est contre l'angoisse du laisser-aller et de la déchéance que lutte le personnage dans la seconde phase du roman, celle de « l'île administrée ». Craignant de sombrer dans le désespoir et de se négliger jusqu'à perdre toute humanité, il choisit d'administrer l'île et de « […] reconstituer l'Angleterre perdue avec les moyens du bord » (Tournier 1986 : 21). Sa soif de maîtriser l'espace insulaire passe notamment par une main mise sur le temps :

> « Ce qui m'est apparu tout à coup avec une évidence impérieuse, c'est la nécessité de lutter contre le temps, c'est-à-dire d'emprisonner le temps. Dans la mesure où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps me glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds. […] ce n'est pas un hasard si – partant du plus bas – j'ai commencé par vivre ici comme hors du temps. » (Tournier 1972 : 60)

Malgré son impossibilité de se situer précisément dans le temps, Robinson établit un calendrier, puis confectionne une clepsydre. Il se réjouit de ce « […] tic-tac machinal, objectif, irréfutable, exact, contrôlable » qui constitue à ses yeux une « […] victoir[e] sur les forces du mal » (Tournier 1972 : 67). Enfin, pendant des

années, il s'impose un emploi du temps strict ne laissant nulle place aux loisirs et à l'improvisation et le consigne dans sa charte de l'île, commencée le millième jour de son calendrier local. Pourtant, parallèlement à l'organisation frénétique de l'île, Robinson pressent progressivement la possibilité d'un rapport plus apaisé au temps et devine ce que l'espace insulaire peut lui offrir en bonheurs simples et insouciants.

*L'Empreinte à Crusoé* est un roman à la première personne des années de vie, sur une île déserte, d'Ogomtemmêli – négrier dogon devenu amnésique après avoir été frappé à la tête puis jeté à la mer. Ce récit retranscrit les trois étapes autour desquelles s'articule l'évolution du personnage durant ses douze années passées sur l'île. La première partie du récit, « L'idiot », correspond aux années de solitude d'Ogomtemmêli durant lesquelles le personnage, comme chez Defoe et Tournier, civilise de force la nature insulaire. Ce quotidien est néanmoins rompu par la découverte d'une empreinte humaine sur la plage, qui amorce une phase d'angoisse de la présence de l'Autre. La deuxième partie du récit, « La petite personne », s'ouvre sur la prise de conscience que cet Autre, représenté par l'empreinte, n'est pas forcément malveillant, mais peut-être l'ami, le compagnon, dont le personnage ressent alors l'intense besoin. Mais cet élan altruiste prend fin quand le personnage, superposant son pied à l'empreinte, comprend qu'il s'agit de sa propre trace. Dans la troisième partie, « L'artiste », Ogomtemmêli, constatant que son pied ne se confond pas parfaitement avec sa propre empreinte, découvre la complexité de son moi, et ces Autres qui forment son être. Ogomtemmêli évoque, à plusieurs reprises, les spécificités temporelles de l'espace insulaire : durant les premières années de son aventure, le narrateur déplore, à l'instar de Robinson, « […] l'éternité sans âme » (Chamoiseau 2012 : 51) de l'espace insulaire, au point de faire du terme d'éternité la mesure même du temps sur l'île : « […] j'exécutai de manière furtive et inquiète ce que j'avais pratiqué de manière impériale durant chaque jour des vingt dernières éternités […]. » (Chamoiseau 2012 : 48). Or, déstabilisé par l'absence de repères temporels et civilisationnels, Ogomtemmêli se perd dans une opération frénétique de rationalisation de l'espace insulaire et de son quotidien. Le mode d'être au monde de « l'idiot » rejoint alors celui du Robinson tourniérien durant les premiers temps de sa vie à Speranza, même si le questionnement sur le temps demeure, dans *L'Empreinte à Crusoé*, moins développé et moins explicite que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : « Cette agitation se révèle au début intense, commente Isabelle Constant dans *Le Robinson antillais*. Il va et vient en tout sens, sans aucun plan ni aucune compréhension de ce qui lui arrive […]. » (Constant 2015 : 42). Ogomtemmêli voit dans cette ritualisation du temps, qui s'accompagne de la création d'un calendrier et d'une clepsydre, un moyen de lutter contre les menaces d'une déshumanisation :

> « […] cette "expression" ardente s'inscrit dans une pratique plus large qui fut celle des rituels ; il n'y a pas d'humanité sans rituels, et même si beaucoup d'animaux mènent aussi moult ritualisations, il n'y a pas d'esprit humain qui n'aille à ses misères sans des rituels qui lui servent de béquilles […]. » (Chamoiseau 2012 : 35)

Le personnage se retrouve néanmoins prisonnier d'un temps artificiel et étouffant, qui, en plus d'occulter les vérités que l'île a à offrir, n'éteint pas totalement l'angoisse ; ainsi se sent-il « léger » lorsqu'il est ponctuellement « […] débarrassé de [s]es raideurs rituelles » et des « […] clic-cloc obsédants de ces mille clepsydres dont [il] avai[t] balisé [s]es lieux d'activité » (Chamoiseau 2012 : 54).

## 2. Le bonheur insulaire et l'éternel présent

Néanmoins, si la confrontation au hors-temps de l'île constitue pour les personnages de ces robinsonnades une expérience singulière, l'angoisse des premiers temps se mue en félicité face à la révélation de la richesse d'une vie au présent. Dès les premiers temps de la vie insulaire, Giraudoux prête à Suzanne un mode de vie opposé à celui de Robinson Crusoé. Passée l'attente des premiers jours, la jeune fille s'abandonne avec délice à la nature luxuriante de l'île et s'émerveille devant le règne extra-humain qui l'entoure, « […] en se gardant bien toutefois d'y intervenir brutalement comme Robinson Crusoé » (Brunet 1978 : 412). Loin d'intellectualiser sa vie sur l'île, la jeune femme « […] se contente de regarder ce qui remue, tombe, tournoie, vole, s'envole » (Brunet 1978 : 412) et se plaît à nager, grimper aux arbres, communiquer avec les oiseaux. Elle s'adonne sans culpabilité à l'oisiveté et vénère la beauté, comme elle l'admet non sans provocation : « Ce n'est pas vrai que j'usais mes jours à me poncer les jambes et à les frotter d'une poudre de nacre qui les rendait d'argent même sous les rayons du soleil. Bientôt ce fut mon corps entier » (Giraudoux 1948 : 102). Giraudoux prend ainsi le contre-pied de la philosophie de l'existence à l'œuvre dans *Robinson Crusoé*. Comme le précise Éliane Gandin, le quotidien insulaire des héros de Giraudoux et de Defoe répond à des idéaux différents :

> « Robinson et Suzanne prennent deux attitudes contraires. Il agit, elle est réceptacle de perceptions, de sensations. Robinson choisit le travail quotidien et pénible, Suzanne s'installe dans la paresse et l'oisiveté d'une vie de millionnaire, elle adopte une attitude de pure contemplation poétique, contemplation du monde qui est en même temps contemplation et jouissance de soi. » (Gandin 1998 : 271)

Au contact de la nature et en l'absence d'emploi du temps réglé, Suzanne établit ainsi une nouvelle relation au temps « […] dans une expérience pleinement poétique » (Prévot 2001 : 351). Comme l'analyse Anne-Marie Prévot, elle « […] inaugur[e] un nouveau langage, inscrit parfois dans l'écriture de cette expérience, une nouvelle temporalité, un présent du surgissement, de la fulgurance, un langage échappant au temps linéaire dans la fulminance de l'instant créateur » (Prévot 2001 : 351). Par « […] son esprit d'enfance, de jeu, de transgression », elle « […] anticipe le Vendredi joueur de Tournier » (Vray 2008 : 203). Le mode de vie du Robinson tourniérien sur l'île, au terme de son initiation, est donc très proche de celui de Suzanne. Néanmoins, si cet abandon aux sens et à la nature est presque immédiat chez Suzanne, il est le résultat d'un long et douloureux cheminement initiatique pour Robinson.

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, c'est seulement dans la dernière partie du roman, celle de « l'île acceptée », que, progressivement sensibilisé à une autre perception du temps lors de la phase de « l'île administrée », Robinson renonce à vouloir le maîtriser au profit d'une philosophie de l'instant. L'explosion de la grotte, à la fin du chapitre VIII, en mettant à mal la rigoureuse organisation de l'île, est l'élément déclencheur de la conversion totale du personnage à un autre mode de vie, sous l'influence de Vendredi. Le jeune garçon est « […] accoutumé à prendre les choses comme elles se présent[ent] » (Tournier 1972 : 157). L'insouciance dont il fait preuve à l'égard de la course du temps transparaît à travers sa fascination pour la harpe éolienne. « Toujours enfermée dans l'instant présent » (Tournier 1972 : 227), elle est « […] le seul instrument dont la musique au lieu de se développer dans le temps s'inscrit tout entière dans l'instant » (Tournier 1972 : 227). Dès lors, Robinson se laisse aller à appréhender l'existence au jour le jour et à jouir des plaisirs immédiats. Il évolue désormais dans un présent détaché du passé et de l'avenir, et savouré dans toute son intensité : « On dirait, par suite, que mes journées se sont redressées. Elles ne basculent plus les unes sur les autres. Elles se tiennent debout, verticales, et s'affirment fièrement dans leur valeur intrinsèque. » (Tournier 1972 : 219). Le personnage découvre alors l'éternité dans l'instant qui consiste à vivre l'instant présent en faisant mentalement abstraction de l'avant et de l'après pour jouir du moment. Les obligations et les travaux cèdent le pas à une contemplation quotidienne de la nature et à une communion avec les différents éléments. Ses journées « […] ne sont plus différenciées par les étapes successives d'un plan en voie d'exécution » (Tournier 1972 : 219) ; en l'absence de nouveautés, elles se ressemblent « […] au point qu'elles se superposent » (Tournier 1972 : 219) dans la mémoire de Robinson, pour n'en former qu'une seule. L'éternité dans l'instant s'étire alors dans le temps et, répétée à l'infini, se mue en éternel présent. Le personnage commente ainsi dans son journal son nouveau rapport au temps : « Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité » (Tournier 1972 : 219). Les notions de passé et d'avenir ont disparu, comme si le temps s'était arrêté et que Robinson évoluait, aux côtés de Vendredi, dans « l'éternité » (Tournier 1972 : 219). Après la destruction du calendrier par l'explosion de la grotte, le personnage renonce d'ailleurs à toute mesure du temps, devenue caduque en raison de son expérience personnelle d'un « présent perpétuel » (Tournier 1972 : 246). L'expérience de l'éternel présent est ainsi considérée dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* comme un état idéal en raison de la répétition illimitée des bonheurs éphémères de l'île. Elle permet de dépasser les limites d'une philosophie de l'instant, où les plaisirs, fugaces, sont aussitôt réduits à « […] la poussière et l'émiettement » (Busnel / Godfroy 1997 : 36).

Cette philosophie du moment présent, associé à une communion avec la nature, se retrouve dans *L'Empreinte à Crusoé*, qui partage, avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, une « conscience écologique » (Chamoiseau mars 2012). Lorsque cesse la frénésie d'organisation de l'île, Ogomtemmêli découvre qu'un autre rythme de vie est possible, en harmonie avec celui de la nature. Le

personnage pressent cette réalité lors de ses séances d'observation des tortues. Alors qu'il est « […] bouillonnant d'énergie, de vitesse et de force, impatient de dénicher cet Autre et de vivre enfin un retour à l'Humain » (Chamoiseau 2012 : 128), Ogomtemmêli est interpellé par le spectacle de la lenteur paisible des tortues :

> « Les tortues de terre étaient nombreuses sur l'île ; j'en avais adopté quelques-unes ; j'aimais leur ralenti, leur manière de vivre sans désir impérieux ni quelque envie pressante ; elles faisaient tout à leur seul rythme ; si les choses s'accéléraient autour, elles rentraient la tête, fermaient les écoutilles, et attendaient que l'orage passe […]. » (Chamoiseau 2012 : 127).

Il voit là un message à son encontre : « […] par elles, ces vieilles tortues de terre, cheminant pas à pas vers le chant de la source, c'est l'île qui venait à mon aide, seigneur : *elle me rappelait le chiffre de la patience et la beauté de la lenteur.* » (Chamoiseau 2012 : 128). Comme le commente Isabelle Constant, « […] la tortue devient […] l'animal totem de l'île, elle représente la lenteur et l'imperturbabilité » (Constant 2015 : 142). Mais, plus qu'une conversion totale à « l'infinie lenteur » des tortues, à « la boucle d'éternité » (Chamoiseau 2012 : 120) qu'elles incarnent – Ogomtemmêli ne reconnaît-il pas avoir compris que « […] le temps de ces tortues n'était pas le sien » (Chamoiseau 2012 : 120) ? –, le personnage prend progressivement conscience que son équilibre se situe à la croisée de l'immobilité et de l'agitation, dans la complémentarité des philosophies d'Héraclite et de Parménide, dont les textes accompagnent son cheminement sur l'île. Isabelle Constant commente en ces termes cette prise de conscience philosophique :

> « Chamoiseau dit aussi que [...] son solitaire "parvient à un apaisement" entre les deux philosophes Parménide "philosophe de l'être" et Héraclite "philosophe du devenir" (Busnel Entretien). Héraclite est le philosophe de l'impermanence, du mouvement incessant […]. Au contraire Parménide est le philosophe de la stabilité et de l'éternité. Il n'est pas étonnant que Chamoiseau s'intéresse particulièrement à ces deux philosophes dans la mesure où leurs deux philosophies épousent des visions contraires de l'identité. Sommes-nous plutôt la même tout au long de notre vie ou changeons-nous au point d'être une autre ? » (Constant 2015 : 95-96)

Ainsi l'amnésie du personnage et sa confrontation au hors-temps de l'île sont-elles le point de départ du cheminement spirituel du personnage et de sa découverte d'un équilibre en harmonie avec la nature :

> « […] cette île, seigneur – ce *Quoi*, cette chose –, était hors du temps, sans événement, hors du mouvement du monde, hors devenir possible, et c'était pourtant en ce lieu exact de trouble et de souffrance à l'âme que ma *relation à moi-même* et au monde devait se mettre en branle [...] » (Chamoiseau 2012 : 215).

### 3. L'espace insulaire et ses limites

Néanmoins, le bonheur que procure la découverte de la temporalité insulaire comporte ses limites. Si l'île incarne un modèle de répétition et de permanence et illustre l'intuition cyclique du temps, c'est bien le caractère idéal de ce modèle qu'interroge Giraudoux, en montrant la monotonie et l'ennui qui peuvent l'accompagner. C'est cette monotonie que reproche Suzanne à son paradis insulaire. Quand Robinson s'épanouit dans un éternel présent favorisé par l'absence de saisons, Suzanne, elle, rêve de changements climatiques :

> « Rien dans l'île qui m'eût permis encore de distinguer un automne ou un hiver. […]. Pas de saisons. Je cherchais leurs traces des heures entières, dans les collines, dans les gazons, […] mais désorientée dans ma marche et mes promenades, comme si l'on m'avait enlevé, avec elles quatre, mes quatre points cardinaux. » (Giraudoux 1948 : 120-122)

La jeune fille, qui « […] se lasse aussi de l'éternité », cherche alors à réintroduire du changement et de la nouveauté dans ses journées : « Elle tente également d'instaurer une histoire, de consigner des événements qui échappent à l'infinie répétition des jours. » (Coyault 2001 : 399). Elle décide alors, rappelle Sylviane Coyault, de nager en direction des îles voisines et constate finalement ceci : « C'était bien dans la vie que je rentrais, car ma journée du lendemain, au lieu d'être faite d'heures interchangeables, se morcela en épisodes comme en Europe. » (Giraudoux 1948). Mais passé un certain temps sur l'île, Suzanne réalise qu'elle perd progressivement la mémoire. Si le Robinson de Tournier ne s'épanouit qu'à partir du moment où il réussit à oublier son passé pour adhérer pleinement au présent de l'île, dans l'île intemporelle de *Suzanne et le Pacifique*, « […] cette amnésie est soudain pressentie comme un danger majeur » (Coyault 2001 : 400). Suzanne évoque ponctuellement son passé et notamment Bellac, mais, au fur et à mesure du temps, c'est la mémoire collective qu'elle redoute de perdre, et qui inclut aussi le souvenir d'individus dont on lui a confié le sort. Ainsi Suzanne se sent-elle « […] dépositaire de la faible mémoire de Calixte Sornin » alors qu'elle songe brutalement au suicide :

> « Je songeais à mourir. Mais c'est alors que Calixte Sornin apparaissait et me sauvait. C'était le premier nom de mort que j'eusse entendu, à ma première messe. De Calixte je ne savais que ce nom. Un paysan sans doute, un ouvrier. Mais moi seule, sans aucun doute, de tous ceux qui vivaient, me le rappelais encore. Il était célibataire, il était orphelin, il avait quatre-vingt-onze ans, avait dit le curé. J'étais le seul dépositaire de cette faible mémoire. Moi [...] morte, le dernier reflet de la vie de Calixte était anéanti. Parfois je me sentais plus responsable de ce souvenir à son terme que de mon existence même. » (Giraudoux 1948 : 151-152)

Dès lors, c'est cette peur de l'amnésie collective que conjure Giraudoux par l'intrusion de l'Histoire dans l'espace insulaire, sous la forme de cadavres de soldats allemands et britanniques échoués sur la plage, puis par l'arrivée de soldats alliés

(Giraudoux 1948 : 252-253). C'est pourquoi, contrairement à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la contamination de l'île par les événements de la Grande guerre et le retour en France ne sont pas vécus sur un mode dramatique, comme la fin d'un état de bonheur idéal, mais comme un devoir de participation, même indirecte, à l'Histoire collective.

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, l'idéal de l'atemporalité insulaire n'est jamais remis en question. L'arrivée du *Whitebird*, à la fin du roman, en réintroduisant le temps sur Speranza, conforte Robinson dans sa conviction que le bonheur n'est possible qu'à l'écart du devenir. Robinson est consterné en observant le comportement des passagers du navire. S'il est indigné par la cruauté de ces hommes, il reste abasourdi devant leurs forces destructrices. Car à peine arrivés sur l'île, les membres de l'équipage, véritables « brutes déchaînées » (Tournier 1972 : 237), se disputent quelques pièces d'or et massacrent sur leur passage la végétation et les animaux. Ces hommes, par leur comportement, rappellent à Robinson les mesquineries de la vie en société et les vicissitudes du temps. Plus encore, le personnage apprend de la bouche du capitaine que sa patrie, en conflit contre ses colonies d'Amérique du Nord de 1775 à 1782, a perdu la guerre d'Indépendance et doit compter désormais avec la fondation des États-Unis. « Depuis longtemps habitué à une perspective cosmique des choses » (Gascoigne 2005 : 65), Robinson ne ressent encore remords en réalisant qu'il a évolué en marge de l'Histoire. Bien plus se sent-il peu concerné par ces troubles historiques dont il juge les hommes seuls responsables. Aussi refuse-t-il de quitter son île lorsque le capitaine lui propose d'embarquer à bord du *Whitebird* :

> « C'est là qu'il prit conscience de la décision qui mûrissait inexorablement en lui de laisser repartir le *Whitebird* et de demeurer dans l'île avec Vendredi. Plus encore que tout ce qui le séparait des hommes de ce navire, il y était poussé par son refus panique du tourbillon de temps, dégradant et mortel, qu'ils sécrétaient autour d'eux et dans lequel ils vivaient. » (Tournier 1972 : 245)

Si Jean-Paul Engélibert a montré que cette critique de l'Histoire est partagée par plusieurs réécritures contemporaines du mythe de Robinson (Engélibert 1997 : 143), dont *Robinson 86* de Gaston Compère, le parti pris adopté par *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ne relève pas moins de l'utopie en défendant un idéal anhistorique. L'originalité de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* par rapport à *Robinson Crusoé* réside dans « […] la conquête de l'éternité par un Robinson qui, au contraire de son prédécesseur, ne désire pas sa réintégration dans le monde, mais vise une existence autre dans l'ailleurs des Limbes » (Engélibert 1997 : 111). La référence aux « limbes », présente dès le titre du roman, est révélatrice de la nature utopique de la réponse apportée à l'angoisse du temps : la félicité de l'éternel présent, qui confère au personnage un sentiment de toute-puissance et d'immortalité, est tributaire d'un espace en marge du monde, l'île de Speranza, lieu de nulle part, et de la communion gémellaire avec un double parfait que sont Vendredi puis Jaan.

Ogomtemmêli est peut-être celui qui a su s'approcher au plus près de la sagesse, loin de la simple parenthèse que semble constituer l'expérience insulaire de Suzanne au sein de son cheminement initiatique et loin du bonheur utopique de *Vendredi*. Le personnage a atteint une forme d'apaisement dans cette nouvelle vie au rythme des éléments. Le capitaine, qui l'a fait débarquer sur l'île douze ans plus tôt, ne peut que constater son évolution lorsqu'il le retrouve : « Ce n'était plus le gentil bonhomme que j'avais connu, mais un homme plein de sérénité, de gravité heureuse, capable de rire, et dont le regard seul vous aspirait, vous traversait, vous découvrait d'un coup » (Chamoiseau 2012 : 229). Contrairement à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* où la solitude, étendue au couple gémellaire, est une condition du bonheur, Ogomtemmêli ne redoute plus les retrouvailles avec les hommes, qu'annonce l'arrivée d'un bateau, bien qu'il soit décidé à rester sur l'île, où il est « […] au cœur de lui-même et du monde » (Chamoiseau 2012 : 230) : « Je n'étais ni ému, ni terrifié, ni impatient d'être en face des hommes ; j'étais seulement porté par une plénitude ni béate, ni inquiète, mais pleine d'elle-même » (Chamoiseau 2012 : 221). S'il est « heureux » de « […] voir des êtres humains » (Chamoiseau 2012 : 225), c'est pourtant le resurgissement de la mémoire, provoqué par la confrontation avec l'équipage du navire accosté, qui entraîne sa mort. Ogomtemmêli s'est humanisé durant ses douze années sur l'île, durant lesquelles, amnésique, il s'est forgé de nouvelles valeurs en harmonie avec l'espace insulaire. Mais le monde qu'il redécouvre est resté identique, et la traite des Nègres, à laquelle il a participé par le passé, lui est devenue une réalité insoutenable : « Là où les choses se gâtèrent, c'est quand les cris commencèrent à monter de la cale. Les captifs se mettaient à vivre une de leurs crises collectives, toujours imprévisibles. Sans doute des souvenirs lui revinrent alors. Une foudre lui embrasa les yeux » (Chamoiseau 2012 : 230). C'est d'ailleurs parce que le personnage principal ne supporte pas les cris des prisonniers que, pris de folie, il sera fusillé. Sa découverte de la possibilité d'un rapport au temps apaisé, et les modalités de ce rapport disparaissent avec lui puisqu'après sa mort, sa place sur l'île est occupée par Robinson Crusoé, qui a fait naufrage le 30 septembre 1659, et qui, selon le modèle de Defoe, rétablira les codes de la civilisation occidentale moderne.

Si une réflexion sur le temps vécu prend donc tout son sens dans les réécritures du mythe de Robinson, qui met en scène un individu confronté au hors-temps de l'île et à une perte des repères traditionnels, cette réflexion est aussi dans l'air du temps au moment où écrivent Giraudoux, Tournier et Chamoiseau. Depuis la fin du XIX^e^ siècle, en effet, la littérature s'intéresse particulièrement à ce temps intérieur de la conscience, à cette « durée » – autrement appelée « temps phénoménologique » par Paul Ricœur (Ricœur 1985 : 231). Giraudoux, Tournier et Chamoiseau ont en commun de procéder à une valorisation du présent qui, dans le hors-temps insulaire, passe par une réceptivité du sujet au rythme de la nature et par une célébration des plaisirs de l'instant présent. Cette reconsidération du présent est partagée par de nombreux textes littéraires des XX^e^ et XXI^e^ siècles qui font, selon les termes de Dominique Rabaté, « une place privilégiée » à « […] l'instant notamment qui prend des contours variés, de l'épiphanie au "moment de l'être" »

Rabaté 1997 : 227). Néanmoins, la mise en œuvre de cette philosophie du présent n'est pas sans variantes. *Suzanne et le Pacifique* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, par la place qu'ils accordent à la célébration des sens et à la jouissance, portent la trace d'une influence nietzschéenne, quand Chamoiseau semble davantage sensible aux sagesses orientales. Surtout, cette philosophie du présent est naturelle à Suzanne pour qui le temps n'est que très ponctuellement source d'angoisse ; Tournier et Chamoiseau, au contraire, font de la capacité à jouir du présent le terme d'un long cheminement initiatique du personnage. À travers la place faite au temps de la conscience, Giraudoux, Tournier et Chamoiseau procèdent ainsi à une « humanisation » du Robinson de Defoe, tout en interrogeant, chacun à leur manière et au gré de leurs influences philosophiques, les modalités d'accès au bonheur et à la sérénité.

## Bibliographie


Albouy, Pierre (1969), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin.

Bouloumié, Arlette (1991), *Arlette Bouloumié commente* Vendredi ou les Limbes du Pacifique *de Michel Tournier*, Paris : Gallimard.

Brunet, Étienne (1978), *Le Vocabulaire de Jean Giraudoux. Structures et évolutions* : Éditions Slatkine.

Busnel, François / Véronique Godfroy (1997), « Le passé, le présent, le futur », in *Le temps. Une approche philosophique*, Paris : Ellipses.

Chamoiseau Patrick (2012), *L'Empreinte à Crusoé*, Paris : Gallimard.

Chamoiseau Patrick, « Patrick Chamoiseau : "L'objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires" », entretien réalisé par Baptiste Liger, *L'Express*, 6 mars 2012. [en ligne]. http://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-chamoiseau-l-objet-de-la-litterature-n-est-plus-de-raconter-des-histoires_1089728.html [dernière consultation le 21.07.2015].

Constant, Isabelle (2015), *Le Robinson antillais. De Daniel Defoe à Patrick Chamoiseau*, Paris : l'Harmattan.

Coyault, Sylviane (2001), « Quelques aspects de la temporalité romanesque chez Jean Giraudoux », in Abdelghani El Himani (éd.), *Le temps dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fés et Université Sidi Mohamed Ben Abdellah.

Defoe, Daniel (2001), *Robinson Crusoé*, traduit de l'anglais par Pétrus Borel, Paris : Gallimard.

Engélibert, Jean-Paul (1997), *La Postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité. 1954-1986*, Genève : Droz.

Engélibert, Jean-Paul, « L'école de l'aventure coloniale dans trois robinsonnades du 19e siècle : Le Robinson suisse, L'Île de corail et Deux ans de vacances », *Syllabus Review*, 1, 2009.

Gandin, Éliane (1998), *Le Voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, Paris : Éditions L'Harmattan.

Gascoigne, David (2005), « Michel Tournier : de l'Histoire à la transcendance », in Jacques Poirier (éd.), *Tournier*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 65-74.

Giraudoux, Jean (1948), *Suzanne et le Pacifique*, Paris : Le Club français du livre.

Prévot, Anne-Marie (2001), « Suzanne et le Pacifique ou la temporalité poétique de l'écriture », in Abdelghani El Himani (éd.), *Le temps dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fés et Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, colloque international, 14-16 mars, 2001.

Rabaté, Dominique (1997), « Figures de l'après-coup. Le temps de l'événement dans le roman moderne », in Lambros Couloubaritsis / Jean-Jacques Wunenburger (éds.), *Les Figures du temps*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 221-232.

Ricœur, Paul (1985), *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris : Seuil.

Tournier, Michel (1972), *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard.

Tournier, Michel, « Tournier face aux lycéens », propos recueillis par Arlette Bouloumié, *Le Magazine Littéraire*, n°226, janvier 1986, 20-25.

Vray, Jean-Bernard (2008), « Giraudoux et le mythe européen de Robinson Crusoé : le regard éloigné », in Sylviane Coyault (éd.), *Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres*, Paris : Presses Universitaires Blaise Pascal, 195-208.

# RÉFÉRENT TEMPOREL ET VOLONTÉ D'AUTODÉFINITION CHEZ LE NOIR-AMÉRICAIN : *HOMME INVISIBLE POUR QUI CHANTES-TU ?* DE RALPH ELLISON

**Pierre Suzanne EYENGA ONANA**
**Université de Yaoundé I, Cameroun**
**eyenga_pierre@yahoo.fr**

**Résumé**

L'étude montre que par le biais de l'écriture du temps, le héros de Ralph Ellison déploie une ferme volonté de s'auto-définir face aux affres d'une société américaine attardée marquée du sceau de la ségrégation raciale au milieu du XX$^{e}$ siècle. Fondée sur l'approche narratologique postulée par Gérard Genette, l'analyse scrute l'expressivité du récit à l'aulne du triptyque « ordre, durée et fréquence » en vue de décliner l'enjeu éthique que dégage la narration d'Ellison en trois moments stratégiques : le questionnement de la structure spatiale portant la diégèse ; le décryptage des variantes temporelles alimentant la narration et le dévoilement du mythe incarné par l'herméneutique du temps dans le roman de R. Ellison.

**Abstract**

**TIME REFERENCE AND QUEST OF IDENTITY OF THE AFRICAN-AMERICAN CHARACTER: *INVISIBLE MAN* by RALPH ELLISON**

This study shows that through the understanding of time, the hero Invisible Man deploys a firm will to self-defining himself in the throes of a lingering American society marked by the seal of racial segregation in the middle of the twentieth century. Based on the narratological approach postulated by Gérard Genette, the ongoing piece of analysis scrutinizes the expressiveness of narration focusing on the triptych "order, duration and frequency", in order to decline the ethical issue that emerges from Ellison's novel according to three strategic moments: the questioning of the spatial structure bearing the diegesis; the decryption of temporal variations giving impulse to the narrative and the unveiling of the myth embodied by the hermeneutics of time in R. Ellison's piece of writing.

**Mots-clés :** *ségrégation raciale, vision du monde, ordre, durée, fréquence, auto-définition*
**Keywords:** *Racial segregation, world view, order, duration, frequency, self-definition*

## Introduction

L'un des incontestables invariants de la littérature américaine est son ancrage dans l'histoire du Noir aux Etats-Unis. De sorte que les thèmes d'élection par les écrivains de cette aire géographique sont largement pour ne pas dire exclusivement marqués du sceau de cette situation existentielle. C'est dire si l'écriture se trouve contrariée par les affres d'un quotidien problématique dominé par la réification du Noir sur un sol qu'il a directement ou indirectement fait éclore et qu'il a en partage avec ses frères blancs. Dès lors, le « découpage mimétique » (Owona-Ndouguessa 2000 : 16) inscrit la littérature américaine comme « littérature chauviniste » en dépit des voix qui se lèvent pour décrier ce postulat, y compris celle de l'écrivain Ralph Ellison (1966) dans *The New York Times Magazine*. Se désolidarisant d'une tendance qui assimile le romancier à un combattant acharné pour l'obtention des droits des Noirs, Ellison soutient qu'il n'est qu'écrivain et rien de plus : « I am a novelist, not an activist […] I am primarily responsible for the health of American literature and culture. When I write, I am trying to make some sense out of chaos. To think that a writer must think about his negroness is to fall into a trap ».

Mais au regard de l'écriture du temps dans *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* et de la réelle volonté d'autodéfinition du héros Noir américain qui la structure, comment le sentiment tragique[1] de la vie se singularise-t-il en tant que thème prédominant, à la fois unique et multiforme de l'avis d'Owona-Ndouguessa (2000 : 14) ? S'agissant du roman de R. Ellison, le décryptage des questions de temporalité n'ouvre-t-il pas la voie au traitement du thème plus complexe encore de l'invisibilité ou du refus manifeste du Blanc de reconnaître l'existence du Noir sur le sol commun américain ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous convoquons principalement la narratologie que Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2006) appréhendent comme « […] une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée ». Il s'agit précisément de revisiter la poétique narratologique de Genette (1972) susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés. Pour ce poéticien, « […] tout texte laisse transparaître des traces de la narration, dont l'examen permettra d'établir de façon précise

[1]Pour F-X Owona-Ndouguessa, le tragique sous-tend la « […] production littéraire par l'Africain-Américain de tous les temps, c'est-à-dire de la période esclavagiste (1619-1865), à celle dite de la Renaissance (1915-1945), en passant par celle de la Reconstruction (1865-1915), ou même celle de la période contemporaine dont le début se situe vers les années 1940 ».

l'organisation du récit ». L'épistémologie de Genette se fonde sur l'opérationnalité de la triade « histoire, récit et narration » en tant qu'entités heuristiques fondamentales dont il est impératif de saisir la distinction pour bien cerner l'apport de la narratologie.

Globalement, l'« histoire » correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, le narrateur, et dont la représentation finale engendre le « récit ». Toutefois, pour examiner la question du temps du récit de l'*Homme Invisible*, nous montrons comment l'histoire est présentée en regard du récit tout entier, c'est-à-dire du résultat final. Trois options méthodologiques s'offrent à nous à savoir : l'ordre du récit, la vitesse narrative et la fréquence événementielle. Puisque de l'avis de Genette, l'approche préconisée se situe en deçà du seuil de l'interprétation, l'on fera de la sociocritique d'Henri Mitterand (1980) son complément théorique. D'après Mitterand, « […] le texte de roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là ; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens, il réfracte et transforme tout à la fois le discours social » (1980 : 7).

De ce fait, il s'agira avant toute chose de la monstration que la littérature américaine est injustement taxée de chauviniste nonobstant son ancrage dans son terroir, puisqu'il n'y a pas de création *ex nihilo*. Mais surtout qu'elle s'affiche comme un pendant de l'idéologie du vivre ensemble que postule Ellison. Voilà qui justifie ses ramifications hors de ses frontières pour se révéler une littérature interculturelle ou mondialiste, notamment dans ses rapports avec l'Europe et/ou l'Afrique.

## 1. Le roman de R. Ellison : du contexte au texte

Pour certains observateurs et/ou créateurs on relève comme un retour au contexte dans plusieurs domaines de recherche et disciplines, faisant de cette problématique un motif de préoccupation singulière. Appréhendé comme « objet paradoxal » bien que toujours « mal identifié » (Achard-Bayle 2006 : 5), et non confiné à une fonction purement décorative, le contexte peut ainsi revêtir un enjeu incontournable dans l'analyse des textes et/ou discours. Aussi est-il nécessaire et convenable de le prendre en considération si l'on envisage d'accéder aux messages des textes littéraires comme le soutient un critique africain :

> « L'œuvre ne doit jamais sortir de son contexte […] Ce contexte est à mille facettes qui doivent être embrassées d'un seul coup de regard pour que l'œuvre livre ses secrets, pour que son message soit perçu. […] : facette géographique, historico-politique, socio-ethnologique, socioculturelle, linguistique » (Makouta M'Boukou 1980 : 265).

### 1.1. Le macro-espace américain

On ne le dira jamais assez, toute histoire, fut-elle réelle ou fictive, est fille de son contexte. Se déroulant suivant une certaine temporalité, elle se déploie dans une cadre spatial précis, repérable ou non. D'après E. Klein (1995 : 53), temps et espace « […] sont deux concepts qui doivent absolument liés. Ils sont

inséparablement unis. L'un sans l'autre, ils n'ont aucun sens ». Souscrivant entièrement à ce postulat heuristique, R-S. Wamba-Ndogmo soutient que : « […] tout texte a partie liée avec l'espace » (2006 : 112). Espace et temps entretiennent ainsi des rapports implicites indissociables traduisant ce que Bakhtine (1978) définit par le concept fédérateur de chronotope (*chronos*, temps + *topos*, lieu). Dans la même perspective, M. Eve Thérenty (2000 : 168) avance que la littérature est « […] le seul art à être simultanément un art de l'espace et un art du temps. Le roman exacerbe cette double dimension ».

L'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant la simple indication d'un lieu, puisqu'elle fait système à l'intérieur du texte. A relire l'intrigue d'*Homme invisible pour qui chantes-tu*[2] *?*, il appert que le macro-espace américain sert de toile de fond au récit du personnage éponyme Homme invisible. Ainsi, de Ceinture Noire au chapitre premier, à Harlem, au chapitre Vingt-cinq, en passant par l'Université de Greenwood, New Jersey, New York Centre, le roman d'Ellison offre une « référentialisation à outrance » (Owona-Ndouguessa 2000 : 16) : les espaces référencés sont identifiables et localisables sur une carte géographique, en tant que lieux communs dans la littérature américaine. L'illusion référentielle qui s'en dégage présente le récit comme un espace de la quotidienneté campant les scènes du roman. Mais par-delà le poids descriptif assorti à l'inventaire des lieux, la symbolique desdits espaces est induite de deux micro-espaces référentiels : le Nord et le Sud.

#### 1.1.1. Le Nord

Le Nord, dans la dynamique diégétique de Ralph Ellison, se révèle un espace euphorique pour le narrateur ; c'est un cadre propice à son éclosion en tant que paria de la société américaine. L'univers nordique s'exhibe comme lieu d'expression des libertés et symbole de riants auspices pour l'Homme Invisible qui y tirera les véritables leçons de son itinéraire dramatique : au Nord, l'homme a droit à la vie en tant que créature née libre et dotée de droits inaliénables :

> « C'était vraiment Harlem, et toutes les histoires que j'avais entendues concernant la cité à l'intérieur et de la cité jaillissaient dans mon esprit. L'ancien combattant avait dit vrai : pour moi, ce n'était pas une ville de réalités mais des rêves » (*HIP* : 160).

Figuration par excellence de la liberté, la joie de vivre au Nord s'illustre bien dans ce propos de l'ancien combattant du Golden Day à l'adresse du narrateur :

> « […] …au fin fond de vous-même, vous y pensez, à cette liberté du Nord dont on a tant parlé, et vous tenterez la chose une fois, juste pour savoir si ce qu'on vous a dit est vrai » (*HIP* : 154).

[2]Tout au long de ce travail, nous désignerons cet ouvrage par le symbole *HIP*.

Dans *HIP*, si le Nord s'offre comme une région aux attributs bienfaisants multiples et variés, il convient de dire que la liberté qui y est postulée n'est que factice pour le personnage éponyme Homme Invisible, victime de réification dans un univers cosmopolite où seuls les blancs ont voix au chapitre. Le narrateur fait les frais de cette ségrégation lorsqu'une femme blanche lui fait cette confidence de mauvais goût :

> « Nous veillons à la propreté et à la respectabilité de notre résidence, et nous n'avons pas besoin de nègres péquenots, comme vous, qui viennent du sud et abîment tout […] J'allais devoir avaler Harlem à petites doses » (*HIP* : 316).

Au plan économique, le Nord s'affiche comme le siège des affaires au regard des nombreuses activités économiques à caractère commercial et industriel qui s'y déroulent. L'Homme Invisible y travaillera dans une fabrique : les « Peintures Liberty ».

Quant à la politique, elle trouve dans le Nord un terreau propice en ceci qu'il incarne les principes de démocratie. En témoigne l'existence des deux partis politiques que sont la Confrérie et le parti nationaliste de Ras l'Exhorteur.

**1.1.2. Le Sud**

Point de départ de l'action du roman, le Sud se donne comme un espace totalement dysphorique ou défavorable au héros du récit à cause de la visite improvisée qu'il fait faire Mr. Norton, un Blanc alors en visite périodique à l'Université de Greenwwod, à Jim Trueblood, un fermier de très mauvais conseil. Cette visite dégoûtante pour le moins contre-publicitaire pour cette prestigieuse université du Sud vaudra au narrateur-héros la mésestime du Dr. Bledsoe, chef de ladite institution. Ce dernier exprime ainsi sa désillusion à l'Homme Invisible :

> « Ton manque de jugeote a causé à l'école un tort incalculable. Au lieu d'élever la race, tu l'as ravalée » (*HIP* : 59).

Dès cet instant, les jours de l'homme invisible sont comptés au sein de ladite université puisqu'il est finalement renvoyé de cette institution par le Dr. Bledsoe. Celui-ci lui en veut en réalité à cause de son apparente indélicatesse à révéler à la face du monde l'opposition criarde entre Nord et Sud, deux régions en dissensions protéiformes au sein d'un seul et même pays :

> « En tant que chef de cette institution il ne m'est pas possible de laisser passer ça. Garçon, je me débarrasse de toi ! […] Tu es un imbécile de Noir instruit » (*HIP* : 143).

Ainsi renvoyé de la plus prestigieuse université du Sud, porteur des sept lettres mystérieuses que lui a fait tenir le rancunier Dr. Bledsoe et qui scellent définitivement sa descente aux enfers, le départ pour le Nord s'avère être pour l'Homme Invisible un impératif catégorique, sa seule issue de sortie, si en outre il

tient à se soustraire de la discrimination raciale qui y est instituée en règle, du moins si l'on en croit ces paroles du Dr. Bledsoe :

> « Ces Blancs ont des journaux, des revues, des radios, des porte-parole pour faire passer leurs idées. S'ils ont envie de dire un mensonge au monde, ils peuvent le dire, et ça devient la vérité ; […] Mais j'y ai creusé ma place et je n'hésiterais pas à faire pendre tous les Noirs du pays aux grosses branches des arbres avant le matin, si mon maintien était le prix » (*HIP* : 145).

Théâtre fréquent des mauvaises mœurs, symbole de l'instabilité culturelle, le Sud s'offre par ailleurs comme l'état-major de la pauvreté et de la misère dans le roman. Zone agricole par excellence, le Sud n'est pas conseillé aux touristes. Ses bâtisses, véritables allégories de la promiscuité, ne s'y prêtent pas en tout cas. Ainsi, lorsque M. Norton visite le campus, il aperçoit :

> « Un ensemble de baraquements et de cabanes de bois, blanches et gauchis par les intempéries » (*HIP* : 59).

Seulement, pour réaliser qu'un espace lui est euphorique ou dysphorique, le naïf Homme Invisible mettra du temps aux fins de se réaliser en tant qu'homme noir illusoirement libre. Comment s'articule ce temps pluriel qui structure sa volonté de s'auto-définir dans le labyrinthe calamiteux de sa vie mouvementée ?

## 2. L'écriture du temps dans *HIP*

Argumentant au sujet de l'enjeu que revêt le moment de la narration dans tout texte narratif, G. Genette (1972 : 72) soutient que deux temporalités sont à distinguer : l'histoire et le récit. Pour lui, l'histoire renvoie à la chose racontée, à l'ensemble des événements que l'on veut représenter, « le contenu narratif, le signifié ». Quant au récit, il renvoie au « […] "signifiant", à l'énoncé, au discours ou texte narratif lui-même » (Genette 1972 : 72). Plus précisément, nous verrons dans le récit

> « […] la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet d'un discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements […] et qui fait l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition » (Genette 1972 : 21).

Tout au long de cette étude, il s'agira pour nous d'exorciser le temps du récit. Ce temps s'intéresse à la manière dont l'histoire est présentée par rapport au récit dans son ensemble, c'est-à-dire par rapport au résultat final de l'histoire. Trois instances temporelles ponctueront l'analyse : l'ordre, la durée et la fréquence du récit.

### 2.1. Des rapports d'ordre dans le récit

Milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences et les phénomènes dans leur succession, le temps est en soi une pure fabrication de

l'esprit. Pour certains philosophes comme Henri Bergson[3], il n'est qu'illusion : il ne sert qu'à établir une relation entre les choses ; il n'est que la durée des choses. Pour d'autres épistémologues, des questions de temps,

> « […] le temps est le principal auxiliaire du romancier. Alors que le dramaturge lui est soumis et doit lui obéir aveuglement, le romancier au contraire en est le maître absolu. Il peut le réduire, l'allonger, le suspendre à sa guise, voire […] le parcourir en arrière » (Michaud 1957 : 139-140).

*HIP* ne déroge pas à cette règle. Lorsque le narrateur de ce roman prend la parole au prologue, le temps de son récit ne peut guère être parallèle au temps de la fiction dont se sert le romancier Ellison. Aussi l'impossibilité de parallélisme entre les deux temporalités va-t-elle aboutir à des retours en arrière et à des récits prédictifs anticipant sur le discours de l'heure.

**2.1.1. Les rétrospections**

Encore appelée analepse, la rétrospection est « […] l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette 1972 : 82). *HIP* n'est pas du tout un récit linéaire ; il exhibe deux types de rétrospections : celles dues à la rétrospection des personnages et celles qui sont la conséquence du geste du narrateur.

D'emblée, disons que tout le mode narratif de ce roman repose sur une macro-rétrospection dès lors qu'au moment il entreprend de narrer les événements ayant marqué son hibernation dans un souterrain, ceux-ci sont totalement accomplis. Le reste du roman repose quant à lui sur des micro-rétrospections qui reviennent dans le détail sur les événements qui l'y ont conduit.

Ainsi quand le narrateur affirme au chapitre II : « […] cette nuit-là, je rêvais que j'étais au cirque avec lui et qu'il refusait de rire aux facéties des clowns » (*HIP* : 47), l'on se rend compte en scrutant la logique du récit, que la nuit en question est passée et ne fait plus que l'ombre des réminiscences. Il s'agit d'une narration dite ultérieure puisqu'elle raconte les événements après qu'ils ont eu lieu. Ce cas est dominant dans la trame romanesque d'Ellison. Parfois présentée à l'imparfait de l'indicatif, la rétrospection est par ailleurs utilisée pour la présentation d'un personnage :

> « C'était la cabane de Jim Trueblood, un métayer qui avait déshonoré la communauté noire. Quelques mois plus tôt, il avait causé un joli petit scandale à l'école, et depuis, on ne prononçait plus son nom que dans un murmure […] c'était aussi un bon ténor : parfois, lorsque des hôtes de marque blancs visitaient l'école, on le faisait venir pour chanter ce que les officiels appelaient leurs spirituals primitifs, à l'heure du rassemblement dabs la chapelle, le dimanche soir » (*HIP* : 60).

[3]In *L'Origine de l'espace et du temps*, http://science-uivers.qc.ca./cosmologie/origine.htm, consulté le 26 septembre 2015.

Au surplus, l'analyse des temps verbaux des passages constitutifs de l'analepse du texte révèle que le plus-que-parfait occupe, de par sa récurrence, une place de premier plan dans la trame diégétique d'Ellison. De fait, ce temps convient le mieux à l'expression de l'aspect accompli dans le passé ; il s'exhibe donc comme le temps par excellence de l'expression de l'antériorité.

Jouant parfois un rôle explicatif dans le cas d'un récit digressif à tiroir, cas où un/des récit(s) second(s) est tenu par un autre narrateur dans la même histoire, la rétrospection est employée pour narrer une histoire seconde. Ce cas est relevé dans le roman quand Trueblood s'empare des reines de la diégèse pour définitivement fixer le lecteur sur les contours de son inceste : père de petite-fille (*HIP* : 60). Du coup, surgit un effet de suspense au cours de la lecture de l'histoire de l'Homme Invisible, puisque le lecteur en infère que les analepses réfèrent aux événements marqués du sème du tragique dans le roman : visite chez Trueblood ; incidents au Golden Day ; renvoi de l'université par le Dr. Bledsoe ; accident de travail ; agression du prédicateur ; mort de Tod Clifton ; brouille à la confrérie émeute et chute dans le souterrain.

Toutefois, on note également dans l'histoire de l'Homme Invisible, une technique narrative consistant à prédite par la grâce du temps, les événements qui se produiront dans sa vie à la suite du récit ou dans la vie d'un personnage de récit. Le concept de prolepse ou prospection réfère à cette modalité temporelle chez Genette.

### 2.1.2. Les anachronies[4] narratives de type prospectif

L'absence de parallélisme entre le temps du discours de l'Homme Invisible et le temps de la fiction de Ralph Ellison va générer une autre occurrence temporelle : la prospection ou anticipation ou prolepse. D'après Gérard Genette (1972 : 82), la prolepse renvoie à « […] toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». Perçues comme une anomalie dans la diégèse, l'homme invisible ou le narrateur s'en sert néanmoins pour évoquer ou raconter d'avance un événement ultérieur.

Certes, cette manœuvre temporelle est rare dans le récit d'Ellison car elle sacrifie l'intérêt et le suspense, il ne reste pas moins que l'Homme Invisible convoque cette stratégie discursive aux fins de prédire ce qui se produira le lendemain. Ces paroles destinées à Ras l'Exhorteur sont illustratives de nos propos :

> « À partir d'aujourd'hui, nous serons au coin des rues tous les soirs, sachant que nous risquons la bagarre. […] Nous serons ici tous les soirs, tu entends. Nous viendrons ici, et la prochaine fois que tu te précipites avec un couteau sur un de nos frères, blanc ou noir, comprends-moi – eh bien, nous ne l'oublierons pas » (*HIP* : 357).

[4]G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. L'anachronie renvoie aux différentes formes de discordances entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit. Il s'oppose aux anisochronies qui référent à un texte sans rythme.

Ces paroles prophétiques mettent le lecteur au parfums de l'issue que connaîtraient sous certaines conditions les rapports intersubjectifs entre les membres de la Confrérie et ceux du parti nationaliste dans le récit. Il en est de même des conséquences visiblement fâcheuses qui découleront de l'inconduite du leader noir Ras face aux militants de la Confrérie dont fait partie l'Homme Invisible.

Dans le même ordre d'idées, la disparition de Tod Clifton offre au frère Jack la possibilité de dévoiler son agenda à l'homme Invisible au sujet de leur projet d'avenir. Le lecteur sait alors ce qui se produira un jour après l'acte de parole :

> « Vous recevrez à ce sujet de plus amples informations demain » (*HIP* : 400).

Dans certaines occurrences diégétiques toutefois, la prolepse alimente le suspense et renforce l'indécision caractéristique de l'issue de certains événements dans l'esprit du lecteur ; il doit ainsi poursuivre la lecture du roman s'il veut en savoir long sur l'épilogue du récit. Tel est le cas du noble projet du narrateur de quitter enfin le souterrain dans lequel il s'est terré dans la perspective d'exorciser tous les démons de la discrimination raciale ou de se rendre définitivement invisible aux yeux de ceux qui, par le passé, refusaient de le voir, tout comme ceux qui, dans la rue, semblent ne pas mentionner sa présence ou le signe d'une présence humaine :

> « J'ouvrirai, demain matin, je pousserai le couvercle » (*HIP* : 532).

Le suspense procède du fait que pratiquement à la fin du roman, au moment même où le narrateur-héros annonce la fin de son hibernation, il aiguise l'envie du lecteur à la retrouver enfin libre et du prisme discriminant à l'aulne duquel sont perçus les rapports sociaux. Mais l'on sait qu'il n'en sera aucunement tel jusqu'à la fin de l'épilogue puisque l'affirmation du héros restera à son stade embryonnaire jusqu'à la clôture du récit. Il ne prendra jamais effet que dans ses rêves.

Il convient de souligner que le temps verbal du futur, relevé dans les prolepses, contribue à inscrire l'action dans les projets du narrateur.

### 2.2. De la durée du récit

Encore appelée vitesse, son étude s'intéresse au rythme du roman, ses accélérations ainsi que ses ralentissements. De fait, tout récit a un rythme quoique ce dernier soit invisible à l'œil nu. Cette vitesse est fonction du rapport existant entre la durée de l'histoire racontée et l'espace-papier qu'on s'octroie pour la narrer. Pour Genette (1972 : 123), la durée se définit « […] par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours et mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages ». Parce que le romancier Ellison ne saurait ni tout dire ni tout raconter, ni même accorder la même importance aux événements qui constituent le récit, il accélère ou ralentit la vitesse du récit selon quatre modalités narrato-temporelles : « […] les deux

extrêmes […] ellipse et pause, et deux intermédiaires : la scène, […] et le sommaire » (Genette 1972 : 129).

**2.2.1. La scène**

Elle est généralement dialoguée et revêt un caractère beaucoup plus mimétique que diégétique. L'égalité entre temps de la narration et temps de l'histoire commande d'établir l'isochronie[5] entre les deux temporalités. Dépourvue de tout personnage intermédiaire qui médiatiserait la relation du lecteur au texte, la scène traduit l'effacement total du narrateur pour ainsi dire céder la fonction narrative aux policiers blancs qui s'acharnent impitoyablement sur l'Homme Invisible. L'action apparaît ainsi dans sa pure réalité dans la perspective de faire revivre les évènements au lecteur avec toute l'ambiance dramatique l'ayant marquée, sans restriction aucune. Ainsi, au cours de la nuit qui va symboliser le mécontentement des Noirs de Harlem, on entendra deux personnages se dire :

> « […] -c'est-y pas une drôle de nuit, ça ?
> -ni plus ni moins que d'habitude
> - pourquoi tu dis ça ?
> - Pa'ce que ça baise, ça s'bat, ça ment, comme d'habitude. Passe-moi c'te bouteille ;
> - Ouais mais ce soir, j'ai vu des choses que j'avais jamais vues avant » (*HIP* : 528).

**2.2.2. Le sommaire**

Cette occurrence s'offre comme la narration en quelques paragraphes, pages ou journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles. Cette stratégie temporelle produit un effet d'accélération comme dans cette occurrence où l'Homme Invisible condense quatre-vingt-sept années d'existence :

> « Regardez tout ce qu'il a amassé en quatre-vingt-sept années, épargné dans la neige comme les entrailles de poulet » (*HIP* : 269).

De même, lorsqu'en poursuivant ses activités à la confrérie, le héros fait savoir au lecteur :

> « Quelques dimanches plus tard nous lançâmes une manifestation qui confirma notre mainmise sur la communauté » (*HIP* : 361).

Il convient de souligner que les segments analeptiques ressortissent au sommaire, du moment où, par accélération, ils résument plusieurs instants de la vie des personnages décrits :

---

[5]Un récit isochrone est un récit à vitesse égale, sans accélération ni ralentissement, où le rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant.

> « Les enfants s'étaient arrêtés de jouer et considérablement l'auto en silence, les bras derrière le dos » (*HIP* : 61).

**2.2.3. La pause**

Certains passages de l'histoire de l'Homme Invisible sont marqués par la suspension totale du déroulement des événements ou du temps et par l'omission pure et simple du rôle du narrateur. Cette manœuvre temporelle réduit le narrateur au rôle de descripteur et de commentateur. Il la convoque précisément lorsqu'il veut faire une réflexion générale sur les événements qui rythment sa quête vers son identité. Ainsi, alors qu'une dispute l'oppose au frère Wrestrum au sein de la Confrérie, le héros pense :

> « Il y avait, dans ses propos une logique que je me trouvais contraint d'accepter. Ils avaient tort, mais ils avaient le devoir de découvrir leu erreur […] Mais à quoi toute cette obsession à propos des ennemis, en fin de compte ? » (*HIP* : 384).

Au moment où cette pensée traverse le narrateur, on ne note aucun temps de fiction dans le récit d'Ellison. Le commentaire devient dès lors l'une des caractéristiques essentielles du récit de l'*Homme Invisible*, notamment après les passages dialogiques.

**2.2.4. L'ellipse**

Par moments, le narrateur omet volontairement les périodes superflues de son histoire pour se concentrer à l'essentiel ; il se résout à passer sous silence une durée de l'histoire pour davantage laisser s'accélérer le récit, de façon maximale, voire exponentielle. Si le temps de l'histoire élidé peut être indiqué ou non, il appert, dans le premier cas, que l'écrivain juge pertinent de passer sous silence certaines périodes du récit de l'Homme Invisible. Tant et si bien que « […] le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative ; il s'agit de l'ellipse explicite » (Genette 1972 : 140).

Cette forme d'ellipse est observée quand l'Homme Invisible évoque vaguement la période qu'il a omise dans son récit alors qu'il était chauffeur :

> « Vers la fin de ma première année, je lui servis de chauffeur au cours de la semaine qu'il passa sur le campus » (*HIP* : 19).

Incertain et frappé d'indécision, le lecteur sait tout juste que la scène a eu lieu à la fin d'une certaine année qui était la première du genre dans la vie estudiantine du héros. D'autres occurrences visualisent cette variante elliptique visant à situer vaguement le lecteur dans la logique du récit qu'il tient.

> « Le lendemain, les voisins me féliciter » (*HIP* : 47) ; « Cette nuit-là, je rêvai que j'étais au cirque avec lui et qu'il refusait de rires aux facéties des clowns ». (*HIP* : 47).

L'Homme Invisible ressasse parfois les soins que lui donnait Mary Rambo à un certain moment du récit sous la forme d'ellipses explicites :

> « Elle m'avait entretenu pendant des mois, et cependant, je n'en avais pas la moindre idée » (*HIP* : 287).

A l'ouverture du chapitre, le narrateur rappelle au lecteur l'âge de son histoire en termes de durée ou occurrence temporelle :

> « C'est une longue histoire, vieille de vingt ans » (*HIP* : 31).

Et quand il se remémore ce passé odieux lié à l'esclavage de ses grands-parents, il rappelle :

> « Il y a quatre-vingt-cinq ans. Mes grands-parents furent esclaves, je n'ai pas honte d'eux » (*HIP* : 31).

### 2.3. La fréquence du récit

Au cours du récit des événements qui ont causé sa chute dans un souterrain, l'Homme Invisible reproduit et répète parfois le même énoncé en fonction de l'importance qu'il veut lui accorder. Il s'agit pour lui de faire voir les relations entre le récit et l'histoire. Comme pour dire que la fréquence confère elle-aussi un certain rythme au récit. D'après Genette (1972 : 146), « […] un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois ». Ce poéticien distingue ainsi le récit singulatif, répétitif du récit itératif.

#### 2.3.1. Le singulatif

Ce cas plus ordinaire se distingue par le fait que le narrateur raconte une fois un événement qui s'est passé une fois. Il en est ainsi de l'ensemble du récit de l'Homme Invisible qui s'amorce le jour où il reçoit une bourse universitaire suite à une harangue usqu'au jour où il va se retrouver terré dans une soute à charbon. Le singulatif devient ainsi la toile de fond sur laquelle repose le grand édifice romanesque.

Dans sa quête d'identité, le narrateur n'y va pas par quatre chemins pour exposer au lecteur les motivations qui sont les siennes :

> « Je suis un homme qu'on ne voit pas […] Je suis un homme réel, de chair et d'os […] Je suis invisible comprenez bien, parce que les gens refusent de me voir » (*HIP* : 19).

Puis, il explique, une fois, la stratégie qu'il a adoptée en vue de combattre cette disposition de son corps et de son esprit qui le confondent face aux autres Américains blancs :

> « Dans mon trou, dans le sous-sol, […]. J'ai électrifié tout le plafond, centimètre par centimètre » (*HIP* : 22).

**2.3.2. Le répétitif**

En quête d'identité, le personnage principal du roman d'Ellison doit conjurer le mauvais sort par l'exorcisation des crises ou survivances du passé. Ceci explique son discours emphatique caractérisé par le procédé rhétorique de la répétition. Plusieurs des énoncés de l'Homme Invisible mettent ainsi en relief la récurrence d'un même événement dans la suite de la diégèse. Tel est le cas de la mort du grand-père du héros relatée tout au début du roman. Bien que décédé, cet événement ressurgit dans la narration plus tard dans la journée selon les paroles du héros :

> « Cette nuit-là, je rêvai que j'étais au cirque avec lui et qu'il refusait de rire aux facéties des clowns » (*HIP* : 47).

De même, l'épisode du récit de Jim Trueblood ainsi que l'évocation des événements du Golden Day des chapitres II et III hantent le héros et refont surface dans son discours au chapitre VI. Aussi verse-t-il dans la complainte :

> « Je désirais vider ma mémoire de tout ce qui avait trait à Trueblood ou au Golden Day » (*HIP* : 153).

**2.3.3. L'itératif**

Pendant qu'il conduit son récit, le héros du roman évoque une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Dans *HIP*, cette occurrence fréquentielle est convoquée pour évoquer, à l'imparfait et dans les sommaires, la permanence et l'habitude. L'exemple ci-après est parlant :

> « À chaque printemps, les millionnaires descendaient du Nord pour la fête des fondateurs » (*HIP* : 51).

Nous désignons par « détermination » cette occurrence itérative et indéterminée dans l'action. A bien scruter la détermination susmentionnée, on réalise que la descente des millionnaires s'est produite dans le passé et qu'elle se reproduira certainement dans le futur ? Seulement, elle est racontée une seule fois par le narrateur et sa fréquence demeure indéfinie.

**2.4. La temporalité objective comme indice de sens**

Sous cette ultime rubrique, nous mettons, à côté de la dimension subjective du temps et de son décalage par rapport au temps physique, trois autres variantes temporelles : le temps saisonnier, la datation objective et le temps verbal.

### 2.4.1. Le temps saisonnier

Trois saisons s'alternent dans le récit de l'Homme Invisible : l'été, l'hiver et le printemps. Si le roman s'ouvre par un vide saisonnier au chapitre premier, dès le chapitre II, le lecteur est plongé dans un désordre saisonnier révélateur. Cette brouille est illustrative du foisonnement narratif caractéristique de la trajectoire du héros tout au long des 545 pages du roman.

Au regard des occurrences saisonnières de *HIP*, le moins que l'on puisse dire est que l'été, temps chaud, symbolise la chaleur étouffante des malheurs qui ont cours dans l'itinéraire du héros Homme Invisible. Cette saison voit sa chute dans le trou après la disparition de son ami Tod Clifton de la Confrérie.

Le printemps s'affiche comme temps de la renaissance du héros. La douceur de la température coïncide avec le rayonnement politique du héros en tant que porte-parole du peuple noir après son accident aux Peintures Liberty.

Quant à l'hiver, il traduit le bonheur total dans la vie du héros. Il se fait une renommée lors de son discours public au Nord. Cette performance lui vaudra un poste doublé d'un salaire consistant dans le parti communiste. L'été, l'hiver et le printemps figurent donc respectivement le malheur, l'espoir et le bonheur dans le drame de l'Homme Invisible.

### 2.4.2. Le datation objective

Le récit de l'Homme Invisible regorge de faits historiques et de noms mythiques qui renvoient à des événements repérables dans l'Histoire des États-Unis. Tel est le cas de la Reconstruction, de l'allusion à la guerre civile ou encore aux noms comme Frederick Douglass, Booker T. Washington ou encore Marcus Garvey.

S'agissant par exemple de la Reconstruction, elle rappelle la période de dix ans, 1867-1877, consécutive à la guerre de sécession aux Etats-Unis. On se souvient par ailleurs que Garvey lança en 1918 un mouvement idéologique qui prônait le retour des Noirs américains en Afrique dont il exaltait en sus la grandeur.

### 2.4.3. Le temps verbal

Pratiquement tous les temps du mode indicatif sont convoqués dans la narration de l'Homme Invisible. Nous n'en mentionnons que les plus représentatifs.

Le présent obéit dans le roman à une logique variée ; le présent d'énonciation par exemple coïncide le procès de l'énoncé avec le moment de son énonciation. Le héros partage ainsi sa résolution face à la question de son invisibilité :

> « Je dois sortir, je dois émerger […] J'enlève l'ancienne peau […] Je sors, je ne suis pas moins invisible sans elle, mais je sors quand même » (*HIP* : 545).

Mais la grande résolution de ce personnage est rendue par un présent omnitemporel des constatations générales traduisant la généralité. Ce « présent gnomique » transforme l'énoncé en un postulat valide indépendamment du statut de l'énonciateur. Ces paroles du héros d'Ellison en articulent la vision éthique :

> « Il existe une possibilité, même pour un homme invisible, de jouer un rôle utile dans la société […] Qui sait si, dans des fréquences trop basses, je ne parle pas de vous ? » (*HIP* : 545).

Le passé simple situe de l'intérieur un fait dans le passé et l'y classe, permettant ainsi de voir le procès globalement. Le cas du rôle de pantin joué par les Noirs dans roman témoigne de leur exploitation de l'homme blanc américain :

> « À la sortie de l'ascenseur, on nous fit traverser un vestibule rococo et l'on nous conduisit dans une antichambre où nous devions enfiler nos vêtements de combat » (*HIP* : 34).

Le passé composé situe les faits dans un passé récent ou dans un passé ancien ressenti comme lié à l'activité du locuteur. Ce temps peut par ailleurs servir à exprimer l'aspect accompli du passé et à souligner l'avènement, une action :

> « Merci, mais le Dr. Bledsoe a déjà pris ses dispositions » (*HIP* : 113).

L'imparfait, pour sa part, présente non seulement la toile de fond, le décor et les commentaires mais également le procès dans son déroulement, sans en délimiter le début ni la fin. L'Homme Invisible ressasse ainsi l'instant glorieux d'un passé euphorique :

> « En ces jours où je ne me sentais pas encore invisible, je me voyais comme un futur Booker T. Washington » (*HIP* : 33).

## Conclusion

L'usage de l'anachronie de type analeptique comme mode narratif dominant du roman d'Ellison offre au héros d'exorciser les pratiques incongrues et les autres survivances d'un passé sclérosant régenté par les tenants d'une discrimination raciale obsédante et multiforme. Ponctué des scènes, sommaires, pauses et autres ellipses, le rythme du récit, tantôt lent, tantôt accéléré, traduit le pathos ou les états d'âmes dans lequel baigne le narrateur. Ces manœuvres narratives visent à faire toucher du doigt les réalités de ce temps abêtissant qui déshumanise et réifie l'homme. Mais l'écrivain ne s'arrête pas sur cette note triste qui signifierait son défaitisme. Voilà pourquoi il postule une éthique du vivre ensemble qui inaugure de riants auspices entre hommes de toutes les races par simple convocation d'un temps prospectif structuré autour de l'allégorie de l'ombre et de la lumière. Cette éthique scelle la quête identitaire par l'Homme Invisible ou tout au moins symbolise-t-elle l'épilogue d'un long et harassant processus d'autodéfinition ayant toutefois abouti à de nouvelles prospectives, notamment l'émergence de sa nouvelle essence d'homme définitivement libéré des carcans séparatistes inopérants.

**Bibliographie**


Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.

Ellison, Ralph (1947), *Homme invisible pour qui chantes-tu ?,* Paris : Grasset.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris : Seuil.

Guillemette, Lucie/ Lévesque Cynthia (2006) « La Narratologie », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, http://www.signosemio.com [dernière consultation le 2.08.2015].

Klein, Etienne (1995), *Le Temps*, Paris : Flammarion.

Makouta M'Boukou, Jean-Pierre (1980), *Introduction à l'étude du Roman Négro-Africain de Langue Française*, Dakar : NEA/CLE.

Michaud, Guy (1957), *Connaissance de la littérature » l'œuvre et ses techniques*, Paris : Nizet

Mitterand, Henri (1980), *Le Discours du roman*, Paris : PUF.

Owona-Ndouguessa, François-Xavier (2000), *Espace littéraire africain-américain : pistes et repères*, Yaoundé : PUY.

Pouillon, Jean (1946), *Temps et roman*, Paris : Gallimard.

Poulet, Georges (1990), *Etudes sur le temps humain,* Paris : Presses Pocket.

Ricœur, Paul (1985), *Temps et récit*, Paris : Seuil.

Wamba-Ndogmo, Rodolphine-Sylvie (2006), *Les Chauves-souris de Bernard Nanga*, Yaoundé : PUY.

Weinrich, Harald (1973), *Le Temps*, Paris : Seuil.

# L'ÉCOULEMENT DU TEMPS OU LES LIMITES TEMPORELLES DANS *UN CŒUR SIMPLE* DE GUSTAVE FLAUBERT

**Camelia MANOLESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**
**cameliamanolescu@yahoo.com**

**Résumé**

Le conte *Un cœur simple*, du recueil de Flaubert *Trois contes* (1877), met en premier plan la figure de la brave servante Félicité et insiste sur la trame temporelle et sur l'analyse psychologique des caractères. Le narrateur aime manipuler les indices qui renvoient au temps et à l'espace en vue d'individualiser chaque personnage qui suit un parcours préétabli dans l'économie de la narration.
En focalisant les souvenirs de l'enfance et de la jeunesse de l'écrivain réaliste, si connu pour la reconstruction des événements en vue de créer la sensation de réalité, nous nous proposons d'analyser *l'écoulement du temps* qui détermine le destin de la domestique Félicité, en contact avec les autres, la communauté et les actions qui semblent se passer peu de temps en avant. Nous voulons ainsi insister sur *le schéma* selon lequel évolue chaque personnage qui subit l'action du temps (*la limite initiale et la limite finale ; l'obstacle ; le temps accéléré* ou *le temps au ralenti*), sur *le traitement du temps* à l'aide des repères temporels en vue d'assurer la chronologie du récit et de situer l'action dans la réalité.

**Abstract**

**THE FLOW OF TIME OR THE TIME LIMITS IN GUSTAVE FLAUBERT'S *UN CŒUR SIMPLE***

The story *Un cœur simple* [A Simple Heart], the first book of Flaubert's *Trois contes* [Three Stories] (1877), places in its foreground the brave figure of servant Félicité and emphasizes the time frame and the psychological analysis of the characters. The narrator loves to manipulate the indexes that refer to time and space in order to individualize each character, following a predetermined way in the economy of the narrative frame. By focusing on the realist writer's memories of childhood and youth - a writer who is wellknown for the reconstruction of events that create the sensation of reality - we aim to analyze *the flow of time* that determines the fate of the domestic servant Félicité, in his relationship

with the others, the community and the line of action. We intend to emphasize *the pattern* that builds every character who undergoes the action of time (*the initial and the final limit; the obstacle, and the accelerated or the idle time*), and *the time indexes* by using the temporal markers in order to provide the chronology of the story and transorm action in reality.

**Mots-clés :** *écoulement temporel, traitement du temps, limite initiale/limite finale, obstacle, temps accéléré/temps au ralenti, Félicité*
**Keywords:** *flow of time, time indexes, initial/final limit, obstacle, accelerated/idle time, Félicité*

## Introduction

*Trois contes*, le recueil que G. Flaubert publie en feuilleton (en sept épisodes, à Paris, dans *Le Moniteur universel* du 12 au 19 avril 1877) et ensuite en volumes (*Trois contes*[1], le 24 avril 1877), est sa dernière production romanesque. Composé des contes *Un Cœur simple* (le destin d'une femme simple, Félicité)*, La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* (la vie d'un seigneur légendaire qui commet un meurtre horrible et qui doit sauver son âme) et *Hérodias* (la décapitation du Saint Jean le Baptiste)*,* le recueil flaubertien développe le thème de la mort et de la charité, en créant une trame narrative fondée sur le suspense et le tragique. L'action se déroule dans des époques différentes (de l'Antiquité au XIX$^{e}$ siècle) et recrée des personnages divers (Félicité, la simple servante au grand cœur ; Julien, le prince qui commet le meurtre ; Saint Jean et tout un monde du temps des Romains et des Palestiniens) qui se lient entre eux par leur amour illimité pour Dieu et par leur fin tragique.

La trilogie, un véritable triptyque, où se déroulent trois époques différentes (l'époque moderne dans *Un cœur simple*, l'époque médiévale dans *La légende de saint Julien l'hospitalier* et l'époque antique dans *Hérodias*), ne respecte pas, selon la volonté de Flaubert, « […] la chronologie de l'écriture des textes » car l'auteur commence par décrire une croyance de l'époque moderne, ensuite il plonge dans le primitivisme du Moyen Age et finalement il descend « […] aux sources du christianisme » (Jean-Pierre de Beaumarchais / Daniel Couty 1947).

Dans notre étude, en focalisant le premier conte, *Un cœur simple* (qui, ayant comme point de départ les souvenirs d'enfance et de jeunesse de Flaubert, individualise le destin d'une femme simple, la domestique Félicité), nous voulons expliquer comment l'action du conte avance dans le temps par des événements qui semblent se passer peu de temps avant de sorte que nous, le lecteur, nous sommes les témoins des faits narrés ; nous voulons ainsi individualiser *le schéma* selon lequel évolue chaque personnage qui subit l'action du temps : la *limite initiale et la limite finale* de chaque événement qui détermine la vie des personnages, *l'obstacle*

[1]Flaubert, Gustave, *Trois contes. Un cœur simple. La légende de Saint-Julien L'Hospitalier. Hérodias,* Paris, G. Charpentier éditeur, 1877.

qui change le destin des héros du conte, *le temps accéléré* ou *le temps au ralenti* selon l'action qui suit son cours et imprime la sensation d'écoulement de temps ; nous voulons aussi observer comment Flaubert, l'écrivain réaliste si controversé, travaille sur *le traitement du temps* dans son conte, sur *les repères chronologiques* (les marques temporelles directes et indirectes) et comment il assure ainsi la chronologie du récit et situe l'action dans la réalité mais nous individualiserons les indices temporels du texte flaubertien au sens large du terme et non pas dans le sens de la pragmatique linguistique.

## 1. *Un cœur simple*

L'action du conte *Un cœur simple* est résumée par Flaubert lui-même dans sa *Correspondance* :

> « *L'Histoire d'un cœur simple* est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote et mystique, dévouée sans exaltation et tendre comme du pain frais. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet ; quand le perroquet est mort, elle le fait empailler et, en mourant, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit. Ce n'est nullement ironique comme vous le supposez, mais au contraire très sérieux et très triste. Je veux apitoyer, faire pleurer les âmes sensibles, en étant une moi-même » (*Lettre à Mme des Genettes*, 19 juin 1876, Correspondance IV, pp. 233-234).

et reprise dans *le Dictionnaire des œuvres littéraires* qui dévoile, lui aussi, les intentions de Flaubert vis-à-vis de l'exactitude de l'espace et du temps du conte et de la construction de ses personnages :

> « Flaubert se rend sur le lieu où il a passé ses vacances étant enfant : Pont-l'Evêque et Trouville, dont il donnera une peinture si exacte qu'on a pu parfaitement reconstituer la topographie de son histoire et y reconnaître des personnages qui ont réellement existé » (Jean-Pierre de Beaumarchais / Daniel Couty 1947).

C'est au fond l'histoire de Félicité, la jeune fille soumise aux malheurs dès sa naissance ; trahie par son fiancé, elle devient la servante de Madame Aubain et pousse ensuite son dévouement à l'extrême (Manolescu 2014).

Dans la rédaction de cette histoire, Flaubert respecte les règles générales du conte (« un resserrement de l'action », « un enchaînement logique de l'intrigue » et « […] une caractérisation plus hâtive des personnages, dont les qualités sont énumérées explicitement dans le récit, plutôt que suggérées d'après leurs actions »[2]) et recrée une action qui semble achevée dès le début. Mais il efface le moment d'attente au commencement de son conte ; l'action se met en marche à partir des données valables une fois pour toutes, le récit avance en reprenant et en

[2]http://www.sculfort.fr/articles/etoes/19e/flaubert/coeursimple.html.

développant les événements déjà racontés (*idem*). Le déroulement de l'action suit « des bornes »[3] bien établies du temps (dès l'âge de dix-huit ans de Félicité jusqu'à sa mort) et de l'espace (Pont-Lévêque et Trouville).

L'action de ce conte flaubertien est « […] soumise à la description psychologique des personnages »[4], la trame temporelle individualise des séquences où les repères chronologiques et le jeu des temps du passé annoncent un traitement spécial de la temporalité par l'introduction de la sensation d'événement vécu et d'écoulement de temps qui se déroulent devant les yeux du lecteur comme si celui-ci est un participant direct.

## 2. Le temps et le schéma flaubertien

Selon Kant, il est nécessaire de « […] nous déprendre de l'idée que le temps aurait une existence objective » (1944 : 65[5]) et d'avoir deux formes premières et « […] transcendantales de l'intuition, […] l'espace et le temps » (*ibidem*) qui créent « […] l'enceinte dans laquelle l'ensemble de l'expérience humaine possible est enclose nécessairement » (Jean Kaempfer / Raphaël Micheli 2005).

Nous pouvons dire, comme Claude Simon d'ailleurs, que le temps est présent dans notre conscience sous forme de « […] présent du futur, présent du présent et présent du passé » (1986 : 25). Nous parlons donc du présent comme perception de quelque chose de réel, c'est-à-dire le présent ; du présent comme attente ou anticipation, c'est-à-dire le futur ; du présent comme quelque chose qui vient d'avoir lieu, c'est-à-dire le passé immédiat « […] qui sert de socle au souvenir et à la remémoration » (2005, *idem*). Quand Claude Simon affirme que l'écrivain amasse un « […] magma d'émotions, de souvenirs, d'images » (1986 : *idem*) avant de commencer son long travail d'écriture, nous pouvons, nous aussi, faire une allusion claire et directe à la technique flaubertienne, à l'écrivain qui se rend sur la place en vue d'observer et d'analyser les événements qui vont être intégrés dans son travail ; en d'autres mots, il crée des archives d'événements ; les événements qu'il évoque se passent « […] au cours de ce travail, au présent de celui-ci » (*ibidem*), c'est donc le présent de l'écriture où l'écrivain Flaubert nous plonge en nous recréant la sensation de réalité.

Si l'espace est « […] le lieu dans lequel Flaubert a pu s'enfuir et s'éloigner du monde réel »[6], le temps est le moment qu'il a délibérément choisi pour se réfugier dans un passé rendu plus sensible et plus présent dans sa mémoire pour que nous, le lecteur, nous ayons la chance de redécouvrir ce monde.

Comme un véritable réaliste, Flaubert insiste, dans le conte *Un cœur simple*, sur l'exactitude du fait raconté pour créer *la sensation de réalité* ; il

---

[3]« On fera repérer […] la précision des bornes temporelles », [en ligne] URL : http : //www.sculfort.fr/articles/etoes/19e/flaubert/coeursimple.html.

[4]*Ibidem*.

[5]https : //www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html.

[6]http: //gerflint.frBaseMondeArabe4elsissi.pdf.

reconstitue la topographie de la région et l'histoire de ses héros[7] et fixe l'action dans le temps comme si les événements viennent de se passer peu de temps en avant. Dès le commencement, Flaubert aime jouer sur des indices qui renvoient au temps et à l'espace en vue d'individualiser chaque personnage qui suit un parcours préétabli : « Pendant *un demi-siècle*, les bourgeoises *de Pont-l'Évêque* envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité »[8] (p. 6).

Chaque personnage se heurte au temps, à son écoulement implacable : Félicité, plus que les autres personnages, subit tous les fouets du destin, elle est comme un ballon que tout le monde frappe mais elle résiste pour s'élever, finalement à la divinité, au Jésus qu'elle voit sous la forme de son perroquet empaillé ; les autres personnages (Mme Aubain, Paul et Virginie, Victor, Théodore, l'ami de Félicité) ne résistent pas à l'affrontement du temps, ils quittent la scène de la vie, ils sont le non-accompli de Félicité et de leurs propres vies par manque de courage et de force.

Le personnage du conte flaubertien se laisse fondu dans un schéma suivant *une limite initiale et une limite finale*, rencontrant *un obstacle* qui change le cours linéaire de sa vie, avec *une action qui s'accélère* ou reste *au ralenti*, en comprimant ou en détendant le temps. Au fond, Flaubert ne fait que mettre en pratique sa technique de myope. Sa camera cinématographique s'approche du personnage (soumis à l'écoulement implacable du temps**)** ou s'éloigne de lui selon son besoin viscéral de le bien focaliser et de créer ainsi au lecteur la sensation de réalité vécue. Flaubert plonge dans le temps pour recréer son enfance et son adolescence, une atmosphère pour toujours perdue, mais réanimée par le pouvoir de son imagination[9]. Les indices temporels permettent aux actions de se rapporter les unes aux autres, assurent de la chronologie au récit flaubertien et situent ainsi l'action dans la réalité. L'auteur sait manier avec grande habilité les adverbes ou les locutions adverbiales, les conjonctions de coordination (et) ou de subordination, les groupes nominaux (ou pronominaux), précédés ou non d'une préposition de même que l'expression d'une date ou d'une période, de la durée ou de la fréquence. Mais, dans notre étude, nous insisterons spécialement sur *les repères chronologiques* (les marques temporelles directes ou indirectes).

---

[7]*Idem*.

[8]Toutes les citations renvoient à l'édition électronique Flaubert, G., *Trois contes*, la Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents* Volume 801 : version 1.0 in beq.ebooksgratuits.com/.../Flaubert-contes.pdf.

[9]Dans le premier volet du recueil *Trois contes*, *Un cœur simple*, Flaubert se rappelle les aventures et les personnes chères à son enfance passée en Normandie et crée des personnages sous cette influence : mademoiselle Julie, la servante de sa famille et sa propre servante ensuite, devient Félicité, le personnage central du conte ; le jeune Flaubert et sa sœur Caroline, morte jeune, deviennent les enfants de la famille Aubain, *Paul et Virginie* (tout comme les personnages du préromantique Bernardin de Saint Pierre) ; sa tante Allais devient Madame Aubain, la maîtresse de Félicité.

### 2.1. La limite initiale-la limite finale

Dans sa tentative réussie de rendre le cours de la réalité dans une œuvre de fiction, Flaubert nous suggère les bornes (des limites initiales et finales) qui limitent la chronologie de son récit et qui, à l'aide des repères (des marques temporelles directes et indirectes), suggèrent l'écoulement du temps dans l'économie du conte.

*Félicité*, le personnage central du conte flaubertien, dans la variante de servante que tout le monde envie à Pont-l'Évêque[10], se plie à l'écoulement du temps, en respectant un programme répétitif dans les limites strictes du jour, l'auteur insistant sur les marques temporelles directes : « Elle se levait *dès l'aube* pour ne pas manquer la messe, et travaillait *jusqu'au soir* sans interruption »[11] (p. 8).

Son adolescence est marquée par une *triste histoire d'amour*, histoire qui se déroule dans des limites initiales et finales qui impriment de la fréquence et de la durée à l'action ; c'est un traitement spécial de la temporalité car cette histoire, où Félicité met beaucoup d'elle-même, se déroule en un mois ou tout au plus, en deux mois, comme dans une séquence cinématographique : elle commence « […] *un soir du mois d'août* (elle avait alors dix-huit ans), […] à l'assemblée de Colleville » (p. 10), continue « *Un autre soir*, sur la route de Beaumont » (*idem*) et « *la semaine suivante* » quand Theodore « […] obtint des rendez-vous » (p. 12) et finit le même mois, « […] *dimanche prochain, entre onze heures et minuit* » (p. 13).

Même l'épisode du *courage de la jeune Félicité* devant le taureau dans les champs commence par : « *Un soir d'automne*, on s'en retourna par les herbages. […] C'était un taureau, que cachait le brouillard. Il avança vers les deux femmes. Mme Aubain allait courir. » (p. 19) et finit par : « Cet événement, pendant *bien des années*, fut un sujet de conversation à Pont-l'Évêque. Félicité n'en tira aucun orgueil, ne se doutant même pas qu'elle eût rien fait d'héroïque. » (p. 20), en accentuant la bravoure de cette femme si simple mais si forte dans son comportement.

*Mme Aubain*, la maîtresse de Félicité, organise, elle aussi, sa vie dans des limites marquées par des indices temporels précis et directs : une limite initiale concrétisée dans *le mariage, les enfants, la mort du mari et les dettes* : « Elle avait épousé un beau garçon sans fortune, mort *au commencement de 1809*, en lui laissant *deux enfants très jeunes* avec une quantité de dettes. » (p. 6), et une limite finale, sous forme de *maladie et de mort* : « *Au mois de mars 1853*, elle [Mme Aubain] fut prise d'une douleur dans la poitrine ; sa langue paraissait couverte de fumée, les sangsues ne calmèrent pas l'oppression ; et *le neuvième soir* elle expira, ayant *juste soixante-douze ans*. » (p. 66)

Les enfants Aubain, *Paul* et *Virginie* (selon les noms des personnages centraux du roman préromantique *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre), grandissent entre des limites bien définies de temps, suivant de près des repères chronologiques en variation libre entre les marques temporelles directes et les

---

[10]http : //flaubert.univ-rouen.fr/pedagogie/contes.pdf.

[11]Les mots soulignés dans le texte du conte flaubertien nous appartiennent.

marques temporelles indirectes : *de l'âge très tendre* à l'arrivée de Félicité : « Paul et Virginie, *l'un âgé de sept an*s, *l'autre de quatre* à peine» (p. 14) *à l'âge de la première communion* de Virginie : « *La première communion* la tourmentait d'avance. Elle s'agita pour les souliers, pour le chapelet, pour le livre, pour les gants. » (p. 30) et ensuite *à l'âge des études de Paul* dans un collège de Caen (p. 27) et *de Virginie* chez les Ursulines de Honfleur : « C'était *l'époque des vacances*. L'arrivée des enfants la consola. Mais Paul devenait capricieux, et *Virginie n'avait plus l'âge d'être tutoyée*, ce qui mettait une gêne, une barrière entre elles. » (p. 34).

*Le départ de Virginie*, la jeune maîtresse, au couvent, en vue de continuer ses études, se place aussi dans des limites : l'initiale marquée par le désir de la mère de mieux instruire sa fille : « Mme Aubain voulait faire de sa fille une personne accomplie » (p. 31) et l'arrivée de la none pour l'accompagner au couvent : « Enfin, *un jour*, une vieille tapissière s'arrêta devant la porte ; et il en descendit une religieuse qui venait chercher Mademoiselle » (p. 32) et la finale : l'attente des lettres de la jeune fille au couvent : « Mais *trois fois la semaine* elle en recevait une lettre, *les autres jours* lui écrivait, se promenait dans son jardin, lisait un peu, et de cette façon comblait le vide des heures » (pp. 32-33).

*La maladie nerveuse de Virginie* évolue entre des marques temporelles directes et un jeu des temps au passé (le passé simple, l'imparfait et le passé récent) : de la limite initiale, « l'effroi » (p. 20), aux soins de la mère à la maison, soutenus par « […] un petit fût d'excellent vin de Malaga » (p. 44) de sorte qu'elle semble guérie : « Ses forces reparurent. *L'automne s'écoula* doucement. Félicité rassurait Mme Aubain » (*idem*) à la limite finale, « *un soir* » (*idem*) quand « Virginie *avait* une fluxion de poitrine » (*idem*) et à la mort imminente (la limite finale) : « […] elle *venait de passer* » (p. 45) juste au moment de l'arrivée de Félicité au couvent des Ursulines.

Même *l'enterrement de Virginie* se déroule selon un rituel temporel fixe, une succession d'actions (un emploi plus évident du passé simple) qui va de la veille de la jeune fille morte, les deux premières nuits :

> « *Pendant deux nuits*, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait. *À la fin de la première veille*, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuirent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois ; et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple. » (p. 46)

jusqu'à la messe et au cortège qui se dirige vers le cimetière, le troisième jour :

> « *Après la messe* [connecteur temporel], il fallut encore *trois quarts d'heure* pour atteindre le cimetière. Paul marchait en tête et sanglotait. M. Bourais était derrière, ensuite les principaux habitants, les femmes, couvertes de mantes noires, et Félicité. » (p. 47)

Pour *Victor*, le neveu de Félicité, les limites, initiale et finale, sont marquées par des repères chronologiques sous forme des marques temporelles directes, ponctuelles pour donner un plus de véridicité à l'événement présenté. Flaubert crée un véritable épisode de *la rencontre du neveu et de la tante* : de la répétition « Il [le neveu] arrivait *le dimanche* après la messe » (p. 33) à l'indication précise « *Au premier coup des vêpres* » (p. 34) quand elle « […] se rendait à l'église, appuyée sur son bras dans un orgueil maternel. » (*idem*), au moment de suspense : « *Au mois d'août* », quand « […] son père l'emmena au cabotage » (*idem*) et au départ du jeune homme, départ (avec indication précise de date) qui prépare une tragédie imminente :

> « *Un lundi, 14 juillet 1819* (elle n'oublia pas la date), Victor annonça qu'il était engagé au long cours, et, dans la nuit du surlendemain, par le paquebot de Honfleur, irait rejoindre sa goélette, qui devait démarrer du Havre prochainement. Il serait, peut-être, *deux ans parti*. » (p. 35)

Les limites (initiales ou finales), sur lesquelles s'appuie Flaubert en vue d'imprimer un écoulement dans le temps aux événements racontés, sont rendues par l'emploi constant des repères chronologiques exprimés à l'aide des marques temporelles directes pour les actions où Félicité, Victor, Mme Aubain sont entrainés, ou par un jeu des temps du passé pour les actions où les enfants Aubain sont les protagonistes.

### 2.2. L'obstacle

Comme dans les contes, Flaubert introduit *l'obstacle* qui modifie le cours normal du temps et des événements : soit il devient plus alerte, soit il se ralentit mais tout se précipite vers un changement radical : le départ ou la mort.

*Félicité* rencontre toute sa vie des obstacles qui lui impriment un cours assez sinueux, avec des départs et des arrivées.

Dès son enfance, Félicité est marquée par la mort de ses parents (p. 9), par le départ de ses sœurs (*idem*), par son travail dur à la ferme en gardant « […] les vaches dans la campagne. […] Elle *grelottait* sous des haillons, *buvait* à plat ventre l'eau des mares, à propos de rien *était battue*, et finalement *fut chassée* pour un vol de trente sols, qu'elle n'avait pas commis » (pp. 9-10) ; les obstacles (les verbes à l'imparfait ou au passé simple impriment une valeur durative et itérative au texte) préparent son premier départ, un changement pour une autre étape de sa vie. Flaubert expédie de nouveau en une seule page toute l'enfance et l'adolescence de Félicité ; l'action se précipite vers les grands changements de la vie du personnage central.

Adolescente, entrée « […] dans une autre ferme » (p. 10) et devenue « […] fille de basse-cour » (*idem*), aimée par ses patrons mais jalousée par ses camarades, Félicité doit sortir de sa relation amoureuse et s'en aller à Pont-l'Évêque au moment où son ami, à la demande de la famille, marie une autre, plus riche mais plus laide, pour échapper à la conscription (p. 13).

*La maladie de Virginie*, si bien surprise par « […] *à la suite de son effroi* » (p. 20), le verbe au passé simple suggérant la succession des événements racontés, devient pour Mme Aubain, de même que pour Félicité, un mauvais signe, un obstacle que la jeune fille ne peut pas surpasser : « Mme Aubain s'y *décida*, et eût *tout de suite repris* sa fille à la maison, sans le climat de Pont-l'Évêque. Elle *fit* un arrangement avec un loueur de voitures, qui la menait au couvent *chaque mardi*. » (p. 43).

*Victor*, le fils d'une des sœurs de Félicité (« Nastasie Barette, femme Leroux », p. 26), substitut de la présence de la jeune maîtresse, lui aussi, il rencontre un obstacle, souligné dans le récit par *le départ sur le paquebot de Honfleur*. Ou, autrement dit, Félicité se heurte à cet obstacle dans sa tentative de dérouler paisiblement sa vie chez les Aubain, animée par l'amour de son neveu. Le départ anticipe la fin tragique de Victor par le manque des nouvelles, les marques temporelles directes en étant un témoin du style flaubertien :

> « – Moi, Madame, *voilà six mois* que je n'en ai reçu [des nouvelles[12]] !...
> – De qui donc ?...
> La servante répliqua doucement :
> – Mais... de mon neveu ! » (p. 38)

L'arrivée de la lettre avec l'annonce de sa mort (annonce tenue un peu en suspense car Félicité ne sait pas lire) accentue le dramatisme de la scène : « Ce fut *quinze jours* après que Liébard, *à l'heure du marché* comme d'habitude, entra dans la cuisine, et lui remit une lettre qu'envoyait son beau-frère. Ne sachant lire aucun des deux, elle eut recours à sa maîtresse. » (p. 40) et la douleur retenue de Félicité : « Elle retenait sa douleur, *jusqu'au soir* fut très brave ; mais, dans sa chambre, elle s'y abandonna, à plat ventre sur son matelas, le visage dans l'oreiller, et les deux poings contre les tempes. » (p. 42)

Si pour Félicité l'obstacle signifie le changement de son destin sous la forme d'un départ intermédiaire dans le temps et dans l'espace (sauf sa mort en fin du livre), le verbe à l'imparfait ou au passé simple restant un témoin subtil par son emploi, pour Virginie, la maladie (rendue par l'emploi des verbes au passé simple), pour Victor, le voyage en bateau (rendu par des marques temporelles directes), ne sont que le commencement d'un trajet temporel qui les précipite vers le départ final, la mort.

### 2.3. Le temps au ralenti

Après une deuxième lecture du conte flaubertien, nous observons un écoulement temporel au ralenti, même au début de l'action ; l'auteur semble amasser des informations supplémentaires pour alourdir le développement des événements ; les repères chronologiques, surtout les marques temporelles directes, situent l'action dans la réalité.

Le temps met l'empreinte sur *Félicité*, elle devient une femme sans âge, un mécanisme qui fonctionne sans cesse dans la maison Aubain. Sa description,

[12]Nos indications entre parenthèses.

marquée surtout par l'emploi obsessif des verbes à l'imparfait et par l'accumulation de détails précis, donne au lecteur la sensation de réalité vécue, d'événement qui a réellement existé, de temps qui vole à travers l'écoulement des années. La camera flaubertienne s'approche du personnage et focalise chaque détail de son portrait :

> « En toute saison elle portait un mouchoir d'indienne fixé dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital.
> Son visage était maigre et sa voix aiguë. *À vingt-cinq ans*, on lui en donnait quarante. *Dès la cinquantaine*, elle ne marqua plus aucun âge ; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique » (p. 9).

Le lecteur est informé de manière très précise, au début du conte, sur *l'âge de la fille* de « basse cour » (elle a dix-huit ans) (p. 10), sur *son travail* chez des maîtres qui l'apprécient, sur *sa rencontre avec Theodore* à l'Assemblée de Colleville (*idem*) et sur *son départ* désespéré après une histoire d'amour qui finit mal : « […] et, *au bout du mois*, ayant reçu ses comptes, elle enferma tout son petit bagage dans un mouchoir, et se rendit à Pont-l'Évêque » (p. 13). L'écoulement du temps est suggéré surtout par cette maudite histoire d'amour qui ne dure qu'un mois ou deux dans l'économie du conte mais qui influence toute la vie de Félicité ; il est, à la fois, le commencement et la fin d'un autre chemin que le destin lui ouvre.

Modèle de dévotion par son travail « pendant *un demi-siècle* » chez Mme Aubain (p. 6), Félicité trouve une nouvelle maison (et une nouvelle famille d'adoption) qui lui ouvre un autre horizon temporel : « Félicité, *un quart d'heure* après, était installée chez elle. » (p. 14), siège permanent jusqu'à sa mort. Elle y participe à tous les évènements : à *la partie de boston* des amis de Mme Aubain (où l'imparfait itératif, fréquentatif, indique qu'un seul procès a plusieurs occurrences, l'auteur en y insistant avec un circonstanciel de temps) :

> « *Tous les jeudis*, des habitués venaient faire une partie de boston. Félicité préparait d'avance, les cartes et les chaufferettes. Ils arrivaient *à huit heures bien juste*, et se retiraient *avant le coup de onze. Chaque lundi matin*, le brocanteur qui logeait sous l'allée étalait par terre ses ferrailles. » (*idem*)

à la visite du marquis de Gremanville (l'oncle de Mme Aubain) :

> « *À des époques indéterminées* Mme Aubain recevait la visite du marquis de Gremanville, un de ses oncles, ruiné par la crapule et qui vivait à Falaise sur le dernier lopin de ses terres. Il se présentait toujours *à l'heure du déjeuner*, avec un affreux caniche dont les pattes salissaient tous les meubles. » (pp. 15-16).

Les marques temporelles directes, comme des séquences cinématographiques qui focalisent les événements, transforment Félicité en témoin

*de l'enfance et de l'éducation* des enfants Aubain, Paul et Virginie : « *À partir de Noël*, elle mena tous les jours la petite fille au catéchisme ». (p. 27) ; *du départ de Virginie* au couvent des Ursulines : « Enfin, *un jour*, une vieille tapissière s'arrêta devant la porte ; et il en descendit une religieuse qui venait chercher Mademoiselle. […] Virginie, *au dernier moment*, fut prise d'un grand sanglot. » (p. 32) ; *du départ de Paul* à l'école (p. 27), *de la maladie et de la mort de Virginie* (pp. 20, 45) :

> « Félicité *tous les jours* s'y [*au cimetière*[13]] rendait.
> *À quatre heures précises*, elle passait au bord des maisons, montait la côte, ouvrait la barrière, et arrivait devant la tombe de Virginie. » (p. 48)

*du mariage de Paul* (avec une indication très précise de son âge) :

> « Un événement considérable surgit : *le mariage de Paul*. Après avoir été d'abord clerc de notaire, puis dans le commerce, dans la douane, dans les contributions, et même avoir commencé des démarches pour les eaux et forêts, *à trente-six ans*, tout à coup, par une inspiration du ciel, il avait découvert sa voie : l'enregistrement ! » (p. 65)

*du départ de son neveu, Victor*, le marin :

> « *Un lundi, 14 juillet 1819* (elle n'oublia pas la date), Victor annonça qu'il était engagé au long cours, et, dans *la nuit du surlendemain*, par le paquebot de Honfleur, irait rejoindre sa goélette, qui devait démarrer du Havre prochainement. Il serait, peut-être, *deux ans parti*. » (p. 35)

et *de sa mort* :

> « C'est un malheur... qu'on vous annonce. […] Votre neveu... Il était mort. On n'en disait pas davantage. » (pp. 40-41) ;

de *l'adoption du perroquet Loulou, de ses manies* :

> « Il s'appelait Loulou. Son corps était vert, le bout de ses ailes rose, son front bleu, et sa gorge dorée. Mais il avait la fatigante manie de mordre son bâton, s'arrachait les plumes, éparpillait ses ordures, répandait l'eau de sa baignoire. […] Néanmoins il cherchait la compagnie ; car *le dimanche* […], il cognait les vitres avec ses ailes, et se démenait si furieusement qu'il était impossible de s'entendre. » (p. 54)

et *de la mort du perroquet :*

[13] *Idem.*

> « *Un matin du terrible hiver de 1837*, qu'elle l'avait mis devant la cheminée, à cause du froid, elle le trouva mort, au milieu de sa cage, la tête en bas, et les ongles dans les fils de fer. Une congestion l'avait tué, sans doute » (p. 55) ;

*de la maladie* et *de la mort de Mme Aubain* :

> « *Au mois de mars 1853*. […]; et *le neuvième soir* elle expira, ayant *juste soixante-douze ans*. » (p. 66) ;

de *l'apparition des héritiers* (Paul, le fils, et sa femme) :

> « *Dix jours après* (le temps d'accourir de Besançon), les héritiers survinrent. La bru fouilla les tiroirs, choisit des meubles, vendit les autres, puis ils regagnèrent l'enregistrement. […] *Le lendemain* il y avait sur la porte une affiche ; l'apothicaire lui cria dans l'oreille que la maison était à vendre. Elle chancela, et fut obligée de s'asseoir. » (pp. 67-68)

Pour imprimer au temps un écoulement au ralenti, Flaubert n'hésite pas d'employer d'indicateurs de temps, de marques temporelles directes en focalisant soit la date exacte de l'événement, soit la durée, soit la fréquence d'un épisode si cher à sa mémoire car tout se passe dans l'espace de son enfance passée en Normandie.

**2.4. Le temps accéléré**

Si le début du conte propose un récit qui se déroule au ralenti, fixant dans l'espace et surtout dans le temps le trajet de la vie de Félicité, par rapport au destin des autres, vers la fin, l'action s'accélère, les dates précises prenant la place. Flaubert y déroule des années et des événements, liant la fuite du temps à l'écroulement de la maison de Mme Aubain après sa mort, aux événements historiques (ou locaux) et religieux :

> « Puis *des années* s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que *le retour des grandes fêtes : Pâques, l'Assomption, la Toussaint*. Des événements intérieurs faisaient une date, où l'on se reportait plus tard. Ainsi, en *1825*, deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en *1827*, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. *L'été de 1828*, ce fut à Madame d'offrir le pain bénit ; Bourais, vers *cette époque*, s'absenta mystérieusement ; et les anciennes connaissances peu à peu s'en allèrent […]. *Une nuit*, le conducteur de la malle-poste annonça dans Pont-l'Évêque la Révolution de Juillet. Un sous-préfet nouveau, *peu de jours après*, fut nommé : le baron de Larsonnière, ex-consul en Amérique […]. » (pp. 49-50)
> « Après *les Polonais*, ce fut le père Colmiche, un vieillard passant pour avoir fait des horreurs *en 93*. » (p. 52).

et *à la maladie de Félicité* car sa santé semble se détériorer visiblement et graduellement suivant de près la dégradation de la maison :

> « Par suite d'un refroidissement, il lui vint une angine *; peu de temps après*, un mal d'oreilles. *Trois ans plus tard*, elle était sourde ; et elle parlait très haut, même à l'église. » (p. 58)
> « Ses yeux s'affaiblirent. Les persiennes n'ouvraient plus. *Bien des années* se passèrent. Et la maison ne se louait pas, et ne se vendait pas. […] *Du mardi au samedi*, *veille de la Fête-Dieu*, elle toussa plus fréquemment. *Le soir* son visage était grippé, ses lèvres se collaient à ses gencives, des vomissements parurent ; et le lendemain, *au petit jour*, se sentant très bas, elle fit appeler un prêtre. » (pp. 69- 70)

*Sa mort*, un jour de fête, occupe les dernières pages du conte. Flaubert insiste, dans sa phrase choisie avec minutie, sur l'emploi du passé simple et de l'imparfait comme pour accentuer la différence perfectif/imperfectif qui les caractérise et qui fait ainsi avancer l'action (Jean Kaempfer/Raphaël Micheli 2005) et la précipiter vers la fin tragique mais quand même prévisible :

> « *Des coups de cloche* la réveillèrent ; on sortait *des vêpres*. Le délire de Félicité tomba. En songeant à la procession, elle la voyait, comme si elle l'eût suivie. » (p. 72)
> « Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avança les narines, en la humant avec une sensualité mystique ; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît ; et, quand elle exhala *son dernier souffle*, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête. » (p. 75)

Le conte s'ouvre et se ferme sur le même espace (Pont-Lévêque des souvenirs de Flaubert), focalisant le même personnage (Félicité) dans diverses hypostases et en contact avec d'autres personnages et situations, mais il accumule des événements pour nous donner l'impression de l'écoulement du temps. Pour Félicité, le temps coule sans cesse même si son écoulement est accéléré ou retenu, focalisé par la vision de myope de Flaubert ; elle meurt en fin de conte, après tant d'obstacles affrontés, mais elle peut continuer sa vie dans une autre dimension temporelle. Assoiffée d'amour, se heurtant au temps qui laisse de grosses traces sur elle mais qui ne peut pas la détruire définitivement, elle a le courage de vivre sa vie.

## Conclusion

Nous pouvons donc observer que, dans le conte *Un cœur simple*, le temps des événements vraiment vécus par Flaubert, si bien rendu par une multitude de détails (à l'aide d'un traitement temporel qui donne la sensation de déroulement chronologique de récit et de réalité vécue), se transforme dans le présent, le passé ou le futur des actions rencontrées par des personnages qui s'engagent dans un écoulement où la linéarité et le feed-back mettent en marche des destins.

Tous les personnages se heurtent au temps, leurs vies s'ouvrent et se ferment entre des *limites temporelles* indiquées avec rigueur par l'écrivain réaliste : *l'année de naissance ou de mort, l'âge, date de départ ou d'arrivée*, des dates essentielles qui marquent le trajet d'une vie. Mme Aubain est présentée dès son

mariage et son veuvage jusqu'à sa mort juste à « soixante-douze ans » (p. 66) ; Paul et Virginie sont vus dès leurs âges les plus tendres, « […] sept ans, l'autre quatre » (p. 14) jusqu'à la mort de la jeune fille au couvent (p. 45) et au mariage du jeune homme « à trente-six ans » (p. 65) ; le neveu Victor part « […] un lundi, 14 juillet 1819 » et on annonce sa mort « […] à l'heure du marché » (p. 40) par une lettre dont le contenu n'est lu que par Mme Aubain (pp. 40-41) ; seule la mort du perroquet Loulou est marquée tout simplement par : « […] un matin du terrible hiver de 1837 » (p. 55). Félicité, elle aussi, fait une exception : même si elle évolue entre ses « dix-huit ans » (p. 10) et « un demi-siècle » (p. 6) de travail acharné au service des Aubain, elle donne son « dernier souffle » (p. 75) « un jour de fête » (p. 72), sans indication exacte de date (la même situation dans l'épisode de la mort de Virginie au couvent des Ursulines). D'ailleurs Félicité essaie de superposer son baptême sur celui de la jeune fille en vue de réitérer sa propre vie ; elle veut voir dans la jeune fille une autre Félicité, plus heureuse ou plus noble.

Si les évènements se déroulent suivant un rythme alerte, le lecteur est surpris de voir tant *de limites initiales et finales* se rapportant aux repères temporels bien définis : l'amour non-accompli de Félicité s'étend entre « […] un soir du mois d'août » (p. 10), « un autre soir » (*idem*), « la semaine suivante » (p. 12), « […] le dimanche prochain, entre onze heures et minuit » (p. 13) et le départ « au bout du mois » (*ibidem*) ; la maladie de Virginie débute par un simple « effroi » (p. 20), continue en « automne » (p. 44) et se termine « un soir » (*ibidem*) par sa mort : « […] elle venait de passer » (p. 45); l'enterrement de Virginie commence par la veille de la jeune fille « pendant deux nuits » (p. 46), la messe et le cortège se dirigeant vers le cimetière, le troisième jour, « après la messe » (p. 47) ; l'histoire du courage de Félicité devant le taureau enragé se limite à « un soir d'automne » (pp. 19) mais son bruit court « bien des années » (p. 20).

Au moment où la narration s'approche de sa fin, Flaubert amasse des indications sous forme de *noms, d'adjectifs, d'adverbes, de dates du calendrier, d'événements historiques ou locaux* en suggérant le rapide écoulement du temps, la dégradation des objets et des hommes, tout suggéré par le jeu suggestif des marques temporelles directes et indirectes : « des années », « […] le retour des grandes fêtes : Pâques, l'Assomption, la Toussaint », « en 1825 », « l'été de 1828 », « vers cette époque », « une nuit », « peu de jours après » (pp. 49-50), « […] après les Polonais » (p. 52). La mort de Félicité s'y détache par des repères chronologiques exactes, si caractéristiques pour la technique de myope de Flaubert : « […] peu de temps après », « trois ans plus tard » (p. 58), « bien des années », « […] du mardi au samedi, veille de la Fête-Dieu », « le soir », « au petit jour (pp. 69-70) ; « des coups de cloche », « les vêpres » (p. 72) ; « son dernier souffle » (p. 75).

Mais n'oublions non plus l'emploi *de l'imparfait* ou *du passé simple* qui ont le rôle de remémorer les événements déjà passés, comme représentation du monde que l'écrivain recrée pour revivre, à côté de son lecteur, la réalité et pour la rendre plus réelle, plus présente dans les pages de son livre.

**Bibliographie**


Barthes, Roland (1953), « L'écriture du roman », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil (1972), 27-34.

Beaumarchais, Jean-Pierre de / Couty, Daniel (1947), *Dictionnaire des œuvres littéraires de la Langue Française*, Paris : Bordas.

Butor, Michel (1984), *Improvisations sur Flaubert*, essai, coll. Littérature, Paris : De la différence, Le Sphinx.

El-Sissi, Akram (2007), « L'art de l'évasion dans *Trois Contes de Flaubert* (Un cœur simple - La légende de saint Julien l'hospitalier - Hérodias) », Le Caire in *Synergies Monde arabe* n°4, 159-174, in gerflint. frBaseMondeArabe4elsissi.pdf [dernière consultation le 4 juin 2015].

Flaubert, Gustave (1877), *Trois contes. Un cœur simple. La légende de Saint-Julien L'Hospitalier. Hérodias,* Paris : G. Charpentier éditeur.

Flaubert, Gustave**,** *Correspondance IV*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1893.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris : Gallimard, Pléiade, 5 tomes, 1993-2007.

Genette, Gérard (1972), « Discours du récit », in *Figures III,* Paris : Seuil, 65-278.

Kaempfer, Jean / Micheli, Raphaël (2005), *La temporalite narrative*, Lausanne.

Kant, Emanuel (1944), *Critique de la raison pure,* Paris : Presses universitaires de France.

Manolescu, Camelia (2014), *« Un coeur simple* de G. Flaubert : l'histoire d'une vie », in Actes du Colloque International *La Réception de l'antiquité gréco-latine dans les cultures européennes*, VII$^{e}$ édition, Craiova, 24-25 octobre 2014 (sous presse).

Molino, Jean/ Molino-Lafhail, Raphaël (2003), *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit,* Paris / Montréal : Léméac / Actes Sud, 249-280.

Propp, Vladimir (1973), *Morphologie du conte*, coll. Poétique, Paris : Seuil.

Ricœur, Paul (1986), *Du texte à l'action,* Paris : Seuil.

Rousset, Jean (1962), *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : José Corti.

Simon, Claude (1986), *Discours de Stockholm,* Paris : Minuit.

http://www.fiche-un-coeur-simple.pdf [dernière consultation le 10 juin 2015].

http://flaubert.univ-rouen.fr/pedagogie/contes.pdf [dernière consultation le 10 juin 2015].

http://gallica.bnf.fr [dernière consultation le 10 juin 2015].

http://gerflint.frBaseMondeArabe4elsissi.pdf [dernière consultation le 10 juin 2015].

http://www.sculfort.fr/articles/etoes/19e/flaubert/coeursimple.html [dernière consultation le 10 juin 2015].

https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html [dernière consultation le 4 juin 2015].

**Corpus**

Flaubert, Gustave, *Trois contes*, la Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 801 : version 1.0 in beq.ebooksgratuits.com/.../Flaubert-contes.pdf [dernière consultation le 4 juin 2015].

# REPRÉSENTATIONS DU TEMPS PERSONNEL DANS LES TRAGÉDIES DE LA RENAISSANCE

**Vincenzo REINA LI CRAPI**
**Université de Picardie – Jules Verne, France**
**rnlvcn@gmail.com**

**Résumé**

Dans les tragédies de la Renaissance, l'on retrouve un jeu subtil d'un temps dramatique qui est tantôt bref, tantôt étiré, tantôt discontinu. Or, l'alternance de ces durées, telles qu'elles sont perçues et dites par les personnages sur scène, créent un temps qui est senti et vécu d'abord en tant que durée personnelle. La représentation de ces expériences temporelles permet de rendre compte de la condition de protagonistes, et en l'occurrence de la vision du monde que l'œuvre est censée transmettre à son public.

## Abstract

**REPRESENTATIONS OF PERSONAL TIME IN RENAISSANCE TRAGEDIES**

Within Renaissance tragedies, we find a subtle play on dramatic time which, at times, flows fast or seems to be stretched or discontinuous. Alterations in these lengths of times, as they are perceived and expressed by the characters, give rise to a time which is felt and lived as a personal experience. The representation of these temporal experiences points to the condition of the protagonists, as well as the world vision in which plays could convey to their public.

**Mots-clés :** *tragédies (XVI^e^ siècle), représentations du temps, durées personnelles, tragédie italienne de la Renaissance, temps tragique*
**Keywords:** *tragedies (XVI century), representations of time, personal time, Italian tragedy in the Renaissance, tragic time*

On le sait, au XVI^e^ siècle l'importance du temps relève d'abord de son caractère religieux. Néanmoins, il existe pour l'homme de l'époque un temps personnel qui peut être détaché de sa conscience religieuse, bien qu'il y cohabite

ensemble dans son esprit. Il s'agit d'un temps profane qui s'insère dans le temps sacré de la journée, délimité par les prières du matin et du soir, à savoir celui du vécu quotidien. Parmi d'autres formes de temporalité, le temps dont il est question ici est le mieux perçu, le mieux compris par l'homme qui vit, le premier que l'homme ressent. Comme l'a écrit P. Chaunu, « […] au commencement, avant même que viennent les mots pour l'exprimer était la conscience de la durée […]. Le temps vient longtemps après […] avec le nombre, le chiffre, la mesure » (2000 : 19). Cette citation sous-entend un aspect particulier de ce temps, à savoir qu'il est strictement personnel et sa mesure n'est nullement objective, ou, pour mieux dire, il n'est pas du tout mesurable. S'opposant aux suites linéaires, identiques et statiques des instants égaux et sans qualité du temps mesuré, comme l'affirme H. Bergson, il fait naître la conscience que tous les moments de la vie ne se valent pas : si le temps physique est un temps exclusivement quantitatif, le temps du vécu est en revanche qualitatif, à travers des instants privilégiés qui s'allongent ou s'accourcissent d'après l'état de conscience de l'individu.

Au XVI^e^ siècle, c'est d'abord grâce aux spéculations sur la pensée augustinienne qu'on attribue une grande importance à la réflexion théorique sur ce temps intérieur. Pourtant, dans la vie pratique, pendant les journées de travail, une différence qualitative du temps a été perçue depuis toujours. Notamment les heures de travail coulent beaucoup moins vite que celles du repos ou de la restauration. De plus, un effort excessif, ainsi qu'une attente, peuvent vraisemblablement faire jaillir la sensation que le temps passe moins vite. En d'autres mots, dans la journée se relaient des états de conscience différents, où cette dernière se trouve plus ou moins éveillée, de sorte que l'attention différente portée au temps qui coule donne l'impression qu'il n'a toujours pas la même vitesse. Bien sûr, il existe une sorte de vitesse moyenne du temps personnel qui coule, perçue comme normale et objective, et qui confère à ce temps une certaine régularité et engendre la perception d'un rythme dans le déroulement des actions de l'homme et de la nature. Pourtant il suffit que ce rythme soit brisé pour que la conscience humaine, troublée, commence à percevoir le passage du temps comme une fuite ou comme une marche très lente.

Pour mieux comprendre cette variation, prenons en exemple le célèbre verset de l'*Ecclésiaste* qui affirme qu'il y a un temps pour chaque chose. L'idée d'un temps plat et éternel s'y déploie, où chaque action s'insérant en totale harmonie dans son contexte, nous donne l'impression que rien ne change, et que tout se succède de manière pacifique et régulière. Mais il suffit d'imaginer qu'il y ait un petit décalage dans cette régularité pour voir casser ce rythme paisible et s'apercevoir d'une grande discordance entre les instants vécus, qui prendront au fur et à mesure un aspect terrible et menaçant, ou bref et joyeux, ou encore calme et de détente. Il existe une expérience éprouvée par tout le monde qui a pu transmettre cette conception de la durée changeante même aux hommes les plus anciens, à savoir l'éveil pendant la nuit. Il n'existe pas un individu qui n'a pas eu conscience

de combien le temps nocturne coule de manière différente de celui du jour[1]. Au demeurant, le décomptage de la journée en heures inégales, attesté encore au XVI^e^ siècle malgré le développement de l'horlogerie[2], n'a pu que confirmer cette perception du temps qui coule avec une vitesse différente pendant le jour et pendant la nuit.

On pourrait alléguer d'autres exemples de la vie quotidienne du XVI^e^ siècle pour déceler l'attitude de personnalisation du temps, notamment l'usage d'expressions à l'instar de « le temps d'un *Credo* », ou « le temps d'un *Ave* » pour indiquer une durée courte, c'est-à-dire l'emploi d'une période subjective, variable dans la longueur. Mais c'est surtout à travers l'écriture que l'importance du temps personnel peut être saisie le mieux. Les exemples fournis par les journaux intimes sont très clairs. Parlant du *Journal* de l'Estoile où l'auteur saisit l'actualité au jour le jour, C.-G. Dubois relève que si l'architecture de l'œuvre suit évidemment l'ordre astronomique du temps (jours et nuits, mois et puis années), on trouve, à côté de cette régularité, une élasticité qui a sa source dans le vécu, avec une durée qui connaît des rythmes divers et des degrés variables d'intensité. Le récit s'allonge toujours lorsque les événements politiques se précipitent, tandis que d'autres jours se perdent dans la vacuité de leur nombre (Dubois 1977 : 200).

Or, l'on peut constater le même processus surtout sur scène, où le temps de l'action dramatique est rythmé par les états d'âme des personnages qui influencent de manière décisive leurs choix. Déjà la tragédie grecque affichait une conception du temps qui était sentie avant tout comme temps personnel. Pour Eschyle, Sophocle et Euripide, en effet, il ne s'agissait plus de mettre en scène et de réfléchir sur le temps sacré ou cosmique tel que l'avaient présenté Homère et Hésiode. Ils mettaient plutôt en exergue l'expérience temporelle des protagonistes ; ainsi, puisque « […] toute tragédie présent[ait] et comment[ait] un effet du temps » (Romilly 1971 : 11), ils donnaient aux durées personnelles une importance qu'elles

---

[1]On retrouve la théorisation littéraire de cette expérience au début de *À la recherche du temps perdu*, où le narrateur, décrivant les instants avant de s'endormir et du réveil pendant la nuit, met en exergue combien le temps objectif reste étranger à ceux qui dorment. En effet, « […] un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (1992 : 13), mais il en a une perception différente d'après nombre de facteurs personnels, et, partant, le temps coule pour lui avec une vitesse plus ou moins majeure. Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* avait argué sur ce point que le sommeil nous permet de sentir la durée réelle puisqu'il « […] modifie surtout la surface de communication entre le moi et les choses extérieures. Nous ne mesurons plus alors la durée, mais nous la sentons ; de quantité elle revient à l'état de qualité » (2003 : 94).

[2]« Le système de décompte du temps en heures inégales remonte à l'Antiquité et il a été suivi au Moyen Âge d'autant mieux qu'il pouvait se prévaloir de l'autorité de l'Évangile, puisque le moment de la mort du Christ et ceux, dans la parabole, de l'envoi à la vigne des équipes successives d'ouvriers sont rapportés par les évangélistes en heures inégales » (Poulle 2000 : 138).

n'avaient pas connue auparavant et qui allaient influencer le développement des conceptions du temps de la Grèce classique.

Les durées personnelles représentées tiennent un double rapport avec le temps réel et objectif. D'un côté une attente, un moment de réflexion ou un monologue sur scène, qui se déroulent pendant plusieurs minutes, peuvent correspondre à un temps réel et objectif inférieur de celui du drame, de quelques instants, voire de quelques secondes. Or, c'est la durée de ces laps de temps, allongée par la conscience du protagoniste qui voit couler le temps très doucement, qui est présentée aux spectateurs. Plus souvent il se passe l'opération inverse, c'est-à-dire que le temps effectif que requiert l'action se trouve redimensionné, coulant vite et amenant avec lui tous les moments vides ; de sorte que le temps de la pièce peut durer effectivement seulement quelques heures. L'on retrouve ce traitement du temps également dans les tragédies du XVI^e^ siècle, pour lesquelles la tragédie antique demeure le modèle ; et plus tard, de façon davantage articulée, dans les chefs-d'œuvre des trois majeures traditions dramatiques européennes. Parmi les pièces qui ont connu plus de succès au XVI^e^ siècle, la plupart témoigne, quoiqu'avec des degrés différents, de ce caractère qui permet de – et même invite à – réfléchir sur la temporalité de l'œuvre. L'analyse qui suit s'appuiera donc sur un corpus (forcément restreint) de pièces, notamment italiennes, où l'on pourra suivre le passage d'une durée à une autre, et, partant, constater la variation du rythme de la pièce créée par le biais d'un jeu subtil d'un temps dramatique qui est tantôt bref, tantôt étiré, tantôt discontinu. Parfois même, enfin, il sera possible de dévoiler l'importance et les traits de ce temps personnel dans les différentes traditions dramatiques prises en considération à travers des citations ponctuelles (ou en évoquant des simples épisodes d'une pièce), qui sont en réalité des emprunts aux tragédies de l'antiquité.

D'autre part, le temps subjectif mis ainsi en lumière pourrait rappeler également ce qui dans la pensée augustinienne est nommé « le présent humain », s'opposant et, en même temps, englobant le temps présent dans une sorte de présent continu qu'enrichit au fur et à mesure le Moi à travers les formes de la mémoire, de la vision et de l'attente (Böhm 1984). Ce présent humain renferme les trois formes temporelles du passé, du présent et du futur, et les soude dans l'unité minimale de ce flux qui est l'instant. L'instant joue donc un rôle capital, dans la mesure où, à l'intérieur du flux du vécu humain, il permet d'apercevoir cette durée qui influence les choix et les désirs des hommes ; voire il se révèle comme le laps de temps le plus important pour le spectateur, le seul espace de temps où tout devient phénomène et, partant, pourrait être saisi à l'extérieur d'un Moi. Au-delà de l'instant, tout devient moins tangible et plus ineffable. C'est donc précisément à travers ces instants, ces courtes ou longues durées, que les auteurs communiquent aux spectateurs leurs conceptions du temps, leur sensibilité, et par conséquent leur vision du monde et de la vie.

**Instants de joie et de paix**

Les instants de joie ou de paix sont très rares dans ces pièces, et trop brefs pour la conscience des protagonistes, de sorte que ceux-ci n'arrivent pas à vivre et à profiter pleinement de ces moments de détente. En effet, dans ces brefs instants de joie ils pressentent déjà un malheur à venir. Dans l'*Orbecche* de G. Cinzio (1541, éd. 1977), l'héroïne cache à son père sa relation avec Oronte. Ensuite le roi, voulant marier sa fille avec le roi des Parthes, vient à connaissance de cet amour et de deux fils qui sont nés, mais il feint ses sentiments. Cependant, lorsque l'amour jadis caché des protagonistes ne semble plus les menacer, Orbecche, malgré les assurances du père, est envahie par un sentiment d'inquiétude et déclare :

> « Ma un non so che di tristo il cor mi preme
> E non so la cagion del mio timore.
> Mi veggio il bene innanzi a gli occhi e tremo
> In mezzo a l'allegrezza e temo l'amo
> Ascoso sotto l'esca e'l fel nel dolce » (*Orbecche*, III, iv, 25-29)

D'ailleurs, déjà au début de l'acte II, l'héroïne avait eu conscience de la durée éphémère du temps des plaisirs :

> « Ai, quanto brevi sono i piacer nostri !
> Quanto vicino al riso è sempre il pianto ! » (*Orbecche*, II, i, 1-2)

De manière générale, comme dans le cas d'Orbecche, les protagonistes s'inquiètent pour une mésaventure qui, à leurs yeux, va se réaliser dans un futur très proche. Puis, une fois qu'un malheur les a atteints, tout le monde se plaint de la durée très courte de ces instants de paix, en affirmant leur caractère fugitif, comme au dernier acte de la *Sofonisba* de Trissin (1524, éd. 1977) où le chœur, Erminia et Sofonisba enchaînent toute une série de répliques qui ont pour but de mettre en exergue les maximes stoïques proférées par le protagoniste :

> « Il bene esser non può troppo per tempo » (*Sofonisba*, V, i)

Parfois c'est le chœur qui se charge de transmettre ce message, comme dans l'*Orazia* de l'Arétin[3], après l'exploit d'Horace contre les Curiaces, et le meurtre de sa sœur :

> « Ecco la sorte Orazio

[3]P. Aretino, *Orazia* [1546], éd. 1977. Il n'est pas besoin de rappeler l'histoire de sujets fort connus à l'époque, tirés de l'histoire romaine (Tite-Live) ; par ailleurs, le premier, le récit de la reine Sophonisbe, sera repris entre autres par J. Mairet au siècle suivant (1634), marquant le point de départ de la nouvelle dramaturgie qui s'impose en France sous la protection et le contrôle de Richelieu ; le deuxième signera un tournant dans la dramaturgie cornélienne (1640), après la querelle du *Cid* en 1637.

Col sacro allor consola ;
Poi li accenna alla gola
Un empio laccio : e in così breve spazio
Appresso di lui tene
L'immago della gloria, e delle pene » (*Orazia*, IV, choeur)

Ils mettent ainsi en exergue leur aspect inauthentique et vain[4], comme récite le chœur à la fin de l'*Orbecche* :

« Ben è vana e fugace
Questa felicità nostra mortale,
Ch'un'ombra è de l'eterna ;
E a chi ne la divina l'alma interna,
Quanto più bella par, tanto men vale » (*Orbecche*, V, chœur)

En d'autres mots, les instants de joie n'appartiennent pas aux scènes tragiques du XVI^e^ siècle. Au demeurant, les instants de paix n'existent pas non plus, ayant été transposés en dehors de ce monde, dans un futur qui pourra avoir lieu seulement après que le rideau de la scène tragique aura été fermé. Donc, bien que Sophonisbe affirme

« Che solamente Iddio
Ci può mandar la disiata pace » (*Sofonisba*, I, i)

on a le sentiment que ce dieu chrétien n'existe pas – il n'apparaît pas ni n'agit – à l'intérieur du jeu dramatique.

Dans la *Sofonisba* de Trissino, on fait néanmoins mention d'un style de vie qui permettrait de vivre en paix, à l'abri des malheurs, à savoir vivre sans conscience et sans connaissance, c'est-à-dire vivre presque comme les animaux, sans avoir une nette perception de la vie et du temps qui coule, à l'instar du pourceau de Pyrrho dont parle Montaigne[5], lequel, pour cette raison, n'a pas le sens du tragique, du danger. Dans ce cas, le renvoi aux textes de l'antiquité est évident.

---

[4]« Les malheurs des grands illustrent la vanité des biens de ce monde. Cette morale est souvent présente dans les tragédies modernes et sert à justifier les injustices qu'on y représente » (Zanin 2014 : 117).

[5]« Pyrrho le Philosophe se trouvant un jour de grande tourmente dans un bateau, montrait à ceux qu'il voyait les plus effrayés autour de lui, et les encourageait par l'exemple d'un pourceau, qu'y était, nullement soucieux de cet orage. Oserons-nous donc dire que cet avantage de la raison, de quoi nous faisons tant de fête, et pour le respect duquel nous nous tenons maître et Empereurs du reste des créatures, ait été mis en nous, pour notre tourment ? A quoi faire la connaissance des choses, si nous en devenons plus lâches? si nous en perdons le repos et la tranquillité, où nous serions sans cela ? et si elle nous rend de pire condition que le pourceau de Pyrrho ? » (Montaigne 2001 : I, XL, p. 400-401). Dans ce passage Montaigne reprend une sentence de l'*Ecclésiaste*, « […] le désir de connaître a été donné à l'homme pour son tourment » (*Qo* I, 13).

Les mots de Sophonisbe qui parle à son fils avant de mourir ressemblent à ceux de l'*Ajax* de Sophocle :

> « D'indi rivolta al figlio, che piangea
> Nel prese in braccio, e disse : o figliolino
> Tu non conosci in quanto mal tu resti ;
> E nel conoscer poco è ben dolcezza ; […]
> Dio ti faccia di me più fortunato » (*Sofonisba*, IV, ii)

> « Sois seulement, mon fils, plus heureux que ton père ; Il est cependant une chose que je t'envie en ce moment ; c'est de ne pas avoir conscience de nos maux. Ne rien sentir, voilà, voilà le temps plus doux de la vie » (*Ajax*, p. 29).

Cette conception de la paix rappelle le célèbre apophtegme de Silène, l'idée qu'il vaut mieux ne pas naître, affirmée avec force notamment dans l'*Œdipe à Colon* de Sophocle, car seulement dans le sommeil éternel cet état peut se réaliser. L'influence de la pensée tragique grecque est évidente également sur la scène française. Dans la première tragédie française à sujet profane, la *Cléopâtre captive* de Jodelle (1553, éd. 1990), Proculée, le messager d'Octavien, réfléchissant sur les malheurs qui ont accablé Antoine et Cléopâtre, et le désir de mort de la reine affirme :

> « Telle est, telle est la médiocrité
> où gît le but de la félicité » (*Cléopâtre captive*, v. 619-20)

Dans l'univers tragique ni joie ni paix sont réservées à l'homme : pour atteindre cet état, soit il faut sortir de scène et le chercher ailleurs, soit il faut arrêter d'être un être humain. Nous savons aujourd'hui, à travers les expériences que le XX^e^ siècle nous a apprises, qu'arrêter d'être humain ne serait pas encore suffisant – ou ne serait pas du tout possible –, pour sortir d'un univers tragique, comme témoignent les mots de Primo Levi ou de Varlam Šalamov. Il ne reste que la première solution.

**Les attentes**

Les instants de paix sont suivis toujours par des attentes (après que l'on annonce un malheur à venir ou que le protagoniste sent un danger imminent), causant une première variation du rythme de la représentation. En effet, ces temps d'attente sont ceux qui, pendant le spectacle, subissent souvent un « allongement » par rapport à leur durée effective. Il s'agit d'instants d'espérance qui se relaient aux instants de crainte et vice-versa, qui permettent aux sentiments de mûrir, et, partant, qui sont censés révéler la profondeur psychologique du héros. Or, il existe peu d'exemples de l'alternance de ces temps d'attente qui se suivent et se relaient entre eux dans les tragédies prises en considération ; cela est d'ailleurs la cause de l'allure monotone de l'action tragique de ces pièces, où c'est toujours un sentiment (et donc un temps) d'inquiétude qui accompagne le protagoniste, de son entrée

jusqu'à la fin. Dans ces cas, l'on pourrait même affirmer que le temps de la pièce correspond presque entièrement au temps de la crainte des personnages sur scène.

Souvent l'effroi trouve sa source à l'intérieur de la psyché de l'individu, à travers un songe prémonitoire, à savoir une des autres situations qui sont un héritage de la tragédie classique[6]. Il faut toutefois noter que même s'il s'agit d'un procédé identique, sa valeur a changé. En effet, en accord avec la pensée augustinienne, le songe peut bien être un de ce lieu où le contenu intemporel de l'âme humaine peut ressortir avec plus d'évidence[7] ; il s'agit, d'ailleurs, du seul moyen qui peut expliquer la clairvoyance à l'intérieur de la doctrine chrétienne (que l'on songe à l'*Apocalypse* de Jean).

À l'intérieur du temps qu'on est en train d'analyser il faut faire une différence entre une attente optimiste et une attente pessimiste. Dans les deux cas, l'on se retrouve en face d'une durée allongée ; il faut pourtant remarquer que lorsqu'il s'agit d'une peur, après que l'âme du héros a été suffisamment tourmentée, la durée de l'attente s'épuise rapidement trainant avec soi toutes les catastrophes qui accableront le protagoniste. Or, ce sont notamment ce genre de durées à qualifier la temporalité représentée sur les scènes tragiques. Au demeurant, il est tout à fait logique de retrouver dans une tragédie un nombre et une importance majeure donnés aux instants où les consciences basculent plutôt du côté de la méfiance que dans celui de confiance dans le futur. Par ailleurs, certaines répliques qui évoquent l'espérance peuvent servir de contre-épreuve : en rappelant son éphémère expérience d'un temps de paix et des espérances évanouies, Orbecche déclare déjà à partir de l'acte deux :

> « Ma il mio destino m'ha ben mostrato quanto
> Sia stato il mio sperar fallace e vano
> E quanto folli siano i pensieri nostri » (*Orbecche*, II, 1, 52-54)

---

[6]« Il sogno premonitore è un mezzo non ignoto ai tragici antichi, per dare alla tragedia un tono misterioso e fatale: quel destino che presto si realizzerà è stato preannunciato da forze sovraumane che l'uomo non può mutare » (Musumarra 1972 : 59-60).

[7]L'homme peut s'apercevoir du contenu intemporel de chaque phénomène grâce à la mémoire (Böhm, p. 7-8). Mais cette faculté de l'homme « […] est aussi une instance qui le dépasse […] La faculté du souvenir appartient bien à l'homme, mais en l'exerçant il s'aperçoit que ce pouvoir lui échappe en partie » (p. 42-43), et « […] l'homme qui se souvient, se trouve effectivement, selon Augustin, transporté dans une dimension de son existence qui n'est pas celle du monde terrestre ordinaire » (p. 63). Or, par rapport à l'état de la veille, dans le rêve l'homme est exposé davantage à ce pouvoir qui lui échappe de sorte qu'« […] au lieu d'accueillir les impressions, il se trouve dans une situation psychique où les suggestions de l'imagination s'emparent de lui » (p. 98), et donc se trouve plus près d'une réalité transcendante, ce qui lui permet d'être clairvoyant car « […] la prédiction de l'avenir est liée à une conscience particulière de la réalité : celle qui transcende l'immédiateté du vécu. Cette autre forme de conscience désigne une présence au-dessus des formes temporelles » (p. 200). L'on peut inclure également les visions au nombre des songes, comme des rêves les yeux ouverts.

On retrouve un avertissement pareil à l'encontre d'une attitude optimiste qui frôle la naïveté dans *Gorboduc* de Norton et Sackville (1562, éd. 1970), à savoir la meilleure des tragédies anglaises avant Shakespeare, « […] empreinte d'une remarquable moralité, qu'elle enseigne de la manière la plus délicieuse », d'après le jugement de P. Sidney (1595, trad. 1994 : p. 89). Lorsque Gorboduc annonce son propos d'abdiquer et de vouloir confier le pouvoir à ses deux fils, Ferrex et Porrex, sans songer aux dangers de cet acte, Eubulus, son secrétaire, lui fait remarquer que

> « Good is I grant of all to hope the best,
> But not to live still dreadless of the worst :
> So trust the one that the other be foreseen » (*Gorboduc*, p. 100)

Pourtant, son conseil n'est pas suivi, et l'abdication du roi donne naissance à une querelle entre les fils qui ravage le royaume et entraîne la mort des protagonistes.

Donc c'est tout d'abord l'attitude de craindre qu'il faut maintenir dans le monde tragique pour ne pas se tromper ; il s'agit d'ailleurs du seul moyen qui permet de deviner le futur, d'être clairvoyant. Le temps de l'espérance se révèle toujours vain, les auspices faux et trompeurs, en contraste avec l'impénétrabilité du temps tragique comme affirme le chœur final de *Sofonisba*,

> « La fallace speranza de' mortali,
> A guisa d'onda in un superbo fiume,
> Ora si vede, or par che si consume.
> Spesse fiate, quando ha maggior forza,
> E ch'ogni cosa par tranquilla e lieta,
> Il ciel ne manda giù qualche ruina.
> E talor, quando il mar più si rinforza,
> E men si spera, il suo furor s'acqueta,
> E resta in tremolar l'onda marina ;
> Che l'avvenir ne la virtù divina
> È posto, il cui non cognito costume
> Fa 'l nostro antiveder privo di lume » (*Sofonisba*, V, ii)

Cette impénétrabilité est confirmée également à travers les peurs qui se révèlent vaines. C'est le cas surtout des pièces qui véhiculent les valeurs de la Contre-Réforme, comme l'*Orazia*[8] ou *El Infamador* de Juan de la Cueva[9], où le

[8]« Allegoria trasparente della Roma farnesiana e del trionfo della Chiesa romana sull'eresia luterana, la tragedia [l'*Orazia*], pochi mesi dopo l'apertura del Concilio di Trento, veicola una evidente quanto invadente professione di fede controriformistica » (Larivalle 1996 : 769).

[9]Dans la tragédie, jouée pour la première fois en 1581, Leucino (dont on a pu voir une préfiguration du type donjuanesque) essaie de violer Eliodora, qui se soustrait au danger une première fois grâce à l'intervention de la déesse Némésis, et ensuite en tuant Ortelio (un valet de Leucino qui s'était rendu avec ce dernier chez elle). Condamnée à mort,

refus de la prédestination et l'importance accordée au libre arbitre, et donc à la possibilité de pouvoir se racheter, s'accordent bien avec l'intervention d'une justice divine, *deus ex machina*, qui empêche à la fin que les calamités tombent sur les protagonistes. De toute façon, une catastrophe atteint dans la plupart des cas le protagoniste, et donnant lieu ainsi à un temps de malheur.

**La durée du malheur**

Les instants de douleur précèdent ou suivent les périodes d'attente. L'alternance de ces deux temps provoque une variation du rythme de l'action tragique, ce qui permet à la pièce d'être plus agréable à suivre. On vient de souligner comment la durée personnelle tend à s'allonger pendant une attente. Or, avec l'approche des malheurs, les événements subissent une accélération brusque. C'est un expédient hérité encore une fois du monde classique, et qui s'accorde bien avec le précepte temporel du stagirite dans sa tentative de donner des règles et des structures à la tragédie (Reina Li Crapi 2015). Le chœur de la *Sofonisba* complaint que Syphax,

> « […] che fu sì gran Signor, che fu sì ricco
> Di tesoro e di gente ; or in un giorno
> Si trova esser prigion, mendico e servo » (*Sofonisba*, III, i)

D'ailleurs, les mots de Sofonisba qui, réalisant que le jour où commenceront ses disgrâces est arrivé, déclare

> « Quest'è quel dì, quel dì, che m'ha distrutta » (*Sofonisba*, I, iii)

font songer aux mots qu'Athéna dit à Ulysse au début de l'*Ajax*,

> « Un jour suffit pour faire monter ou descendre toute les infortunes humaines » (*Ajax*, p. 14).

Encore, le chœur de la même tragédie de Trissin qui affirme

> « Lassa, che quando il ciel destina un male,
> Nol può schivar da poi consiglio umano » (*Sofonisba*, V, ii)

ne fait que reprendre une réplique de l'*Antigone*[10] prévoyant la succession rapide des catastrophes qui accableront Créon. En effet, l'empressement avec lequel les catastrophes se précipitent donne une force majeure au sens du tragique qui

---

elle se sauve seulement grâce à l'intervention prodigieuse de Diane, qui dévoile la vérité et fait condamner Leucino.

[10]« Les malheurs que les dieux déchaînent ont les pieds rapides » (Sophocle 1955 : 113).

imprègne une œuvre[11]. Au demeurant, cette vitesse était une des angoisses les plus grandes de l'homme de l'époque[12].

Une fois les catastrophes abattues sur le protagoniste, la durée de ce temps de malheur recommence à s'allonger. Le dernier acte sert alors à donner une voix (un espace et un temps) aux châtiments endurés par les personnages sur scène, tel le cas de la *Sofonisba*. La représentation de ces durées donne l'impression que quoi qu'il se passe dans l'avenir rien ne pourra effacer la mémoire, et, partant, la douleur provoquée par ce qu'il vient de se passer : même la vengeance, qui parfois achève une tragédie, n'aura aucun effet palliatif, comme dans l'*Orbecche*. Les peines et les souffrances perdurent et, semble-t-il, ne cesseront jamais. Du moins jusqu'à ce que la mort ne vienne lui imposer un terme et que le rideau tombe sur la scène.

Mais les instants de malheur ne concernent pas seulement les dernières scènes d'une tragédie. L'influence sénéquéenne a contribué à augmenter les souffrances qui accablent les protagonistes d'un univers plein de violence ; souffrances qui par ailleurs ne sont pas seulement physiques. Ainsi, dans *La tragedia de san Hermenegildo* de H. de Ávila (1591, éd. 1995)[13], c'est une psychomachie intérieure (représentée par des personnages allégoriques) qui déchire l'esprit du protagoniste. Le temps du malheur est censé ainsi durer longtemps, et jusqu'à la fin de la pièce afflige les hommes sans cesse. Dans la tragédie déjà citée de Trissin, la conscience de cette durée pénible semble bien intériorisée par le protagoniste, qui dès lors l'extériorise à chaque moment de la représentation, dès qu'elle fait son entrée sur scène jusqu'à ces dernières répliques :

> « Lassa, dove poss'io voltar la lingua
> Se non là, 've la spinge il mio pensiero ?
> Che giorno e notte sempre mi molesta » (*Sofonisba*, I, ii)
>
> « Quanto avrà mai riposo
> Questa infelice casa
> Ch'ognor s'empie d'affanni ? » (*Sofonisba*, IV, ii).
>
> « Accostatevi a me, voglio appoggiarmi ;
> ch'io mi sento mancare, e già la notte

[11]T. Tasso écrit justement dans ses *Discours* que « L'illustre del tragico consiste nell'inaspettata e subita mutazion di fortuna » (1963 : 360).

[12]Parlant de la peur au temps de la peste, J. Delumeau souligne que ce qui angoissait le plus les hommes était la terreur de la mort subite. Dans les représentations artistiques « […] ce que les artistes voulaient aussi marquer, à côté de l'aspect de la punition divine, c'était la soudaineté de l'attaque du mal et le fait que, riche ou pauvre, jeune ou vieux, personne ne pouvait se flatter d'y échapper […] L'iconographie n'a pas manqué de relever, voire d'exagérer le caractère subit de la mort par peste » (1978 : 105-106).

[13]Le chef-d'œuvre du théâtre jésuite espagnol met en scène le martyre physique et spirituel du prince wisigoth en raison de sa conversion de l'arianisme au catholicisme contre le vouloir de son père. Il veut symboliser par conséquent l'inébranlable foi de l'Espagne qui accepte même la mort mais refuse de céder aux tentations du luthéranisme.

tenebrosa ne vien ne gli occhi miei » (*Sofonisba*, V, i).

De cette manière, ce genre de durée s'étendant d'un bout à l'autre d'une tragédie, révèlent d'un côté le moi authentique des personnages ; de l'autre, elles ont le but de transmettre au public l'impression d'une souffrance sempiternelle, comme peut le témoigner également le chœur des Juives accablées par la vengeance de Nabuchodonosor dans la tragédie de Garnier (1583, éd. 2007) :

« Ne m'auras-tu fait naistre en ce monde immortelle,
Afin que ma douleur me tenaille eternelle ? » (*Les Juives*, v. 375-76)

Autrement dit, ce temps de malheur semble avoir une durée majeure de celle qui effectivement se passe sur scène ; une durée personnelle, donc, qui s'oppose à l'écoulement objectif du temps physique, entrainant même le protagoniste à avouer cette perception dilatée, qui sert à manifester le dégrée des souffrances endurées par sa conscience. L'exemple offert par l'*Abraham sacrifiant* de Th. de Bèze (1550, éd. 1967) est de ce point de vue parlant. Après le départ du protagoniste et de son fils pour accomplir le sacrifice commandé par Dieu, Sara s'afflige en attendant le retour de son mari et de son fils, pendant un temps qui coule très lentement à l'unisson de sa triste et monotone déclamation :

« De six jours sont passés les trois
Que trois, mon Dieu ! et toutefois
Trois autres attendre il me faut.
Hélas ! Mon Dieu qui vois d'en haut
Et le dehors et le dedans,
Veuilles accourcir ces trois ans
Car à moi ils ne sont pas jours,
Fussent-ils trente fois plus courts » (*Abraham sacrifiant*, v. 689-96)

En outre, à renforcer le sentiment d'une conscience qui dure essentiellement dans la douleur s'ajoute parfois l'idée que ce temps de malheur est présent dans tous les âges de la vie, comme affirme la nourrice à l'acte II de l'*Orbecche*, reprenant la sentence de Silène :

« Guardinsi pria l'etadi, et poi gli stati
Humani, et vederassi apertamente
Ch'altrimenti non è. Prima, l'infantia
(Chi bene istima) è più d'ogn'età trista,
Come quella, ch'è priva di giudicio,
Et distinguer non sa tra'l bene, e'l male,
Cosa infelice, et di miseria piena.
La gioventù poi da follia sospinta,
Non sa per se medesma ove si volga.
Quel c'heri le fu grato, hoggi le spiace,
Et seguendo hor quello piacer', hor questo

Consuma in vanità tutto ’l suo tempo.
Et quando la vecchiezza il crine imbianca,
Et fa severo il ciglio e’l senno accresce,
Et altri il conto fa de mal messi anni,
Conosce chiaramente ch’ogni cosa,
Che gli fu grata ne l’età novella,
Fu un sogno, una lieve ombra, un fumo, un vento.
N la vecchiezza ha in sé cosa tranquilla,
Anzi ‘l vigor perduto, et il vedersi
Andare a gran camin verso ‘l suo fine,
L’aggiunge grave affanno ; oltre ch’i mali,
Le gravi infirmità, ch’ella patisce,
Et l’essere ella infirmità a sé stessa,
Le disturba ogni gioia, ogni contento.
[…] Onde si può ben dir quel c’ho già udito
A molti saggi dir, che sol felice
è chiunque nel mondo mai non nasce
O che subito nato se ne more » (*Orbecche*, II, ii, 12-36 ; 79-82)

Enfin, l’on peut prendre comme exemple éclairant de ces « lotte diuturne » où « […] l’uomo si impegna e si logora »[14] la plainte de la reine Videna, parlant des soucis qui la tourmentent également pendant les longues heures nocturnes au début de *Gorboduc* :

« The silent night, that brings the quiet pause,
From painful travails of the weary day,
Prolongs my careful thoughts, and make me blames
The slow Aurore, that so for love or shame
Doth long delay to show her blushing face,
And now the day renews my griefful plaint » (*Gorboduc*, p. 76)

Ajoutons, pour conclure, que si normalement la mort des protagonistes met fin aux malheurs de leur vie, la mort elle-même n’est pas représentée toujours comme une source de paix. Car douleurs et souffrances ne s’épuisent pas forcément avec la fin de la vie terrestre : les scènes du XVI^e^ siècle sont hantées par des fantômes qui renforcent le sentiment d’horreur. En effet à l’époque l’idée que les esprits de morts continuaient à vivre sur terre pendant une certaine période, notamment après une morte injuste et particulièrement atroce, était fort répandue[15].

[14]S. Battaglia, *La letteratura italiana. Medioevo e Umanesimo*, p. 370, cité par Musumarra, 1963 : note 27, p. 63.

[15]« Plus généralement, avaient particulière vocation à l’errance *post mortem* tous ceux qui n’avaient pas bénéficié d’un trépas naturel » (Delumeau 1978 : 86).

**Conclusion**

L'alternance de ces durées qui se relaient, telles qu'elles sont perçues et dites par les protagonistes, donnent lieu à un temps personnel[16] ; inversement, ce temps ainsi personnalisé permet de rendre compte de la condition des protagonistes, et en l'occurrence de la vision du monde que l'œuvre est censée transmettre à son public. Certes, l'on retrouvera seulement dans les traditions dramatiques héritières du théâtre de la Renaissance un traitement du temps dramatique assez articulé, et, partant, l'expression d'une vision du monde mieux apte à rendre compte de manière davantage circonstanciée et pointue des sentiments et de la conscience que l'homme de l'époque a de soi-même. Néanmoins, l'on peut déjà apercevoir dans les pièces prises en considération ici quelques conceptions de la temporalité qui vont marquer l'évolution même de la dramaturgie dans chaque pays.

Ainsi, la pièce de Norton et Sackville, la première tragédie dont le sujet est tiré de l'histoire anglaise, met en exergue un temps qui est plein de tourments où les protagonistes, en tant que *homo politicus*, doivent réfléchir jour et nuit à la fois pour le bien public et pour sauvegarder leur pouvoir – à savoir le même souci que l'on retrouve plus tard, entre autres, dans la bouche d'Henry IV. Dans un monde représenté comme plein d'iniquités, où même les frères s'entretuent, le prince, d'abord, ne doit jamais se révéler naïf ; ensuite, il doit sans cesse employer sa ruse afin d'accomplir ce qu'il se propose[17]. Au demeurant, cela peut expliquer l'efflorescence des types machiavéliques dans le théâtre élisabéthain (la pensée machiavélienne était déjà présente en Angleterre avant la diffusion du *Contre Machiavel* de Gentillet paru en 1576), et par conséquent la présence d'une conception du temps *kaïrotique* – malgré le rôle joué par la fortune – dont seront plus tard témoins quelques chefs-d'œuvre shakespeariens (que l'on pense notamment à *1 Henry IV* ou à *La Tempête*).

Les deux tragédies espagnoles de la fin du siècle, dont on a fait mention ici, semblent en revanche poser l'accent sur la récompense – malgré le temps de souffrances – du *obrar bien* (bien agir). Mais également, en même temps, elles signalent l'indispensable intervention de la divinité pour que cette récompense puisse avoir lieu, comme dans *El Infamador*[18]; et même recevoir une valeur adéquate (dans la *Tragedia de san Hermenegildo*, le martyre du protagoniste est présenté à l'instar d'un miracle qui préserve Séville et l'Espagne de la propagation

[16]Puisque, comme l'affirme P. Ricœur, « […] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif » (1983 : 105).

[17]En effet, comme l'a écrit J. Jacquot, « […] alors qu'à l'origine les *exemples* de la chute des princes avaient pour but d'enseigner le mépris du monde et d'encourager la conversion à la vie contemplative, ces miroirs élisabéthains confirment une tendance générale à valoriser la vie active, à faire une plus large place à l'imminence, un déplacement d'intérêt de la spiritualité vers la morale pratique » (Jacquot 1970 : 90).

[18]Dans *El Infamador*, c'est l'apparition de Diane qui sauve Eliodora. De ce point de vue, le message que véhicule la pièce de Juan de la Cueva est bien différent de celui de la dramaturgie caldéronienne qui suivra de près les thèses molinistes (Reina Li Crapi, 2014).

des hérésies). Il n'en demeure pas moins qu'ici, autant que dans les tragédies italiennes et françaises dont on a parlé, le temps de la pièce, vécu presque entièrement comme un temps de chagrin, de punition ou de preuve douloureuse, puisse en l'occurrence faire ressortir des doutes inquiétants à l'égard de la responsabilité des injustices[19]. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles, une fois que la période de trouble en France sera passée, le public tournera volontiers le dos aux problèmes métaphysiques qu'a pu poser en l'occurrence la tragédie française[20], en lui préférant le temps inconstant et aventureux, tout plein de péripéties, de la tragi-comédie du tournant du siècle.

Enfin, dans les tragédies italiennes, M. Ariani identifie « […] la *fictio* del tempo tragico sconvolto dalla catastrofe con la durata esistenziale dello spettatore aristocratico, chiamato ad assistere alla propria edificazione-salvazione dal peccato, scontato invece dalla maschera regale che soccombe e paga alla giustizia », en pourvoyant par conséquent la catastrophe d'un sens cathartique (Ariani, 1977 : p. XII). Pourtant, avec la crise des cours italiennes (et, partant, l'impossibilité sociale même d'un théâtre tragique prestigieux, comme l'affirmait Ingegneri), le temps tragique, obtenu d'ailleurs péniblement à travers le respect de la règle de l'unité de temps, va être bientôt remplacé par le temps idyllique de la pastorale qui gagne la faveur d'une classe dominante à la recherche d'une aliénation gratifiante. Cette dernière tournera également le dos à la gravité du ton tragique pour s'abandonner aux douceurs champêtres de l'univers apaisant et fabuleux de la pastorale[21].

Pour conclure, il semble bien que la représentation dramatique de la temporalité dans les tragédies de la Renaissance, avec leurs durées rétrécies ou qui s'allongent pour mettre en exergue l'état d'âme des protagonistes, expriment les inquiétudes de l'homme de l'époque et notamment la conscience qu'il a de soi-même. En effet, c'est à travers la durée que l'homme comprend qu'il est un étant plongé dans le temps (au sens heideggérien du terme, à savoir l'étant qui a une

---

[19]« La question de la causalité apparaît particulièrement sensible dans les tragédies qui mettent en scène des catastrophes collectives. Si la défaite d'un camp, la ruine d'une ville, les ravages des épidémies, dans la tradition des *exempla*, sont généralement considérés comme l'expression d'un châtiment collectif, dans la tragédie moderne ils semblent davantage exprimer un malheur général, non intentionnel, fruit du hasard qui écrase l'individu en niant la possibilité d'un sens » (Zanin 2014 : 235).

[20]Notamment R. Garnier, à travers ses tragédies, « […] se pose de problèmes métaphysiques […] affligé par les malheurs de son pays (toutes ses pièces sont postérieures au début des Guerres de Religion). Il ne cesse de réfléchir sur les causes profondes des malheurs de la France de son temps ; […] il cherche le rapport de ces malheurs avec une justice, avec une providence divine » (Lebègue 1970 : 212).

[21]« È il sogno di un apparato asilo che coincida, *tout court*, con l'esistenza quotidiana da ricondurre ad un rinnovato mito della villa, tipico di una società a cui la città non offre che pericoli e crisi economica e che, nella rifeudalizzazione dei capitali (aristocratici e borghesi), trova una nuova sicurezza, in un ambito conservatore e restaurativo che, classisticamente, esige nuovi valori, nuova ideologia, un nuovo sublime infine, la pastorale appunto » (Ariani 1977 : LXXVII).

conscience pré-ontologique de l'être) et, avec celui-ci, il entretient un rapport conflictuel[22]. En réfléchissant sur sa temporalité, l'homme atteint son auto-compréhension, à partir de laquelle il se donne des objectifs à poursuivre dans le futur. À cet égard, ce qui différencie l'homme de la Renaissance de l'homme du monde classique est justement la compréhension de son être toujours changeant, résumé mémorablement par la célèbre proposition de Montaigne, « […] je peins le passage » (Montaigne, 2001 : III, II, p. 1256). L'*Ajax* de Sophocle ne fait aucune distinction entre son être passé et son présent ; voilà pourquoi pour ce héros le choix du suicide devient un geste inéluctable dès le début, après que son plan a échoué. En revanche, l'homme de la Renaissance, se découvrant toujours différent, acquiert le sens de perfectionnement qui remplace le concept de *Kalokagathia* du monde antique. C'est à travers cette auto-compréhension que naît la conception bourgeoise de l'homme, qui est entièrement centrée sur le devenir : « […] nel Rinascimento nasce la concezione dinamica dell'uomo », a écrit Á. Heller[23].

Les scènes tragiques de la Renaissance affichent une esquisse de cet homme, grâce aux durées personnelles qui y sont représentées. Ce temps personnel permet par ailleurs, comme l'a montré G. Venet (2002) pour le théâtre élisabéthain, de tracer un partage entre les formes dramatiques médiévales d'un côté, sous-tendant une temporalité close, indifférente à l'initiative individuelle et à la contingence (où l'histoire profane est inféodée à l'histoire sacrée) ; et de l'autre le théâtre de la première modernité, avec l'irruption d'une temporalité individuelle, source en l'occurrence du sentiment tragique. Autrement dit, la présence d'un temps personnel dans le jeu théâtral produit un effet très important, que l'on pourra constater notamment dans les scènes tragiques à partir de la fin du siècle. S'allongeant ou se rétrécissant d'après les plusieurs situations, ce temps met en relief la personnalité toujours changeante des protagonistes, tel qu'une figure qui se montre déformée par l'écrasement ou l'étalage de son image, provoqués par la variété des instants ; et qui ont comme résultat de mettre en évidence un personnage toujours différent[24], dont les choix varient sans cesse en relation de la

---

[22]Que l'on songe aux mots du Frère Jean, « Jamais je ne me assujettis à heures : les heures sont faites pour l'homme et non l'homme pour les heures. Pourtant je fais des miennes à guise d'étrivières : je les accourcis ou allonge quand bon me semble » (Rabelais 1994 : 205).

[23]« L'antichità ha un concetto statico dell'uomo ; l'esistenza dell'uomo si svolge entro limiti circoscritti, sia sul piano individuale sia sul piano sociale ; l'ideale non rappresenta la proiezione soggettiva di desideri e obiettivi, ma un limite oggettivo. L'ideologia cristiana infrange questa barriera. Il perfezionamento da un lato, la depravazione dall'altro possono perpetuarsi all'infinito, almeno se paragonati ai confini delle possibilità umane » (Heller 1977 : 1). Pintarič écrit également « Pour les Anciens, un homme n'est pas vertueux, vaillant par exemple, s'il n'agit *toujours* avec vaillance, puisqu'un moment de lâcheté perd à jamais, irrécupérablement, l'intégrité d'une vie vertueuse » (Pintarič 2002 : 271).

[24]Comme écrivait Montaigne, « […] nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque momant, faict son jeu. Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autruy » (Montaigne 2001 : II, i, p. 543).

situation où il se trouve. Les protagonistes se découvrent ainsi en train de lutter avec leur être toujours changeant, pour pouvoir affirmer leur identité de manière absolue. Une lutte qui se révèle vaine, car être éphémère et changeant est justement ce qui caractérise le plus l'homme tragique, dont la pensée doit inéluctablement succomber aux lois de sa nature, comme affirme Hotspur mourant, *thought's the slave of life* ; d'où d'ailleurs saillit un véritable esprit tragique.

Certes, les tragédies du XVI^e^ siècle, prises en considération ici, n'ont pas atteint cette richesse que l'on admire dans les personnages de Shakespeare, de Calderón ou de Corneille et ensuite de Racine. C'est aussi parce que le temps représenté dans ces pièces souvent n'a pas ni l'allure ni la variété des chefs-d'œuvre du siècle suivant : l'alternance des attentes et des durées de souffrances, source de la variation du rythme, est parfois absente. Ou bien le temps représenté, coulant jusqu'à la fin avec la même vitesse, est la cause de l'allure monotone d'une action tragique qui n'est que le simple dénouement de la catastrophe[25]. Parfois, enfin, la vitesse de l'action change d'une scène à l'autre sans fluidité, avec des ruptures qui dévalorisent la conscience de la durée[26]. Une durée qui demeure néanmoins évoquée et réellement perçue[27], et qui permettra plus tard à l'homme baroque – et à ses créations littéraires – de penser son être et son univers à travers d'abord les catégories de la temporalité.

## Bibliographie


Aretino, Pietro (1977), *Orazia*, in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento I*, a cura di M. Ariani, Turin : Einaudi.

Ariani, Marco (1977), « Introduzione », *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I*, Turin : Einaudi.

Ávila, Hernando (1995), *La tragedia de San Hermenegildo*, in J. Alonso Asenjo, *La tragedia de San hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia : Uned-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia.


[25]En France, comme l'a rappelé B. Louvat-Molozay, c'est la *Sophonisbe* de Mairet, représentée au Marais en 1634, qui influencée par le genre tragi-comique, rompt nettement avec le schéma de la tragédie humaniste : cette tragédie en effet « […] comporte en son sein une crise, et son dénouement est le fruit d'un véritable renversement, quand la plupart des sujets des tragédies de la Renaissance se donnent comme simples développements de la catastrophe » (2004 : 57).

[26]D'après C. Marguéron, l'une des fautes majeures reprochées aux dramaturges italiens du XVI^e^ siècle demeure dans le fait qu'« […] ils ignorent que le Moi est une conscience qui médite, raisonne, se souvient et dont l'unité, à travers des états divers, est sentie en tant qu'expérience intime et vécue » ; dans le fait de ne pas avoir mis l'accent sur les passages d'un sentiment à l'autre, lesquels se produisent sans préparation, sans maturation, sans nuance, de sorte que les héros sur scène apparaissent comme des êtres d'un seul bloc, des automates. (Marguéron 1970).

[27]« La durée est chose réelle pour la conscience qui en conserve la trace » (Bergson 2003 : 150).

Bergson, Henri (2003), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF.
Bèze (de), Théodore (1967), *Abraham sacrifiant*, Genève : Droz.
Böhm, Sigurd (1984), *La Temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris : Cerf.
Chaunu, Pierre (2000), *L'axe du temps*, Paris : Julliard, 2000.
Delumeau, Jean (1978), *La peur en occident. XIV^e^-XVII^e^ siècles*, Paris : Fayard.
Dubois, Claude-Gilbert (1977), *La Conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle (1560-1610)*, Paris : Nizet.
Garnier, Robert (2000) *Les Juives*, Paris : Gallimard.
Giraldi Cinzio, Giovan Battista (1977), *Orbecche*, in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento I*, a cura di M. Ariani, Turin : Einaudi.
Heller, Ágnes (1977), *L'Uomo del Rinascimento*, Florence : La Nuova Italia Editrice.
Jacquot, J. (1970), « Théâtre médiéval et tragédie élisabéthaine. Des *Corpus Christi play* au Faust de Marlowe », in *Le théâtre tragique*, Paris : CNRS.
Jodelle, Étienne (1990), *Cléopâtre captive*, Mugron : J. Feijóo.
Larivalle, P. (1996), « Pietro Aretino », in *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Rome : Salerno editori.
Lebègue, Raymond (1970), « Grâce et liberté dans les tragédies du temps de Louis XIII », in *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris : CNRS.
Louvat-Molozay, Bénédicte (2004), « Introduction » à *La Sophonisbe*, in J. Mairet, *Théâtre complète. I*, Paris : Champion.
Marguéron, C. (1970) « La tragédie italienne au XVI^e^ siècle », in *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris : CNRS.
Musumarra, Carmelo (1972), *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Florence : Leo S. Olschki.
Norton, T. / Sackville, T. (1970), *Gorboduc*, Londres : Arnold.
Pintarič, Miha (2002), *Le Sentiment du temps dans la littérature française, XII^e^ - fin du XVI^e^*, Paris : Champion.
Poulle, Emmanuel (2000), « L'horlogerie a-t-elle tué les heures inégales ? », in *Construire le temps. Norme et usages chronologiques du Moyen Âge à l'époque moderne*, études réunies par M.-C. Hubert, extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes, 1999, Paris – Genève : Champion – Droz.
Proust, Marcel (1992), *Du côté de chez Swann*, Paris : Librairie générale française.
Rabelais, François (1994), *Gargantua*, Paris : Librairie Générale Française.
Reina Li Crapi, V. (2014), *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640)*: *Italie, France, Espagne, Angleterre*, thèse soutenue à l'Université de Picardie-Jules Verne sous la direction d'Anne Duprat.
Reina Li Crapi, Vincenzo (2015) « L'unité de temps. Ses interprétations en Italie et ses prolongements en France », *À la recherche de la norme. Arts et lettres dans l'Italie de la Renaissance*, colloque international de l'Université de Liège, 1-2 Octobre 2015.
Ricœur, Paul (1983), *Temps et Récit. I*, Paris : Éditions du Seuil.

Romilly (de), Jacqueline (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris : Vrin.
Sidney, Philip (1994), *Éloge de la poésie*, Paris : Les Belles Lettres.
Sophocle, (1955) *Antigone*, Paris : Les Belles Lettres.
Tasso, Torquato (1963), *Discorsi dell'arte poetica*, in *Opere*, (éd.) B. Maier, Milan : Rizzoli.
Trissino, Gian Giorgio (2003), *Sofonisba*, Rome : Biblioteca Italiana.
Venet, Gisèle (2002), *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.
Zanin, Enrica (2014), *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, Genève : Droz.

# *DOSSIER VARIA : LITTÉRATURE, LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DU FRANÇAIS*

# LES FAUX-AMIS À L'ÉPREUVE DU TEMPS ET DE L'ESPACE

**Daniela DINCĂ**
**Université de Craïova, Roumanie**
**danadinca@yahoo.fr**

**Résumé**

Prenant comme point de départ l'analyse sémantico-pragmatique des faux-amis franco-roumains désignant des objets de la mode vestimentaire, notre article se propose, dans un premier temps, de jeter un coup d'œil sur les principaux termes utilisés pour étiqueter les mots d'origine française intégrés dans le lexique du roumain : *emprunt lexical, néologisme, mot récent, francesisme*, *gallicisme,* etc. Dans un deuxième temps, l'analyse sémantico-pragmatique mettra en évidence que les faux-amis ont conservé partiellement les sens de l'étymon français mais qu'ils en ont ajouté aussi d'autres de sorte que l'emploi des deux mots ayant la même origine ne renvoie pas aux mêmes réalités dans les deux langues. Par conséquent, les faux-amis représentent une source de malentendus et de confusions, surtout quand il s'agit de langues apparentées généalogiquement, comme le roumain et le français, deux langues romanes qui partagent bon nombre de mots.

**Abstract**

**THE FALSE FRIENDS TO THE TEST OF TIME AND SPACE**

Taking as its starting point the semantic and pragmatic analysis of French-Romanian false friends which designate objects belonging to the semantic field of fashion, our article firstly attempts to cast a look at the main terms used to label the lexemes of French origin integrated in the Romanian lexicon: *lexical borrowing, neologism, recent word, francesisme, Gallicism*, etc. Secondly, the semantic-pragmatic analysis will reveal that the false friends have partially preserved the sense of French etymon but they have also added other meanings, so the use of two words with the same origin does not refer to the same objects in both languages. Therefore, false friends are a source of misunderstanding and confusion, especially when the two languages are genealogically related such as Romanian and French, both Romance languages sharing many common words.

**Mots-clés :** *emprunt lexical, néologisme, francesisme, gallicisme, faux-amis*
**Keywords :** *lexical borrowing, neologism, francesisme, Gallicism, false friends*

## 1. Introduction

Le fonds lexical néologique du roumain est extrêmement riche et hétérogène. Les mots d'origine française sont entrés dans le lexique du roumain à partir de la fin du XVIII^e^ siècle et ce processus se poursuit encore de nos jours. En ce qui concerne les domaines de manifestation, un grand nombre de mots apparaissent dans ce qu'on appelle le langage usuel, mais l'influence française s'est pleinement manifestée sur la terminologie des sciences humaines, sociales et techniques.

Prenant comme point de départ l'analyse sémantico-pragmatique des mots d'origine française, nous avons structuré notre article en deux étapes, en pleine concordance avec notre objectif principal qui est celui de mettre en évidence les changements qui ont eu lieu à travers le temps aussi bien au niveau de la nomenclature qu'au niveau de l'évolution sémantique d'une classe restreinte de mots d'origine française, regroupant les faux-amis franco-roumains désignant des objets de la mode vestimentaire.

Dans un premier temps, nous nous proposons de jeter un coup d'œil sur les principaux termes utilisés pour étiqueter les mots d'origine française intégrés dans le lexique du roumain : *emprunt lexical, néologisme, mot récent, francesisme*, *gallicisme,* etc. Il faut également ajouter que, au-delà de la richesse terminologique, les emprunts lexicaux reflètent une certaine étape qui définit le passé d'un peuple, comme le suggère d'ailleurs cette citation de Resplendy (2002) :

> « Les mots d'emprunt sont les témoins bien vivants des époques passées […]. Qu'on les nomme *gallicismes, xénismes, néologismes, francesismes*, ils sont des milliers que l'anglais, l'allemand, le russe, le roumain, l'espagnol, le vietnamien […] ont intégré à leur lexique ».

Dans un deuxième temps, nous mettrons en exergue l'évolution sémantique de quelques mots d'origine française faisant partie du champ sémantique des objets de la mode vestimentaire, utilisés en roumain avec un autre sens que celui véhiculé en français. Il s'agit, en d'autres termes, de faux-amis, une source de malentendus et de confusions, surtout quand il s'agit de langues apparentées généalogiquement, comme le roumain et le français, deux langues romanes qui partagent bon nombre de mots.

## 2. Du francesisme vers le gallicisme

Notre premier objectif est la définition des concepts opérationnels véhiculés à travers le temps pour la désignation des mots d'origine française ayant intégré le lexique du roumain : *emprunt lexical, néologisme, mot récent,*

*francesisme* et *gallicisme*. Cette délimitation terminologique s'impose d'autant plus que l'existence d'une riche terminologie pour désigner ce phénomène peut créer des confusions terminologiques et que chaque époque préférait un certain terme pour des raisons à la fois sociologiques et normatives.

Le terme générique de cette série est *emprunt lexical*, considéré comme l'un des principaux moyens d'enrichissement du lexique d'une langue. Il consiste à faire apparaître dans un système linguistique un élément issu d'une autre langue, ancienne (latin, grec) ou moderne, mais aussi d'un dialecte, d'un sociolecte ou d'une langue de spécialité. Au-delà d'une certaine ambiguïté relevant principalement de la source de l'emprunt, qui vient d'une autre langue, d'un dialecte, d'un sociolecte ou d'une langue de spécialité), le terme *emprunt* a deux acceptions fondamentales : « élément emprunté à une autre langue » et « processus d'intégration d'un élément dans une langue ».

Mais, selon Thibault (2009), les limites de ce terme consistent dans le fait que tout mot emprunté à une autre langue subit un processus d'adaptation aux systèmes phonologique, morphologique, sémantique de la langue réceptrice, ce qui suppose sa recréation dans le passage d'une langue à l'autre :

> « Les mots appelés à tort *emprunts* ne sont en rien des emprunts, mais bien des créations nouvelles, différentes de leur modèle à tous les points de vue (phonologique, morphologique, sémantique) » (Thibault 2009 : 11)

Pour résumer, l'emprunt lexical est à la fois produit et processus d'intégration d'un nouvel élément dans le lexique d'une langue. Il reste pourtant *vulnérable* au niveau de son adaptation et de son intégration dans la langue réceptrice, car toute unité lexicale empruntée subit un processus d'adaptation, en contradiction totale avec le processus d'emprunt.

Le deuxième terme quant à sa fréquence d'emploi est celui de *néologisme*. Il a fait l'objet de nombreuses études (Scurtu 2009, 2012) qui ont mis en évidence des aspects controversés portant, principalement, sur les mécanismes de création linguistique et sur la durée de son statut. Si, dans les dictionnaires français, il y a une équivalence terminologique entre *emprunt lexical* et *néologisme*, considérés à la fois comme produit et processus, dans les dictionnaires roumains, le *néologisme* est considéré comme produit et non pas comme processus, désigné d'ailleurs par le terme de *neologie* (fr. *néologie*).

Un autre aspect délicat concernant le statut du néologisme, qui a fait naître des controverses parmi les linguistes, est celui de la durée de son statut. Certains linguistes considèrent que les néologismes sont les mots entrés en roumain à partir de la seconde moitié du XVIII$^{e}$ siècle et du début du XIX$^{e}$ (Şerbănescu 1985 : 8), d'autres emploient le terme de *néologisme* dans un sens restreint, pour désigner « la dernière couche d'éléments étrangers entrés en roumain – des mots attestés pour la première fois entre 1960 et 1980 » (Dimitrescu 1994 : 246).

D'ailleurs, pour cette dernière classe, Dimitrescu (1994) utilise le terme *cuvinte recente* (fr. *mots récents*), concept introduit en 1982, lors de l'élaboration du premier dictionnaire de mots récents de la langue roumaine – *Dicţionar de*

*cuvinte recente al limbii române* (*DCR*), avec les trois acceptions suivantes : 1. « mot nouveau formé à partir d'éléments présents dans la langue » ; 2. « emprunt à une autre langue » ; 3. « sens nouveaux ajoutés à des mots d'une langue ». On retrouve dans cette définition les deux sous-classes de néologismes (les néologismes de sens et les néologismes de forme), mais ce qui en ressort en première instance est leur datation récente dans la langue.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Dimitrescu (1982) a ressenti le besoin d'utiliser le concept de *mot récent* au lieu de *néologisme* d'autant plus que ce dernier désigne des mots entrés dans la langue à partir du XVIII^e^ siècle, ayant une existence située entre 150-200 ans. En fait, les trois éditions du *DCR* (1982, 1997, 2013) recouvrent deux grandes périodes : 1961-1989 et 1990-2012, le point crucial qui les sépare étant la Révolution de décembre 1989 qui a bouleversé la dynamique du lexique roumain sous l'influence de l'invasion des mots anglo-américains relevant de plusieurs domaines : informatique, économie, technique, médecine, biologie, etc.

Sans entrer dans les détails des points communs et distinctifs, un autre trait qui distingue le *DCR* du *Dictionnaire des néologismes* (*DN)* est le corpus de mots recensés, car le *DCR* inclut prioritairement le langage de la presse qui surprend sur le vif les changements enregistrés dans le lexique d'une langue, un moyen d'ailleurs très important d'imposer et de promouvoir les mots d'origine française dans tous les domaines de l'activité humaine.

Enfin, il ne faut pas oublier les termes les plus expressifs pour le roumain : *franţuzism* (fr. *francesisme*) et *galicism* (fr. *gallicisme*).

Le mot *franţuzism* (fr. *francesisme*) est réservé, le plus souvent, à étiqueter un emprunt tel quel au français, mot ou syntagme non adapté au système de la langue réceptrice : « mot, expression emprunté(e) au français par une autre langue et non assimilé(e) par celle-ci » (*DEX*). Regroupés d'habitude dans la classe des emprunts de luxe, les francesismes sont perçus comme des éléments étrangers qui ne se sont pas encore intégrés dans le système linguistique de la langue réceptrice. En d'autres mots, ils ne se justifient que par la tendance des locuteurs à utiliser des mots à la mode, à la fois originaux et différents de ceux qu'on emploie d'habitude : *a antama* o discuţie (fr. *entamer une discussion*), *briant* (fr. *brillant*), *lentoare* (fr. *lenteur*), *surclasa* (fr. *surclasser*), *policier* (fr. *policier*).

Par une recherche lexicographique simple dans le *DEX*, nous avons identifié 154 entrées, marquées par l'étiquette *francesisme*, ce qui nous a permis de déceler trois sous-classes (v. Dincă / Popescu 2014, sous presse) :

1. des mots qui se sont intégrés dans le système de la langue roumaine du point de vue orthographique, phonétique et morphosyntaxique : *butic, ambuteiaj, apetit, bistrou, buchinist, debusola,* etc. ;
2. des mots qui ne sont plus d'usage dans la langue actuelle et qui sont considérés comme des mots livresques ou des archaïsmes : *ambuscat, banieră, brigand, clu, comeraj, conchetă, dagă*, etc.
3. des mots entrés en roumain par voie orale, reflétant une certaine époque: *bonjur, bonton, demoazelă, dezabie, monşer, parol, papa, plezir,* etc.

À notre avis, les mots faisant partie des deux premières sous-classes ne font pas partie des francesismes car les vrais francesismes sont les mots de la troisième sous-classe, celle qui regroupe des mots avec une charge sémantico-pragmatique au niveau discursif, ce qui leur a attribué une valeur affective, attitudinale ou sociolinguistique à une certaine époque, plus précisément au XIX$^{e}$ siècle. En bref, le critère qui sépare les francesismes de la classe générale des emprunts lexicaux est le degré d'adaptation et la couleur locale, ce qui leur réserve une circulation beaucoup plus réduite et des sens plus connotatifs que dénotatifs.

Dans la même classe des francesismes, on peut ajouter les mots français non adaptés du point de vue phonétique et graphique, mais qui sont d'un usage actuel dans la langue roumaine : *rendez-vous, tête-à-tête, café-concert, par avion, à la carte*, etc. Vu leur fréquence dans la langue, ces mots ne sont plus considérés comme des francesismes dans le *DEX* mais, à notre avis, ils peuvent intégrer cette classe vu leur origine française et leur charge connotative évidentes.

Un autre terme qui a commencé à s'imposer dans le domaine des emprunts lexicaux est celui de *gallicisme*, qui ajoute à son acception consacrée d'« emploi, tournure propre à la langue française » (*TLF*) celle d'« emprunt d'une langue étrangère au français » (Thibault 2009). Étymologiquement, il s'agit du « dérivé savant du lat. GALLICUS, avec le suff. *–isme* » (*TLF*), pour désigner des mots ressentis comme étrangers dans une langue, tout comme les grécismes, les latinismes, les germanismes, les anglicismes, les italianismes et les hispanismes.

Sur le plan intralinguistique, le terme semble jouir d'une certaine fréquence de nos jours, étant de plus en plus employé pour remplacer, prioritairement, le terme *emprunt (lexical) au français* comme l'attestent les termes suivants : les gallicismes de l'espagnol, de l'italien, du portugais, du roumain, etc.

En roumain, le terme *galicism* ne jouit pas encore d'une telle dynamique et, en plus, le *NODEX* a ajouté, à côté de son acception fondamentale d'« expression ou construction propre à la langue française difficile et impossible à traduire dans une autre langue » celle d'« emprunt français à une autre langue ». Dans ces conditions, *galicism* ne semble pas s'imposer dans la terminologie roumaine car il ne renvoie pas aux emprunts roumains au français, comme le faisait autrefois le terme de *francesisme,* qui marquait des emprunts à la mode, ressentis comme étrangers et non adaptés au système de la langue roumaine.

Bref, le roumain utilise le plus souvent le terme *împrumut de origine franceză* (fr. *emprunt d'origine française*) au détriment de *neologism* (fr. *néologisme*) ou même de *galicism* (fr. *gallicisme*) pour éviter de mettre en question leur caractère récent ou bien temporaire, tout en insistant plutôt sur leur nécessité dénominative et leur origine française.

## 3. Faux-amis (franco-roumains)

Dans ce qui suit, nous voulons mettre en exergue l'évolution sémantique de quelques mots d'origine française faisant partie du champ sémantique des pièces de la mode vestimentaire qui, suite à des facteurs socio-pragmatiques, renvoient à des réalités différentes dans les deux langues : la langue prêteuse (le français, dans

notre cas) et la langue réceptrice (le roumain). Plus précisément, il s'agit d'une classe d'emprunts lexicaux appelés *faux-amis* qui ont conservé partiellement les sens de l'étymon français mais qui en ont ajouté aussi d'autres de sorte que les deux mots ayant la même origine ne renvoient plus aux mêmes réalités dans les deux langues. En fait, les faux-amis reposent sur une ressemblance ou identité de signifiants qui ont des signifiés différents suite à leur évolution sémantique dans des espaces civilisationnels différents.

Dans notre analyse ne sont pas pris en compte les sens techniques développés par ces faux-amis dans les deux langues, car nous voulons nous situer au niveau du registre de la langue courante, où il y a le plus grand nombre de confusions.

### 3.1. Fr. *garde-robe* / Roum. *garderobă, garderob*

Un premier cas pris en considération est celui du mot *garderobă* (fr. garde-robe), entré en roumain avec la signification de « armoire pour garder les vêtements » par deux filières : allemande et française. Tout comme le mot français, le mot roumain désigne aussi « l'ensemble des vêtements », mais, en parallèle, le roumain a créé un nouveau mot, *garderob – garderoburi*, pour la première acception de l'étymon français : « meuble où sont rangés les vêtements » (*DEX*).

Par conséquent, les deux sens exprimés en français par le mot garde-robe correspondent, en roumain, à deux lexèmes : *garderobă* et *garderob*, ce qui s'explique par le fait que le roumain a ressenti le besoin de faire la distinction entre les deux acceptions par la création d'un mot dérivé.

En plus, par filière russe, le roumain a ajouté au mot garderobă trois autres acceptions, qui ne se retrouvent pas en français : « vestiaire, chambre où sont rangés les vêtements dans un théâtre ou un musée », et, par métonymie, « totalité des costumes d'un théâtre » et « lieu spécialement aménagé à l'entrée dans un local public ou dans une salle de spectacles pour que les visiteurs y déposent leurs vêtements » (*DEX*). Le français utilise, dans ce cas, le mot *vestiaire*, mot que le roumain a d'ailleurs emprunté, sous la forme *vestiar*, qui est réservé plutôt à l'endroit où l'on enlève les vêtements de ville pour revêtir une tenue correspondant à une activité précise (au travail, dans une salle de sport, etc.).

### 3.2. Fr. *blouse* / Roum. *bluză*

Mais ce mot connaît en roumain une certaine extension d'autant plus qu'il est devenu l'hyperonyme d'une série de lexèmes désignant toute espèce de pièce de vêtement légère pour la partie supérieure du corps, portée aussi bien par les femmes que par les hommes : *cămaşă* (fr. *chemise*), *helancă* (fr. *helanca*), *pulover* (fr. *pullover*), *flanel*(*ă*) (fr. *flanelle*), *bluzon* (fr. *blouson*) ou *tricou* (fr. *tricot*).

Bref, il s'agit, en roumain, de l'extension d'un mot à valeur générique pour la série indiquée ci-dessus, tandis que le français lui réserve un usage assez réduit, plutôt spécialisé, car il utilise toute une gamme de mots pour faire la différence entre les différents types de blouses : *chemise, chemisier, tunique*, *débardeur,* etc.

### 3.3. Fr. *veste* / Roum. *vestă*

Quant à la *veste*, qui présente ou non des manches, mais toujours boutonnée sur le devant (« vêtement à quatre pans, muni d'une poche de chaque côté, qui couvre le corps jusqu'à mi-cuisse, avec ou sans manches, boutonné sur le devant et qui se porte sous l'habit », *TLF*), elle entre en roumain uniquement avec cette première acception, synonyme de *gilet* : « pièce de vêtement courte, jusqu'à la taille, sans manches et sans col, portée par les hommes sous l'habit et par les femmes au-dessus de la blouse » (*DEX*). Le mot est utilisé aujourd'hui avec cette même acception, ce qui en fait un mot monosémique, transparent et concurrencé par des synonymes faisant partie du registre populaire ou archaïque : *jiletcă* (rus. *žiletka*) ou *laibăr* (sas. *leibel*).

Mais le français courant emploie le mot *veste* avec un autre sens : « vêtement court s'arrêtant à la taille ou couvrant les hanches, à manches longues, boutonné sur le devant », acception pour laquelle le roumain utilise soit le mot d'origine bulgare *haină* (bg. *halina*, sb. *háljina*) ou le mot d'origine allemande *sacou* (*Sakko*) (v. Popescu 2013).

Ce faux-ami illustre donc, pour le roumain, un cas de conservation partielle des sens de l'étymon français avec le maintien d'une acception qui n'est plus en usage dans la langue française, où le mot a acquis d'autres sens renvoyant à des référents différents.

### 3.4. Fr. *tricot* / Roum. *tricot, tricou*

Le *tricot* est originairement un « tissu formé de mailles et réalisé à la main avec des aiguilles, à la machine ou par un métier » (*TLF*). En laine ou en coton, il peut être porté directement sur la peau – *le tricot de peau* – à manches longues ou courtes (synonyme *maillot de corps*). Un autre sens, qui est encore d'actualité, est celui de « chandail de coton rayé bleu et blanc porté par les marins » (*TLF*).

En roumain, le mot *tricot* s'utilise, tout comme en français, pour désigner le tissu en laine formé de mailles, mais le roumain a également dérivé un autre mot – *tricou* – avec le sens de: «pièce de vêtement en tricot ou en coton couvrant la partie supérieure du corps, comme une chemise ou un maillot de corps ». Le point commun est que les deux (*tricot* et *tricou*) ont été, à l'origine, une sorte de maillot de corps qui, ultérieurement, est devenu un vêtement de dessus grâce au sport et au cinéma.

Par conséquent, on utilise en France *tee-shirt* (ou *T-shirt*), au Québec *chandail* (gilet) *à manches courtes*, en Afrique francophone *tricot* et, en roumain, les deux mots à la fois : le faux-ami *tricou* à côté de l'anglicisme *T-shirt*. Quant au roumain *tricot*, il n'est pas une pièce de vêtement, mais un tissu pour la fabrication des chandails ou des pullovers.

### 3.5. Fr. *capot, capote* / Roum. *capot, capotă*

En français, il y a deux mots distincts avec presque les mêmes significations : *capot* et *capote*. Leur noyau sémique inclut une acception du langage courant : « manteau à capuchon, ou capuchon seul, porté autrefois dans les campagnes » et, par extension, une acception présente dans plusieurs domaines

spécialisés (marine, mécanique ou théâtre) : « couverture ou dispositif destiné à protéger un objet ou une ouverture ». Par rapport au masculin *capot*, le féminin *capote* ajoute pourtant les significations suivantes : « chapeau de femme, garni de rubans, à brides et à coulisse » et « manteau militaire, ample et lourd » (*TLF*). Le français courant utilise invariablement les deux mots pour désigner, dans le domaine des automobiles, la partie métallique recouvrant le moteur d'un véhicule, même si les dictionnaires enregistrent cette acception uniquement pour le masculin *capot*.

Le roumain présente également deux mots (*capot* et *capotă*) avec des acceptions différentes : *capot* est « une sorte de robe portée à la maison, d'habitude longue jusqu'aux chevilles » et *capotă* renvoie au domaine des automobiles pour désigner « la partie métallique recouvrant le moteur d'un véhicule » (*DEX*).

Les confusions qui en résultent relèvent, en français, de l'invariabilité de l'emploi des deux mots pour le domaine de l'automobile et, en roumain, d'une innovation sémantique opérée dans le cas du mot *capot* qui, de l'acception primaire de « manteau à capuchon porté dans les campagnes », est utilisé couramment pour le vêtement que les femmes portent à la maison, réservant au féminin *capotă* l'acception spécialisée pour les automobiles.

### 3.6. Fr. *jupe* / Roum. *jupă*

Conçue à l'origine comme un accessoire pour la protection d'une partie du corps humain, la *jupe* est utilisée en français courant avec son deuxième sens, qui renvoie à un vêtement : (1) « robe de dessous à l'usage des femmes, formée de deux pièces, le *corps de jupe* ou corsage, et le *bas de jupe,* allant de la taille aux pieds et généralement visible » et (2) « vêtement féminin de dessus, qui descend de la taille vers les pieds, plus ou moins bas selon la mode » (*TLF*).

En roumain, même si l'acception de « pièce de vêtement de dessus, qui descend de la taille vers les pieds » est attestée dès 1771 (DLR, tome II, 2ème partie), le mot *jupă* ne désigne pas une pièce de vêtement de dessus, mais un vêtement de dessous (v. Popescu 2013), ce qui correspond à la première acception de son étymon français : « robe de dessous à l'usage des femmes portée au-dessous des jupes ou des robes ». Pour la première acception, le roumain utilise le mot *fustă*, un emprunt au turc qui date du XVIII-e siècle (*DER*).

Par conséquent, malgré leurs signifiants communs, les deux mots *jupe* et *jupă* ne renvoient pas aux mêmes référents dans les deux langues.

### 3.7. Fr. *foulard* / Roum. *fular*

À son origine, le *foulard* ne renvoyait pas à une pièce de vêtement, mais à une sorte d'« étoffe très légère de soie, de soie et de coton, de fibres artificielles » (*TLF*) dont on faisait des blouses, des chemises, des cravates ou même des mouchoirs. Par métonymie, le mot désigne « une pièce de tissu carré portée en pointe nouée autour du cou et, spécialement pour la femme, sur la tête ou autour des épaules, qui permet de se protéger du froid ou qui sert d'ornement » (*TLF*). Aujourd'hui, le foulard a plusieurs formes et il est porté surtout sur la tête et autour du cou, dans des matériaux de fabrication très divers.

Sauf les deux fonctions, celles de protection et d'ornement, une autre fonctionnalité du foulard est celle de symbole d'appartenance à un groupe pour les souteneurs d'un parti, d'un syndicat ou d'une équipe.

Le mot entre en roumain sous la forme *fular* et son référent garde ses deux fonctions primaires : « pièce de vêtement de forme rectangulaire, carrée ou triangulaire, en soie ou en laine, portée autour du cou » (*DEX*). On retrouve en roumain le sens primaire de l'étymon français, celui de « étoffe très légère de soie pour des robes ou des cravates » (*DEX*). À travers le temps, le foulard a connu, en roumain, des changements au niveau de la forme qui est, prioritairement, rectangulaire. Sinon le foulard est à la fois une pièce d'ornement, mais aussi une pièce, le plus souvent en laine, pour protéger le corps contre le froid. Une seule remarque s'impose pourtant : si sa fonction esthétique est exploitée surtout par les hommes, les femmes portent des foulards contre le froid et non pas pour orner leur tenue vestimentaire.

En bref, en français, le foulard est une pièce en soie ou en laine, carrée ou rectangulaire, portée aussi bien par les femmes que par les hommes, tandis que le mot roumain *fular* désigne une pièce en soie et en laine, portée prioritairement par les hommes comme ornement ou comme protection, tandis que les femmes s'en servent uniquement en hiver pour se protéger contre le froid.

### 3.8. Fr. *écharpe* / Roum. *eşarfă*

Vu son origine en tant que « longue bande d'étoffe que les chevaliers portaient sur l'armure et qui leur servait pour s'essuyer le front ou pour étancher le sang d'une blessure », *l'écharpe* est prioritairement « une pièce de vêtement masculin passée obliquement de l'épaule droite à la hanche gauche ou nouée autour de la taille » (*TLF*). D'où *l'écharpe tricolore* portée par les maires et leurs adjoints lors des célébrations de mariages ou des commémorations de l'Armistice. Le mot entre aussi dans le langage médical où il désigne une pièce de tissu utilisée pour supporter le bras, après un traumatisme ou pour éviter les douleurs.

Dans le langage courant, le mot renvoie à une pièce de vêtement pour les hommes et pour les femmes, plus précisément à « une bande de tissu, de tricot, entourant le cou ou passé autour des épaules, éventuellement noué, qui permet de se protéger du froid ou qui sert d'ornement » (*TLF*).

Par rapport au foulard, l'écharpe s'individualise par sa forme rectangulaire et par sa taille moyenne et les caractéristiques communes restent, d'une part, les destinataires (pour les hommes et pour les femmes) et, d'autre part, la fonctionnalité (pour protéger contre le froid et pour orner la tenue vestimentaire).

En roumain, la réalité est tout à fait différente. Même si le sens originaire a été gardé pour *l'écharpe tricolore* que le maire doit porter lors des cérémonies et même son sens spécialisé dans le domaine de la médecine, dans le langage courant, l'écharpe est un tissu en laine ou en soie porté autour du cou, surtout par les femmes comme ornement, ce qui renvoie au français *foulard*.

En ce qui concerne sa forme, l'écharpe a toutes les formes par rapport au foulard qui n'a qu'une forme rectangulaire. Il s'agit donc d'une spécialisation

différente des deux lexèmes dans les deux langues, ce qui veut dire que le mot entre en roumain avec des sens qui, ultérieurement, enregistrent des évolutions distinctes, ce qui a conduit à la configuration d'un signifié différent pour les deux signifiants : fr. *écharpe* et roum. *eşarfă*.

## 4. Quelques conclusions

En guise de conclusion, on pourrait dire que l'évolution sémantique des mots d'origine française reste un terrain fertile à explorer par les spécialistes et les institutions qui ont le rôle de contrôler et de normaliser l'usage des mots empruntés à d'autres langues, surtout dans la perspective de l'extension des faux-amis qui sont générateurs de confusions et de malentendus à la frontière des deux langues en contact.

D'autre part, l'analyse sémantico-pragmatique des faux-amis appartenant au champ sémantique des pièces de vêtement a mis en évidence la créativité lexicale du roumain qui a développé des sens nouveaux ou même des dérivés ayant le même radical. Plus précisément, c'est le cas des trois séries suivantes : garderobă « l'ensemble des vêtements » et *garderob* (« armoire »), *tricot* « tissu formé de mailles et réalisé à la main avec des aiguilles, à la machine ou par un métier » et *tricou* (« T-shirt »), *capot* « une sorte de robe portée à la maison, d'habitude longue jusqu'aux chevilles » et *capotă* (« partie métallique recouvrant le moteur d'un véhicule »). À cela s'ajoute le fait que le mot roumain *garderobă* enregistre, sous l'influence d'une autre langue, le russe dans notre cas, trois autres acceptions pour lesquelles le français utilise le mot *vestiaire.*

Un autre cas de figure est illustré par *bluză* (fr. *blouse*), *vestă* (fr. *veste*) et *jupă* (fr. *jupe*) qui, dans une première étape, ont conservé partiellement (*bluză* et *vestă*) ou totalement (*jupă*) les sens de leur étymon français et qui les ont maintenus jusqu'à nos jours, malgré leur disparition en français : *bluză* pour *chemise, chemisier, tunique, débardeur* ; *vestă* pour *jilet* ; *jupă* pour *jupon*.

En fin de compte, *fular* et *eşarfă* sont deux exemples de faux-amis qui renvoient en roumain à des référents inversés par rapport à la langue source : le mot roumain *fular* emprunte le contenu sémantique de *écharpe* et *eşarfă*, à son tour, renvoie au référent du mot français *foulard*. Il s'agit donc d'une modification du référent des deux lexèmes dans chaque espace civilisationnel en fonction de plusieurs critères dont les facteurs socio-pragmatiques et mentalitaires restent définitoires.

### Bibliographie


Dănilă, Elena / Gabriela Haja (2005), « Neologismul din perspectivă lexicografică », in *Studii şi cercetări lingvistice* LVI, 1-2 : 71-78.

Deroy, Louis (1956), *L'emprunt linguistique*, Paris : Les Belles Lettres.

Dimitrescu, Florica (1994), *Dinamica lexicului limbii române*, Bucureşti : Logos.

Dincă, Daniela / Mihaela Popescu (sous presse), « Franţuzismele – o modă necesară? », in *Actele Colocviului internaţional* « *Receptarea antichităţii*

*greco-latine în culturile europene »*, Ediţia a VII-a, Craiova : Editura Universitaria.
Dincă, Daniela (2014), « Conservation et innovation lexicales : le cas des gallicismes du roumain », in Ilona Bădescu / Mihaela Popescu (éds.), *Studia linguistica et philologica in honorem Prof. Univ. Dr. Michaela Livescu*. Craiova : Editura Universitaria, p. 55-63.
Popescu, Mihaela (2013), « Les emprunts lexicaux roumains au français : approche lexicographique et sémantique du vocabulaire de la mode vestimentaire », in *Revue Roumaine de Linguistique* LVIII, 2 : 153-168**.**
Rastier, François / Mathieu Valette (2009), « De la polysémie à la néosémie », in *Le français moderne* 77 : 97-116.
Resplendy, Franck (2002), *L'étonnant voyage des mots français dans les langues étrangères,* Paris : Bartillat.
Sablayrolles, Jean-François (2000), *La néologie en français contemporain*, Paris : Champion.
Scurtu, Gabriela (2012), « Les gallicismes du roumain : considérations en marge d'un projet de recherché », in *AUC. Langues et littératures romanes* 1-2 : 183-200.
Scurtu, Gabriela (2009), « Autour de la notion de 'néologisme' », in *AUC. Ştiinţe filologice, Lingvistica* XXXI, 1-2 : 186-195.
Şerbănescu, Andra (1985), « Neologismele », in *Limba şi literatura română* 14, 2, p. 8-12.
Thibault, André (éd.) (2009), *Gallicismes et théorie de l'emprunt linguistique,* Paris : L'Harmattan.

**Dictionnaires**

*DCR* = Dimitrescu, Florica (1982), *Dicţionar de cuvinte recente*, Bucureşti : Editura Albatros.
*DCR₂* = Dimitrescu, Florica (1997[2]), *Dicţionar de cuvinte recente*, Bucureşti : Logos.
*DCR₃* = Dimitrescu, Florica / Alexandru Ciolan / Coman Lupu (2013[3]), *Dicţionar de cuvinte recente*, Bucureşti : Logos.
*DER* = Ciorănescu, Alexandru (2002), *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Bucureşti : Saeculum I.O.
*DEX* = *Dicţionarul explicativ al limbii române,* 1998, ed. a 2-a, Bucureşti : Univers Enciclopedic.
*DLR* = *Dicţionarul limbii române*, 1958-2010, Serie nouă, Bucureşti : Editura Academiei Române.
*DN* = Marcu, Florin (1997), *Noul dicţionar de neologisme*, Bucureşti : Editura Academiei Române.
*DŞL* = Bidu-Vrânceanu, Angela / Cristina Călăraşu / Liliana Ionescu-Ruxăndoiu / Mihaela Mancaş / Gabriela Pană Dindelegan (2001), *Dicţionar general de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti : Nemira.

*MDN* = Florin Marcu (2000) *Marele dicţionar de neologisme*, Bucureşti : Editura Saeculum.

*NODEX* = Litera Internaţional (2002), *Noul dicţionar explicativ al limbii române*, Bucureşti : Litera Internaţional.

*RDW* = Tiktin, Hariton / Miron, Paul (1986-89) : *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*. Wiesbaden : Harrassowitz.

*TLF* = *Trésor informatisé de la langue française*, CNRS// Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) / Université Nancy 2, http://atilf.atilf.fr/tlf.htm. [consulté le 10 juillet 2015].

# LA COMPRÉHENSION ÉCRITE ET LA COMPÉTENCE GRAMMATICALE

**Helena HOROVA**
**Université de Bohême de l'Ouest à Pilsen, République Tchèque**
**horova@kro.zcu.cz**

**Résumé**

L'objectif principal de notre article est de relever les points grammaticaux significatifs pour un texte en français de spécialité qui posent d'habitude problèmes au public universitaire tchèque au cours de la compréhension de l'écrit. Ce public d'étudiants apprend d´habitude le français comme la deuxième langue étrangère. (Rappelons le fait que le tchèque fait partie du groupe des langues slaves de l'ouest et qu'il s'agit d'une langue à flexion). Les questions de choix et de rôle de l'approche de l'enseignement de la grammaire dans le cours de français de spécialité suivent les résultats de l'enquête effectuée.

**Abstract**

**READING COMPREHENSION AND GRAMMATICAL COMPETENCE**

The main objective of this paper is to identify the signifiant grammatical points for a text in professional French that pose usual problems to Czech students during reading-related activities. Those students study the French as second foreign language. The issues of choice and the role of the approach to teaching grammar in the specialized French courses follow the results of the investigation.

**Mots-clés :** *français de spécialité, compréhension de l'écrit, grammaire.*
**Keywords :** *professional French, reading, grammar*

## Introduction

L'objectif principal de notre étude est de relever les points grammaticaux significatifs pour un texte en français de spécialité qui posent d'habitude problèmes au public universitaire tchèque au cours de la compréhension de l'écrit. Comme le précisent Cuq et Gruca, la grammaire et le lexique sont des éléments constitutifs de l'évolution méthodologique de la didactique des langues étrangères. Il est donc nécessaire de trouver un équilibre entre des activités communicatives et des activités

centrées sur la forme, c'est-à-dire des activités grammaticales (Cuq, Gruca 2002). Notre article appréhende le terme de *grammaire* comme « une démarche empirique d'inventaire et de descriptions des usages réalisés » (Eluerd 2013 : 1). Cette démarche ne se limite pas uniquement à la simple collection des faits grammaticaux mais elle met aussi l'accent sur l'analyse des sens et des valeurs d'emploi des faits mentionnés. La compétence grammaticale d'un apprenant est définie dans le *Cadre européen commun de référence* comme la « connaissance des ressources grammaticales de la langue et la capacité de les utiliser » (CECR en ligne : 89), en d'autres termes la capacité de comprendre et d'exprimer du sens en reproduisant et en reconnaissant des phrases bien formées selon des principes qui régissent la combinaison d'éléments en chaînes significatives marquées et définies (CECR en ligne).

Pour aboutir à notre objectif, il est nécessaire tout d'abord de présenter le public universitaire tchèque auquel les cours de français de spécialité sont adressés. C'est avec ce public que nous réaliserons notre recherche. Il s'agit des étudiants de la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême de l'Ouest – étudiants en anthropologie culturelle, histoire, politologie, sociologie et lettres et leur niveau de français (qui représente d'habitude la deuxième langue étudiée obligatoirement à l'université) s'élève à B2 selon la grille du CECR. Les recommandations de ce document prévoient outre l'acquisition de la langue étrangère générale, celle de la langue de spécialité / d'objectifs spécifiques, ce qui renvoie aux besoins actuels des apprenants européens. Les objectifs des cours visent l'acquisition de la terminologie et des procédés stylistiques appropriés à la langue de spécialité. Le support principal dans ce type de cours est un texte de spécialité à l'aide duquel on travaille surtout la compréhension de l'écrit. Cette compétence est primordiale, même si elle est suivie par les activités de production orale et écrite. L'acquisition de ces compétences dernièrement mentionnées n'est pas sous-estimée. Le public universitaire acquiert le français de spécialité aussi pour communiquer - la présence de nos étudiants / chercheurs aux colloques et la rédaction d'articles en français est fréquente. Le français devient un moyen d'acquisition des connaissances du domaine étudié par l'intermédiaire des documents rédigés en français.

Ce choix du français comme deuxième langue étrangère auprès du public universitaire a été récemment justifié par Odile Challe dans son ouvrage *Enseigner le français de spécialité*. L'auteur avoue que bien que les statistiques montrent une régression de l'enseignement du français dans le contexte mondial, les étudiants d'université viennent en France pour poursuivre leurs études en français et les chercheurs étrangers arrivent en France pour enrichir les groupes de recherche de leurs collègues français et pour diffuser leurs travaux. Le français véhicule pour ce public des savoirs particuliers et « la formation à cette langue devient alors un outil de promotion de modèles théoriques ou socio-économiques (…) » (Challe 2002 : 5).

**La nature des textes employés dans le cours du français de spécialité**

Faire lire un texte dans un cours de français de spécialité signifie pour l'enseignant une tâche difficile car il est confronté au problème du choix. Le plus souvent il recourt aux écrits dits professionnels. Ces textes répondent le mieux aux

besoins des étudiants car ils sont rédigés dans une langue de spécialité et sont en relation directe avec le domaine étudié. Comme nous le précise F. Cicurel, le lecteur est confronté à un univers référentiel qu'il connaît déjà ou qu'il souhaite / doit connaître. Outre le lexique spécialisé, le texte contient d'autres composantes dont une des plus importantes est la composante intertextuelle (par exemple citations et références). La compétence référentielle du lecteur est d'après l'auteur déterminante pour la compréhension de l'écrit spécialisé (Cicurel 1991). Pour les buts des cours destinés au public universitaire, nous nous servons du support authentique élaboré en 2009 par le Département des langues romanes de l'Université de Bohême de l'Ouest. Ce soutien est intitulé FRODJA (acronyme de *Francouzština odborný jazyk* - Français langue de spécialité), http://www.frodja.zcu.cz/index.php. Ce matériel didactique est composé de 35 textes du domaine des sciences humaines. Les textes ont été enregistrés par des locuteurs natifs pour que la version orale soit également présente. Les activités didactiques accompagnant les textes visent les objectifs variés. Le but principal est le développement de la compétence de compréhension écrite et l'élargissement du vocabulaire spécialisé. Les exercices de grammaire y sont proposés marginalement et visent surtout les formes verbales, articles et pronoms, la négation et les pronoms relatifs.

Pour accomplir l'objectif de notre étude (c'est-à-dire relever les points grammaticaux qui posent problème aux étudiants tchèques au cours de la compréhension écrite), nous nous sommes servie d'un corpus de 10 textes (la taille d'un texte moyen comprend une page avec 2500 signes) provenant de ce matériel didactique. La liste des textes fait partie de la bibliographie. Nous avons systématiquement travaillé la compréhension écrite par l'intermédiaire de ce support/corpus avec un groupe de 20 étudiants tchèques. Les étudiants ont été amenés dans un premier temps à lire le texte silencieusement et souligner éventuellement les mots qu'ils ne comprenaient pas. Après la première lecture, les mots inconnus sont expliqués en français par le professeur. Cette phase a aidé à surmonter les obstacles les plus fréquents liés à la compréhension car la présence d'expressions inconnues dont l'ignorance pourrait causer le détournement du sens des parties du texte en question. Après cette phase préparatoire, on a demandé aux étudiants de traduire à haute voix tout le texte en tchèque, phrase par phrase. Les discours des étudiants ont été enregistrés et transcrits. A l'aide des transcriptions de ces transferts nous avons pu faire des analyses du corpus total. Le choix de la traduction interprétative comme démarche pour notre recherche peut être justifié par plusieurs raisons. La traduction est toujours liée à la compréhension et sa tâche est de trouver des correspondances entre la langue étrangère et la langue maternelle. La traduction interprétative vise avant tout la transmission du sens. Cette démarche pourrait également être désignée comme traduction pédagogique ou traduction orale. Nous considérons qu'elle est efficace pour la vérification de la compréhension de l'écrit. La démarche de la traduction orale peut relever si le résultat est ambigu ou approximatif.

**Résultats de l'analyse du corpus**

Quant aux résultats de notre recherche, il faut signaler qu'il ne s'agit pas d'une analyse exhaustive et que les résultats obtenus ne correspondraient pas à tout public universitaire tchèque. Le CECR nous indique qu'un public du niveau B2 devrait avoir déjà un bon contrôle grammatical et que de petites fautes de grammaire ou de syntaxe non systématiques peuvent encore se produire. Cette constatation reflète également les résultats de notre recherche. Si nous devons répertorier les problèmes de grammaire les plus courants qui sont apparus au cours des transferts du français au tchèque, nous pouvons constater qu'il s'agit avant tout de problèmes liés à l'ignorance et à la mauvaise compréhension des prépositions et conjonctions françaises et de problèmes plus complexes liés aux connecteurs textuels, ce que les exemples suivants montrent :

Dans l'énoncé « *Ainsi*, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. » (Sartre) l'expression *ainsi* a été dans les versions tchèques comprise et traduite en tchèque comme *sinon, cependant, de sorte que.*

Dans l'énoncé «Mais que voulons-nous dire par là, *sinon que* l'homme existe d'abord, c'est-à-dire que l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. » (Sartre) *sinon que* avait été plusieurs fois mal compris par les étudiants, ce qui a entraîné le détournement de la compréhension de toute la phrase complexe.

Dans l'énoncé « Les croyances proprement religieuses sont toujours communes à une collectivité déterminée qui *fait profession d'*y adhérer et de pratiquer les rites qui en sont solidaires. Les individus qui la composent se sentent liés les uns aux autres, *par cela seul* qu'ils ont une foi commune. *Or*, nous ne rencontrons pas, dans l'histoire, de religion sans Église. » (Durkheim) c'était surtout les locutions *faire profession de qc.* et *par cela seul* qui avaient posé des problèmes, ce qui était dû à l'ignorance de ces locutions. Le mot *or* a été plusieurs fois interprété comme *hélas.* Plusieurs étudiants ont confondu *une Eglise* avec *une église.*

Dans l'énoncé « La croissance des *effectifs* dans l'enseignement supérieur s'accélère encore depuis le début des années 90, *de sorte qu'*on compte plus de deux millions d'étudiants aujourd'hui. » (Bonnewitz) le mot *les effectifs* a été compris comme *employés* ou *fonctionnaires* et on a relevé des problèmes avec la conjonction *de sorte que* interprétée comme *à cause de* ou *de la manière que.*

Dans l'énoncé « Cela n'a pu qu'engendrer un certain désenchantement des catégories populaires, *voire* du ressentiment face à une institution scolaire incapable de garantir un emploi conforme aux attentes liées à la possession du titre.» (Bonnewitz) le mot *voire* a été d'habitude omis dans les transferts en tchèque.

Dans l'énoncé « Ce n'est donc pas *tant* le mécanisme institutionnel *que* la cohésion politique ou la disparité des conditions économiques qui semble *en cause* et soulève les objections à la poursuite de l'élargissement vers l'est ou le sud-est de l'Europe au nom du critère oublié de la « capacité d'absorption » (Rupnik) *tant que* a causé beaucoup de problèmes de compréhension ainsi que l'expression *en cause.*

Dans l'énoncé « Il faut donc mettre ensemble *la justice* et la force, et, *pour cela*, faire que ce qui est juste soit fort, ou que ce qui est fort soit juste. » (Pascal)

nous avons relevé des problèmes avec le connecteur *pour cela* et avec le sens de mots *justice* plusieurs fois transféré comme *un ensemble des organes chargé d'administrer la justice.*

Dans l'énoncé « *Au sortir de* la révolution belge de 1830, la population flamande s'estimait tout à la fois libérée et menacée : ... » *au sortir de* a été compris comme *le début de la révolution* ou *en quittant la révolution.*

À partir des résultats obtenus nous pouvons formuler des recommandations pour un cours de français de spécialité. Notre démarche méthodologique consiste à présenter une série de problèmes grammaticaux (non exhaustive) dont la connaissance faciliterait le processus de compréhension auprès d'un public dont le niveau de français s'élève à B2. L'intervention grammaticale pourrait être planifiée en classe de langue avant la lecture des textes de spécialité et elle pourrait avoir une forme d'exercices complémentaires. Nous favorisons cette approche explicite qui préfère les explications et met l'accent sur la forme. Au cours de l'enseignement explicite, l'étudiant se focalise sur un point de grammaire concret ce qui aide à l'acquisition et à la conceptualisation de cet élément concret.

*1. Prépositions*

Les problèmes liés aux prépositions sont dus à l'ignorance de ces dernières. Il ne s'agit pas d'un problème grammatical, mais plutôt d'un problème lexical. Les prépositions de forme simple étaient d'habitude correctement transférées en tchèque. Des prépositions de forme composée ou des groupes prépositionnels ont posé plusieurs problèmes. Il faudrait travailler surtout leur valeur qui pourrait varier (complément du nom, complément indirect de verbe, position détachée, attribut du sujet, attribut du complément d'objet, complément circonstanciel et d'autres) (voir Eluerd 2013 : 15).

*2. Conjonctions de coordination*

En ce qui concerne ce sujet, les analyses du corpus ont relevé que les étudiants n'étaient pas capables de transférer le sens des conjonctions de coordination suivantes, très fréquentes dans un texte de spécialité : *car, donc, or.* La conjonction *car* doit être présentée comme une conjonction qui introduit une deuxième proposition pour exprimer une cause ou une raison de la proposition précédente. En travaillant la conjonction *donc*, il faut se centrer sur ses significations différentes : elle peut exprimer une conclusion, mais aussi une conséquence. La conjonction *or* est très importante pour un discours de spécialité car elle introduit une deuxième proposition exprimant un argument qui enchaîne l'argument de la première proposition.

*3. Conjonctions de subordination*

Les conjonctions de subordination posent des problèmes car elles peuvent avoir plusieurs sens dans l'énoncé. Parmi les conjonctions de subordination qui se sont montrées difficiles, on peut classer les conjonctions de forme composée comme *lorsque, puisque* et *quoique* et surtout les locutions conjonctives comme

*bien que, alors que, en attendant que*. Les analyses du corpus ont également relevé des problèmes liés à la compréhension des propositions subordonnées, surtout des subordonnées circonstancielles (de cause, conséquence, but, d'opposition et de comparaison).

*4. Connecteurs logiques et connecteurs textuels*

Le sujet des connecteurs logiques et textuels est étroitement lié avec les conjonctions de coordination et subordination. Les analyses des transferts en tchèque relèvent une nécessité d'approfondir les connaissances de cette problématique. On s'inspire de l'ouvrage de L. Lundquist pour présenter une classification de connecteurs / mots de liaison qui s'avèrent pas ou peu connus de notre public: connecteurs additifs (*de nouveau, encore, également, de plus, de même, or, voire*); connecteurs énumératifs (*d'abord - ensuite – enfin*); connecteurs transitifs (*d'ailleurs, d'autre part, du reste, en outre*); connecteurs explicatifs (*car, c'est que, c'est-à-dire, en d'autres termes, à savoir*) ; connecteurs illustratifs (*entre autres, notamment, en particulier, à savoir*) ; connecteurs comparatifs (*ainsi, aussi*) ; connecteurs adversatifs (*or, mais, en revanche, au contraire, par contre*) ; connecteurs concessifs (*toutefois, néanmoins, cependant*) ; connecteurs causatifs/consécutifs/conclusifs (*c'est pourquoi, donc, ainsi, en effet, aussi, en conséquence, alors*) ; connecteurs résumatifs (*bref, en somme, enfin*) ; connecteurs temporels (*en même temps, alors*) (Lundquist 1990 : 81–82). A l'aide des connecteurs, les étudiants peuvent être orientés vers une analyse textuelle plus détaillée. Ils pourraient observer, qu'il y a des relations entre le contenu des différentes parties du texte (cette relation peut être par exemple d'ordre additif, causal, temporel).

*5. Détermination du réseau co-référentiel, l'anaphore et la cataphore*

Cette problématique dépasse le domaine de la grammaire car elle fait en même temps partie de la grammaire du texte. Nous pouvons rappeler les publications de S. Moirand portant sur *le réseau co-référentiel* du texte et son importance pour l'apprentissage d'une langue étrangère (Moirand 1990). Les segments formels qui sont une manifestation externe de la co-référence dans les textes relèvent, en effet des systèmes grammaticaux et lexicaux de la langue utilisée. Il est préférable de travailler avec les étudiants les éléments informatifs du texte comme *anaphore, cataphore* et *présentatifs / mots* déictiques. L'anaphore représente un segment qui est déjà apparu dans le texte, la cataphore un segment qui va y apparaître. L'anaphore peut être d'ordre pronominal (pronoms personnels, relatifs, démonstratifs), puis elle peut être d'ordre lexical (répétition du terme, équivalence sémantique, inclusion sémantique par les hyperonymes, etc). L'anaphore peut avoir également la forme de substantifs ou de groupes nominaux, de groupes verbaux ou de phrases.

## Conclusion

À l'aide de l'analyse des transferts du français en tchèque nous avons relevé les points de grammaire et de grammaire du texte qui posent d'habitude problèmes dans le cours de compréhension de l'écrit auprès d'un public universitaire tchèque. Nous avons constaté que parmi les points grammaticaux les plus difficiles nous pouvons compter les prépositions, conjonctions et les éléments liés à la co-référence et connecteurs logiques / textuels. Pour conclure notre article, nous pouvons constater qu'un cours de français de spécialité peut aboutir par intermédiaire de la compréhension écrite aux objectifs complémentaires suivants :

- acquisition du vocabulaire spécialisé en déterminant les référents et leurs co-référents dans le texte ;
- acquisition de connaissances lexico-grammaticales en déterminant le réseau co-référentiel (par ex. des possessifs, démonstratifs, relatifs, etc.) et les connecteurs textuels ;
- meilleure orientation dans un texte de spécialité en déterminant le réseau co-référentiel, anaphores/cataphores et connecteurs textuels ;
- faire connaissance avec un certain type de documents en français de spécialité ;
- faire une comparaison entre des documents dans la langue étrangère et leurs équivalents dans la langue maternelle.

Les connaissances déjà acquises par les activités réceptives peuvent être suivies par les activités centrées sur la production en langue étrangère (par ex. la création de nouveaux documents de spécialité).

## Bibliographie


Adam, Jean-Michel (2008), *La linguistique textuelle – Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris : Armand Colin.

Cicurel, Francine (1991), *Lecture interactive*, Paris : Hachette Livre.

Challe, Odile (2002), *Enseigner le français de spécialité*, Paris : Economica.

Cuq, Jean-Pierre / Gruca, Isabelle (2002), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde,* Grenoble : PUG.

Eluerd, Robert (2013), *Grammaire descriptive de la langue française,* Paris : Armand Colin.

Eurin Balmet, Simone / Henao de Legge, Martine (1992), *Pratiques du français* scientifique, Paris : Hachette/AUPELF.

Giason, Jocelyne (2004), *La compréhension en lecture*, De Boeck Université.

Goes, Jan (2004), *Une initiation à la didactique du FLE,* Craiova : Editura SITECH.

Lundquist, Lita (1990), *L´analyse textuelle*, Erhversokonomisk Forlag S/I.

Mangiante, Jean-Marc / Parpette, Chantal (2004), *Le Français sur Objectif Spécifique : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours,* Paris : Hachette Livre.

Mangiante, Jean-Marc / Parpette, Chantal (2011), *Le Français sur Objectif Universitaire,* Grenoble : PUG.
Moirand, Sophie (1990), *Une grammaire des textes et des dialogues,* Paris : Hachette.
Mourlhon–Dallies, Florence (2008), *Enseigner une langue à des fins professionnelles*, Paris : Didier.
Veronique, Dominique (2009), *L´aquisition de la grammaire du français, langue étrangère,* Paris : Didier.
Vigner, Gérard (2004), *La grammaire en FLE*, Paris : Hachette.

**Sitographie**

http://www.frodja.zcu.cz/index.php
1. Jean-Paul Sartre - L'homme est responsable de ce qu'il est
2. Émile Durkheim - Pour une définition sociologique de la religion
3. Claude Lévi-Strauss - Sociétés froides et sociétés chaudes
4. Thierry Blöss - Le vieillissement accentue les inégalités entre hommes et femmes
5. P. Bonnewitz - Au sujet d'accès au système scolaire d'après P. Bourdieu
6. Jacques Rupnik - Les frontières ultimes de l'UE
7. Marcel Griaule - L'aventure du Musée de l'Homme
8. Blaise Pascal - Justice et force
9. Pierre Bourdieu - Pour un savoir engagé
10. Les débuts des mouvements flamand et wallon

http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf

# « CERTAINEMENT LE SIÈCLE AINS ORDENÉE ». LE PLAN DES LITANIES POÉTIQUES MÉDIÉVALES

**Magdalena KOWALSKA**
**Université de Varsovie, Pologne**
**m.kowalska@uw.edu.pl**

**Résumé**

Le but de cet article est de montrer l'importance de l'ordre des événements dans les litanies poétiques du Moyen Age en France. Cet aspect formel de poésies religieuses de cette époque a été jusqu'à ce moment facilement négligé en vue des opinions stéréotypées considérant les litanies comme des textes qui ne possèdent pas le caractère narratif de l'histoire mais qui peuvent être caractérisées par « une atemporalité complète ». Un tel sujet mérite d'être examiné de plus près grâce aux œuvres de Rutebeuf, Eustache Deschamps, Georges Chastellain, Jean Meschinot ainsi que *Romans dou Lis*.

**Abstract**

**« CERTAINEMENT LE SIÈCLE AINS ORDENEE ». THE PLAN OF LITANIES IN FRENCH MEDIEVAL POETRY**

The aim of this article is to show the importance of the order of events in litanies in poetry of medieval France. This formal aspect of religious poetry of that time has not been considered in prior research due to the discussion of a litany as a textual form which does not involve the sequence of events ordered by time and the succession of causes and effects. This aspect needs to be analyzed in the works of Rutebeuf, Eustache Deschamps, Georges Chastellain, Jean Meschinot as well as in *Romans dou Lis*.

**Mots-clés :** *litanies, Moyen Age, l'ordre des événements, l'énumération, la répétition, l'anaphore*
**Keywords :** *litanies, Medieval Ages, the order of events, the enumeration, the repetition, the anaphora*

Le postulat selon lequel « le bon usage du temps aboutit à la bonne forme »[1], en principe à la forme litanique, nous vient de Patrizia Romagnoli dans son article consacré à l'œuvre de Coudrette, *Mélusine*. Les vestiges du temps donnés à Coudrette pour finir sa narration comme le clerc ont été utilisés pour la prière litanique, dont la structure a été calquée sur les évènements, personnages et symboles connus de l'histoire de la fée : « C'est la trame même de la légende de Mélusine qui conduit la progression de cette prière »[2] et qui à la fois s'expose dans la forme prodigieuse du lai[3]. En abordant la triade : le temps – les litanies – la poésie on s'aperçoit que la macro-dimension du temps dans le sujet des litanies d'Église, liée aux jours de processions pendant lesquelles elles étaient chantées[4], n'épuisent pas toutes les possibilités à l'égard de ce thème. Selon Christian Mouchel, la réponse au besoin des croyants d'appréhender la fuite de temps se situe dans l'essence des litanies : « Forme de prière collective, associant la désignation et la mémoire des saints (donc résumant l'histoire du salut) avec la supplication vive adressée à la Trinité (signe de l'état de manque que seul Dieu, par l'intercession des saints, peut apaiser), […] c'est elle seule [la litanie des saints – M.K.] qui a pour fonction de découper le temps et d'en nommer les parties »[5]. Approcher les micro-unités de temps dans les litanies a également la valeur du soi en prenant en considération les pauses entre l'invocation et la supplication[6], le point d'anti-cadence, le rythme dans lequel certains mots, phrases ou positions

---

Cette publication est le résultat d'un projet de recherche « Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy », financé par Narodowe Centrum Nauki (Pologne) sur la base d'une décision DEC-2012/07/E/HS2/00665.

[1]Patrizia Romagnoli : « "Vostre est toute la journee" : les temps du clerc, du seigneur et de la fée dans le *Roman de Mélusine* de Coudrette », in André Schnyder, Jean-Claude Mühlethaler (éd.) *550 ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, (Bern : Peter Lang, 2008), 233.

[2]*Ibidem*., 234.

[3]Couldrette, *Mélusin : Roman de Parthenay ou Roman de Lusignan*, éd. Matthew W. Morris et Jean-Jacques Vincensini, (New York : E. Mellen Press, 2009), 522 : « Et quant elle [l'oraison – M.K.] sera finee/ Et en façon de lay comprise,/ Dont la taille souvent on prise,/ Toute l'ouvrage sera faicte ».

[4]*Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen âge* (éd.) Pierre Rézeau, (Genève : Droz, 1982), 80.

[5]Christian Mouchel, « Les nouveaux innocents. Étude iconographique de la Madonne du Rosaire du Dominiquin », in *République des lettres, république des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli*, (Paris : Droz, 2008), 213.

[6]C. de Bourmont, « Fonction et expression des prières d'intercession », *La Maison-Dieu : cahiers de pastorale liturgique* 105 (1971), 144 : « Quant aux invocations, elles devront avant tout entrer dans le rythme de la prière litanique, dont le refrain demande à être répété à intervalles à peu près réguliers et pas trop prolongés. Elles contribueront à faire sentir ce rythme par leur brièveté, par une prosodie à peu près régulière (ce qui ne veut pas dire rigoureusement métrique), par des répétitions du texte ou des analogies de construction qui souligneront en même temps l'identité du thème ».

métriquement accentuées[7] dans les litanies se répètent (par exemple *sancte* ou *ora pro nobis*). C'est pourquoi l'assertion selon laquelle le processus de l'imitation, ou de la transformation, des litanies dans le texte poétique peut être défini uniquement comme la transposition du temps sacré dans le profane,[8] ne semble pas justifiée.

Le but de cet article est de montrer l'importance de l'ordre des événements dans les litanies poétiques du Moyen Âge en France. Cet aspect formel des poésies religieuses de cette époque a été jusqu'à maintenant facilement négligé au profit d'opinions stéréotypées considérant les litanies comme des textes qui ne possèdent pas le caractère narratif de l'histoire mais qui peuvent être caractérisées par « une atemporalité complète »[9]. Toutefois, en ce qui concerne les litanies, on hésite à croire que « […] le temps y semble inopérant »[10]. La notion d'« évènement » sera premièrement discutée dans le contexte des litanies, ensuite les possibles modèles ecclésiastiques pour les litanies poétiques de cette époque seront examinés. Ainsi nous traiterons le problème proposé selon deux aspects. Premièrement, nous examinerons les textes dans lesquels l'ordre des invocations conserve le déroulement des évènements selon l'histoire de l'Ancien Testament, du salut ou la disposition des éléments dans les litanies d'Église. Deuxièmement nous aborderons les œuvres dans lesquelles l'ordre des appellations apparaît comme aléatoire et leurs composants – comme interchangeables qui semblent permettre d'ouvrir le temps biblique, une fois accompli par la résurrection du Christ, vers l'infini des permutations.

D'abord, il faut s'interroger sur ce que nous entendons par « les évènements » dans les litanies. Les textes de ce type de prière apparaissent comme l'énumération des différents personnages des saints ou les titres variables d'une seule personne comme Jésus Christ ou Marie. On peut inventorier les exemples de chercheurs qui présentent le texte litanique comme une succession de mots où la syntaxe a été supprimée, il n'y a plus de verbes, donc le déroulement ne peut se manifester pleinement : « c'est l'énumération litanique qui prime ici ; il n'y a plus de phrase […] »[11] ; « La litanie permet ainsi d'échapper au caractère narratif ou

---

[7]Comme dans *Li Loenge Nostre Dame* de Robert le Clerc d'Arras : « Biautés afinee, Bontés alosee » (Robert le Clerc d'Arras, *Li loenge Nostre Dame*, (éd.) Annette Brasseur, (Genève : Droz, 2013), 8.

[8]Friedrich Wolfzettel, « "Songe" et/ou "histoire". Le roman de Mélusine de Coudrette ou le roman conte de fées au carrefour du système générique du Moyen Âge tardif », in *550 ans de Mélusine allemande*, 384 : « […] il se pourrait peut-être que Coudrette rêve d'une espèce de littérarisation de son histoire en vue de conférer à cette dernière une valeur propre – comme si la vérité historique avait besoin d'être soutenue et revalorise par une forme littéraire prestigieuse ».

[9]Witold Sadowski, *Litania i poezja* (Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 72.

[10]Georges Martin, « Contribution à une modélisation de l'événement en fonction du temps dans le récit historique médiéval », in : *Le temps du récit*, éds. G. Champeau, M. Blanco (Madrid : Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, 1989), 16.

[11]Denis Hüe, *Rémanences. Mémoire de la forme dans la littérature médiévale* (Paris : Honoré Champion, 2010), 201.

descriptif de la poésie classique […]. […] la litanie se détache du langage organisé parce qu'elle ignore la phrase »[12]. Le fait que de nouvelles invocations aient été souvent ajoutées aux litanies et que cela n'ait pas eu pour conséquence de détruire l'intégrité de ces prières semble soutenir cette thèse. Ces invocations (par exemple celles adressées aux saints locaux) trouvent leur place dans les différentes parties des litanies, au début aussi bien que à la fin. Cependant, Witold Sadowski, en analysant les litanies poétiques polonaises, affirme que les évènements dans les litanies existent sous deux aspects. Premièrement, dans la section de *Litanies des Saints* : *Invocatio ad Christum*, dont la construction est ordonnée selon le critère de temps : *Per mysterium sanctae Incarnationis tuae*, *Per adventum tuum*, *Per nativitatem tuam*, *Per baptismum et sanctum ieiunium tuum*, *Per crucem et passionem tuam*, *Per mortem et sepulturam tuam*, *Per sanctam resurrectionem tuam*, *Per admirabilem ascensionem tuam*, *Per adventum Spiritus Sancti Paracliti*. Ainsi, à travers l'énumération de phrases nominales, l'histoire de la vie et de la passion a été racontée pour évoquer les mérites de Jésus Christ qui sont organisés suivant un ordre chronologique strict. Deuxièmement, Sadowski constate que les évènements dans les litanies se présentent de manière plus indirecte, prenant l'exemple des litanies mariales, dans lesquelles certains titres (« Reine élevée au ciel »), évoquent les actes de l'Écriture Sainte, ils ne s'y réfèrent pas en détail, mais plutôt assurent leur présence dans la méditation sur les litanies. Le potentiel de récit des litanies a été aussi étudié par Suzanne Méjean-Thiolier qui reprend la même idée en analysant « la prière énumérative » :

> « Les prières se présentent parfois […] comme une énumération des actes et des miracles de Dieu ou des étapes de la Passion du Christ. […] L'énumération des épisodes de l'Histoire Sainte dans une prière est fréquente […]. Il s'agit, pour l'orant, d'un moyen d'influencer la divinité en sa faveur par une sorte de litanie à l'effet magique. » (Méjean-Thiolier 2008 : 309–311)

L'auteur attire notre attention non seulement sur la répétition des prodiges des personnes auxquelles la prière litanique est adressée, mais aussi sur la répétition de leurs noms. Il serait donc utile d'examiner les circonstances dans lesquelles la simple énumération des noms (Mère aimable, Mère admirable, Mère du bon conseil) peut se manifester comme une succession d'évènements. Georges Martin nous signale que dans les textes où l'exemplarité joue un rôle primordial chaque évènement peut être vu de deux façons : un élément variable qui nous sort de l'ombre est : le fait, un élément invariant est : la loi. Au niveau des faits on peut parler de la succession – par contre au niveau de la loi on constate « l'abolition sémantique de la diachronie ». Cependant, selon Martin, cela veut purement dire l'annulation d'une propriété de temps : la propriété de « classer les évènements

[12] I. Krzywkowski, « La litanie : une écriture sans fin de la fin », in *Anamorphoses décadentes. L'Art de la défiguration 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, (éd.) Isabelle Krzywkowski, Sylvie Thorel-Cailleteau, (Paris : P.U.P.S., 2002), 84, 86.

dans la succession » tandis que les autres propriétés restent valables. Une autre propriété temporelle, toujours valide, suggérée par Martin est la fréquence, *id est* « l'aptitude d'une même configuration de faits variables à se répéter dans le temps »[13]. La question est donc de savoir si le fait de regrouper les noms dans les séries anaphoriques dans les litanies est signe d'arranger les faits en synchronie.

La deuxième question qui se pose est d'examiner à quel modèle de séquence d'événements les auteurs médiévaux ont pu se référer. Incontestablement, au Moyen Âge la forme la plus répandue des textes litaniques reste leur version latine. Les plus anciennes paraphrases des *Litaniae sanctorum omnium* en français viennent de la fin de XII^e^ siècle, par contre les premières traductions qui contiennent la partie la plus importante du sujet qui nous intéresse sont plus récentes, remontant au XV^e^ siècle. Dans le manuscrit du livre d'Heures provenant de Lille chaque appellation qui rappelle les évènements de la vie du Fils de Dieu a été invoquée en latin et ensuite paraphrasée en français en deux ou quatre vers :

« Par mysterium sancte incarnacionis tue, libera nos Domine.
Par le doulx et tres saint mistiere
de ton incarnation chere,
delivre nous de mortel vice
et nous soyes doulx et propice.
Per nativitatem tuam, libera nos Domine.
Par ta sainte nativité,
delivre nous d'aversité »[14].

À cause de la date tardive de ce texte il ne pouvait pas servir de référence pour les auteurs médiévaux, cependant nous remarquons déjà le trait assez caractéristique des paraphrases des litanies en français, tel que les rimes plates. À cela s'ajoute le fait que le texte des litanies mariales approuvé par l'Eglise dans la forme de *Litanie de Lorette* en 1587 n'ait pas encore été constitué au Moyen Âge et que la version finale inclut les éléments de variantes anciennes[15]. Néanmoins, on observe que les titres marials diffusés grâce aux textes latins comme les hymnes ou *versus* apparaissent dans les manuscrits médiévaux non seulement dans le contexte des prières mais aussi dans des genres assez curieux comme le traité des noms de Marie : « un tractat Dels sieus bénignes noms que de lieys ay trobat »[16].

Il convient tout d'abord de se pencher sur deux exemples des litanies poétiques du XIII^e^ siècle, qui restent parfaitement en accord avec la succession

[13]Georges Martin, « Contribution à une modélisation de l'événement en fonction du temps dans le récit historique médiéval », 16.

[14]*Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen âge*, 119.

[15]*Maria : études sur la sainte Vierge*, sous la direction d'Hubert Du Manoir, t. 4, (Paris : Beauchesne et ses fils, 1955), 106–107 ; C.-A. Maurin, *Littérature Mariale, Les Saluts D'Amour* (Paris : Honoré Champion, 1932–1935), 247–254.

[16]P. Meyer, *Traité des noms de la mère de Dieu*, in *Daurel et Beton, chanson de geste provencale* (Paris : Firmin Didot, 1880), 104.

dans la présentation des évènements des litanies d'Église, bien qu'ils ne forment pas des œuvres autonomes : il s'agit du fragment de *La vie de sainte Marie l'Égyptienne* de Rutebeuf écrit avec des rimes plates et de la partie de *Romans dou lis* plus intéressante en ce qui concerne le schéma métrique. Le premier exemple contient une anaphore identifiant Jésus comme le protagoniste :

« C'est cil qui par anoncement
Prist en la Vierge aombrement,
C'est cil qui nasqui cens pechié,
C'est cil qui soffri atachié
Son cors en la croix et cloei,
C'est cil qui nasqui a Noei,
C'est cil de qui est nostre loiz,
C'est cil qui conduit les .III. rois
Par autre voie en leur regnei
Quant a li furent amenei,
C'est cil qui por nos resut mort,
C'est li sires qui la mort mort,
C'est cil par cui la mort est morte
Et qui d'enfer brisa la porte,
[…]
C'est cil qui au jor dou Juïse
Fera de picheors justise : […] »[17].

La micro-litanie s'inclut dans les premiers cinq vers de la citation qui raconte de façon dynamique la vie du Fils de Dieu, du mystère de la sainte Incarnation jusqu'à sa passion et sa crucifixion. Ce thème va être repris dans la phrase : « C'est cil qui por nos resut mort » et la narration finit selon les règles des litanies par la remémoration de la mort et la résurrection de Jésus Christ. Cependant, on observe qu'un moment de ce récit reste particulièrement captivant pour l'auteur qui se tait un instant pour méditer sur la naissance de Jésus Christ, en développant le thème de l'Épiphanie[18], cependant la structure litanique reste stable.

---

[17]Rutebeuf, *La vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, (Córdoba : Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2006), 94.

[18]Dans les textes médiévaux inspirés par les litanies on note souvent l'action d'empilement d'une invocation par la série des anaphores qui reprend le même symbole, par exemple dans le sirventes de Peire Cardenal où il développe le thème de Croix (*Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180–1278)*, Toulouse : É. Privat, 1957, 183) :
« Cristz mori en la cros per nos
[…]
E en cros venset l'ergulhos
[…]
Et en cros obret salvamen,
Et en cros renhet e renha,
Et en cros nos volc rezemer, […] ».

Dans notre deuxième exemple, on peut trouver le modèle d'autres formes latines laudatives, non seulement litanies, mais aussi, par exemple, l'hymne *Ave maris stella* : le premier titre présenté dans *le Roman dou lis* est : « Estoile marine »[19]. Par contre, les signes de la composition plus strictement litanique peuvent être détectés dans le fragment suivant, où l'ordre des groupes qui sont invoqués dans *Litanie des saints* : *Patriarchae et prophetae*, *Apostoli et discipuli*, *Martyres* (et qui sont à la fois mentionnés dans les appellations à la Reine dans le texte de Litanie de Lorette[20] : « Reine des Anges, Reine des Patriarches, Reine des Prophètes, Reine des Apôtres, Reine des Martyrs, Reine des Confesseurs, Reine des Vierges ») est respecté :

« Emplent li archainge / Leur fais et li ainge
Ou nom de Marie.
[…]
Patriarche joie / Mainent de lor proie
Ou nom de Marie.
Li prophete voient / Ce qu'il premetoient
Ou nom de Marie.
[…]
Dient li apostre / Que Diex est fait nostre
Ou nom de Marie.
Li evvangelistre / Conferment lor titre
Par le nom de Marie.
Soffrent li martyr / Lor arme partir
Ou nom de Marie.
Sont li confessour / Dou ciel possessour
Ou nom de Marie.
Virges coronees / Sont et honorees
Ou nom de Marie »[21].

La simple énumération (des invocations variables avec toujours la même réponse), faisant partie des litanies d'Église devient – grâce aux pleines phrases verbales fournies par le texte poétique – la narration du déroulement d'évènements proprement dit. Leur succession dans le temps est dictée par la hiérarchie des instances invoquées. Force est de constater que les tercets pentasyllabiques avec le schéma rythmique aabccbddb etc. qui composent cette partie renvoient aux expressions d'*Agnus Dei* qui sont constituées aussi de trois éléments : « Agneau de Dieu, / qui effacez les péchés du monde, / pardonnez-nous, Jésus », le premier

[19]*Li romans dou lis*, by F. C. Ostrander, (New York: Columbia University Press, 1915), 35.

[20]Ces groupes peuvent être trouvés dans les plus anciennes versions des litanies mariales, présentées par de Santi, entre autres dans les prières du XII siècle manuscrit de la bibliothèque de Mayence : « *gaudium angelorum*, *stirps patriarcharum*, *vaticinium prophetarum*, *solatium apostolorum*, *rosa martirum*, *predicatio confessorum*, *lilium virginum* (P. De Santi, „Le litanie lauretane", *La Civiltà cattolica*, IX (1897), 530).

[21]*Li romans dou lis*, 37.

indiquant le destinataire de la prière, le deuxième contenant le verbe, le troisième finissant avec l'epiphora.

Le texte de *Les neuf joies Nostre Dame*, l'œuvre attribuée à Rutebeuf, se présente comme une litanie poétique grâce à l'usage de la répétition et des noms propres. Pour périphraser les qualités de Sainte Marie, le poète recourt à la matière de l'Ancien Testament. Sous chaque invocation introduite par l'anaphore « Tu es » (ou même sous parallélisme : « Tu es + le nom + qui ») se cachent des événements décrits dans les livres de Judith et d'Esther :

> « Tu iez Hester qui s'umelie,
> Tu iez Judit qui biau se père, […] »[22].

Les mêmes titres énumérés dans le même ordre se retrouvent dans *Louenge à la tres glorieuse Vierge* de Georges Chastellain : « Forte Judith, humble Ester figurée »[23]. Celui-ci reste très précis en composant les métaphores mariales, parce qu'il maintient l'ordre chronologique des personnages :

> « Loy d'Abraham, vision mosayque,
> Harpe à David, palais salomonique […] »[24].

Néanmoins, il faut noter qu'en répétant « Tu es » Rutebeuf assure la présence de Marie dans le temps des personnes priantes. Il n'invoque pas Marie qui « a été » Judith ou « sera » Judith, mais la loi est qu'elle est toujours Judith, ainsi que lorsqu'il est dit : « priez pour nous » (dans certaines litanies on répète cette formule des dizaines de fois) on veut exprimer le besoin de cette supplication au moment présent. Ajoutons à cela la différence dans la construction de la prière litanique entre Rutebeuf et Chastellain : *Les neuf joies Nostre Dame* est composé de pleines phrases (avec le prédicat), tandis que *Louenge à la tres glorieuse Vierge* reste l'énumération des périphrases.

Dans la vie et la passion de Jésus Christ racontés dans les litanies on retrouve facilement la succession des évènements : chaque évènement est le signe d'un passage à l'étape suivante de l'histoire du salut. Cependant, les litanies mariales ne peuvent pas être évaluées de la même façon, parce que certaines valeurs de Sainte Marie correspondent parfois à certain évènement dans sa vie qui ne change pas sa nature mais plutôt ajoute de nouvelles qualités et des mérites. Dans les litanies de Jésus on implore notre délivrance par sa Nativité, par ses travaux, par son agonie, etc. Dans les litanies mariales ce modèle interfère avec le dogme de l'Immaculée Conception, qui fonde l'invocation particulière ; « Mère toujours vierge ». L'implication qui affirme que l'étape d'être mère succède à celle

---

[22]Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Michel Zink (Paris : Librairie générale française, 2001), 1018.
[23]*Œuvres de Georges Chastellain*, (Genève : Slatkine, 1971), 274.
[24]*Ibidem*.

d'être vierge est bouleversée par la coexistence de ces deux états simultanément. Il n'empêche que dans les litanies d'Église les qualificatifs « Vierge » et « Mère » forment des blocs anaphoriques où l'on observe une succession « verticale ». Par contre, dans la langue poétique ces qualités disposent d'une connexion plutôt linéaire, par exemple chez Reclus de Molliens : « O soule mere virginaus », «O Dieu mere, fille et espouse »[25] ; Rutebeuf : « Tu iez et vierge et fille et mere […]/ Tu iez suers, espouze et amie […] »[26] ou lai pieux anonyme: «Virge fus & virge enfantas»[27]; chez Robert le Clerc d'Arras : « Virge et mere a roi »[28], ainsi que dans la poésie provençale de Peire de Corbiac : « Domn' espoza, filh e maire »[29]. Dans la prière de Thibaut de Champagne chaque invocation garde les limites de vers et dévoile une nouvelle caractéristique de Marie :

« Pucele reiaus,
Reïne leiaus,
Mere debonaire
[…] »[30].

Toutefois, ces trois titres ne sont pas multipliés dans les séries de répétition comme dans la *Litanie de Lorette* (où l'invocation avec l'anaphore « Mère » se répète douze fois, celle de « Vierge » six fois, « Reine » – treize fois). L'idée de l'absence de répétition enrichie en l'énumération des périphrases de Vierge Marie est soutenue dans la ballade d'Eustache Deschamps, la première strophe est citée ci-dessous :

« Virginite, Beaute, Bonte, Saincte,
Amoureuse, precieuse, agreable,
Humilite, Pitie, Eternite,
Glorieuse, piteuse, charitable,
Vertueuse, doucereuse, honourable,
Tressainctement pour nous tous destinee,
Divinite, Verite inmuable,
Certainement le siecle ains ordenee »[31].

---

[25]Renclus de Moiliens, *Li romans de Carité et Miserere*, (Paris : F. Vieweg, 1885), 277.
[26]Rutebeuf, *Œuvres complètes*, 1018.
[27]*Lais et descorts français du XIIIe siècle edited by Alfred Jeanroy*, (Paris : H. Welter, 1901), 70.
[28]Robert le Clerc d'Arras, *Li loenge Nostre Dame*, 5.
[29]Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, (Pamplona : Excma, 1972), 370.
[30]Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècle)*, (Paris : A. et J. Picard, 1978), vol. 2, 83.
[31]Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, (Paris : Librairie générale française, 2014), 56.

Les épithètes et les noms ont été détachés les uns des autres : dans chaque vers on trouve soit les adjectifs uniquement, soit les noms de valeurs. En les combinant on peut reconnaitre certaines caractéristiques mariales, par exemple : « Glorieuse Virginité ». Cette méthode de louange anticipe la démarche qui a mené Jean Meschinot à composer ses *Litanies de la Vierge* cités ci-dessus :

« D'honneur sentier, confort sûr et parfait,
Rubis chéri, saphir très précieux,
Cœur doux et cher, support bon en tout fait,
Infini prix, plaisir mélodieux,
Éjouis ris, souvenir gracieux,
Dame de sens, mère de Dieu très nette,
Appuis rassis, désir humble joyeux,
M'âme défends, très chère pucelette »[32].

Les limites entre les phénomènes de la litanie et de la liste que Madeleine Jeay a essayé de préciser[33], restent ici vagues, ce que met en lumière Leonard W. Johnson : « The poem, a prayer to the Virgin Mary, is essentially a list, as litanies are, and the almost entire lack of syntax (the verb in the last line is the only one in the poem), […] allows each line to be read both backwards and forwards »[34]. La version primaire de la prière de Meschinot suggère que, premièrement, on rencontre Marie en tant que Mère de Jésus-Christ puis il faut attendre jusqu'à la dernière ligne pour la voir comme une très jeune fille[35]. Cependant, dans le processus de permutation l'ordre peut être inversé plusieurs fois. Cette oraison est composée de vers décasyllabiques avec la césure placée après la quatrième syllabe, il y alors deux hémistiches dans chaque ligne qui possèdent des rimes intérieures grâce auxquelles pour chaque vers il y a quelques possibilités d'obtenir une rime. Dans cette configuration les rimes se succèdent selon le schéma ababbcbc. Ainsi les huit vers coupés après l'hémistiche en deux font seize vers : le huitain de tétrasyllabe accompagné du huitain de hexasyllabes. En plus, la disposition des rimes nous permet de remplacer le deuxième hémistiche du premier vers par celui du troisième, ainsi nous obtenons les vers comme suit : « D'honneur sentier, support bon en tout fait » et « Cuer doulx et chier, confort seur et parfait ». De la

[32]Édouard Le Marant de Kerdaniel, *Un soldat-poète du XV^e^ siècle. Jehan Meschinot*, (Paris : Jouve et cie, 1917), 112–113.

[33]Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e^–XV^e^ siècles)*, (Genève : Droz, 2006), 9.

[34]Leonard W. Johnson, *Poets as Players. Theme and Variation in Late Medieval French Poetry*, (Stanford: Stanford University Press, 1990), 98.

[35]Cet ordre imite en réalité la composition des litanies mariales, dans lesquelles premièrement on adore les qualités de la Sainte Mère, ensuite de la Sainte Vierge (Maurin, *Littérature Mariale, Les Saluts D'Amour*, 252 : « C'est d'abord sa maternité divine, le plus grand de ses privilèges, celui d'où tous les autres semblent découler comme les ruisselets sinueux naissent d'une même intarissable source ; […]. C'est ensuite sa virginité, demeurée intacte après comme avant son enfantement divin ; […] ».

même façon, si l'on substitue l'hémistiche initial du deuxième vers au premier hémistiche du quatrième vers, on obtient : « Infini pris, safir très précieux » et « Rubis chéris, plaisir mélodieux ». Les autres possibilités de permutations se trouvent dans des actions aussi rudimentaires que la lecture de cette prière en rétrogradant ainsi que des traitements plus sophistiqués comme la transformation non seulement de l'ordre des mots dans le vers, mais aussi dans l'hémistiche, c'est-à-dire proposer par exemple le vers : « De Dieu très nette mère, de sens Dame ». Mais pour revenir au sujet qui nous intéresse, l'ordre peut-il être inversé un nombre inconnu de fois ? Est-ce qu'on peut déduire de cette analyse que le plus petit élément de cette oraison est intemporel, comme l'unité temporelle minimum est atemporelle[36] ? Gérard Gros a donné cette réponse :

> « Quelle est alors la portée de cette combinaison ? Intermittente que ce soit la prière, les éléments interchangeables de la pièce invitent l'esprit à l'oraison interrompue. Ce petit texte, également soigné dans la nouveauté des images et la sonorité des termes, se prête à des récitations illimites, susceptibles de changer la succession des jours en un hommage perpétuel à la Vierge. Dans un volume restreint, un modèle […] se concentre la possibilité d'une modulation dont les recherches récentes montrent que les limites reculent sans cesse, presque jusqu'à l'infini. C'est ainsi le principe de la combinaison verbale, en supposant la contribution de la durée, rejoint le constat sur lequel s'épuisait le poème de louange du XIII^e^ siècle : l'impossibilité du langage à définir, dans le temps, la perfection de la Vierge. » (Gros 1993 : 96–98)

La même observation se retrouve chez Jacques Roubaud qui a tenté de composer des poèmes en lignes palinodiques de chants royaux :

> « Mon Œuvre n'est pas achevée. J'aurais voulu, c'était mon intention initiale, lui donner la forme d'un Chant Royal. Malheureusement, mes données sont insuffisantes à fournir la quantité de rimes indispensables à la fabrication d'un tel poème […]. Peut-être s'agit-il là d'une impossibilité de nature, puisqu'un Chant Royal ainsi achevé réaliserait, en quelque sorte, une sorte de Définition Transcendantale de la Vierge, ce qui sans doute ne se peut envisager. » (Roubaud 1990 : 138).

Les modes d'une adoption de l'ordre des évènements des litanies d'Église dans les litanies poétiques, qui reprennent leur caractère laudatif et suppliant ainsi que leur forme grâce à l'usage fréquent des anaphores, se manifestent de plusieurs façons. Au terme de l'analyse présentée ci-dessus on doit faire remarquer que les auteurs médiévaux introduisent fréquemment les verbes dans la succession des

---

[36]John Henderson, *The Medieval World of Isidore of Seville: Truth from Words*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 80: "Time was destined from the first to divide itself automatically into self-replicating nested subdivisions. The minimum – virtually timeless – temporal unit takes us back to territory we have explored: 'named for the mo(ve)ment of the stars' […]".

mots propres aux litanies comme l'énumération des saints ou les images symboliques qui servent de périphrases. On souligne la dominance des verbes à la voix active et au présent, alors que ceux-ci décrivent « un état de choses considéré comme permanent »[37]. Un exemple très significatif reste la répétition « Tu es » dans l'œuvre attribuée à Rutebeuf. Comme le fait remarquer Imre Majorossy concernant la chanson *Vera vergena Maria* de Peire Cardenal, des gestes déjà accomplis par les saints influencent la modernité de la personne récitant la prière litanique maintenant ou dans le futur : « Après une invocation introductive et émerveillante, une énumération rappelle les mérites de la Vierge dans le passé historique, dans l'histoire du salut et dans le présent – qui est encore futur pour le troubadour »[38]. Sadowski nous signale que « […] l'acte du saint a lieu à la temporalité, mais il se préserve parfaitement pour l'éternité »[39]. Ce qui nous amène sur les traces des évènements bibliques dans les litanies poétiques médiévales ce sont aussi les noms propres de personnages de l'Histoire Sainte, parfois utilisés comme un élément de la métaphore de Sainte Marie et pour cette raison régissant l'ordre des invocations. Sadowski, en rejetant l'hypothèse que les litanies ne comportent pas de narration, souligne le fait que la mode d'associer leurs éléments n'est pas la succession des causes et des effets. Tous les évènements sont rattachés au niveau de l'anaphore. En définitive, en allant plus loin on peut constater la présence d'encore un autre paradoxe immanent des litanies. André Maraud et Isabelle Krzywkowski ont déjà soutenu que : « […] les invocations se composent d'une part d'une apostrophe, toujours nouvelle, d'autre part d'une supplication, toujours la même »[40] ; « […] l'opposition d'une énumération discontinue (la dénomination) et d'une structure répétitive, voire continue (l'imploration), […] »[41]. L'anaphore permet facilement de reconnaître le modèle litanique dans le poème, où elle est à la fois un élément qui reste invariant et qui introduit l'évènement à chaque vers diffèrent :

« Tu yez Rachel la desirree,
Tu iez la droite Sarraÿ,
Tu iez la toison arouzee,
Tu yez li bouchon Synaÿ »[42].

Tout en reconnaissant que l'anaphore est un point qui joint toutes les périphrases, elle est en même temps un facteur qui rompt la continuité du message,

---

[37]*Des histoires du temps : conception et représentations de la temporalité*, éd. Groupe d'études et de recherches britanniques, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, sous la dir. de Ronald Shusterman, (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2003), 277.
[38]Imre Gábor Majorossy, *Amors es bona volontatz* (Budapest : Akadémiai, 2006), 89–90.
[39]Sadowski, 79.
[40]A. Maraud, « Litanies, rimes, refrain », in *La répétition*, (éd.) S. Chaouachi, A. Montadon, (Clermont-Ferrand : Université de Clermont-Ferrand, 1994), 183.
[41]I. Krzywkowski, « La litanie : une écriture sans fin de la fin », 82.
[42]Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, 1018, 1020.

elle ne permet pas que chaque titre succède à l'autre parce qu'elle note visiblement sa présence. « Tu iez » répété tant de fois attire plus notre attention que le nom propre, modifié dans chaque vers. De même, l'anaphore joue un rôle primordial dans la gestion du temps dans les litanies poétiques, donnant un effet panoramique ou au contraire, permettant de regarder l'histoire comme sous un microscope. Grâce à son invariabilité, sa régularité et la stabilité de sa position dans le vers elle ne signale pas l'espace du temps qui coule entre chaque évènement, quand bien même elle permet d'arrêter pour prolonger un évènement choisi et assurer sa durabilité.

## Bibliographie


Bec, Pierre (1978), *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècle)*, Paris : A. et J. Picard, vol. 2.

Bourmont, Clément de (1971), « Fonction et expression des prières d'intercession », in *La Maison-Dieu : cahiers de pastorale liturgique* : 105.

Cardenal, Peire (1957), *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180–1278)*, Toulouse : É. Privat.

De Santi, Angelo (1897), „Le litanie lauretane", in *La Civiltà cattolica*, IX.

Deschamps, Eustache (2014), *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, Paris : Librairie générale française.

Du Manoir, Hubert (1955), *Maria : études sur la sainte Vierge*, vol. 4, Paris : Beauchesne et ses fils.

Gros, Gérard (1993), *Le poète marial et l'art graphique : étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen âge*, Caen : Paradigme.

Hüe, Denis (2010), *Rémanences. Mémoire de la forme dans la littérature médiévale*, Paris : Honoré Champion.

Jeay, Madeleine (2006), *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e^–XV^e^ siècles)*, Genève : Droz.

Johnson, Leonard W. (1990), *Poets as Players. Theme and Variation in Late Medieval French Poetry*, Stanford : Stanford University Press.

Krzywkowski, Isabelle (2002), « La litanie : une écriture sans fin de la fin », in Isabelle Krzywkowski, Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.) *Anamorphoses décadentes. L'Art de la défiguration 1880-1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris : P.U.P.S.

*Li romans dou lis* (1915), F. C. Ostrander (éd.), New York : Columbia University Press.

Majorossy, Imre Gábor (2006), *Amors es bona volontatz*, Budapest : Akadémiai.

Maraud, André (1994), « Litanies, rimes, refrain », in *La répétition*, éd. S. Chaouachi, A. Montadon, Clermont-Ferrand : Université de Clermont-Ferrand.

Maurin, Abbé C.-A. (1932–1935), *Littérature Mariale, Les Saluts D'Amour*, Paris : Honoré Champion.

Méjean-Thiolier, Suzanne (2008), *L'archet et le lutrin : Enseignement et foi dans la poésie médiévale d'Oc*, Paris : L'Harmattan.
Moiliens, Renclus de (1885), *Li romans de Carité et Miserere*, Paris : F. Vieweg.
Rézeau, Pierre (1982), *Les Prières aux saints en français à la fin du Moyen âge*, Genève : Droz.
Robert le Clerc d'Arras (2013), *Li loenge Nostre Dame*, éd. Annette Brasseur, Genève : Droz.
Romagnoli, Patrizia (2008), « "Vostre est toute la journee" : les temps du clerc, du seigneur et de la fée dans le *Roman de Mélusine* de Coudrette », in *550 ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. André Schnyder / Jean-Claude Mühlethaler, Bern : Peter Lang.
Roubaud, Jacques (1990), « Secondes litanies de la Vierge », *La Bibliothèque Oulipienne* (43).
Rutebeuf (2006), *La vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, Córdoba : Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba.
Rutebeuf (2001), *Oeuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris : Librairie générale française.
Sadowski, Witold (2011), *Litania i poezja*, Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
Shusterman, Ronald (2003), *Des histoires du temps : conception et représentations de la temporalité*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux.
Wolfzettel, Friedrich (2008), « "Songe" et/ou "histoire". Le roman de Mélusine de Coudrette ou le roman conte de fées au carrefour du système générique du Moyen Âge tardif », in *550 ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, éd. André Schnyder / Jean-Claude Mühlethaler, Bern : Peter Lang.

# ÉCRIVAINS ROMANTIQUES FRANÇAIS À GRENADE

**Wenceslao-Carlos LOZANO**
**Université de Grenade, Espagne**
**wlozano@ugr.es**

**Résumé**

Grenade constitue un espace mythique qui a fasciné tous ses visiteurs depuis les temps de Al-Andalus jusqu'à nos jours. Dans ce travail, nous nous centrons sur les écrivains romantiques français qui la visitèrent pendant la première moitié du XIX$^{e}$ siècle et qui, éblouis par son passé et son orientalisante beauté, lui dédièrent quelques-unes parmi leurs plus belles pages. Chateaubriand, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Alexandre Dumas ou Charles Davillier furent quelques-uns de ces voyageurs captivés par le charme de cette ville dont nous analysons ici l'empreinte dans leur œuvre littéraire, dans un contexte historique et culturel concret : l'Espagne de l'époque dans l'imaginaire romantique français.

**Abstract**

**FRENCH ROMANTIC WRITERS IN GRANADA**

Granada makes up a mythical space that has fascinated all illustrious visitors ever since the times of Al-Andalus to the present day. This paper focuses on the French romantic travellers who visited Granada in the first half of the nineteenth century. They devoted some of their best pages to the city, astonished as they were by its past and its Eastern-like beauty. Chateaubriand, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Alexandre Dumas or Charles Davillier were some of the travellers bewitched by the spell of a city whose literary character I analyse within the historical and cultural contexts of Spain in that period, and according to French romantic imagination.

**Mots-clés** : *Alhambra*, *littérature de voyages*, *romantisme*, *pittoresque*, *orientalisme*.
**Keywords**: *Alhambra*, *travelogues*, *romanticism*, *picturesqueness*, *orientalism*

La littérature de voyages est un genre très ancien, autant que la littérature tout court. On peut la faire naître avec Polybe au II^e^ siècle av. J.-C., ou Strabon au I^e^ siècle av. J.-C., ceci sans compter ce voyage par excellence qu'est l'*Odyssée*. Néanmoins, elle a remarquablement proliféré à partir de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle en raison du développement industriel et de l'expansion coloniale européenne naissante. Genre polymorphe, il peut combiner la chronique, un zeste d'autobiographie, le journal intime, le carnet de route, la correspondance, le reportage et même le roman, outre le traité de géographie et d'ethnologie.

Il est habituel de convenir que les voyageurs anglais en Espagne – dont, parmi les premiers, l'hispaniste Henry Swinburne (1743-1803), auteur d'un *Voyage en Espagne dans les années 1775 et 1776* illustré de nombreuses gravures, et Joseph Townsend, auteur du *Voyage à travers l'Espagne dans les années 1786-1787* – sont non seulement plus nombreux, mais aussi plus fiables que les Français quant à l'objectivité et la rigueur de leurs observations. Une des raisons à cela pourrait être leur familiarité avec l'environnement depuis l'occupation de Gibraltar en 1704, qui inaugura et consacra des itinéraires touristiques ou exploratoires entre différents lieux d'Andalousie à une époque où le rationalisme illustré donnait la priorité aux études sociologiques, politiques et économiques, en accord avec leur idéologie de progrès. L'attitude des Français était souvent plus littéraire et imaginative, donc plus personnelle et aussi encline au voyage spatial qu'au voyage intérieur, avec leur fascination pour le pittoresque, le paysage édénique et l'orientalisme archaïsant ; en réalité des sujets aussi présents chez les uns que chez les autres, qui contribuèrent aussi bien à un concept de l'Andalousie comme paradigme de l'Espagne, et de l'Espagne comme le dernier témoin d'un médiévalisme déjà disparu dans le reste de l'Europe, ainsi que le point de départ le plus proche vers un Orient plus imaginé que connu, et spécialement convoité par un impérialisme colonial naissant et indignement déprédateur bien qu'inspiré du rêve égalitaire de la Révolution française.

Déjà au XIX^e^ siècle, les critiques adressées aux Français par les spécialistes espagnols et étrangers ne manquèrent pas, ce qui explique que des auteurs comme Chateaubriand (1768-1848), Mérimée (1803-1870), Gautier (1811-1872), et bien évidemment Alexandre Dumas (1802-1870), ne sont pas toujours tenus pour des sources tout à fait fiables d'une connaissance accomplie de l'Espagne de l'époque, en raison de leur tendance au littéraire au détriment de l'observation objective, de l'anthropologie, de la chronique ou de la critique sociale, politique ou culturelle du pays. Ceci sans parler des visions d'autres auteurs qui mirent à peine les pieds, par exemple à Grenade, comme Chateaubriand, ou ne le firent jamais, comme Stendhal (*Le coffre et le revenant*, 1830, une affaire amoureuse tout à fait farfelue située à Grenade) ou encore Victor Hugo, dont le poème *Grenade*, inclus dans *Les Orientales* (1829), éblouit tellement ceux qui, plus tard, visitèrent et connurent effectivement la ville. Il convient de rappeler qu'à l'époque l'adjectif « pittoresque » s'accolait habituellement à des titres d'ouvrages sur les voyages non pas comme dimension coloriste et animée de paysages, de scènes de genre et de types humains, mais dans le sens de « illustré

avec des dessins ». Tout livre de voyage incluant des illustrations était donc, en tant que tel, un ouvrage pittoresque ; de là ces titres de « voyage pittoresque en Espagne » ou « L'Espagne pittoresque ». Ainsi, les dessins de nombreux voyageurs anglais et les ouvrages de Français tels qu'Alexandre de Laborde et Charles Davillier ont-ils contribué, autant ou plus que les textes proprement dits, à la création de l'imaginaire romantique sur l'Espagne en général et sur l'Andalousie en particulier.

C'est quelque chose qu'il convient d'assumer d'emblée pour agir en conséquence, par exemple en essayant de faire affleurer d'autres aspects dans leurs textes ; et aussi, pourquoi pas, pour profiler la dimension ontologique du « moi » voyageur comme dominante créatrice de l'époque. Le voyage du « moi itinérant romantique » pourrait ainsi s'énoncer comme une dialectique entre identité et altérité directement liée au déplacement physique ; et, tel que l'a énoncé Javier del Prado, se comparer à un vin qui produit une certaine ébriété et permet de mettre en question la bonne conscience bourgeoise face au rapport de servitude existentielle que celle-ci maintient avec la réalité. En ce sens, s'il est vrai que le labeur intellectuel bourgeois nécessite la domesticité et la quotidienneté matérielle pour se donner une consistance, le voyage nous situe dans une réalité continuellement renouvelée et liée au loisir et au plaisir. Donc, risquant d'être exposée à une dissolution de la propre identité. (Prado 1996 [2], p. 211)

Avant les romantiques français proprement dits, d'autres compatriotes illustres leur préparèrent le terrain quant à la rigueur documentaire, tels que Jean-François Peyron, le baron de Bourboing ou Alexandre-Louis-Joseph de Laborde (1773-1842), militaire, diplomate, administrateur civil, économiste, érudit, artiste, archéologue et historien. Ayant des ascendants espagnols dans sa lignée paternelle, il est nommé attaché d'ambassade par l'ambassadeur de l'époque à Madrid, Lucien Bonaparte, pour qui il élabore un inventaire des lieux d'Espagne avec l'aide d'une équipe composée d'une vingtaine d'artistes avec lesquels il parcourt le pays entre 1798 et 1806. Le résultat en fut son *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, édité entre 1806 et 1820 en quatre volumes illustrés avec des centaines de gravures, qui s'avère être le premier catalogue monumental de l'Espagne et un précis de son histoire politique et civile. Il avait déjà publié en 1808 un *Itinéraire descriptif de l'Espagne* qui servit de guide militaire à l'invasion napoléonienne, de même qu'il en fut du *Voyage en Espagne dans les années 1786 et 1787* de Joseph Townsend, considéré « d'une telle importance qu'il fut traduit en français pour que les envahisseurs pussent le porter dans leur havresac. » (Viñes, 1999, p. 126).

Avec ce livre, Laborde fut sans le prétendre, bien avant l'invasion napoléonienne, le premier à fixer le cliché préromantique de l'Espagne, et spécialement de l'Andalousie, à travers une série de stéréotypes culturels. Je dis « sans le prétendre » car la variété thématique de son travail répond beaucoup plus aux objectifs documentaires et cartographiques de l'Illustration qu'au pittoresque littéraire. En effet, la recherche initiale de référents communs à tous les peuples de l'Europe – une Europe dont la révolution industrielle avait commencé à uniformiser la réalité physique, économique et sociale – révéla une tout autre

Espagne en raison de ses coutumes, paysages et réalités, son évident retard socio-économique et, bien sûr, cet orientalisme qui allait devenir un des référents de la sensibilité romantique naissante ; ce qui contribua à fixer ledit cliché dans la plupart des ouvrages des écrivains français qui visitèrent ensuite l'Andalousie, consistant notamment en l'exaltation de tout ce qui la différenciait des autres cultures et peuples européens, l'éloignait du classicisme et l'identifiait à ce médiévalisme aussi estimé à l'époque que méprisé auparavant.

À l'autre extrémité de la période chronologique ici entrevue se trouverait l'ouvrage d'un autre illustre hispaniste – antiquaire et grand collectionneur –, le baron Jean-Charles Davillier (1823-1883), qui réalisa en 1862 son quatrième voyage en Espagne, cette fois-ci avec le graveur alsacien Gustave Doré (1832-1883). Son *Voyage en Espagne*, profusément illustré par ce dernier, parut par épisodes entre 1862 et 1873 dans la revue de voyages *Le tour du Monde* avant de paraître en volume en 1874. Le thème du pittoresque andalou avait déjà été longuement exploité par ces auteurs romantiques français et par des anglo-saxons comme Washington Irving, Richard Ford, George Borrow et Henry David Inglis, entre autres. Davillier et Doré allaient connaître les derniers soubresauts de cette Andalousie paradigme du romantisme que chantèrent leurs prédécesseurs : le train commençait à remplacer les diligences, le daguerréotype le dessin, les vêtements s'européanisaient chez les classes moyennes et se prolétarisaient chez les populaires. Mais le paysage andalou, ses villages et surtout ses capitales continuaient de charmer les visiteurs étrangers. Cette double réalité se perçoit clairement dans l'ouvrage de Davillier, où la fascination pour ce qu'il découvre se concilie avec l'ardeur documentaire et sociologique.

En ce qui concerne Grenade, Davillier fait un parcours historique assez détaillé de la ville et de l'Alhambra qui, par sa minutie, démontre son érudition sur des sujets historiques et culturels hispaniques, tel qu'il l'avait déjà démontré dans des études antérieures, comme celles sur la céramique du Levant. Les deux voyageurs ne se limitent pas à la délectation esthétique et spirituelle mais prennent soin d'apprendre quelque peu la langue du pays et se submergent dans la quotidienneté de la ville, donnant des détails architectoniques de différents quartiers et maisons, telle que celle de la rue Duquesa où ils logent, du mobilier, des hôtes, observant les gens, leurs attitudes, coutumes et habits, les décrivant précisément par écrit et les reproduisant dans les dessins ; ainsi les scènes très connues d'une femme défendant ses enfants des attaques d'une truie, d'un voyageur anglais volant sans vergogne des mosaïques de l'Alhambra, de femmes observant la rue derrière les rideaux de leurs balcons, ou celles de danses ou de personnages du Sacromonte. Remarquables sont leurs descriptions de figures populaires : porteurs d'eau ou de neige, muletiers, orfèvres de la rue Zacatín, paysans de la Vega vendant leurs produits au marché de la place Bib-Rambla, mendiants que les petites gens traitent comme des frères, l'Espagne étant pour eux le pays de la véritable égalité et des proverbes. Et, bien sûr, les gitans, qui sont pour Davillier les plus grands gesticulateurs du monde. Ceci sans compter leurs descriptions détaillées d'environnements tels que la vallée de Lecrín, ses vergers et

potagers inchangés depuis le temps des Maures, la Sierra Nevada et l'Alpujarra, remplies d'allusions historiques qui démontrent la profonde connaissance de l'Espagne du voyageur français.

Entre ces deux périodes – Laborde-Davillier –, l'invasion napoléonienne (1808-1814) a une forte influence sur les romantiques français, spécialement en ce qui concerne l'Andalousie. Ainsi, les récits de guerre, les lettres et mémoires de soldats et d'officiers français furent parmi les premiers textes à figer l'imaginaire romantique, certains rédigés sans style et d'autres très littéraires, comme les *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne (1814)*, du jeune officier genevois Jean Rocca (1787-1818), époux de Madame de Staël – son aînée de vingt ans –, qui sans doute améliora son style. Un ouvrage à succès, dans lequel l'auteur s'étend sur des descriptions de paysages et de types humains, qui fut traduit en anglais (1815), italien (1816), espagnol (1816) et allemand (1908).

Il va sans dire que le roman hispano-mauresque contribua largement à cette mode, ainsi que les représentations théâtrales de dramaturges comme Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, plus connu sous le pseudonyme de Mélesville (1787-1865), qui avait fait jouer avec succès à Paris son mélodrame *Abenhamet ou les deux héros de Grenade* (1815), la comédie *L'aventurier espagnol* (1820) et *Le toréador* (1839) ; ainsi qu'une multitude de vaudevilles d'auteurs aujourd'hui oubliés avec des titres comme *La Gitana*, *La Mantille*, *Micaëla*, *Juana*, *Rita l'Espagnole*, *Les Trois Muletiers*, *L'Andalouse de Paris*, *Maria Padilla*, *La Fille du Cid*, *Don Pèdre le justicier*, *La Cachucha*, etc. ; dans presque tous les cas des œuvres dont l'annonce « Espagne garantie » et l'inconsistance littéraire et théâtrale, la superficialité et la couleur locale de pacotille faisaient l'objet de moqueries de la part d'un jeune tâcheron du spectacle dénommé Théophile Gautier. Ainsi, durant les premières décennies du XIX^e^ siècle, l'Espagne est omniprésente sur la scène parisienne, et la « cachucha » est l'intermède obligé de toute pièce de théâtre depuis que la danseuse Dolores Serral l'introduisit en France, avec les fandangos, *jaleos*, boléros et autres *olés*, insertions également obligatoires de tout intermède d'opéras et opérettes jusque bien après le décès officiel du romantisme, puisque au *Corrégidor de Séville* (de Auger, 1837) succédèrent des pièces de théâtre comme *Le Corrégidor de Pampelune* en 1843 et, cette même année, *Les contrebandiers de Sierra Nevada*, du danseur et chorégraphier Joan Camprubí.

À ceci s'ajoute l'indigeste fatras qu'Alexandre Dumas publia par épisodes en 1854 sous le titre de *Le Salteador* – reconverti en pièce de théâtre en 1860 sous le titre de *Le gentilhomme de la Montagne* –, dans lequel l'affabulateur le plus célèbre de la littérature feuilletonesque recréa avec un grand luxe de détails une Sierra Nevada où il n'avait jamais mis les pieds, située en 1519 bien qu'avec un vestiaire et des mentalités du XIX^e^ siècle, et dont le héros Fernando de Torrillas, fils d'un Grand d'Espagne poursuivi par la justice après avoir tué le fiancé de sa sœur lors d'un duel, et devenu chef d'une bande de brigands, abat un ours avec un simple poignard après lui avoir déballé une diatribe tout ce qu'il y a de plus épique, pour finalement bénéficier de la clémence royale grâce à Ginesilla, une belle gitane amoureuse de lui qui s'avère être la fille de Philippe le Bel et d'une reine gitane

allemande dénommée Topaze ; c'est-à-dire, rien moins que la demi-sœur de l'empereur Charles Quint. Une délirante et larmoyante machination littéraire curieusement rééditée en 1991 dans la collection *Sierra Nevada y la Alpujarra* de la Caisse d'Épargne de Grenade sous le titre *El bandido de Sierra Nevada* que lui choisit probablement son traducteur espagnol en 1857. Ce romantisme hispanoïde a si durablement fait les délices du public français qu'encore en 1943 le réalisateur Émile Couzinet reprit le sujet dans un film intitulé *Le brigand gentilhomme*.

Quant à Chateaubriand (1768-1848), il arrive à Grenade le 13 avril 1807, de retour du voyage qui le mena a Jérusalem et qu'il raconta dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, après avoir débarqué le 30 mars à Algésiras pour rentrer en France en traversant l'Espagne. Il ne passa que deux nuits et un jour à Grenade, ville à laquelle il ne consacre que quelques lignes dans son livre. Dans l'avertissement des *Aventures du dernier Abencerage* (publié en 1826 bien qu'écrit en 1814), il dit : « C'est sur les lieux mêmes que j'ai pris, pour ainsi dire, les vues de Grenade, de l'Alhambra et de cette mosquée transformée en église qui n'est autre chose que la cathédrale de Cordoue. Ces descriptions sont donc une espèce d'addition à ce passage de l'*Itinéraire* : "De Cadix je me rendis à Cordoue : j'admirai la mosquée qui fait aujourd'hui la cathédrale de cette ville. Je parcourus l'ancienne Bétique, où les poètes avaient placé le bonheur. Je remontai jusqu'à Andujar, et je revins sur mes pas pour voir Grenade. Alhambra me parut digne d'être regardé même après les temples de la Grèce. La vallée de Grenade est délicieuse, et ressemble beaucoup à elle de Sparte : on conçoit que les Maures regrettent un pareil pays." (*Itinéraire*, VII$^{e}$ partie.) ».

*Le dernier Abencerage* est donc un travail d'atelier, dépourvu d'implication personnelle et de descriptions directes, et inspiré de la tradition séculaire du roman hispano-mauresque. Tel que le signale Ilse Hempel-Lipschutz, « les pages du *Dernier Abencerage* dans lesquelles sont invoquées les splendeurs de Grenade et de l'Alhambra suivent de très près certaines sources livresques : à savoir, Le *Voyage en Espagne en 1775 et 1776* de l'anglais Henry Swinburne [par ailleurs traduit en français par Laborde], la traduction française de 1809 de *Les Guerres civiles de Grenade* de Ginés Pérez de Hita (tout deux dans la bibliothèque personnelle de Chateaubriand) et, bien sûr, le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde. » (Hempel-Lipschutz, 1987, p. 75) Un Laborde dont la sœur, Nathalie de Noailles, de laquelle Chateaubriand était amoureux, résida pendant deux mois à Grenade afin de collaborer comme dessinatrice à la préparation du livre de son frère.

Le premier des sept séjours de Mérimée (1803-1870) en Espagne date de 1830. Il y passa six mois, dont deux en Andalousie. Mais le dénommé « prince de l'hispanisme » du romantisme français s'était déjà manifesté, avant ce premier voyage, comme un hispanophile polyvalent : archéologue, historien rigoureux et érudit, critique expérimenté grâce auquel les Français purent connaître avec une certaine rigueur les grands maîtres de la littérature et la peinture espagnole. De fait, sont également antérieurs à ce premier voyage l'une des deux études qu'il dédia à Cervantès, publiée en 1826, et le *Théâtre de Clara Gazul*, cette collection de dix

saynètes, publiées entre 1825 et 1830, qui présentent des épisodes d'un romantisme exacerbé, comme *Le Carrosse du Saint Sacrement* et *La Perle de Tolède*, une romance toujours inspirée de la tradition hispano-mauresque ; dans tous les cas des créations présumées de cette auteure espagnole, Clara Gazul, que Mérimée inventa.

Rappelons ici l'amitié de longue date qui l'unit – après avoir voyagé ensemble dans une diligence qui les menait d'Andalousie à Madrid – au futur comte de Montijo, Cipriano Palafox y Portocarrero, libéral francisé père d'Eugénie de Montijo (1826-1920), impératrice des Français à partir de 1853, que Mérimée connut alors qu'elle avait à peine quatre ans et dont la mère, Manuela Kirkpatrick, entretint – bien avant la fille – une solide amitié avec l'écrivain jusqu'à la mort de celui-ci. Ce fut elle qui lui raconta le fait divers qui inspirerait plus tard son célèbre roman *Carmen*, créant ainsi un mythe littéraire dont la puissance évocatrice et la couleur locale, si véraces et précises malgré les rares touches descriptives, ont garanti sa validité jusqu'à nos jours, donnant lieu à de nombreuses créations artistiques dans plusieurs domaines : opéra, théâtre, ballet, cinéma, etc. Bien qu'il écrivit cet ouvrage en 1845 et le publia en 1847, il est clair qu'il y pensait depuis 1830, tel que le démontre une lettre de 1845 de l'auteur à son amie : « Je viens de passer huit jours enfermé à écrire une histoire que vous m'avez racontée il y a quinze ans et que je crains d'avoir gâchée. Il s'agissait d'un jacques de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public… Comme j'étudiais les bohémiens depuis quelque temps avec beaucoup de soin, j'ai fait mon héroïne bohémienne. » (Chaliand, 1989, p. 19)

Mérimée connut chez le comte de Montijo l'écrivain Serafín Estébanez Calderón, qui à l'époque rédigeait ses *Scènes andalouses* et avec qui il voyagea à Séville, lui faisant connaître la région et l'introduisant dans divers milieux sociaux. Mérimée arrive à Grenade en septembre 1830 après un périple andalou pendant lequel, malgré son dandysme, il supporta avec humour et naturel les vicissitudes du voyage : la route, l'hygiène, la nourriture et le logement, et sut apprécier les valeurs humaines du petit peuple andalou ; valeurs qu'il fait passer devant le pittoresque des espaces qu'il découvre, car lui-même reconnaît que les descriptions ne sont pas son fort. Cet intérêt à communiquer avec les « prototypes populaires » – expression que lui-même utilise – qu'il croise est déjà présent dans quatre de ses cinq *Lettres d'Espagne* (*Une Corrida* et *Une Exécution*, 1831 ; *Les Voleurs*, 1832 ; et *Les Sorcières espagnoles*, 1833), adressées à son éditeur parisien afin d'être publiées, ainsi que dans sa correspondance avec ses amis, rédigée au jour le jour de son périple. Des personnages décrits avec réalisme et sobriété, fidèles incarnations du canon romantique : toréadors, moines, prisonniers, brigands, sorcières, gitans et surtout gitanes d'une beauté sauvage, parmi lesquelles celle qu'il connut dans une auberge et lui servirait de modèle pour *Carmen* – avec sa savante dissertation sur le « chipé calí » –, comme il s'inspira de la figure du célèbre brigand José María el Tempranillo, profilée dans une de ses *Lettres d'Espagne*, pour le héros du même ouvrage.

L'Andalousie fut également pour Gautier le référent essentiel de l'Espagne imaginaire fécondé par le rêve romantique, tel que le démontre amplement sa production littéraire. Lorsqu'en 1840 il entreprend son premier voyage en Espagne,

le pays a déjà été mythifié dans des ouvrages comme *Hernani* (1830-1831) et le poème *Grenade* (1829) de Victor Hugo, dans les poèmes des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) d'Alfred de Musset, et dans ces *Lettres d'Espagne* (1831-1833) de Mérimée. Il put enfin connaître sur place les archétypes humains fort rebattus qu'il souhaitait si ardemment connaître en personne, spécialement celui de la femme espagnole aux longs cils noirs et yeux veloutés dont il rêvait depuis sa jeunesse et qu'il ne rencontra pas à Madrid. Un modèle omniprésent aussi bien dans les capitales que dans la plus humble auberge du fin fond de l'Andalousie profonde. Fut également accompli son rêve de connaître dans toute sa splendeur la tauromachie, se déplaçant de Grenade à Malaga pour assister à la corrida d'inauguration de ses arènes. Et, bien évidemment, cette Andalousie mauresque dont il découvrit le principal témoignage à l'Alhambra, où il logea pendant quatre nuits et quatre jours, établissant son quartier général au Patio des Lions avec, pour tout ameublement « […] deux matelas qu'on roulait le jour dans quelque coin, une lampe de cuivre, une jarre de terre et quelques bouteilles de vin de Xérès que nous mettions à rafraîchir dans la fontaine » (Gautier, 1981, p. 288) ; épris de rêve et dormant dans la salle des Abencerage ou dans celle des Deux Sœurs, contemplant pendant des heures la Vega de Grenade et la Sierra Nevada depuis la Tour de la Vela, en extase face à la luminosité de l'environnement, à la cadence de l'eau des fontaines, bassins et canaux, à l'arôme de l'exubérant feuillage, ivre de couleur locale ; subjugué la nuit par les ombres d'un passé peuplé de personnages légendaires. Et, en définitive, se découvrant lui-même au plus profond de son être. Ce n'est pas par hasard que Gautier fut beaucoup moins caustique sur son séjour grenadin que sur le reste de l'Espagne, car il se laissa bercer par la vie plaisante et le charme de la ville et ses environs, qu'il sut dépeindre avec réalisme et précision.

Il est évident que ces écrivains voyageurs français se lisaient et s'influençaient mutuellement. Au chapitre XIX de son voyage *De Paris à Cadix* (1846), Dumas dit au sujet de Gautier qu'il « écrit à la fois avec une plume et un pinceau ; Gautier qui, grâce à cette technicité de mots et à cette vérité de couleur que lui seul possède entre nous tous, pourra vous donner une idée complète de ce que moi je ne tente pas même d'esquisser. » (Dumas, 1989, p. 209). Un éloge enflammé mais incapable de dissimuler le Dumas plagiaire de ses prédécesseurs, comme il a été signalé par divers spécialistes français et espagnols. Je m'en tiens ici aux recherches de Jesús Cantera de Urbina, qui signale

> « […] dans certaines descriptions des coïncidences difficilement casuelles. Vu que Gautier publia son ouvrage en 1843 et que Dumas rédigea le sien en 1846, il convient de penser que l'auteur de *De Paris à Cadix* non seulement connaissait le *Voyage en Espagne* de Gautier, mais qu'il en tint très compte au moment de rédiger le sien, s'en inspirant à de nombreuses occasions. » (Cantera, 1995, p. 76).

Des calques flagrants que Cantera documente et oppose dans des descriptions paysagères et urbanistiques, allant même jusqu'à la composition du « puchero » ou pot-au-feu espagnol. Et, bien sûr, dans les commentaires sur les

corridas ; ce que, par ailleurs, Mérimée avait déjà fait magistralement dans une de ses *Lettres d'Espagne*. Il est même sûr qu'aussi bien Gautier que Dumas avaient lu cette extraordinaire lettre de leur illustre précurseur – sans en aucun cas arriver à la surpasser –, et que Mérimée connaissait le *Traité de tauromachie* (1796) de Pepe-Hillo. À propos, son amitié avec l'impératrice Eugénie lui permit de contribuer à la première importation de la corrida en France, qui devint un des emblèmes du prestige politique de Louis Napoléon Bonaparte.

Cantera fait un catalogue comparatif et exhaustif des termes taurins exprimés en espagnol par Gautier et Dumas avec toutes sortes de commentaires, ainsi que d'autres termes disséminés dans leurs récits sur les déplacements (arriero, calesero, mayoral, zagal, tartana) ; les dangers de la route (trabuco, navaja, rateros, bandoleros, escopeteros, miqueletes, mala gente) ; les logements (posada, posadero, parador, fonda, venta, criada, maritornes, celestina, brasero, botijo, cántaro, jarra, refresco) ; la nourriture (gazpacho, garbanzos, chorizo, tortilla, queso de Burgos, manteca, azucarillo, aguardiente, pastelería, buñuelos, asador) ; le tabac (puro, papelito, cigarrera, petaca) ; la tenue (capa, albornoz, mantilla, sombrero, montera, alzacuello) ; l'architecture et l'art (lonja, capilla, sillería, trascoro, torre, mirador, patio, tocador, plazuela, carrera, calle, cuarto, celosía, noria) ; la littérature (letrilla, sueltos, romance, romancero) ; les personnes (señor, señora, don, doña, novio, novia, maestro, alcalde, alguacil, corregidor, escribano, gente de paz, gitano) ; les lieux (alameda, río, sitio real, casa de campo, campo santo, la vega de Granada) ; l'argent (duro, real, realito, cuarto) ; et des expressions idiomatiques (pelar la pava, tomar el olivo, por ventura, quien no ha visto Sevilla no ha visto maravilla) ou des mots courants (tertulia, gracioso, bobo, majo, ¡olé!, ¡viva! ¡alza!, agua, cangrejo, decente, exaltado, puñetero, cortés, salado, pundonor, fino, aficionado). Gautier utilise à deux reprises l'expression *andalousade* pour se référer à un certain histrionisme propre du caractère andalou.

Ceci dit, et de mon point de vue de lecteur actuel, les meilleurs écrivains romantiques français ne me semblent pas aussi fantaisistes qu'on le leur a reproché. Leur fascination pour cette Andalousie mythique était réelle, même si quelque peu ingénue. Mais l'on peut apprécier chez presque tous une acuité analytique et une rigueur descriptive enviables. Sans aucun doute chez Mérimée, Gautier et Davillier, pas autant chez Alexandre Dumas, frimeur s'il en fut et donc plus enclin à la démesure et à la drôlerie, poussant parfois la bêtise jusqu'à dire que « Le temps n'est pas éloigné, madame, où l'Alhambra ne sera plus que poussière. » (Dumas, 1989, p. 209) ou « Il est difficile de faire comprendre la répulsion qui existe chez les Espagnols à l'égard des Bohémiens, et la haine qui existe chez les Bohémiens à l'égard des Espagnols. À Grenade, cette répulsion d'une part et cette haine de l'autre sont peut-être encore plus accentuées qu'en aucun autre pays. Rarement un Bohémien vient à Grenade ; rarement un Espagnol sort de Grenade pour visiter le quartier des Bohémiens. Ce quartier est tout à fait hors de la ville, de l'autre côté du Xénil. » (Dumas, 1989, p. 215). De la rivière Xénil, alors qu'il s'agit de la Darro ! En fait, son périple espagnol tenait moins du voyage d'étude et d'initiation aux profondeurs de l'âme andalouse qu'à la bringue et à l'aventure avec des amis

français de haute lignée, le motif principal ce séjour étant d'assister, le 10 octobre de cette même année – donc dix jours avant leur arrivée à Grenade –, au mariage à Madrid d'Antoine d'Orléans, duc de Montpensier et fils du roi de France Louis Philippe d'Orléans, avec l'infante Louise Fernande de Bourbon, cadette du roi Ferdinand VII. Rien d'étonnant qu'ils fussent insultés en langage « caló » et lapidés par une bande de jeunes gitans sur le chemin du Sacromonte, probablement en réponse à leurs propres boutades lancées en français, ne pouvant faire autrement que filer à toute jambes – d'après le témoignage du chroniqueur Pedro Arozamena – (Ghanem Azar, 2012, p. 531), ainsi que par des riverains de la populaire place des Couteliers, une bagarre au cours de laquelle ces messieurs se défendirent avec une violence gentilhommesque au risque de se faire lyncher par la populace et, tel que l'auteur le raconte avec moult détails, Dumas fils fut blessé à un œil. (Dumas, 1989, p. 222-226)

Je reprends pour finir mon énonciation initiale : le voyage du « moi itinérant romantique » comme dialectique entre identité et altérité directement liée au déplacement physique. À mon avis, les deux attitudes vitales – domesticité vs itinérance – incluent une certaine composante d'évasion afin de sauvegarder l'unité du « moi ». Les deux relèvent d'un usage particulier de la conscience et de la fonction intellective, et sont également légitimes et défendables en fonction de l'objectif poursuivi et du résultat obtenu. Soit dit en passant – et en ce qui me concerne –, la fugue du voyageur a quelque rapport avec celle du traducteur littéraire du fait de la sensation d'insuffisance que lui produit son environnement socioculturel. De là son intuition que son « paradis perdu » se trouve ailleurs ou, plus simplement, qu'il a besoin de compléter son imaginaire pour se retrouver lui-même. Le « moi » engagé dans une aventure incertaine doit affronter des coordonnées spatio-temporelles étrangères à ses activités habituelles, donc risquées pour sa propre identité, d'autre part prometteuses car ouvertes sur des horizons nouveaux : une nouvelle exigence intellectuelle et existentielle, en accord avec l'idéal romantique, dont la vigueur en tant que mouvement fut relativement courte mais supposa tout un bouleversement dans la mentalité occidentale qui se prolongea durant des décennies et qui, en quelque sorte, est encore aujourd'hui observable dans la fugue vacancière des masses populaires. Le déplacement physique du voyageur l'induit à d'autres modes d'existence et à d'autres activités ; il le secoue et le trouble tout en renouvelant sa capacité opérationnelle, le libérant ainsi de l'enlisement auquel le condamne la monotonie, l'apparente sécurité et l'immobilisme dans lequel il est installé, et l'obligeant à revoir sa vision du monde et à réorganiser sa vie. Tout cela, bien sûr, en conformité avec la destination et le nouvel idéal. Dans le cas des romantiques, notamment, l'exotisme orientaliste et le risque fascinant de mourir loin de son lieu de naissance (il n'est pas de trop de rappeler la célèbre phrase du cordouan Lucius Annaeus Sénèque : « Incertain est le lieu où t'attend la mort ; attends-la donc n'importe où. »

Et cela, également, tout en conservant, cela va de soi, la pratique de leur art – surtout écriture et peinture – comme instrument d'expression et d'expansion de

leur « moi » : condition sine qua non pour rentrer chez eux une fois renouvelée et enrichie leur vision du monde, maintenant plus ouverte au comparatisme et au relativisme. Ceci me paraît être, outre la jouissance d'une esthétique radicalement différente, la fonction primordiale d'un exotisme qui se doit d'être vécu in vivo pour s'incarner. Car, tout utile, instructive et délectable que puisse s'avérer la lecture de ceux qui l'ont précédé dans l'aventure de la découverte de mondes pratiquement inconnus – et l'Andalousie l'était alors –, le voyageur purement romantique confère à l'émotionnel la fonction cognitive antérieurement assignée au rationalisme de l'Illustration, devenu aujourd'hui insuffisant comme attirail critique et interprétatif d'une nouvelle façon d'être dans le monde qui, plus qu'explicitée intellectuellement, se doit d'être sensiblement intériorisée. Car pour être authentiques et durables, tout autant que profitables pour une vie meilleure, les futurs souvenirs d'une itinérance passée doivent relever du vécu. De là leur pratique de ce que nous appelons aujourd'hui « immersion culturelle » pour une assimilation plus vraie et complète de la culture et de la langue du lieu de destination ; et de là également leur recherche d'une extroversion du « moi », dont le pénible encroûtement dans les nouveaux paramètres d'une civilisation occidentale en pleine révolution industrielle fut, peut-être, la principale raison de ce malaise existentiel dénommé « mal du siècle » qui fit tant de victimes aussi bien dans la littérature que dans la vie réelle, et dont le premier cas littéraire français pourrait bien être *Adolphe* (1816), ce roman génial de Benjamin Constant qui inaugura le roman psychologique ou d'analyse. En dernier lieu, le sujet volontairement déraciné se voit ainsi condamné, du moins virtuellement, à une itinérance permanente afin de se réconcilier avec lui-même, car ce qu'il craint le plus est le retour ; c'est pourquoi ces écrivains voyagèrent tellement. Le vrai voyage n'a pas de fin, il dure toute une vie. Voilà probablement la raison du succès permanent des *Mille et une nuits* – traduit en français par Antoine Galland en 1704 – et de la fascination pour le personnage de Shéhérazade, cette femme condamnée à un voyage narratif sans fin pour esquiver la mort, et dont la figuration symbolique continue d'être pour l'imaginaire collectif l'incarnation diaphane du rapport entre littérature et vie.

## Bibliographie


Arozamena, Pedro, *Cuatro días en la Granada de 1846, Alejandro Dumas*, p. 7 (sic). Cité par Rania Ghanem Azar : « Romantisme français et culture hispanique : contribution à l'étude des Lettres Françaises dans la première moitié du XIX^e^ siècle », HAL archives-ouvertes 2012. [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00755967/document de RG Azar - 2009, consulté le 4.08.2015]

Cantera Ortiz de Urbina, Jesús (1993), *Del* Voyage en Espagne *de Teófilo Gautier al* De Paris à Cadix *de Alejandro Dumas padre*, Madrid : Editorial Complutense, Revista de Filología Francesa nº 3, p. 75-86.

Cantera Ortiz de Urbina, Jesús (1995), *El léxico taurino en el* Voyage en Espagne*, de Gautier, y en el* De Paris à Cadix*, de Dumas*, Madrid : Editorial Complutense, Revista de Filología Francesa nº 6, p. 43-60.

Chaliand, Gérard (éd.) (1989), *Prosper Mérimée. Lettres d'Espagne*, Bruxelles : Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire ».

Chateaubriand, François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem. Le dernier Abencerage*.[http://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/chateaubriand_dernier_abencerage.pdf].

Davillier, Charles & Doré, Gustave (1988), *Viaje por España*, Madrid : Ediciones Grech, S.A., Biblioteca de viajes.

Del Prado, Javier (1996), *Apuntes para una poética existencial del viaje literario* (1), Madrid : Editorial Complutense, Revista de Filología Francesa nº 9, p. 185-200.

Del Prado, Javier (1996), *Apuntes para una poética existencial del viaje literario* (2), Madrid : Editorial Complutense, Revista de Filología Francesa nº 10, p. 209-228.

Dumas, Alexandre (1989), *De Paris à Cadix. Impressions de voyage*, Paris : Éditions François Bourin.

Dumas, Alexandre (1991), *El bandido de Sierra Nevada*. Estudio preliminar de Antonio Gallego Morell, Granada : Ed. Caja de Ahorros de Granada, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra nº 2.

Gautier, Théophile (1981), *Voyage en Espagne*, suivi de *España*, Paris : Éd. Gallimard, coll. « Folio » nº 1295.

Hempel-Lipsschutz, Ilse (1987), « Andalucía, de lo vivido a lo escrito por tres románticos franceses: François-René de Chateaubriand, Prosper Mérimée y Théophile Gautier », in *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*, Malaga : Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, p. 67-100.

Mérimée, Prosper (1974), *Carmen et autres treize nouvelles,* Paris : Éd. Gallimard, coll. « Folio » nº 560.

Viñes, Cristina (1999), *Granada en los libros de viaje*, Granada : Ediciones Miguel Sánchez, Biblioteca de escritores y temas granadinos.

# QUELQUES ASPECTS DE LA RÉÉCRITURE DANS *JACQUES ET SON MAÎTRE*, DE MILAN KUNDERA

**Valentina RĂDULESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**
**valentfalan@gmail.com**

**Résumé**

À partir de l'idée des dimensions relationnelle et hybride consubstantielles à l'hypertextualité (Frank Wagner), cet article analyse les pratiques scripturales à l'œuvre dans *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes* (1971), de Milan Kundera, variation théâtralisée de *Jacques le Fataliste et son maître*. Le dialogue direct entre les deux œuvres est mis en évidence à travers les notions de réécriture, hypertextualité, variation, répétition, métatextualité, dans le but de montrer que le texte kunderien n'est pas une simple adaptation, mais une création originale à part entière, qui exploite les potentialités latentes du roman diderotien, chacun des deux textes fonctionnant comme l'univers de référence de l'autre.

**Abstract**

**ASPECTS OF REWRITING IN MILAN KUNDERA'S *JACQUES ET SON MAÎTRE***

Departing from the idea of consubstantial relational and hybrid dimensions to hypertextuality (Frank Wagner), this article analyses the writing practices at work in *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes* (1971), by Milan Kundera, a theatrical variation on *Jacques le Fataliste et son maître*. The direct dialogue between the two works is emphasised through the notions of rewriting, hypertextuality, variation, repetition, metatextuality, aiming to demonstrate that Kundera's text is not a mere adaptation, but an entirely original creation which exploits the latent potential of Diderot's novel, each of the two texts functioning as the universe of reference for the other.

**Mots-clés** : *réécriture, hypertextualité, variation, répétition, métatextualité*
**Keywords** : *rewriting, hypertextuality, variation, repetition, metatextuality*

**Introduction**

Fasciné par *Jacques le Fataliste et son maître*, dans lequel il voit « […] un festin d'intelligence, d'humour et de fantaisie »[1], incarnant au plus haut degré « […] l'esprit des Temps modernes occidentaux » (*Ibidem*), Milan Kundera écrit en 1971 *Jacques et son maître*. *Hommage à Denis Diderot en trois actes*. L'auteur, qui s'autodéfinit comme « […] un hédoniste piégé dans un monde politisé à l'extrême » (*Ibidem*, 15) avoue avoir écrit cette œuvre dramatique pour son « plaisir intime » (*Ibidem*, 24), mais aussi sous l'emprise d'un « étrange désir » (*Ibidem*, 10). La dimension jouissive de l'acte d'écrire et de lecture/contemplation de sa propre création s'allie ainsi à l'appel inconscient irrésistible de l'*œuvre à venir*.

Par ailleurs, à l'époque de son écriture, Milan Kundera pensait que *Jacques et son maître* allait être « […] l'adieu sous forme de divertissement » (*Ibidem*, 25) à sa vie d'écrivain. En effet, dans le contexte politique particulièrement trouble de l'occupation russe, tous ses livres avaient été interdits et sa carrière littéraire semblait compromise. Relire et retravailler le texte diderotien avait aussi une valeur en quelque sorte thérapeutique pour quelqu'un persuadé que tout était perdu à jamais : « Je trouve très révélateur que, plongé dans ce désespoir, un écrivain tchèque, tout spontanément ait cherché consolation, soutien, respiration précisément dans ce roman si libre, si peu sérieux de Diderot »[2].

Ce n'était pourtant qu'un nouveau commencement et œuvre et auteur allaient suivre un trajet aussi sinueux que triomphant. Kundera avait espéré que *Jacques et son maître* pourrait être représenté sur les scènes tchèques ; c'est ce qui est finalement advenu en 1975, grâce à un subterfuge : son ami Evald Schorm a prêté son nom à la pièce, l'a fait jouer dans un théâtre de province, ensuite, jusqu'en 1989, dans de nombreux autres théâtres, ci-inclus à Prague, déjouant la vigilance de la censure.

En 1972, un autre ami de l'écrivain, a réussi à emporter le texte de la pièce à Paris et en 1981 il l'a mise en scène au Théâtre des Mathurins. 1981 est aussi l'année de la parution de *Jacques et son maître* chez Gallimard, dans la collection « Le Manteau d'Arlequin ». Depuis, la pièce a été traduite et jouée partout dans le monde, à Los Angeles, Boston, Zagreb, Genève, Prague, Bratislava, etc., dans d'excellentes mises en scène. Vers la fin des années '90, la représentation à Moscou de *Jacques et son maître*, suite à l'un des renversements spectaculaires et ironiques de l'Histoire – la sortie de « l'éternité de la nuit russe »[3] – a confirmé la prévision faite quelque vingt ans auparavant à travers la voix de Jacques : « Monsieur, on ne sait jamais où on va, croyez-moi ! »[4], soulignant une fois de plus

---

[1]Milan Kundera (1981), « Introduction à une variation », in Milan Kundera (2013 [1981 et 1998]), *Jacques et son maître*, Paris : Gallimard, collection « Folio », p. 13.

[2]*Idem*, (1998), « Note de l'auteur de l'histoire de la pièce », in *Jacques et son maître*, *op. cit*., p. 136.

[3]*Idem*, « Introduction… », in *op. cit*., p. 25.

[4]*Idem*, (2013 [1981 et 1998]), *Jacques et son maître*, *op. cit*., p. 34. Les citations tirées de la pièce respectent la pagination de cette édition et désormais seront suivies seulement du sigle *JM* et du numéro de page.

la relativité des choses et le rôle majeur du hasard dans l'Histoire de l'humanité. Vingt ans après le début de leur voyage dans la Tchécoslovaquie envahie par les chars russes, Jacques et son maître ont conquis Moscou.

Dans ce qui suit, privilégiant une lecture relationnelle logiquement imposée par « l'essence relationnelle » (Wagner, 2002 : 298) de l'hypertextualité, nous essayerons de mettre en évidence les mécanismes scripturaux à l'œuvre dans *Jacques et son maître*, les particularités de cette « variation théâtrale ». Nous espérons ainsi montrer qu'il ne s'agit pas d'une simple adaptation, d'une relation de subordination, mais d'une création originale de la même qualité littéraire de l'œuvre diderotienne et qui en exploite les potentialités latentes.

**Écriture, réécriture – perspectives plurielles**

*Jacques et son maître* exhibe d'emblée son hypertextualité, en même temps que sa différence. Bien que le texte puisse être lu indépendamment du roman diderotien, sa complexité et ses significations multiples ne se dévoilent qu'en rapport avec celui-ci. Par conséquent, *Jacques et son maître* est orienté plutôt vers un public avisé, capable de saisir les ressemblances et les écarts entre les deux textes et d'en analyser la portée. L'éviction de « fataliste » du titre pourrait s'expliquer d'au moins deux manières : 1. comme Milan Kundera espérait voir sa pièce représentée, il fallait ne pas attirer l'attention de la censure, surtout que dans le contexte d'une occupation communiste, l'adjectif « fataliste » aurait été en contradiction avec l'idéologie officielle ; 2. dès le titre, l'auteur veut souligner la différence entre sa création et celle de Denis Diderot et provoquer la lecteur à saisir l'essence de ses personnages et de son texte par rapport à leurs modèles.

S'inscrivant dans la logique d'une « esthétique du palimpseste »[5] qu'il a développée à travers ses œuvres, Milan Kundera réécrit donc le texte de Denis Diderot pour la scène. Si, dans un premier temps, on pourrait croire qu'il s'agit d'une simple transmodalisation[6], comprise dans la perspective genettienne, une lecture plus attentive dévoile un projet plus complexe : Kundera recourt, en fait, à une réécriture transgénérique – terme que nous utilisons avec l'acception d'hybridation de deux ou plusieurs genres à l'intérieur d'un même texte – qui lui permet de créer une image dans le miroir, une structure symétriquement inversée, de l'hypotexte. Chez Diderot, « […] le procédé dominant de toutes les histoires particulières est le dialogue (sa virtuosité est sans pareil). Qui plus est, les

[5]Le syntagme est utilisé par Eva Le Grand (1995) dans *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan, à propos des *Testaments trahis*.

[6]Gérard Genette définit la transmodalisation comme : « une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*. Les transformations modales peuvent être *a priori* de deux sortes : *intermodales* (passage d'un mode à l'autre) ou *intramodales* (changement affectant le fonctionnement interne au mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales : passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation* », in *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, pp. 395-396.

narrateurs racontent ces dialogues en dialoguant (les dialogues sont emboîtés dans un dialogue), de sorte que l'ensemble du roman n'est qu'une immense conversation à haute voix »[7]. Kundera garde le même procédé d'emboîtement des dialogues, faisant preuve de la même virtuosité que Diderot, mais, en même temps accorde un espace assez important à la narration : par exemple le long monologue de Jacques dans le troisième acte, au moment où il s'attend à être pendu, est, finalement, le récit de l'histoire de ses amours. Si le texte narratif de Diderot a une forte composante dramatique, le texte dramatique de Kundera a une forte composante narrative et, pour paraphraser ses paroles ci-dessus, on pourrait affirmer que ses personnages dialoguent en racontant.

En optant pour l'hybridation des genres, Milan Kundera rend, à travers *Jacques et son maître*, non seulement un hommage à Denis Diderot, mais aussi « un hommage au roman », essayant de prêter à sa comédie « […] cette liberté formelle que Diderot-romancier a découverte et que Diderot-auteur de théâtre n'a jamais connue » (*Ibidem*, 23). L'écrivain a dû quand-même opérer une réduction, faire un découpage dans les histoires racontées dans le roman, pour des raisons de représentation scénique : « […] sur l'assise fragile du voyage de Jacques et de son maître reposent trois histoires d'amour : celle du maître, celle de Jacques et celle de M^me^ de La Pommeraye. » (*Ibidem*) Dans la variation théâtrale kunderienne on est loin de la rigueur, de la rigidité formelle du texte dramatique, les principes de la construction dramatique sont transgressés, consistant essentiellement à

> « […] renoncer à l'unité stricte de l'action et à créer la cohérence de l'ensemble par des moyens plus subtils : par la technique de la polyphonie (les trois histoires ne sont pas relatées successivement, mais sont entremêlées), et par la technique des variations (les trois histoires sont en fait chacune la variation de l'autre). (Ainsi cette pièce qui est une "variation sur Diderot" est en même temps un "hommage à la technique des variations" […] » (*Ibidem*, p. 23).

Kundera s'est d'ailleurs toujours défendu d'avoir écrit une simple adaptation du texte diderotien. L'adaptation est synonyme de contrainte, de limite : il faut toujours rester dans l'ombre de l'autre œuvre, se laisser dominer par la voix de l'autre. En d'autres termes, l'adaptation n'est qu'un double amputé et pâle de l'original, dont l'essence de dégrade, se dilue. Dans la variation, il n'y a pas de limite. Si elle implique aussi répétition, la variation est en même temps écart et ajout créatif à l'original. La variation n'anéantit pas l'être d'une œuvre, au contraire elle en exploite les possibilités latentes, lui permet d'évoluer, l'intègre dans une nouvelle structure dont elle est le noyau poïétique et qui en même temps, grâce à un effet de retour, active de nouveaux signifiants de l'original.

Milan Kundera emprunte la technique de la variation à la musique, sous l'influence de Beethoven et de Stravinsky. Ce faisant, il montre que la « […] tendance générale qui consiste à réhabiliter les principes oubliés de la musique du

[7]Milan Kundera, « Introduction… », *op. cit.*, p. 19.

passé »[8], définit un mouvement encore plus ample, qui implique tous les domaines de l'art. Rappelons deux exemples célèbres en ce sens : entre 1954 et 1955, Picasso peint, à partir de la toile de Delacroix (datant de 1834, et dont le peintre réalise une nouvelle version en 1849), quinze variations de « Femmes d'Alger dans leur appartement ». On connaît aussi les diverses versions peintes ou sculptées que Picasso réalise sur le thème de « La femme qui pleure ». En 1980, La Grande Dame du Maghreb, l'écrivaine et cinéaste algérienne Assia Djebar, publie *Femmes d'Alger dans leur appartement*, un recueil de nouvelles devenu depuis un classique du genre, à travers lequel elle instaure un rapport dialogique avec Delacroix et Picasso, chaque nouvelle étant une variation littéraire à partir des toiles des deux peintres.

Et c'est précisément un dialogue direct, avec Denis Diderot, que Milan Kundera réalise à travers la transcription libre de *Jacques le Fataliste et son maître*. Sa variation théâtrale s'inscrit dans un mouvement double - de récupération et d'illustration d'une série des principes de l'écriture romanesque, et de création d'une œuvre tout à fait originale, portant sa propre empreinte -, que l'écrivain évoque dans *Testaments trahis* :

> « […] ma pièce était l'exaltation de quelques principes familiers aux anciens romanciers, et qui, en même temps, m'étaient chers : 1) la liberté euphorique de la composition ; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques ; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions. La règle du jeu était claire : ce que j'ai fait n'était pas une adaptation de Diderot, c'était ma pièce à moi, ma variation sur Diderot, mon hommage à Diderot : j'ai recomposé entièrement son roman ; même si les histoires d'amour sont reprises de lui, les réflexions dans les dialogues sont plutôt les miennes ; chacun peut découvrir immédiatement qu'il y a des phrases impensables sous la plume de Diderot ; le XVIII^e^ siècle était optimiste, le mien ne l'est plus, je le suis encore moins, et les personnages du Maître et de Jacques se laissent aller chez moi à des énormités noires difficilement imaginables à l'époque des Lumières » (*Ibidem*, 133).

Ce qui importe pour Kundera, c'est « […] le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance »[9], la *rencontre multiple* entre deux écrivains, deux genres, deux œuvres, deux siècles, s'éclairant mutuellement. Dans la postface à l'édition de 1981 de *Jacques et son maître*, François Ricard insiste sur l'*échange* entre les deux textes, chacun devenant l'horizon de l'autre, le point de référence de l'autre :

> « La cohérence propre du texte de Kundera, en effet, cette mise en scène dédoublée, qui fait se syncoper, par exemple, les rôles de l'aubergiste du Grand

---

[8]Milan Kundera, « Transcription ludique », fragment de *Testaments trahis*, in *Jacques et son maître*, in *op. cit*., p. 131.

[9]Milan Kundera (1986), *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, p. 96.

> Cerf et de M^me^ de la Pommeraye ou ceux de Jacques et du marquis des Arcis, ce décor presque entièrement vide, peuplé seulement des paroles des acteurs, cet accent mis sur la ressemblance entre les aventures respectives de Jacques et de son maître ; bref, cette lecture théâtralisée ajoute à la cohérence même du roman de Diderot, la révèle, l'approfondit, la fait exister encore plus fortement »[10].

La variation, comme principe essentiel et forme de liberté absolue, informe, par conséquent l'écriture de *Jacques et son maître* à tous les niveaux. Et c'est toujours à François Ricard que revient le mérite d'avoir synthétisé l'essentiel de la morale et de la métaphysique de toute l'œuvre kunderienne :

> « L'*unique* est un piège, on est toujours partie d'une série, c'est-à-dire toujours moins particulier que l'on croit l'être, et tout malheur vient de la recherche obsessive de la différence. L'originalité est une illusion, un pur produit de l'adolescence, une forme de prétention […]. Aussi, la seule vraie liberté naît-elle avec la conscience de la répétition, la seule liberté et aussi la seule sagesse » (*Ibidem*, 129).

Comme il a déjà été dit, la pièce développe une série de variations autour de ce qui semble être « la même et immuable histoire » (*JM*, 113) : Jacques trompe son meilleur ami et celui que le jeune Bigre croit être son fils est en fait le fruit des amours de Jacques et de Justine, le maître est à son tour trompé par son meilleur ami, le chevalier de Saint-Ouen, qui lui fait endosser la paternité de son propre fils avec Agathe, le marquis des Arcis est trompé par M^me^ de La Pommeraye qui lui fait épouser, pour se venger, une prostituée, bref tout semble prédestiné à se reproduire cycliquement, dans une répétition angoissante, vide de sens pour l'individu, pris dans un engrenage sans horizon, dans un « […] un manège qui tourne en rond » (*JM*, 114). L'humour pétillant, les situations grivoises ont aussi un revers tragique qui sous-tend subtilement toute la pièce. Le cri de détresse du Maître dans dernière scène est celui de l'humanité entière : « Jacques, mon petit Jacquot ! Depuis que je t'ai perdu, la scène est déserte comme le monde et le monde est désert comme une scène vide… » (*JM*, 121).

Le début et la fin de *Jacques et son maître* mis en relation avec l'incipit et l'excipit du roman diderotien illustrent de manière exemplaire la technique de la variation. Et on ne peut que partager l'enthousiasme de Kundera à l'égard de l'incipit de *Jacques le Fataliste* :

> « Diderot crée un espace jamais vu avant lui dans l'histoire du roman : c'est *une scène sans décor* : d'où sont-ils venus ? On ne sait pas. Comment s'appellent-ils ? Ça ne nous regarde pas ! Quel est leur âge ? Non, Diderot ne fait rien pour nous faire croire que ses personnages existent réellement et dans un moment déterminé.

---

[10]François Ricard, « Variations sur l'art de la variation », in *Jacques et son maître*, *op. cit.*, p. 127.

Dans toute l'histoire du roman mondial, *Jacques le Fataliste* est le refus le plus radical et de l'illusion réaliste et de l'esthétique du roman réaliste »[11].

Dans Jacques et son maître, Kundera se placera sur la même position de refus de tout ancrage référentiel des personnages et des histoires, et tout comme chez Diderot, sont texte sera l'espace de la contestation de l'illusion réaliste et d'un dialogue dynamique avec son lecteur/spectateur :

> « *Jacques et son Maître entrent sur scène ; ils font quelques pas et le regard de Jacques se pose sur les spectateurs ; Jacques s'arrête…*
>
> JACQUES, *discrètement* : Monsieur… (*Désignant le public à son maître :*) Qu'ont-ils tous à nous regarder ?
> LE MAÎTRE, *il tressaille et rectifie ses habits, comme s'il redoutait d'éveiller l'attention par une négligence vestimentaire* : Fais comme s'il n'y avait personne.
> JACQUES, *au public* : Vous ne voudriez pas regarder ailleurs ? Bon, alors, qu'est-ce que vous voulez ? D'où que nous venons ? (*Il étend le bras derrière lui :*) De là-bas. Et où est-ce que nous allons ? (*Avec un mépris philosophique :*) Est-ce que l'on sait où l'on va ? (*Au public :*) Vous le savez, vous, où vous allez ? » (*JM*, p. 33)

Dès le début de la pièce, on peut remarquer que, malgré leur positionnement identique concernant le refus de l'illusion réaliste, l'écart est déjà présent dans le texte kunderien : d'une part, la touche légèrement triste, absente chez Diderot, annonce le côté pessimiste évoqué par Kundera. D'autre part, là où Diderot se contente d'un simple « Est-ce que l'on sait où l'on va ? » lancé à son lecteur, Kundera crée un effet d'insistance, adressant à son public une nouvelle question qui le pousse à réagir et à réfléchir sur sa propre condition, sur notre errance indéchiffrable, commune à tous. En outre, étant donné le contexte politique déjà mentionné ci-dessus, la question a incontestablement une dimension subversive et y répondre est encore plus difficile car « […] dans les idées que les gens se font de leur avenir réside l'essence existentielle de leur situation historique présente »[12].

La variation impose un écart plus significatif entre les deux œuvres au niveau de l'excipit. Dans *Jacques le Fataliste* le narrateur suspend la narration au moment où Jacques, accusé à tort de meurtre, est jeté en prison. Pour apprendre enfin l'histoire des amours de Jacques, le lecteur est invité à changer de rôle, à devenir co-auteur du récit et à le continuer lui-même ou à essayer d'en apprendre davantage auprès le personnage d'Agathe. Ensuite, usant d'un artifice narratif fréquent à l'époque, servant à légitimer la véridicité du récit – dans ce cas, l'éditeur en possession de documents qui contiennent la fin de l'histoire – Diderot fait une concession et crée un semblant d'ancrage réaliste. Postmoderne avant la lettre, il multiplie les finals possibles du récit, laissant le lecteur choisir celui qui lui

[11]Kundera, « Introduction… », in *op. cit.*, p. 20.
[12]Kundera, « Note de l'auteur sur l'histoire de la pièce », in *op. cit.*, p. 136.

convient davantage. Ainsi, *Jacques le Fataliste* s'achève sur l'image des personnages réunis, coulant des jours heureux au château de Desglands, et d'un Jacques heureux, marié à Denise et toujours aussi fataliste :

> « Quelques jours après le vieux concierge du château décéda ; Jacques obtient sa place et épouse Denise, avec laquelle il s'occupe à susciter des disciples à Zénon et à Spinoza, aimé de Desglands, chéri de son maître et adoré de sa femme, car c'est ainsi qu'il était écrit là-bas. On a voulu me persuader que son maître et Desglands étaient devenus amoureux de sa femme. Je ne sais ce qui en est ; mais je suis sûr qu'il se disait le soir à lui-même : "S'il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras ; s'il est écrit, au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras pas ; dors, donc, mon ami". Et il s'endormait »[13].

Mais, cette fin du roman, aussi célèbre que son incipit, ne doit pas tromper le lecteur. Diderot n'a rien d'un écrivain réaliste, son récit non plus. Ce final fait partie du jeu qu'il instaure avec son lecteur : l'excipit-cliché, exhibant le bonheur enfin possible, contraste fortement avec le reste du récit et montre que dans *Jacques le Fataliste* ce n'est pas le contenu de l'histoire, banale en somme, qui importe, mais le « désordre génial »[14] dans lequel elle est racontée, ses « pôles interchangeables », sa « […] marqueterie […] mobile, anamorphique, virtuelle, comme si elle se lisait sur l'écran de l'ordinateur »[15].

Milan Kundera opte pour un final vraiment ouvert. Cette fois condamné à mort, Jacques se soumet à la fatalité, mais en même temps se révolte contre les caprices et les injustices du destin et remet en cause la perfection de la création, ainsi que les erreurs du Créateur-même, qui accable sa créature fragile d'un destin injuste : « Les bêtises qui sont écrites là-haut ! Oh ! Monsieur, celui qui a écrit notre histoire là-haut doit être un bien mauvais poète, le plus mauvais des mauvais poètes, le roi, l'empereur des mauvais poètes » (*JM*, 119).

Ce n'est pas sa mort prochaine que déplore Jacques, ou ses amours perdues, mais la séparation de son maître, la dissolution d'un couple jusque-là impensable en littérature : « […] nous avons été créés l'un pour l'autre, Jacques pour son maître, son maître pour Jacques » (JM, 119). Mais, la critique porte ses fruits, le « mauvais poète » s'empresse de corriger ses erreurs et Jacques, sauvé par Bigre, retrouve son maître. Et cela, pour repartir à l'aventure, dans l'inconnu, et continuer ainsi l'une des plus belles histoires qui traversent les siècles, toujours réécrite, toujours inachevée : celle du maître et de son valet :

> « LE MAÎTRE : Est-ce que l'on sait où l'on va ?

---

[13]Denis Diderot (2000), *Jacques le Fataliste et son maître* (désormais *JFM* pour les citations), (préface, notes et annexes par Pierre Chartier), Paris : LGF, collection « Le Livre de Poche. Classiques », p. 361.

[14]Kundera, « Introduction… », in *op. cit.*, p. 21.

[15]Pierre Chartier, « Préface », in *Jacques le Fataliste et son Maître*, *op. cit.*, p. 21.

JACQUES : Personne n'en sait rien.
LE MAÎTRE : Personne.
JACQUES : Alors, conduisez-moi.
LE MAÎTRE : Comment puis-je te conduire si l'on ne sait pas où l'on va ?
JACQUES : Comme il est écrit là-haut. Vous êtes mon maître et vous avez pour mission de me conduire.
LE MAÎTRE : Oui, mais tu as oublié ce qui est écrit un peu plus loin. C'est bien le maître qui donne les ordres, mais c'est Jacques qui choisit lesquels. Alors, j'attends !
JACQUES : Bon. Je veux donc que vous me conduisiez … en avant…
LE MAÎTRE, *regarde autour de lui, très embarrassé* : Je veux bien, mais en avant, c'est où ?
JACQUES : Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce immémoriale de l'humanité. En avant, c'est n'importe où.
LE MAÎTRE, *jetant autour de lui un regard circulaire* : N'importe où ?
JACQUES : *décrivant un cercle d'un grand geste du bras* : Que vous regardiez n'importe où, partout c'est en avant !
LE MAÎTRE, *sans enthousiasme* : Mais c'est magnifique, Jacques ! C'est magnifique !

*Il tourne lentement sur lui-même*.
JACQUES : Oui, Monsieur, moi aussi, je trouve cela très beau.
LE MAÎTRE, *après un bref jeu de scène, tristement* : Eh bien, Jacques, en avant !

*Ils se dirigent de biais vers le fond de la scène* ». (*JM*, 123)

L'incipit de *Jacques le Fataliste et son Maître* a permis à Kundera d'identifier une autre technique d'écriture qu'il a adoptée ensuite : le *prestissimo* des premières phrases du roman met en évidence une véritable « technique de l'accélération »[16] chez Diderot. En effet, il y a de nombreuses digressions, de nombreuses interventions dans le roman, mais elles ne sont vraiment pas trop longues et, lorsque le récit risque de s'attarder sur la description d'un portrait ou d'un événement, en général bannie du texte, le narrateur l'interrompt immédiatement, car l'illusion référentielle doit être brisée et le rythme ne doit pas être cassé : lorsque le maître insiste un peu trop sur le portrait de l'une des maîtresses de Desglands, Jacques intervient : « JACQUES, *après avoir dit entre ses dents : "Tu me le paieras ce maudit portrait", ajouta* : - Vous avez été fou de cette femme-là ? » (*JFM*, 325). Nous pensons également que la fin du roman, où le tempo narratif s'accélère grâce au sommaire, est aussi illustrative pour la technique mentionnée : pour décrire la rencontre du Maître et de Saint-Ouin, le crime, l'arrestation et la condamnation de Jacques, Diderot n'a besoin que de d'une demi page (voir Annexe, 1). Kundera recourt à la même technique et toute la pièce est parsemée d'échanges rapides et savoureux de répliques, de changements brusques de rythme, de renversements cocasses de situations, dans un rythme soutenu (voir Annexe, 2).

[16]Kundera, « Introduction… », in *op. cit.*, p. 18.

L'écriture contrapuntique sert elle aussi dans l'une et l'autre des œuvres à conférer du dynamisme au récit, à brouiller les niveaux temporels et fictionnels, à réaliser le génial désordre compositionnel évoqué par Kundera. Pierre Chartier parle d'une véritable « esthétique jubilatoire de la rupture » chez Diderot et, évidemment, elle caractérise aussi l'écriture kunderienne. Ce qui est étrange dans le cas des deux textes, est que loin d'ennuyer ou d'agacer le lecteur, la rupture, arrive même à être en quelque sorte désirée. Les scènes, les récits du narrateur et des personnages, sont sans cesse interrompus et relancés, le récit des amours de Jacques est constamment interrompu, ensuite repris à zéro, dans une spirale toujours plus ample, qui aspire personnages et lecteurs/spectateurs. À la fin du roman, Jacques éprouve une sorte d'impossibilité physique de continuer et d'achever son histoire :

> « […] enfin Jacques, après avoir protesté contre le malheur qu'il en arriverait reprenant l'histoire de ses amours, dit : « Un jour de fête que le seigneur du château était à la chasse… » Après ces mots, il s'arrêta tout court et dit : « Je ne saurais, il m'est impossible d'avancer, il me semble que j'ai derechef la main du destin à la gorge, et que je me la sente serrer ; pour Dieu, Monsieur, permettez que je me taise » (*JFM*, 353).

Dans l'avant-dernière scène de *Jacques et son maître*, Jacques reprend l'histoire commencée au début de la pièce et qui n'est pas plus avancée que celle de son double diderotien :

> « JACQUES : Mais grand Dieu, Monsieur, ne soyez pas aussi triste, je ferai n'importe quoi pour vous distraire : vous savez quoi, mon cher maître, je vais vous raconter comment je suis devenu amoureux.
> LE MAÎTRE, mélancolique : Raconte, mon petit Jacquot.
> JACQUES : Quand j'ai perdu mon pucelage, je me suis soûlé.
> LE MAÎTRE : Oui, je le sais déjà.
> JACQUES : Ah, ne vous fâchez pas. Je passe sans transition à la femme du chirurgien.
> LE MAÎTRE : C'est d'elle que tu es tombé amoureux ?
> JACQUES : Non.
> LE MAÎTRE, regarde autour de lui avec une méfiance soudaine : Alors, épargne-la-moi et va droit au bout.
> JACQUES : Pourquoi êtes-vous si pressé, Monsieur ?
> LE MAÎTRE : Quelque chose me dit Jacques, que nous n'avons plus beaucoup de temps ». (*JM*, 114)

L'un des problèmes à résoudre dans le passage du narratif au dramatique était représenté par les ruptures temporelles, les analepses étant fréquentes dans *Jacques le Fataliste et son Maître*. Il fallait trouver un moyen pour rendre possible les retours en arrière dans le cadre d'une représentation théâtrale. Pour ce faire, Milan Kundera a imaginé une division bipartite de la scène : une partie antérieure, plus basse, où doivent se jouer les épisodes qui se déroulent dans le présent, et une

partie postérieure, surélevée, sous forme d'estrade, où se jouent les épisodes du passé. Cette organisation scénique permet de suggérer l'interférence ou l'alternance des plans temporels et des niveaux fictionnels, facilite le déplacement scénique des personnages qui jouent leur propre rôle, mais endossent aussi le rôle de l'un des personnages des histoires racontées ou l'échange de répliques entre des personnages du passé et du présent.

Et il est évident que dans ces va-et-vient entre le présent et le passé et la transgression ludique fréquente des niveaux fictionnels, la métalepse, en tant que pratique transgressive, dans laquelle Gérard Genette voit une forme sophistiquée de mise en abîme, occupe une place non négligeable, mais elle est naturellement moins fréquente que dans le roman diderotien. Son rôle est d'autant plus important parce que, vu que toute œuvre littéraire doit « […] mobiliser l'imagination de son récepteur »[17], « […] les effets de métalepse mobilisent plus particulièrement des aspects ludiques et/ou fantastiques de cet imaginaire » (*Ibidem*). Considérons, en ce sens, la fin de l'histoire de Madame de la Pommeraye et du marquis des Arcis. Dans le texte de Diderot, le marquis tombe dans le piège tendu par son ancienne maîtresse et épouse une jeune prostituée, qui lui est présentée comme une jeune pure, de bonne famille, mais démunie. En apprenant la vérité, il pardonne à sa femme et l'emmène sur ses terres où ils mèneront une vie heureuse. Le marquis de Milan Kundera est impitoyable : découvrant qu'il avait été dupé, il repousse sa jeune femme. Jacques, qui assiste à la scène, est choqué par la fin brutale de l'histoire, endosse le rôle du marquis, en même temps que celui de créateur et, au nom de la liberté de création, réécrit, ou plutôt rejoue la fin de la scène, fidèlement à celle du roman, pour le grand mécontentement de l'aubergiste et du maître qui ne tardent pas à lui montrer leur désaccord et à lui demander de renier la fin qu'il avait imaginée. Inflexible, Jacques expose ses arguments :

> « JACQUES : Et je dois vous dire, Madame l'Aubergiste, qu'ils ont été très heureux. Parce qu'il n'est rien de certain dans ce monde, et les choses changent de sens comme souffle le vent. Et le vent souffle sans cesse et vous ne le sentez même pas. Et le vent souffle et le bonheur se change en malheur et la vengeance en récompense, et une fille légère devient une femme fidèle à laquelle nul ne peut se comparer… » (*JM*, 92)

Cette digression philosophique de Jacques, ne résout pas son conflit avec les autres personnages, mais elle attire l'adhésion du lecteur/spectateur et atténue, en même temps, l'invraisemblance de la transgression de la frontière entre les deux niveaux fictionnels, sans créer pourtant une illusion référentielle. Au contraire, l'effet de fiction est accentué, car le dialogue qui s'ensuit rappelle constamment qu'on est à l'intérieur d'une fiction.

---

[17]Gérard Genette, *Entretien* avec John Pier autour de son livre *La Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris : Seuil, 2004), URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGenette html.

Un dernier aspect que nous voudrions aborder dans cette analyse – qui ne prétend pas du tout à l'exhaustivité, d'autres aspects, tels la thématique, la dimension philosophique ou la scène comme espace hétérotopique, etc., ayant été laissés délibérément de côté, car ils ne font pas l'objet de cette approche – est celui de la métatextualité du texte kunderien. Dans *Jacques le Fataliste et son Maître*, on le sait, les commentaires de l'auteur-narrateur en marge du texte, concernant l'organisation du récit, le rapport avec les personnages, la puissance démiurgique du narrateur, la relation avec le lecteur, etc., occupent une place très étendue et sont essentiels pour la structure de la narration.

Dans *Jacques et son maître*, Milan Kundera intervient très peu, dans le cadre des didascalies, pour orienter la manière dont sa pièce doit être comprise, pour donner quelques suggestions de présentation scénique, concernant les personnages, la fidélité au texte ou les décors. Si tous ces éléments esquissent sa vision sur la représentation de la pièce, ils ne sont pas des commentaires. En outre, s'agissant d'un texte dramatique, les éléments métatextuels ne pouvaient pas occuper beaucoup d'espace, pour ne pas alourdir le texte ou lasser le public. La seule solution adéquate était de donner aux dialogues une dimension métatextuelle, de transférer aux personnages le rôle de commentateurs.

Kundera est un écrivain trop lucide et trop subtil pour ignorer que la réinterprétation et la réécriture ludique d'une œuvre comme *Jacques le Fataliste et son Maître* pourrait attirer des critiques ou des interprétations moins avisées. Frank Wagner recense et démonte un à un une série de « griefs » qui ont été formulés ces derniers temps à l'encontre de l'hypertextualité, considérée : « […] recyclage, bricolage, jeu gratuit, farce culturelle, lieu présumé d'une perte de contact avec le réel extralittéraire, indice d'un renoncement de l'auteur à son identité individuelle, comme à son accomplissement personnel »[18].

Par ailleurs, une fausse image d'« Arlequin voleur, pilleur et captateur des mots des autres »[19] pourrait à tout moment être associée à l'écrivain auteur d'hypertextes. Avec humour et esprit d'autodérision, Milan Kundera prend les devants et « condamne » ceux qui se permettent de réécrire des œuvres du passé :

> « LE MAÎTRE : Mais, dis-moi, où sont nos chevaux ?
> JACQUES : Laissez vos questions stupides, Monsieur !
> LE MAÎTRE : Un tel non-sens ! Comme si un gentilhomme français parcourait la France à pied ! Est-ce que tu connais celui qui s'est permis de nous réécrire ?
> JACQUES : Un imbécile, Monsieur. Mais maintenant que nous sommes réécrits, on n'y peut plus rien.

[18]Frank Wagner, « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité », in *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, pp. 297-314, URL : http://id.erudit.org/iderudit/007568ar. DOI : 10.7202/007568ar, p. 305.

[19]Claude Burgelin, « Quelques remarques sur le sujet oulipien », cité par Frank Wagner, in *op. cit.*, p. 307.

LE MAÎTRE : Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire tout ce qui a été écrit ! Qu'ils soient empalés et brûlés à petit feu ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! » (*JM*, 97)

Analysant la perspective ouverte par Bernard Magné sur l'étude du métatextuel, dans « Métatextuel et lisibilité », Frank Wagner note, à la suite de celui-ci que la relation de commentaire caractéristique des « […] opérations métatextuelles peut non seulement survenir dans une perspective *hétérogène – exogène* (d'un texte à l'autre), mais encore dans une perspective *homogène – endogène* (au sein d'un même texte) »[20], les deux types d'approche se retrouvant aussi dans le texte kunderien : Jacques et son maître glosent, ironiquement ou nostalgiquement, sur leur différence de statut dans le texte du « maître qui nous a inventés » (*JM*, 60) et dans le texte de « celui qui nous a réécrits », déroutés par les changements : « JACQUES : C'est ce qu'on risque quand on a trop de maîtres » (*JM*, 58), sur leur valeur même en tant que personnages : « LE MAÎTRE : Je me demande souvent, Jacques, si nous sommes de bonnes inventions. Tu crois qu'on nous a bien inventés ? » (*JM*, 58), sur celle des œuvres dont ils sont les héros ou sur la question délicate du talent de leurs inventeurs (voir Annexe, 3).

Insistant aussi sur leur statut d'êtres fictionnels, ils remettent en question leur véridicité dans l'œuvre réécrite et leur capacité, ainsi que celle de la nouvelle histoire dans laquelle ils sont insérés, d'obtenir l'adhésion du public et surtout des critiques, le principe de la répétition, quelque déstabilisant qu'il soit, se trouvant à la base de la marche de la littérature et de celle du monde :

« LE MAÎTRE : Tu penses que l'on croira celui qui a réécrit notre histoire ? Que l'on ne va pas regarder dans « le texte » pour voir qui nous sommes vraiment ?
JACQUES : Monsieur, on a réécrit bien d'autres choses que notre histoire. Tout ce qui est jamais advenu dans ce bas monde a déjà été réécrit des centaines de fois et personne n'a jamais songé à vérifier ce qui s'était passé en réalité. L'histoire du monde a été réécrite tant de fois que les gens ne savent plus qui ils sont.
LE MAÎTRE : Tu m'effraies. Alors, ces gens-là (*montrant le public*), vont croire que nous n'avions même pas de chevaux et que nous avons dû parcourir notre histoire notre histoire comme des va-nu-pieds ?
JACQUES, *montrant le public* : Ceux-là ? On peut leur faire croire n'importe quoi ! » (*JM*, 98)

Une fois de plus, Milan Kundera souligne la toute-puissance manipulatrice du texte et de son auteur, leur capacité d'influencer l'immersion fictionnelle du lecteur. Une fois de plus, l'impossible illusion référentielle du texte kunderien est exhibée : *Jacques et son maître* arrivent de nulle part, ils repartent vers nulle part, le maître a « l'apparence », Jacques « la substance » (*JM*, 95) et le seul espace à l'intérieur duquel ils voyagent, qu'ils traversent, est celui de leur propre histoire, qui est loin de toucher à sa fin.

[20]Frank Wagner, *op. cit.*, p. 299.

## Conclusions

Écriture palimpsestique, écriture de la variation, la réinterprétation théâtralisée de *Jacques le Fataliste et son Maître* mobilise un ensemble varié de pratiques scripturales. S'il fallait synthétiser en une seule phrase l'essence de l'œuvre kunderienne, ce serait celle de Frank Wagner : « […] dans le champ de la littérature contemporaine le "meilleur" de l'hypertextualité relèverait d'une dialectique de la fidélité et de l'infidélité : fidélité dans l'infidélité, infidélité dans la fidélité… » (*op. cit*., 301).

*Jacques et son maître* est un dialogue ouvert entre deux textes qui constituent chacun l'horizon de l'autre, qui s'éclairent mutuellement. *Jacques le Fataliste* vit dans l'espace littéraire à côté et à l'intérieur de *Jacques et son maître*, dont il nourrit l'altérité de sa propre substance et, ensemble, les deux textes portent plus loin l'histoire du valet et de son maître, continuant à travers les siècles leur dialogue provocateur, empreint d'humour et d'ironie, d'intelligence et de lucidité, aux accents parfois tragiques.

## Bibliographie


Diderot, Denis (2000), *Jacques le Fataliste et son Maître*, (préface, notes et annexes par Pierre Chartier), Paris : LGF, collection « Le Livre de Poche. Classiques ».

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.

_____*Entretien* avec John Pier autour de son livre *La Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris : Seuil, 2004), URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGenette.html. [consulté le : 26 août 2015].

Kundera, Milan (2013 [1981 et 1998]), *Jacques et son maître*, Paris : Gallimard, collection « Folio ».

_____ (1981), « Introduction à une variation », in Kundera, Milan (2013 [1981 et 1998]), *Jacques et son maître*, Paris : Gallimard, collection « Folio », pp. 9-26.

_____ (1998), « Note de l'auteur de l'histoire de la pièce », in Kundera, Milan (2013 [1981 et 1998]), *Jacques et son maître*, Paris : Gallimard, collection « Folio », pp. 135-138.

_____ (2000) *Les Testaments trahis*, Paris/Gallimard.

_____ (1986), *L'Art du roman*, Paris : Gallimard.

Le Grand, Eva (1995), *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan.

Ricard, François (1981), « Variations sur l'art de la variation », in Kundera, Milan (2013 [1981 et 1998]), *Jacques et son maître*, Paris : Gallimard, collection « Folio », pp. 125-130.

Wagner, Frank (2002), « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité », in *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2,

2002, pp. 297-314, [en ligne] URL : http://id.erudit.org/iderudit/007568ar. DOI : 10.7202/007568ar. [consulté le : 20 août 2015].

**Annexe**

1. […] À l'instant la porte du nourricier s'ouvre, un homme se montre, le maître de Jacques pousse un cri et porte la main à son épée, l'homme en question en fait autant. Les chevaux s'effraient du cliquetis des armes, celui de Jacques casse sa bride et s'échappe, et dans le même instant le cavalier contre lequel son maître se bat est étendu mort sur la place. Les paysans du village accourent. Le maître de Jacques se remet prestement en selle et s'éloigne à toutes jambes. On s'empare de Jacques, on lui lie les mains sur le dos, et on le conduit devant le juge du lieu qui l'envoie en prison. L'homme tué était le chevalier de Saint-Ouin, que le hasard avait conduit précisément ce jour-là avec Agathe chez la nourrice de leur enfant. Agathe s'arrache les cheveux sur le cadavre de son amant. Le maître de Jacques était déjà si loin qu'on l'a perdu de vue. Jacques, en allant de la maison du juge en prison, disait : « Il fallait que cela fût, cela était écrit là-haut… »
Et moi, je m'arrête puisque je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais.

(Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître*, pp. 343-344)

2. JACQUES : Croyez-vous vraiment, Maître, que Jacques puisse renier l'histoire qu'il a racontée ?
LE MAÎTRE : Si son maître le veut, Jacques reniera son histoire.
JACQUES : Je voudrais bien voir ça, Monsieur !
LE MAÎTRE, *lutinant toujours l'Aubergiste* : Si Jacques continue de s'obstiner, son maître va l'envoyer dans l'étable pour y dormir avec les chèvres !
JACQUES : Je n'irai pas.
LE MAÎTRE, *embrassant l'Aubergiste* : Tu iras !
L'AUBERGISTE : Monsieur, pourriez-vous faire quelque chose pour la dame que vous venez d'embrasser ?
LE MAÎTRE : Tout ce que voudra cette dame.
L'AUBERGISTE : Cessez de vous quereller avec votre serviteur. Je reconnais qu'il est bien insolent, mais je pense que vous avez besoin justement d'un domestique comme lui. Il est écrit là-haut que vous ne pouvez pas vous passer l'un de l'autre.
LE MAÎTRE, *à Jacques* : Tu entends, valet. M$^{me}$ de la Pommeraye vient de dire que je ne me débarrasserai jamais de toi.
JACQUES : Vous allez vous débarrasser de moi, Maître, car je vais aller dormir dans l'étable avec les chèvres.
LE MAÎTRE, *se levant* : Tu n'iras pas !
JACQUES : J'irai ! (*Il sort lentement*.)
LE MAÎTRE : Tu n'iras pas !
JACQUES : J'irai !

LE MAÎTRE : Jacques ! (*Jacques sort lentement, de plus en plus lentement*.) Mon petit Jacques ! (*Jacques sort…*) Mon cher petit Jacques… (*Le Maître lui court après, le saisit par le bras*.) Eh bien, tu as entendu ? Que ferai-je sans toi ?

(Milan Kundera, *Jacques et son maître*, pp. 94-95)

3. LE MAÎTRE : « Les mauvais poètes qui sont le genre humain sont fous des mauvais vers ! C'est justement parce que j'écris de mauvais vers que je deviendrai un jour un grand poète consacré ! »
JACQUES : C'est ce que le jeune mauvais poète a dit à notre maître ?
LE MAÎTRE : Mot pour mot.
JACQUES : Ses paroles ne sont pas exemptes d'une certaine vérité.
LE MAÎTRE : Et elles me font concevoir une pensée blasphématoire.
JACQUES : Je sais laquelle.
LE MAÎTRE : Tu sais laquelle ?
JACQUES : Je le sais.
LE MAÎTRE : Eh bien, dis-la !
JACQUES : Non, c'est vous qui l'avez eue en premier.
LE MAÎTRE : Tu l'as eue en même temps que moi, ne mens pas.
JACQUES : Je l'ai eue après vous.
LE MAÎTRE : Bon, alors, quelle est donc cette pensée ? Vas-y ! Dis-la !
JACQUES : L'idée vous est venue que notre maître à nous était peut-être un très mauvais poète.
LE MAÎTRE : Et qui peut démontrer qu'il ne l'était pas ?
JACQUES : Croyez-vous que nous serions meilleurs si nous étions l'invention d'un autre ?
LE MAÎTRE, *songeur* : Cela dépend. Si nous étions sortis de la plume d'un vrai grand écrivain, d'un génie… certainement.
JACQUES : Vous savez que c'est triste ?
LE MAÎTRE : Qu'est-ce qui est triste ?
JACQUES : Que vous ayez une si mauvaise opinion de votre créateur.

(Milan Kundera, *Jacques et son maître*, pp. 61-62)

# *COMPTES RENDUS CRITIQUES*

## *TRANSLATIONES*, N$^{O}$ 6/2014
## Revue du Centre d'Études *Isttrarom-Translationes*, Université d'Ouest de Timişoara, Georgiana Lungu-Badea & Dana Crăciun (dirs.) *Mondialisation des échanges, des marchés, de l'enseignement. Quelle stratégie de traduction pour quel type de texte ? Pour quel public ?*, Timişoara : Editura Universităţii de Vest, 200 p., ISSN : 2067-2705

http://www.translationes.utv.ro/de/index.html

La formule « sans frontières » continue la conquête du vocabulaire quotidien. Si bien qu'on a franchi un seuil en passant de l'état « sans frontières » (situation de l'espace ouvert, illimité) à l'effet « sans frontières » (mondialisation). Maints secteurs en sont touchés, entre autres, celui de la formation, de l'enseignement en général. Le domaine de la traduction (on y voit autant la formation professionnelle que le public récepteur des produits de l'activité) connaît l'influence des « lois de la consommation et de la production » sans rester insensible aux « pouvoirs politiques et économiques » et aux effets de son statut de domaine constitutivement « sans frontières ». Sur ces deux aspects repose le contenu de la revue *Translationes* n$^{o}$ 6/2014, dont le thème titre ouvre un large débat : « Mondialisation des échanges, des marchés, de l'enseignement. Quelle stratégie de traduction pour quel type de texte ? pour quel public ? » Ces deux axes, identifiés dans l'Argumentaire et présentés plus haut, ont guidé la réflexion des contributeurs de cette revue d'études de traduction et de traductologie, dont la publication est liée à l'activité du Centre d'Études ISTTRAROM-TRANSLATIONES, de l'Université d'Ouest de Timisoara. Ces axes ont également servi à l'organisation du matériel publié, imposant un parcours qui va de la théorie à l'expérience de terrain, marquant les deux volets de la revue : *Section théorique* et *Pratique, didactique et critique de la traduction*. L'inégalité des dimensions textuelles entre ces deux parties renforce le rôle assumé par le domaine de la traduction, préoccupé par les développements théoriques, mais surtout par l'activité concrète du traducteur. À part le corps proprement dit de la revue, un *Argumentaire* signé par Georgiana Lungu-Badea trace les pistes à suivre. Une partie est réservée aux traductions inédites (réalisations de Liliana Cora Foşalău, Valentina Shiryaeva et Richard Sârbu), une autre expose l'entretien avec Jean Delisle et une dernière est consacrée aux comptes rendus.

La contribution de France Dupuis souligne l'importance de l'étape théorique obligatoire pour tout professionnel de la traduction en insistant sur la familiarisation, que l'auteure considère obligatoire, avec une théorie du sens. Ainsi,

France Dupuis dont l'analyse se présente comme une synthèse des éléments théoriques et de pratique, s'intéresse à la « traduction du sens » et formule un parcours de recherche orienté vers « la traduction du mouvement du sens » et de « la germination du sens ». Cette prise de position du traducteur est le résultat de l'instabilité de la forme en langue-source, instabilité que ce traducteur même doit obligatoirement prendre en compte pour choisir correctement la forme qui pourrait correspondre en langue-cible à cette instabilité.

La partie consacrée à la pratique de la traduction contient plusieurs contributions qui traitent de la formation du praticien-traducteur, témoignant des expériences venues de différents territoires géographiques et se concentrant sur des textes à traduire issus de diverses époques. Ainsi, Tatjana Marjanovič parle de l'expérience de l'Université de Banja Luka (Bosnie et Herzégovine), institution où l'enseignement de la traduction est une pratique complémentaire des filières philologiques, mais qui facilite souvent l'obtention d'un emploi à long ou à court terme dans le domaine.

Le milieu estudiantin responsable de la formation pour les métiers de la traduction est au centre des recherches de Suzana Gomez Martinez. Elle expose et analyse une situation d'enseignement de l'Université de Valladolid : « la formaccion-acccion en equipo de trabajo ». L'expérience décrite est basée sur le constructivisme, comme méthodologie, sur les outils de travail de Google Drive et sur le principe de rôles et des places que les étudiants adoptent dans le groupe : secrétaire, relecteur de texte, animateur, etc.

Si les problèmes de l'intra-groupe de travail sont au cœur de cette formule d'enseignement, la relation enseignant-apprenti traducteur n'est pas moins profitable pour les acteurs de l'enseignement et moins exploitable en tant qu'expérience à analyser et à partager, comme le montre la contribution de Ileana Neli Eiben, *La relation enseignant-apprenti traducteur dans le processus de formation à la traduction. Étude de cas : les mémoires de fin d'études*. Ce corpus, formé de mémoires de licence, a une particularité organisationnelle bien distincte, une composition tripartite qui comprend la partie théorique, la traduction d'un texte et le commentaire de cette traduction et du processus qui la soutient avec un accent distinctif sur les difficultés soulevées. Ce commentaire est une occasion pour l'apprenti traducteur de réfléchir sur son propre travail, sur ses hésitations, sur ses ajouts ou ses réductions, en fait, de se rendre compte de ses lacunes et des épreuves du texte.

Les difficultés de traduction semblent être plus nombreuses dans la situation de traduction d'un texte de spécialité qui exige de la part du traducteur non seulement la maitrise de la langue cible, son maniement exemplaire, mais également des connaissances de spécialité dans le domaine du texte.

Un manuel d'architecture, *Medidas del romano*, représente pour Nicoleta Lepri un point de départ pour l'observation de l'incidence d'une œuvre sur l'ensemble de la culture européenne grâce à ses nombreuses traductions et commentaires, ainsi que l'observation du vocabulaire de ce manuel, par exemple les mots appartenant aux moulures, les dénominations des bases de colonnes ou autres, sur lesquels le manuel fait de nombreuses remarques concernant l'étymologie.

Tout aussi riche en observations liées à une époque révolue (1840-1900) est la contribution de Iulia Cosma *The translation of Italian opera librettos in the nineteenth century historical and cultural milestones*, qui analyse les articles sur l'opéra publiés par Nicolae Filimon dans les revues de son temps et les traductions du répertoire italien d'opéra (*Nabucodonosor*, par exemple) que Filimon avait réalisé seul ou en collaboration.

Dans *Il problema della traduzione e il « linguaggio dell'ineffabile » nella Commedia di Dante in rapporto alla traduzione russa del poema*, Kristina Landa se penche sur l'œuvre de Dante et sur sa traduction en russe pour observer quelques structures phonétiques, lexicales et thématiques qui s'associent dans la construction de la langue de l'ineffable et pour mettre en évidence quelques aspects de la poétique de Dante lors du passage de son œuvre en russe.

Même brève, cette présentation permet d'observer que le numéro de la revue s'inscrit dans le parcours envisagé par ses concepteurs, faisant preuve d'un équilibre constant, subtil et indispensable à cette époque entre la théorie de la traduction, le processus traductif et l'acte qui le génère. Confrontée à la quantité de plus en plus accablante d'informations, aux modifications du marché, aux changements de politique linguistique ou éducative, la traduction est appelée constamment à (re)construire ses propres bases théoriques, à se présenter comme une pratique reformée par la théorie, à réfléchir sur son public et sur ses acteurs-traducteurs.

**Cecilia CONDEI**
**Université de Craïova, Roumanie**
**ccondei@yahoo.fr**

# CECILIA-MIHAELA POPESCU, *EXPRIMAREA POTENŢIALULUI ŞI A IREALULUI ÎN LATINĂ, FRANCEZĂ ŞI ROMÂNĂ*, Craiova : Editura Universitaria, 2015, 380 p.

L'ouvrage publié par Cecilia-Mihaela Popescu représente sa thèse de doctorat, soutenue en 2006 sous la direction de Prof. univ. dr. dr. h.c. mult. Maria Iliescu. Le sujet traité est assez complexe et difficile car la réalisation d'une typologie formelle et sémantique du potentiel et de l'irréel suppose des connaissances linguistiques approfondies dans les trois langues analysées : le latin (le latin classique et le latin tardif), le français (de l'ancien français au français moderne) et le roumain ancien et contemporain. C'est pourquoi, cet ouvrage se constitue comme une contribution sérieuse à l'étude des moyens discursifs mis en ouvre par les trois langues pour exprimer les deux catégories cognitives importantes, marquées par une forte généralité : le potentiel et l'irréel.

Le point de départ de cette étude est noématique car l'auteure considère que le potentiel et l'irréel constituent des éléments constants dans toutes les sociétés humaines et que, pour leur expression, chaque langue recourt à des formes différentes à travers le temps et l'espace. D'autre part, la double perspective synchronique et diachronique de la présentation des moyens discursifs du potentiel et de l'irréel devient encore plus complexe par l'extension de l'analyse sémantico-pragmatique dans les trois langues apparentées généalogiquement. La constitution du corpus repose sur des exemples cités dans les ouvrages de spécialité et les faits de langues ont été ensuite systématisés selon la construction tripartite : structures implicites – structures explicites – système conditionnel. Ce dernier sous-chapitre a été d'ailleurs considéré par l'auteure (p. 17) comme un moyen euristique pour synthétiser les aspects fondamentaux de la manifestation discursive du potentiel et de l'irréel à l'intérieur de chaque système linguistique présenté.

L'ouvrage est structuré en quatre chapitres, précédés d'un *Argumentum* et suivis d'une riche *Bibliographie* de spécialité et d'un *Index* très utile car il recense tous les exemples ayant servi comme base de l'analyse sémantico-pragmatique du potentiel et de l'irréel dans les trois langues analysées.

Le premier chapitre, *Potenţialul şi irealul noematic*, traite d'un aspect qui relève plutôt de la philosophie du langage, plus précisément la définition des deux notion-clés : le potentiel (=POT) en tant que continuum s'étendant du réel à l'irréel (le possible, le probable et le dubitatif) et l'irréel (=IR) s'opposant au réel. Il a une dimension plutôt théorique par la présentation des théories sémantico-logiques de la psychomécanique guillaumienne mais aussi de nature sémantico-pragmatique. S'y ajoute la présentation de l'approche méthodologique, avec un accent particulier

sur la dimension pragmatique du potentiel et de l'irréel, avec l'intrusion de la subjectivité dans le discours.

Le deuxième chapitre, *Exprimarea potenţialului şi a irealului în limba latină*, se propose de faire une présentation des moyens d'expression des deux notions-clés en latin. La *Bibliographie* y abonde et présente d'une manière exhaustive cette problématique depuis l'époque de Plaute jusqu'au latin tardif. Les mécanismes linguistiques entraînés par le latin pour exprimer le virtuel sont caractérisés par un haut degré de complexité : si, en latin classique, la modalité fondamentale d'actualisation du potentiel et de l'irréel, au niveau discursif, est représentée par le système du subjonctif, en latin tardif, l'auteure identifie les périphrases construites avec un participe présent ou futur et surtout celles avec l'indicatif présent, imparfait ou parfait de l'auxiliaire HABERE préfigurant le futur et le conditionnel romans.

Le troisième chapitre, *Exprimarea potenţialului şi a irealului în franceză şi română*, est divisé en deux parties car il fait une analyse minutieuse des deux langues à la fois : le français et le roumain. Par conséquent, la première partie met en évidence le fait que la représentation du virtuel est beaucoup plus variée que celle du réel en vieux français et qu'il y a une spécialisation du système formel d'expression du potentiel et de l'irréel sous trois formes fondamentales : le futur de l'indicatif, le subjonctif et la forme en *–roie*, qui apparaît dans les textes au XII^e^ siècle.

Quand au roumain, qui occupe la deuxième partie, il présente la même situation que le français : d'une part, le nombre des variantes en roumain ancien est beaucoup plus grand que celui du roumain actuel et, d'autre part, l'emploi fréquent du conditionnel, à son tour, est concurrencé par l'imparfait de l'indicatif. Le roumain s'individualise pourtant par l'actualisation du virtuel par un grand nombre de formes prospectives (i.e., les quatre variantes de futur) et par l'emploi d'une forme spéciale : le présomptif. Structure verbale controversée, celle-ci a été retenue par l'auteure pour les deux aspects suivants : 1. sa spécialisation comme forme modale en tant que résultat de la tendance normale de chaque langue vers la simplification et vers la symétrie ; 2. son existence dans l'ensemble verbal du roumain démontre le fait que le futur maintient par des formes distinctes toutes les nuances temporelles et modales (épistémiques / déontiques) existantes en latin.

Dans le dernier chapitre, *Concluzii generale*, l'auteure met en évidence la similitude des formes de l'expression du potentiel et de l'irréel au niveau des deux langues romanes mises en discussion, tout en soulignant la variété diachronique pour le français et la tendance vers l'actualisation du virtuel pour le roumain.

Pour conclure, on pourrait dire que cet ouvrage constituera à coup sûr un vrai instrument de travail pour les linguistes, qui y trouveront une fine analyse sémantico-pragmatique, à la fois synchronique et diachronique, du système verbo-modal (parfois y compris les auxiliaires de modalité ou certains opérateurs lexicaux) dans les trois langues envisagées (le latin, le français et le roumain).

**Daniela DINCĂ**
**Université de Craïova, Roumanie**

# *DISCOURS ET EFFETS DE SENS. ARGUMENTER, MANIPULER, TRADUIRE*, Études réunies par Carmen PINEIRA-TRESMONTANT, Artois : Artois Presses université, collection « Études linguistiques », 2015

Le livre est un recueil de neuf conférences tenues à l'Université d'Artois, dans le cadre des séminaires de recherche *Sens et effets de sens* et lors du colloque *Le langage manipulateur : pourquoi et comment manipuler ?* Comme il est indiqué sur la quatrième couverture, le recueil est destiné « au lecteur averti – chercheur, étudiant, "honnête homme" intéressé par les sciences du langage ». Situées aux confins de plusieurs domaines – linguistique, analyse de discours politique, traductologie et didactique –, les conférences constituent des développements de la théorie de Gustave Guillaume et abordent les « effets de sens » sous des angles théoriques plus ou moins rapprochés, mais toutes axées sur l'idée que l'argumentation, surtout dans le discours politique, ne peut pas être dissociée de la manipulation des électeurs. Dans la vie quotidienne, tout discours devient une sorte de manipulation de l'interlocuteur non seulement pour transmettre des informations ou des savoirs, mais aussi pour agir sur lui, que ce soit pour « communiquer ou pour étudier la langue dans ses dimensions interlocutive, dialogique et pragmatique ».

Dairine O'Kelly et André Joly, dans leur communication intitulée *« Effet de sens » : quel* sens *pour quel* effet ?, partent de l'émergence de l'« effet de sens » dans la théorie guillaumienne pour clarifier les concepts de « signifié d'effet » et de « signifié de puissance » et avancent l'hypothèse que *le signifié de puissance* relève de la Langue, *le signifié d'effet*, de la saisie discursive, et *l'effet de sens*, du Discours. Ils offrent une excellente illustration des « valeurs » de l'article comme manières d'exister d'une notion dans la Langue et dans le Discours, et de l'imparfait français, comme représentation (image-temps) d'un procès saisi dans son cours et de ses utilisations discursives dans ses divers emplois (DIL, langue parlée, langues régionales, langue des enfants, etc.).

Jean-Claude Coquet se demande dans *Lire et traduire à la lumière des instances énonciatives* comment il faut lire et traduire à la lumière des instances énonciatives et s'il faut favoriser la perspective cibliste, comme le fait Ladmiral, ou la perspective sourcière, en tenant compte de la spécificité de la langue d'origine. Car l'option de traduction adoptée, fait que le traducteur s'inscrit soit dans le champ du *logos*, des identifications conceptuelles, soit dans celui du *phusis*, celui de la perception qualitative propre à l'univers du texte qu'il traduit. Sa conclusion

est que « Lire et traduire sont deux opérations qui ne doivent pas occulter la place et le rôle de la *phusis* », car « Transmettre n'est pas décrire » (p. 40).

France Dupuis et Florence-Lautel-Ribstein abordent, dans *Phénoménologie des formes sémantiques : approche textuelle et traductive de* « *La mort des amants* » *de Baudelaire*, la relation entre la phusis et le logos de la perspective traductologique, plus précisément des choix que doit faire le traducteur du poème *La Mort des amants* de Baudelaire en anglais. Leur but est de dégager les différents processus dans la construction sémantique et dans la traduction, en particulier au travers de la sémantique de l'alter ego, le *nous* de la poésie ne renvoyant pas aux amants, mais à un « […] *nous* au-delà du temps puisqu'il appartient non au présent mais à un temps, un futur projeté dans une intentionnalité atemporelle et mortifiée sans véritable objet, qui prend possession de l'espace du présent sans s'y attarder, qui montre un accès à la signifiance du poème par la seule qualité de la sensation éprouvée dans un champ perceptif où se juxtaposent *odeurs légères*, *vastes flambeaux, chaleurs dernières* » (p. 52).

Les deux communications de Catherine Kerbrat-Orecchioni sont axées notamment sur le débat politique, l'auteure s'intéressant en égale mesure à la production et à la réception des « effets de sens ». Dans la première communication intitulée *La négociation des (effets de) sens dans le dialogue* elle se demande comment un objet sonore ou visuel a la capacité de « faire sens », et trouve la réponse dans les sciences du langage. Son hypothèse est qu'au lieu d'opposer de façon binaire des « sens » qui seraient stables et admis par tous les locuteurs, à des « effets de sens » plus aléatoires et variables contextuellement, une interprétation graduelle conviendrait mieux, parce que « dans les énoncés qui s'échangent sont inscrites certaines valeurs sémantico-pragmatiques, mais ces valeurs possèdent des statuts divers […]. Leur *degré d'évidence* varie en conséquence […] » (p. 55). Certaines de ces valeurs deviennent alors non négociables car elles sont « imposées » par les conventions linguistiques et par la nature du contexte, alors que d'autres, plus « fragiles et discutables » ont une moindre force d'actualisation, de sorte qu'on peut se demander ce que l'énoncé veut vraiment dire.

La seconde communication de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Argumentation et manipulation dans les débats politico-médiatiques : le cas des duels d'entre-deux-tours des présidentielles françaises,* se présente comme une suite de la précédente. Elle s'y intéresse à la « négociation du sens », surtout lorsque les normes de l'argumentation, dont il est difficile de nier l'existence, sont transgressées par l'argumentation effective comme dans le discours politique. Les politiciens déploient en effet des stratégies bien ciblées où l'on remarque la gradualité entre l'*ethos* et le *pathos*, mais souvent, pour obtenir les votes des électeurs, chez eux le *pathos* l'emporte sur le *logos*, l'argumentation devenant une manipulation.

Toujours dans la sphère du discours politique, la communication de Dominique Maingueneau, *Argumentation et scénographie*, illustre la relation étroite entre la rhétorique et l'analyse du discours. Partant de l'idée que l'argumentation est nécessairement portée par le discours et que le discours est constamment au service de visées argumentatives, l'auteur place au centre de son

approche un texte typiquement argumentatif, produit pour l'élection présidentielle française de 2007, en faveur du candidat militant altermondialiste José Bové. Son analyse vise à souligner « […] le caractère central de la scène d'énonciation quand on réfléchit sur le pouvoir de persuasion d'un texte » (p. 84), les deux écueils en matière d'argumentation politique étant de privilégier soit le « logos », soit l'« éthos ». L'auteur montre que dans le premier cas la décomposition de l'argumentation en une série de propositions dont l'enchaînement serait en quelque sorte « la colonne vertébrale du texte » (p. 84) pourrait affecter l'harmonie avec la visée persuasive du discours politique, alors que dans le second, c'est l'autorité que le locuteur se donne qui persuade, parce que celui-ci « [adosse] sa figure à des stéréotypes valorisés dans une certaine communauté » (p. 85). Sa conclusion est que les deux approches sont productives, mais qu'il vaut mieux placer la scénographie au centre de l'analyse, parce qu'en elle s'intrique logos et ethos.

Henry Hernández Bayter, dans *Argumenter par l'imaginaire. L'utilisation des Unités Discursives à Caractère Phraséologique comme stratégie de persuasion,* analyse les mécanismes de persuasion qui opèrent à travers certaines formules ritualisées mises au service de la stratégie oratoire du président colombien Álvaro Uribe Vélez. Les phraséologismes dont il se sert font toujours référence au bagage culturel des interlocuteurs, fait qui donne lieu à un échange communicatif plus rapproché entre les protagonistes. L'auteur montre que, lorsque Álvaro Uribe Vélez recourt aux unités discursives phraséologiques (UDCP) de forme citationnelle, qui font allusion à la sagesse populaire ou aux paroles de Simón Bolivar, son schéma argumentatif a pour but de persuader et de faire prendre conscience, d'attirer l'attention sur un point particulier, voire même de dévier l'attention des interlocuteurs. L'auteur conclut que le président utilise les UDCP « […] pour la construction d'un schéma argumentatif basé sur la moralité et la pédagogie. Les comparaisons se révèlent être donc un outil pédagogique qui permet au locuteur politique de transmettre ses idées de la façon la plus claire possible » (p. 119).

Dans *Quand un sigle appelle un autre* Carmen Pineira-Tresmontant se focalise sur les médias espagnols et analyse la prolifération des sigles et leur rapprochement à des faits divers ou à des événements différents, qui bouleversent la société espagnole. Elle se demande si la siglaison est « un nouvel usage politique pour convaincre les auditeurs et lecteurs sans que la signification qui ont conduit à de tels événements n'apparaisse clairement » (p. 9), compte tenu du fait que l'événement et son sigle surviennent dans la mémoire collective qui se transmet d'une génération à l'autre.

La communication d'Henri Boyer, *Langue et nationalisme : les synergies à l'œuvre dans la neutralisation (relative) du conflit diglossique en Catalogne autonome,* qui clôt le recueil, ouvre le débat sur l'importance de la sociolinguistique et notamment de la linguistique de terrain en tant qu'armes de défense de la langue d'une minorité linguistique, pour la promotion de l'identité collective menacée et qui « […] prend appui sur le rôle politique incontestable qu'a joué la sociolinguistique catalane dans le rapport langue et nationalisme » (p. 9).

Les divers points de vue et la thématique riche du recueil offre la possibilité au lecteur d'avoir accès à des théories modernes et actuelles, de se confronter avec plusieurs points de vue et d'arriver lui-même à se poser des questions sur les modalités multiples avec lesquelles les effets de sens sont illustrés dans le discours politique, sur les procédés par lesquels l'argumentation devient manipulation et sur les stratégies de production et de réception du discours.

**Anda RĂDULESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**

# RABIA REDOUANE, *FEMMES ARABES ET ÉCRITURES FRANCOPHONES. MACHREK – MAGHREB*
# Paris : Éditions L'Harmattan, collection « Autour des textes maghrébins », 2014, 303 pages

Paru en 2014, aux Éditions l'Harmattan, dans la collection « Autour des textes maghrébins », le livre de Rabia Redouane, *Femmes arabes et écritures francophones. Maghreb – Machrek*, convoque sous le signe fédérateur d'une francophonie plurielle des écrivaines venues d'horizons divers du monde arabo-musulman. Il s'agit d'un itinéraire subjectif, d'un choix personnel d'œuvres appartenant à d'écrivaines célèbres ou au début de leur carrière littéraire : Evelyne Accad, Ezza Agha Malak, Latifa Ben Mansour, Maïssa Bey, Emna Belhaj Yahia, Yasmine Char, Andrée Dahan, Vénus Khoury-Ghata, Leïla Marouane, Fatima Mernissi, Malika Mokeddem, Soumya Ammar Khodja, Fatima Besnaci-Lancou, Lamia Bereksi Meddahi, Amal El Atrassi, Karima Perrin. En procédant de la sorte, l'auteure entend privilégier la qualité de l'écriture, la valeur littéraire des romans analysés, au-delà du statut de leurs auteures.

Mises en exergue, les paroles d'Assia Djebar dévoilent l'essentiel des pistes de recherche privilégiées par Rabia Redouane : la littérature comme « […] lieu où se déploie la liberté : celle de déconstruire le monde, celle d'affirmer un engagement poétique et politique, […] où émerge le sujet féminin en tant que voix, corps, "je" désirant et écrivant » (p. 7). L'intention avouée de l'auteure, et ce qui fait d'ailleurs l'originalité de ce livre par rapport à d'autres ouvrages consacrés précédemment à l'écriture féminine arabe d'expression française, este celle de « créer une passerelle entre deux régions sociales et culturelles convergentes et en même temps différentes dans cet espace géographique qu'est le Monde arabe d'aujourd'hui » (p. 17). Par ailleurs, le livre se veut en égale mesure « outil de la critique littéraire et document nourrissant les études culturelles sur la femme et ceux sur la condition féminine dans le Monde arabe » (*Ibidem*).

L'étude est structurée en trois parties : *Écrivaines du Machrek*, *Écrivaines du Maghreb*, *Lectures*. La méthode récurrente, qui confère de l'homogénéité à la démarche critique, consiste à analyser en détail, avec rigueur et raffinement, la thématique des œuvres abordées, ensuite à en relever les particularités d'écriture qui font l'originalité de chacune et l'imposent dans sa différence, mais aussi la relient par de subtiles ressemblances à l'ensemble analysé.

La thématique discutée à partir de ce riche corpus littéraire féminin est complexe : le statut de la femme arabe dans une société encore trop dominée par « des traditions avilissantes et des coutumes humiliantes » (p. 48) – comme, par exemple, le mariage forcé ou l'excision – et la nécessité de donner un nouveau

statut à la femme, tout en faisant évoluer la société islamique contemporaine, la claustration, la solitude, la soumission, la révolte, la violence, les crimes injustifiés et impardonnables au nom de la foi (telle la lapidation), les relations difficiles entre les générations ou au sein du couple, la maternité, la peur, le bonheur interdit, l'identité, l'exil, la mort, sont seulement une partie des thèmes abordés par la plupart des écrivaines étudiées et qui définissent une condition féminine problématique. La guerre libanaise ou celle pour l'indépendance de l'Algérie sont aussi évoquées.

Grâce à son appartenance à la culture maghrébine, Rabia Redouane a un imaginaire plus proche de celui des écrivaines qu'elle analyse, peut comprendre et expliquer « de l'intérieur » certaines réalités culturelles, sociales, religieuses, ce qui donne plus d'autorité à sa perspective critique. Grâce à son « tangage » (pour reprendre un autre terme d'Assia Djebar) entre plusieurs langues, plusieurs cultures, elle est très bien placée pour créer des passerelles non seulement entre les écrivaines du Maghreb et du Machrek, mais aussi entre la culture orientale et la culture occidentale. Enfin, en tant que voix critique féminine, elle a une aptitude particulière à surprendre les subtilités de l'écriture féminine, mais aussi d'amplifier la portée de cette écriture, car sa critique est elle aussi une forme de liberté et d'engagement aux côtés des romancières convoquées dans son livre.

*Femmes arabes et écritures francophones. Machrek – Maghreb* éclaire de nombreuses zones d'intérêt d'une nouvelle écriture féminine qui « […] est en train de se dessiner ; elle explose, elle fascine, elle configure et réinvente le monde » (p. 15). Le livre est incontestablement une contribution importante à l'étude ou, tout simplement, à la découverte d'une littérature féminine remarquable du monde arabe, mais aussi le plaidoyer conjugué du critique et des écrivaines « […] contre l'hypocrisie et l'injustice et pour un monde plus égalitaire sans tabous et sans discrimination sociale et sexiste » (p. 17), l'expression d'un discours critique qui se place « […] dans l'extrême contemporain des pensées et des idées » (*Ibidem*).

**Valentina RĂDULESCU**
**Université de Craïova, Roumanie**

# GOES JAN ET MARIANA PITAR (éds.), *LA NÉGATION. ÉTUDES LINGUISTIQUES, PRAGMATIQUES ET DIDACTIQUES*, Arras : Artois Presses Université, collection « Études linguistiques », 2015

*Qui séjourne auprès de la négation ne peut se servir d'elle.*

Maurice Blanchot

L'ouvrage intitulé « La négation » présente un recueil d'études multidimensionnelles en question. De l'allemand au roumain, passant par le picard et le français, la négation trace un parcours historique long mais riche d'exemples. C'est cette réflexion munie d'illustrations qui octroie aux simples lecteurs l'accès à la compréhension en matière de « négation ».

Les études réunies par les professeurs Jan Goes et Mariana Pitar constituent à la fois une vision didactique, linguistique et pragmatique sur la négation dans un contexte social. En 356 pages, l'ouvrage transfère des réflexions comparatives afin de mettre l'accent sur les éventuelles divergences de la négation dans les langues précitées.

Au-delà des études didactiques classiques, l'ouvrage montre dans quelle mesure les marqueurs de la négation sont variés donnant ainsi des effets interprétatifs divers. Puisés dans la littérature, la presse, etc. les exemples choisis contribuent à une meilleure appréhension par rapport aux intentions de leurs auteurs. Présente dans les citations, les proverbes voire même la poésie ; la négation jouit de nuances linguistiques et langagières intéressantes.

Tout en analysant le contenu de certains manuels, portant sur la négation, le recueil n'a pas omis de dresser des perspectives didactiques concernant son enseignement, sous différents angles, à savoir : lexical, sémantique et syntaxique.

Doté d'une bibliographie consistante, l'ouvrage constitue une base de données sur le mode d'emploi des marqueurs de la négation que ce soit à l'oral ou à l'écrit. La réflexion des chercheurs étant schématisée parfois sous forme d'équation (afin d'en faciliter l'assimilation), est étayée d'exercices d'application pour fixer les formules acquises.

Les représentations des apprenants vis-à-vis de la négation ont été également prises en compte afin de fonder une réflexion en didactique. Cette dernière mènerait à une conception nouvelle des activités abordant la négation dans les manuels scolaires.

Pour en finir, nous pouvons dire que la négation est un art complexe qui représente la réfutation dans ses différentes formes : discours explicite, réticence,

rejet, sous-entendu, etc. Son génie se manifeste dans le choix des formules respectives, indicateurs et disposition des mots en fonction de l'intention du rédacteur.

**Fatima ZIOUANI**
**Université de Laghouat, Algérie**

## PROTOCLE DE RÉDACTION

Analele Universităţii din Craiova
(Annales de l'Université de Craïova
Annals of the University of Craiova)
Seria Ştiinţe filologice
Langues et littératures romanes

**Les articles seront envoyés à l'adresse : annales_lrc@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 com (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 key words 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, 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, 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, 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, …

**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 laisse 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[1], de façon prédictible.
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 pas barre oblique.

[1]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.

**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 2016 des annales seront envoyés jusqu'au 1er septembre 2016 à l'adresse indiquée ci-dessus.**

Structure de la revue :
Dossier thématique : **LES JEUX DE MOTS**
Dossier littérature (varia)
Dossier linguistique (varia)
Comptes rendus critiques

La responsabilité du contenu des articles revient aux auteurs.