

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

***ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
AN XXI, Nr. 1, 2017**



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 I. BADEA, Université de Timișoara (Roumanie)
Salah MEJRI, Université Sorbonne Paris Cité – Paris 13 (France)
Julia SEVILLA MUÑOZ, Université Complutense de Madrid (Espagne)
Antonio PAMIES, Université de Grenade (Espagne)
Alain RABATEL, Université Claude Bernard, Lyon 1 (France)
Najib REDOUANE, California State University, Long Beach (États-Unis)
Nicole RIVIÈRE, Université Paris Diderot – Paris 7 (France)
Elena Brândușa STEICIUC, Université Ștefan cel Mare, Suceava (Roumanie)
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

AVANT-PROPOS / 11

DOSSIER THÉMATIQUE

Hybridation, incongruité, croisement, métissage, synergie/1 :
ÉTUDES DE LINGUISTIQUE ET DE TRADUCTOLOGIE

Ileana Neli EIBEN

REMARQUES SUR L'HYBRIDITÉ DU TEXTE AUTOTRADUIT : ROMAN DE GARE DE DUMITRU TSEPENEAG ET SA VERSION ROUMAINE ROMAN DE CITIT ÎN TREN / 15

Alice IONESCU

CONCEPTION ET MISE EN PLACE D'UN SCÉNARIO HYBRIDE AU MASTER DE LANGUE FRANÇAISE, DIDACTIQUE ET LITTÉRATURES DANS L'ESPACE FRANCOPHONE / 34

Radka MUDROCHOVÁ

DES « FASHION » ANGLICISMES EN FRANÇAIS CONTEMPORAIN PROVENANT D'UN CORPUS ORAL – UNE HYBRIDATION VOULUE OU UN MÉTISSAGE NÉCESSAIRE ? / 49

Alain RABATEL

FRONTIÈRES SUPRA-CATÉGORIELLES, CATÉGORIELLES, INFRA-ET TRANS-CATÉGORIELLES DE LA REFORMULATION / 65

Anda RĂDULESCU, Daniela DINCĂ

SUR QUELQUES ASPECTS D'HYBRIDATION DANS LE ROMAN LA CARTE ET LE TERRITOIRE DE MICHEL HOUELLEBECQ / 104

DOSSIER THÉMATIQUE

Hybridation, incongruité, croisement, métissage, synergie /2 :
ÉTUDES DE LITTÉRATURE

Loubna ACHHEB

LE RETOUR : FORME HYBRIDE DE LA DIÉGÈSE DANS LE FLEUVE DÉTOURNÉ DE RACHID MIMOUNI / 119

Mihaela CHAPELAN
HYBRIDITÉ ET COHÉRENCE DU PROFIL INTELLECTUEL DE MADAME
DE STAËL / 131

Marion CRACKOWER
MOLIÈRE SUR LES PLANCHES : *LE MÉDECIN MALGRÉ LUI* EN BANDE
DESSINÉE / 140

Hind JOUINI, LE COLLAGE ET L'HYBRIDITÉ DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DES GONCOURT / 149

Wissem KADRI
LA THÉÂTRALITÉ DE *LÀ-BAS* : UNE POÉTIQUE DE L'HYBRIDITÉ DU ROMAN
DE J. K. HUYSMANS / 158

Diana-Adriana LEFTER
TRANSFORMATIONS ET HYBRIDATIONS DANS *LE PROMÉTHÉE MAL*
ENCHAÎNÉ D'ANDRÉ GIDE. SOTIE ET DÉSACRALISATION DU MYTHE / 171

Camelia MANOLESCU
SALAMMBÔ DE G. FLAUBERT – NOCES DE L'ÉCRITURE LITTÉRAIRE
ET DE L'OBSERVATION DU PEINTRE / 179

Valentina RĂDULESCU
ÉCRITURE FRAGMENTALE ET COLLAGE DANS LE ROMAN
LA DÉLICATESSE, DE DAVID FOENKINOS / 195

Alain VUILLEMIN
MYTHE IDENTITAIRE ET MÉTISSAGE DANS LA LÉGENDE DE CATARINA
PARAGUAÇÚ DANS *CARAMURÚ* (1781) DE JOSÉ DE SANTA RITA DURÃO,
CATARINA DO BRASIL (1942) ET *CATHERINE DU BRÉSIL. FILLEULE DE SAINT-*
MALO (1953) D'OLGA OBRY ET *CATARINA PARAGUAÇÚ : A MÃE DO BRASIL*
(2001) DE FRANCO TASSO / 205

DOSSIER VARIA

Mounir EL ABDELLAOUY
DU CULTUREL À L'INTERCULTUREL DANS L'ENSEIGNEMENT
DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE EN CONTEXTE MAROCAIN : QUELS
APPORTS DE LA VISION STRATÉGIQUE 2015-2030 ? / 227

Nesrine MEJRI
LES AVANTAGES DES TIC DANS L'ENSEIGNEMENT-APPRENTISSAGE
DU FLE. LE CAS DES IMMIGRANTS DU QUÉBEC / 238

Zacharie-Blaise MFONZIÉ
ÉCRITURE ET ORALITURE DANS *BALAFON* D'ENGELBERT MVENG / 251

Mohamed RADI
LES EMPRUNTS DANS *LE GONE DU CHAÂBA D'AZOUZ BEGAG* / 270

Thameur TIFOUR, Barkahoum LAADJAL
LE THÉÂTRE COMME SUPPORT DIDACTIQUE POUR L'APPRENTISSAGE
DE L'ORAL EN CLASSE DE FLE / 281

Anissa ZRIGUE
LA MODALISATION DU PROVERBE DANS LE DISCOURS / 295

COMPTES RENDUS CRITIQUES
(livres, volumes collectifs, revues, thèses)

Livres

Ihona Manuela DUȚĂ, *EXPRESIONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ. POETICI
EXPRESIONISTE ALE CRIZEI DE IDENTITATE* (Nina Aurora BĂLAN) / 311

Irina-Roxana GEORGESCU, *INTERVALLE OUVERT* (Anda RĂDULESCU) / 313

Diana-Adriana LEFTER, *THÉÂTRE ET MYTHE. MYTHE ET THÉÂTRE* (Marina
Iuliana IVAN) / 315

Najib REDOUANE, Yvette BÉNAYOUN-SZMIDT, *VOIX MIGRANTES AU QUÉBEC.
ÉMERGENCE D'UNE LITTÉRATURE MAGHRÉBINE* (Valentina RĂDULESCU) / 317

Daciana VLAD, *POUR UNE « GRAMMAIRE » DU POLÉMIQUE. ÉTUDE
DES MARQUEURS D'UN RÉGIME DISCURSIF AGONAL* (Alice IONESCU) / 319

Volumes collectifs

Mariana PITAR (coord.), *LE FRANÇAIS À L'UNIVERSITÉ DE L'OUEST
DE TIMIȘOARA : UN DEMI-SIÈCLE D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHE
(1966-2016)* (Ancuța GUȚĂ) / 321

Cecilia CONDEI, Daniela DINCĂ, Ancuța GUȚĂ, Alice IONESCU, Camelia
MANOLESCU, Mihaela POPESCU, Valentina RĂDULESCU, Cristiana-Nicola
TEODORESCU (éds.), *ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL 50 ANS DE
FRANÇAIS À L'UNIVERSITÉ DE CRAIOVA (1966-2016)*. Tomes I, II, III (Monica
IOVĂNESCU) / 325

Elena PÎRVU (a cura di), *PRESENTE E FUTURO DELLA LINGUA E LETTERATURA
ITALIANA : PROBLEMI, METODI, RICERCHE. ATTI DEL VII CONVEGNO
INTERNAZIONALE DI ITALIANISTICA DELL'UNIVERSITÀ DI CRAIOVA, 18-19
settembre 2015* (Nina Aurora BĂLAN) / 330

Nicoleta CĂLINA PRESURĂ (coord.), ȘTEFAN PETICĂ – 140. RESTITUTIONS
(Ilona Manuela DUȚĂ) / 333

Revue

**TRANSLATIONES n^o 8-9 (2016-2017) « CONTRAINTES D'ÉCRITURE
ET TRADUCTIONS POTENTIELLES. (RÉ)INTERPRÉTATION,
(DIS)SIMILITUDES, (RÉ)CRÉATION » (Camelia MANOLESCU) / 336**

TABLE OF CONTENTS

FOREWORD / 11

DOSSIER THÉMATIQUE

Hybridation, incongruité, croisement, métissage, synergie /1 :
ÉTUDES DE LINGUISTIQUE ET DE TRADUCTOLOGIE

Ileana Neli EIBEN

THE HYBRIDITY OF THE SELF-TRANSLATED TEXT: *ROMAN DE GARE* BY DUMITRU TSEPNEAG AND ITS ROMANIAN VERSION, *ROMAN DE CITIT ÎN TREN* / 15

Alice IONESCU

DESIGN AND IMPLEMENTATION OF A HYBRID CLASS SCENARIO AT THE MASTER OF *FRENCH LANGUAGE, DIDACTICS AND LITERATURE IN THE FRENCH-SPEAKING WORLD* / 34

Radka MUDROCHOVÁ

ANGLICISMS CONCERNING “FASHION” IN CONTEMPORARY FRENCH EXCERPTED FROM AN ORAL CORPUS – A DESIRED LINGUISTIC HYBRIDIZATION OR MIXING? / 49

Alain RABATEL

SUPRA-CATEGORY, CATEGORY, INFRA- AND TRANS-CATEGORY LIMITS OF THE REFORMULATION / 65

Anda RĂDULESCU, Daniela DINCĂ

ON SOME ASPECTS OF HYBRIDIZATION IN MICHEL HOUELLEBECQ’S NOVEL *THE MAP AND THE TERRITORY* / 104

DOSSIER THÉMATIQUE

Hybridation, incongruité, croisement, métissage, synergie /2 :
ÉTUDES DE LITTÉRATURE

Loubna ACHHEB

THE RETURN: FORM HYBRID OF DIEGESIS IN *LE FLEUVE DÉTOURNÉ* OF RACHID MIMOUNI / 119

Mihaela CHAPELAN
HYBRIDITY AND COHERENCE OF THE INTELLECTUAL PROFILE
OF MADAME DE STAËL / 131

Marion CRACKOWER
MOLIÈRE ON STAGE, MOLIÈRE ON THE PAGES : *LE MÉDECIN MALGRÉ LUI*
IN COMIC FORM / 140

Hind JOUINI
THE COLLAGE AND THE HYBRIDITY IN THE NOVEL OF GONCOURT / 149

Wissem KADRI,
THE THEATRICALITY OF *LÀ-BAS*: A POETICS OF HYBRIDITY
IN J. K. HUYSMANS' NOVEL / 158

Diana-Adriana LEFTER
TRANSFORMATIONS AND HYBRIDATIONS IN ANDRÉ GIDE'S *PROMETHEUS*
***ILLBOUND*. SOTIE AND MYTHE DESACRALISATION / 171**

Camelia MANOLESCU
GUSTAVE FLAUBERT'S *SALAMMBÔ* – A DIALOGUE BETWEEN LITERARY
WRITING AND PAINTER'S OBSERVATION / 179

Valentina RĂDULESCU
FRAGMENTAL WRITING AND COLLAGE IN DAVID FOENKINOS'S NOVEL
***LA DÉLICATESSE* / 195**

Alain VUILLEMIN
IDENTITY MYTH AND MIGENATION IN THE LEGEND OF CATARINA
PARAGUAÇÚ IN *CARAMURÚ* (1781) BY JOSÉ DE SANTA RITA DURÃO,
CATARINA DO BRASIL* (1942) AND *CATHERINE DU BRÉSIL. FILLEULE DE
SAINT-MALO* (1953) BY OLGA OBRY AND *CATARINA PARAGUAÇÚ: A MÃE DO
***BRASIL* (2001) BY FRANCO TASSO / 205**

DOSSIER VARIA

Mounir EL ABDELLAOUY
FROM CULTURAL TO INTERCULTURAL IN TEACHING-AQUISITION
OF FRENCH AS A FOREIGN LANGUAGE IN MOROCCAN CONTEXT: WHAT
ARE THE ADDITIONS OF THE STRATEGIC VISION 2015-2030? / 227

Nesrine MEJRI
THE ADVANTAGES OF ICT IN FLE TEACHING-LEARNING: THE CASE
OF QUÉBEC IMMIGRANTS / 238

Zacharie-Blaise MFONZIÉ
WRITING AND ORALITURE IN BALAFON OF ENGELBERT MVENG / 251

Mohamed RADI
LOANWORDS IN AZOUZ BEGAG'S "SHANTYTOWN KID" / 270

Thameur TIFOUR, Barkahoum LAADJAL
THEATRE BASED TECHNIQUE FOR THE LEARNING OF ORAL EXPRESSION
IN THE FFL CLASS / 281

Anissa ZRIGUE
THE MODALIZATION OF THE PROVERB IN THE DISCOURSE / 295

CRITICAL REPORTS

Livres

Ilona Manuela DUȚĂ, *EXPRESIONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ. POETICI
EXPRESIONISTE ALE CRIZEI DE IDENTITATE* (Nina Aurora BĂLAN) / 311

Irina-Roxana GEORGESCU, *INTERVALLE OUVERT* (Anda RĂDULESCU) / 313

Diana-Adriana LEFTER, *THÉÂTRE ET MYTHE. MYTHE ET THÉÂTRE* (Marina
Iuliana IVAN) / 315

Najib REDOUANE, Yvette BÉNAYOUN-SZMIDT, *VOIX MIGRANTES AU QUÉBEC.
ÉMERGENCE D'UNE LITTÉRATURE MAGHRÉBINE* (Valentina RĂDULESCU) / 317

Daciana VLAD, *POUR UNE « GRAMMAIRE » DU POLEMIQUE. ÉTUDE
DES MARQUEURS D'UN REGIME DISCURSIF AGONAL* (Alice IONESCU) / 319

Volumes collectifs

Mariana PITAR (coord.), *LE FRANÇAIS À L'UNIVERSITÉ DE L'OUEST
DE TIMIȘOARA : UN DEMI-SIÈCLE D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHE
(1966-2016)* (Ancuța GUȚĂ) / 321

Cecilia CONDEI, Daniela DINCĂ, Ancuța GUȚĂ, Alice IONESCU, Camelia
MANOLESCU, Mihaela POPESCU, Valentina RĂDULESCU, Cristiana-Nicola
TEODORESCU (éds.), *ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL 50 ANS DE
FRANÇAIS À L'UNIVERSITÉ DE CRAIOVA (1966-2016)*. Tomes I, II, III (Monica
IOVĂNESCU) / 325

Elena PÎRVU (a cura di), *PRESENTE E FUTURO DELLA LINGUA E LETTERATURA ITALIANA : PROBLEMI, METODI, RICERCHE. ATTI DEL VII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI ITALIANISTICA DELL'UNIVERSITÀ DI CRAIOVA, 18-19 settembre 2015* (Nina Aurora BĂLAN) / 330

Nicoleta CĂLINA PRESURĂ (coord.), *ȘTEFAN PETICĂ – 140. RESTITUTIONS* (Ilona Manuela DUȚĂ) / 333

Revue

***TRANSLATIONES* n^o 8-9 (2016-2017) « CONTRAINTES D'ÉCRITURE ET TRADUCTIONS POTENTIELLES. (RÉ)INTERPRÉTATION, (DIS)SIMILITUDES, (RÉ)CRÉATION » (Camelia MANOLESCU) / 336**

AVANT-PROPOS

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

Le numéro courant de la revue est dédié à l'hybridation et aux concepts apparentés : incongruité, croisement, métissage, synergie. Utilisés d'abord dans les langues de spécialité (biologie, chimie, mécanique, électronique, philosophie, études culturelles, linguistique, littérature, traductologie, éducation, etc.) et entrés depuis quelque temps dans le vocabulaire général, ces concepts restent pourtant dans le flou, surtout parce qu'ils jouissent d'une synonymie riche. Des mots comme *hétérogène, hétéroclite, composite, combinatoire, contamination, couplage, association, mixité, disparité, métamorphose, greffe, entre-deux, carrefour, migration*, etc. mettent en exergue des traits différents de ces notions, qui convergent tous vers l'idée de manque d'harmonie et de proportions, d'écart et de déséquilibre. Pourtant, cette transgression de frontières, ce mélange de natures différentes, cette incongruité de codes et d'espèces, loin de constituer un appauvrissement et/ou une ambiguïté incommode, se muent en ressource créative qui alimente des productions de sens inédites. Et les articles que réunit le XXI^e numéro des *Annales* en 2017 prouvent cette immense diversité de points de vue.

Ainsi, le premier volet du dossier thématique contient cinq études de linguistique, didactique et d'analyse de traduction, qui mettent en évidence la complexité du phénomène et l'hétérogénéité d'approches possibles. Car les articles portent autant sur des problèmes théoriques comme les défis des productions langagières hybrides (reprise, paraphrase, répétition, reformulation), que sur des aspects concrets d'analyse des niveaux d'hybridation et des mélanges des genres dans le roman postmoderne, du métissage et de l'hybridité du texte autotraduit, des croisements et d'hybridations terminologiques du domaine de la mode ou des scénarios synergiques pour l'amélioration de l'activité d'un master de langue française, de didactique et de littérature dans l'espace francophone.

Le deuxième volet du dossier thématique, consacré aux études de littérature, réunit neuf contributions qui analysent divers aspects de l'hybridation dans la fiction, de l'interférence des genres, du métissage des arts, du métissage identitaire, etc. La diversité des approches souligne la fécondité du concept d'hybridité pour la fiction, ainsi que sa capacité d'ouvrir de nouvelles pistes pour la recherche spécialisée.

Le dossier *Varia* réunit six contributions des collègues africains, dont les préoccupations sont surtout de nature didactique, centrées sur les avantages des TIC

dans l'enseignement/apprentissage du FLE, sur le spécifique culturel et interculturel dans l'enseignement du FLE, sur l'importance du théâtre pour l'apprentissage de l'oral, sur la modalisation des proverbes dans le discours, etc.

Les *Comptes rendus critiques* signalent la parution de revues, d'actes de colloques et de livres s'inscrivant dans les domaines d'intérêt de notre revue – linguistique, traductologie ou 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.

Le Comité de rédaction

DOSSIER THÉMATIQUE
Hybridation, incongruité, croisement,
métissage, synergie/1 :
ÉTUDES DE LINGUISTIQUE
ET DE TRADUCTOLOGIE

**REMARQUES SUR L’HYBRIDITÉ DU TEXTE
AUTOTRADUIT :
ROMAN DE GARE DE DUMITRU TSEPENEAG
ET SA VERSION ROUMAINE ROMAN DE CITIT ÎN TREN**

**Ileana Neli EIBEN
Université de l’Ouest de Timișoara, Roumanie
farimita@yahoo.fr**

Résumé

Dans notre étude nous nous proposons de montrer, à l’aide d’exemples tirés du *Roman de gare* de Dumitru Tsepeneag et de la version roumaine, *Roman de citit în tren*, que l’œuvre autotraduite comporte, dans le texte et dans le hors-texte accompagnant, des traces plus ou moins visibles du texte source dont elle découle. D’abord nous soulignerons l’hybridité du texte à traduire, un intertexte qui porte en soi des morceaux d’autres écrits du même auteur et/ou d’autres écrivains. Ensuite, par une analyse comparée des deux versions (roumaine et française), nous investiguerons le péritexte éditorial (les couvertures, la page de titre, les pages de garde) pour identifier les indices renvoyant à l’original. Enfin, nous terminerons par un déchiffrement du palimpseste littéraire en essayant de voir comment la couche supérieure, le texte autotraduit, par différents résidus de transfert (mots étrangers, désignateurs de référents culturels, etc.), laisse découvrir la couche inférieure, le texte à traduire.

Abstract

**THE HYBRIDITY OF THE SELF-TRANSLATED TEXT: ROMAN
DE GARE BY DUMITRU TSEPNEAG AND ITS ROMANIAN
VERSION, ROMAN DE CITIT ÎN TREN**

The present study aims to demonstrate, based on examples from Dumitru Tsepeneag’s novel, *Roman de gare*, and its Romanian version, *Roman de citit în tren*, that, in the text and the hors-text of the self-translated work, there are less or more visible traces of the source text. First, the study dwells upon the hybridity of the source text, an intertext that incorporates bits of other writings by the same author or by other writers. Then, by means of a comparative analysis of the two versions (Romanian and French), it investigates the editorial peritext (the covers, the title page, the cover sheets) with a view to identifying elements that refer to the original. Finally, it attempts to decode the literary palimpsest, so as to explain how the outer layer, the self-translated text, reveals the inner layer, the source-text, through various signs of transfer (foreign words, cultural references, etc.).

Mots-clés : *intertexte, autotraduction, réécriture, hybridité péritextuelle, hybridité textuelle, résidus de transfert.*

Keywords : *intertext, self-translation, re-writing, peritextual hybridity, textual hybridity, signs of transfer.*

La traduction est avant tout une rencontre : entre deux instances, l'une écrivante et l'autre traduisante, deux textes (source et cible), deux langues et deux cultures. Le paradoxe et en même temps le grand défi pour le traducteur seraient de gérer cette croisée d'ogives pour établir « une équivalence dans la différence » (Jakobson 2003 : 80). Alors, une question qu'on pourrait se poser à juste titre serait : Comment le traducteur peut-il sortir indemne de toutes ces interférences – textuelles, linguistiques et culturelles ? Comment doit-il traduire ?

Depuis Schleiermacher (1999 : 49), le binarisme traverse les théories de la traduction de sorte qu'on recommande souvent au traducteur de se situer soit du côté de la langue-culture source, soit, au contraire, du côté de la langue-culture cible. Or, ses choix pratiques ne se situent que rarement ou presque jamais à l'un des deux pôles de la traduction, source et cible. D'ailleurs, il s'avère que « [I]es décisions sont presque toujours plus complexes, les théories presque toujours inadéquates » (Pym 1997 : 10). Le traducteur, de par la nature même de sa profession, apparaît comme un métisse, un sang-mêlé. Par conséquent, nous pouvons avancer avec Risterucci-Roudnicki, que le résultat de son activité sera une œuvre attestant « [...] une irréductible dualité intrinsèque, plus ou moins visible dans la trame hybride du texte traduit et dans le hors-texte qui l'accompagne » (2008 : 14).

Mais qu'en est-il de l'autotraduction ? Dans ce cas, l'interférence des textes, des langues et des cultures est accentuée davantage, l'autotraduction étant une pratique hybride « où traduire et écrire s'influencent réciproquement » (Oustinoff 2001 : 25). L'autotraduction obéit à une logique propre en échappant à tout encadrement formel. Par conséquent, « il ne faudrait pas la réduire à l'écriture seule (en la rangeant dans le champ de la recreation) comme on a tendance à le faire trop souvent » (Oustinoff 2001 : 57) et, en même temps, en transgressant la doxa traductive, elle ne peut pas être assimilée à un simple transfert interlingual. Il apparaît ainsi que l'autotraduction est un espace privilégié où littérature et traduction s'entrecroisent : auteur et traducteur coïncident de sorte que le texte autotraduit est à la fois version de l'œuvre (originale) et œuvre de l'auteur (un autre original).

Avec *Le Mot sablier*, Dumitru Tsepeneag décide de mettre fin à son attente dans l'antichambre de la langue française (Tsepeneag 1984 : 12). À partir de cette expérience de création/traduction littéraire et, en même temps, contraint par des facteurs financiers et éditoriaux, il se met à écrire en français en livrant deux autres textes : *Roman de gare*¹, publié en 1985 et *Pigeon vole*, paru en 1989, les deux chez P.O.L. éditeur. Mais cela ne va pas durer : après la chute du communisme en Roumanie, l'écrivain revient à la langue maternelle comme langue d'écriture. Les premiers livres qu'il publie en roumain après cette date sont des autotraductions. Il s'agit de *Roman de citit în tren* (1993) et *Porumbelul zboară...* (1997). Ici nous

¹ Dans l'article, les citations tirées de ce roman et de la version roumaine seront suivies des titres abrégés – *Roman de gare (RG)*, *Roman de citit în tren (RCT)* – et du numéro de la page.

focaliserons notre attention sur le premier, en essayant de montrer comment les deux versions, roumaine et française, communiquent entre elles, mais aussi avec d'autres textes du même auteur. À cet égard, nous montrerons que *Roman de gare* n'est pas un texte, mais un intertexte et nous discuterons les enjeux de la traduction en roumain d'un « texte métissé » (Gyurcsik 2005 : 51). Selon le modèle proposé par Risterucci-Roudnicky (2008), nous chercherons d'abord les indices de ce métissage au niveau péritextuel et nous pénétrerons ensuite dans la trame du texte en recherchant des indices d'hybridité dont tout texte (auto)traduit serait porteur.

1. *Roman de gare*, un « texte métissé »

Le *texte* et le *tissu* s'apparentent non seulement par leur étymologie, mais aussi par leurs façons de se construire, de prendre forme. Pour obtenir un tissu, on entrelace des fils de différentes couleurs. L'assemblage final est un morceau compact et polychrome. Pour obtenir un texte, on combine des mots qui s'enchaînent avec d'autres mots : les mots appellent des mots tout en faisant résonner d'autres. Tout énoncé que nous produisons, à l'oral comme à l'écrit, se situe au carrefour de plusieurs influences intertextuelles qui influent sur la façon même dont un énoncé est créé². Dans une œuvre littéraire,

« [...] les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrées à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de texte qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient » (Riffaterre 198 : 6).

Grâce au pouvoir d'évocation des mots, « [p]assent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination » (Barthes 1992 : 372). Le texte apparaît ainsi comme un intertexte qui peut receler d'autres textes, sous des formes plus ou moins reconnaissables³ (Barthes 1992 : 372), plus ou moins visibles. Par la technique de la citation, l'auteur peut indiquer directement la source d'un certain fragment, mais dans d'autres cas, sans se sentir obligé d'utiliser les guillemets ou l'italique, il invite le lecteur à une chasse aux trésors. Celui-ci ouvrira alors une enquête : il mettra à profit ses connaissances plus ou moins étendues, plus ou moins riches, il fera des

² v. Bruno Osimo, « Références intertextuelles ». [En ligne]. URL : http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_4_32?lang=fr (consulté le 20 octobre 2017).

³ Pour Riffaterre (1981 : 4) l'intertexte représente un « [...] ensemble de textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. ».

associations mémorielles et il établira les filiations littéraires entre différents textes, entre différents écrivains.

La création littéraire de Dumitru Tsepeneag semble être l'œuvre d'un « [...] tisserand qui, dans son écriture bien plus compliquée qu'un simple tressage, brouille ses fils et les laisse s'échapper » (Tsepeneag 1989 : 94). Il a tort d'en vouloir à sa navette. Celle-ci, dans son va-et-vient,

« [...] n'est coupable que de lui cacher ce petit secret de Polichinelle : de toute façon les fils dépassent le métier à tisser, ils se prolongent au-delà du tisserand, de son atelier, ils en sortent et ils s'enchevêtrent au fur et à mesure qu'ils traversent la vie et la ville jusqu'à d'autres tisserands (encore moins vigilants) qui à leur tour sont débordés par ce qu'ils prennent pour leurs propres fils » (Tsepeneag 1989 : 94).

Ce qu'on obtient en procédant de la sorte c'est une « tapisserie sans fin » (Tsepeneag 1989 : 94) ou, autrement dit, « un seul et même interminable palimpseste » (Tsepeneag 1984 : 19), un texte « qui reste toujours à faire/refaire » (Gyurcsik 2005 : 52).

1.1. Roman de gare en dialogue avec *Le Mot sablier* et *Paludes*

Dumitru Tsepeneag se demande souvent sur la façon dont il faut écrire un roman et surtout sur les secrets de l'écriture en langue étrangère. La genèse d'un texte est un thème récurrent chez lui. En mettant en abîme son expérience scripturale, il invite le lecteur à découvrir son atelier d'écriture. Dans *Le Mot sablier* il présente son statut d'auteur « traduit » et il expose son devenir en tant qu'écrivain d'expression française. Ce roman, qui n'est pas tout à fait un roman, prend la forme d'un texte qui tente de saisir le processus même de la création littéraire. C'est, en fait, un roman qui se raconte, un métaroman (Eiben 2014 : 17). Y sont exposées les affres de l'écrivain qui change de langue et les obstacles que celui-ci doit franchir pour devenir le citoyen de la nouvelle cité littéraire :

« [...] car qui me garantit si j'écris en français que je ne me retrouverai pas hanté par tous ces spectres comme cela m'est d'ailleurs arrivé avec quelques textes brefs et dans ce cas je n'écris pas je décris je récris je copie ce que je n'ai pas été capable d'écrire mais qui est cependant resté dans mon esprit sous forme de larves que je ne puis éviter. Devant moi la feuille de papier n'est pas parfaitement blanche : au moindre relâchement de mon attention tout ce qui existe en filigrane peut transparaître malgré ma volonté de scripteur consciencieusement assis sur les sept volumes du dictionnaire. » (Tsepeneag 1984 : 12)

« Comment (faut-il) écrire (un roman) ? » est une question qui ne cesse de hanter Dumitru Tsepeneag. Dans *Le Mot sablier* on enquête la relation auteur-traducteur et le rôle du traducteur dans la construction de la version finale, aspects qu'on retrouve aussi dans *Roman de gare*, son premier texte écrit entièrement en français. Sous le masque du metteur en scène, on découvre un créateur préoccupé de l'élaboration de son œuvre, en l'occurrence un scénario. L'auteur en quête de son

texte (roman, scénario) est une figure présente dans plusieurs de ses livres (*Roman de gare*, *Pigeon vole !...*, *Pont des arts*, etc.).

Le fragmentaire caractérise les deux écrits qui se construisent à coups d'échanges entre le producteur du texte et d'autres possibles collaborateurs : ceux-ci se rassemblent dans un bistrot et débattent de la réalisation d'un roman ou d'un film. L'écrivain du *Mot sablier* avoue au traducteur : « Je ne te raconterai pas le sujet qui n'existe pas (encore) : *car il se crée au fur et à mesure. Et puisque cette expression s'est présentée sous ma plume [...] je dois te dire que je ne peux pas écrire ce livre sans ton aide (ton assistance) immédiate et permanente c'est-à-dire : au fur et à mesure que j'écris tu dois traduire. Je vais t'expliquer pourquoi* » (Tsepeneag 1984 : 103) (souligné dans le texte). Dans *Roman de gare*, la réalisation du film semble ne pas avancer faute d'un scénario cohérent et achevé. D'ailleurs, pour le metteur en scène l'idéal serait de ne le rédiger que lorsque le film sera achevé (RG, 82). De même, en refusant de lire le texte d'un seul trait, il préfère le parcourir « au fur et à mesure que le tournage avance » (RG, 38). On constate que l'activité de l'écrivain dépend de celle du traducteur qui devient une menace pour le premier⁴ alors que le metteur en scène avance dans l'écriture de son scénario au rythme du réalisateur. Dans les deux cas, le résultat n'est pas satisfaisant. Le texte du roman souffre « *d'une hypertrophie générale. il est structurellement déséquilibré. il pendouille de tous les côtés* » (Tsepeneag 1984 : 91) (souligné dans le texte). Le scénario est lui-aussi dans un état pitoyable : « il pendouille de tous les côtés, certaines pages sont froissées. Il en manque sans doute d'autres... » (RG, 38).

Le sujet de l'élaboration d'un roman est présent aussi chez les écrivains du Nouveau Roman et, *in nuce*, chez Gide. *Paludes*⁵ est un texte qui se raconte. Gide y expose ses opinions sur l'écriture et la collaboration auteur-lecteur, le deuxième étant invité à déchiffrer les non-dits et à enrichir le texte « [...] car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu » (Gide 1973).

Chez Tsepeneag, dans *Roman de gare*, comme chez Gide, il y a des bribes de dialogues avec des femmes, Angèle et Marie, qui sont autant d'occasions pour le narrateur, en l'occurrence le metteur en scène, d'exposer leurs idées sur l'écriture et sur la littérature. Le narrateur de *Paludes* discute avec ses ami(e)s (Hubert, Angèle) et leur donne des explications sur le livre qu'il avait commencé d'écrire. De même, les romans de Dumitru Tsepeneag sont peuplés d'écrivains ou de metteurs en scène à la quête de leur texte/scénario. Dans les deux cas, l'écriture servirait à combler un vide : dans *Roman de gare* quand l'actrice demande au metteur en scène ce qu'il aurait fait s'il n'avait pas obtenu l'avance sur recettes, celui-ci répond : « J'aurais écrit un roman. Tout bêtement... » (RG, 27). Accusé de ne rien faire toute la journée,

⁴ Dans *Le Mot sablier*, on lit : « La traduction tue matériellement le texte et proclame, sur la couverture, une imposture : l'Auteur. Un fantôme qu'on a beau attendre dans les pages réécrites par quelqu'un d'autre. L'auteur traduit n'a aucune puissance, car aucune présence. » (Tsepeneag 1984 : 114).

⁵ Les citations tirées de ce roman seront suivies du titre abrégé *P* et du numéro de la page.

le narrateur de *Paludes* répond avec gêne qu'il écrit. Et à la question d'Angèle « Pourquoi écrivez-vous ? » (*P*, 19), il rétorque « Moi ? – je ne sais pas, – probablement que c'est pour agir. » (*P*, 19). Les dialogues avec les deux femmes (Angèle et Marie) continuent. Chez Gide, on lit :

« – Moi ! répondis-je un peu gêné, – j'écris *Paludes*.

– *Paludes* ? qu'est-ce que c'est ? » dit-elle.

Nous avons fini de manger, j'attendis d'être dans le salon pour reprendre. Quand nous fûmes tous deux assis au coin du feu :

« *Paludes*, commençai-je, – c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais. » (*P*, 18)

Dans *Roman de gare* on a l'impression d'entendre un écho de ce fragment :

« – Quel livre ?

– Aucune importance ! *Attente*, par exemple, ou alors, si tu veux, *Exercices d'attente*.

Pourquoi pas *Exercices d'attention* ? La femme rigole et appuie sur une touche. La bobine n'est pas finie.

– Tu as raison. » (*RG*, 89)

Faire simple, ne pas compliquer les choses semble être une règle d'écriture partagée par les deux auteurs. Aux questions d'Angèle sur le statut du personnage Tityre, sur la décision d'imaginer un célibataire vivant seul dans une tour entourée de marais, le narrateur répond en justifiant son choix comme suit : « Oh !... Pour plus de simplicité » (*P*, 19). De son côté, le metteur en scène considère, lui-aussi, que l'action est simple et qu'« [e]lle doit rester simple pour être efficace » (*RG*, 24).

Devant la feuille blanche, les mots semblent se taire. Une solution à la portée de Dumitru Tsepeneag est de parcourir des chemins déjà battus pour revaloriser des « morceaux » d'autres textes. Par une lecture associative il est possible de déchiffrer les liens qui unissent *Roman de gare* avec toute une série d'autres textes l'ayant précédé : *Le Mot sablier*, mais aussi le roman *Paludes* d'André Gide.

1.2. « D'un texte à l'autre, d'un texte dans l'autre »

Cette citation du *Mot sablier* que nous avons choisie comme titre de cette sous-partie de notre étude, exprime parfaitement les mécanismes se trouvant à la base du réseau textuel construit par Dumitru Tsepeneag. À la fois roumaine et française, sa création littéraire peut s'interpréter, selon Margareta Gyurcsik (2005 : 51-52) « [...] comme une métaphore de la francophonie en tant que celle-ci pourrait être définie comme un texte ample et divers, multicolore et mouvant, désireux d'exprimer sa pluralité par le biais du dialogue/du mélange des cultures qui la composent ». Son œuvre réunit, sous la forme de deux cercles dessinant un huit (Tsepeneag 1984 : 11), les deux langues, les deux cultures, les deux pays auquel il appartient par ses origines (la Roumanie) et par adoption (la France).

Dans *Roman de gare* il met à profit sa création roumaine en essayant de l'insérer, par la traduction, dans un texte en français. Le metteur en scène qui tente d'adapter pour le cinéma une nouvelle écrite autrefois représenterait une autre figure de l'auteur qui s'explique sur la genèse de son texte. L'histoire de l'élaboration du scénario est, en fait, une mise en abîme de l'écriture de ce roman. Cette fois-ci, Dumitru Tsepeneag guide un peu la lecture et donne quelques pistes au lecteur : lors d'une rencontre du metteur en scène avec les autres protagonistes celui-ci leur expose l'origine de son texte :

« – Voilà, dans ce volume se trouve une nouvelle que j'ai publiée il y a longtemps. Il hausse le ton et lève le bras au bout duquel on peut voir un bouquin à la couverture bleue et blanche : l'exemplaire est dans un état pitoyable, écorné par l'usage. Il continue :
– C'est le point de départ de notre film. Enfin... à vrai dire, le point de départ est encore plus loin... » (RG, 24).

L'écrivain invite ainsi le lecteur à démêler les fils qui lient le texte antérieur, une nouvelle, et le nouveau texte, une variation de cette nouvelle. Par des références explicites, l'auteur aide le lecteur à décoder le dialogue intertextuel et lui dévoile, à la page 89, le titre du prototexte. Il s'agit de la nouvelle *Attente*, en roumain *Așteptare*, publiée en 1972, avant son départ de Roumanie, et qui donne son nom au volume éponyme. C'est une bonne occasion pour lui de mettre en valeur ce texte qui, à cause de la censure, n'a pas pu jouir d'une réception adéquate auprès du public roumain étant retiré des librairies une semaine après sa mise en vente.

La démarche de Dumitru Tsepeneag est double : il reprend le sujet, l'ambiance de la nouvelle et la transpose en roman en insérant en même temps des fragments de la nouvelle traduits en français. Il se sert des italiques pour attirer l'attention du lecteur sur cette présence étrangère dans la trame du texte. Le lecteur avisé peut facilement faire des allers-retours entre les deux textes et repérer les emprunts faits par l'auteur. En plus, comme ce recueil de nouvelles a été aussi traduit en français⁶, on peut même retrouver ces fragments repris tels quels dans la version d'Alain Paruit.

Le travail intertextuel de l'écrivain ne se limite pas à ce simple transfert de fragments d'un texte vers l'autre, d'une langue vers l'autre. En s'érigeant en critique littéraire, il fait des commentaires sur la qualité du prototexte par rapport à la nouvelle version :

« C'est Marie-Christine qui m'a prêté le bouquin en disant qu'il était sans doute nécessaire de lire ce texte : il serait mieux écrit et plus explicite que le scénario. Et comme je connais presque par cœur le scénario, je n'ai rien à perdre, j'ai dit d'accord, donne le bouquin, je vais essayer. En fait, sa nouvelle n'est pas si mal que ça. En dépit d'une manière narrative plutôt compliquée et d'une symbolique un peu lourde. C'est surtout celle-ci qui me dérange. » (RG, 91).

⁶ *Attente* (traduit en français par Alain Paruit), Paris : P.O.L., 2003.

Et tout de suite après, on lit un fragment tiré de la nouvelle et qui est censé illustrer ces affirmations. Cette plus-value du livre par rapport au scénario est due aussi au travail du traducteur : la présence du nom du traducteur, marqué noir sur blanc sur la page de garde (*RG*, 71), confirme le statut de traduction du texte en question. En réalité, il s'agit d'un autotraducteur qui transpose en français des bribes de son texte roumain en signalant leur source au lecteur.

Dumitru Tsepeneag réussit à faire du neuf avec du vieux : il traduit des fragments de son texte roumain et les introduit dans un nouveau texte en français tout en dévoilant la couche inférieure du palimpseste littéraire. Ce qu'il obtient en procédant de la sorte c'est un texte plus complexe et plus savoureux qui exige la coopération active du lecteur par une lecture vigilante et participative. Le titre *Roman de gare* laisse croire que le livre va se lire facilement. En réalité, le lecteur de ce livre est

« [...] fortement sollicité dans son travail de décryptage [...]. Admis dans l'atelier du créateur, le visiteur ne peut s'empêcher d'explorer les méandres, les recoins et les étages de cet atelier, de s'y perdre, et ainsi, dans un incessant travail de récapitulation et de mise en ordre, de participer à la "réalisation" du texte (comme on "réalise" un film) » (Longre 2005 : 58).

2. Le texte autotraduit, un nouvel intertexte⁷

La connaissance du corpus qui se trouve à la base d'une œuvre littéraire et ayant favorisé son apparition « [...] relèverait de l'histoire des influences, des filiations littéraires, de la recherche traditionnelle des sources » (Riffaterre 1981 : 5). En revanche, les variations ultérieures d'un livre témoigneraient de sa survie dans un nouveau contexte littéraire. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à un entrelacement textuel, à un palimpseste qui ne cesse de s'écrire et qui provoque le lecteur à le déchiffrer.

Roman de gare est un texte hybride qui établit un incessant dialogue intertextuel avec les autres œuvres (en roumain et en français) de Dumitru Tsepeneag ainsi qu'avec la création littéraire d'autres écrivains (§ 1). C'est un intertexte qui cumule des morceaux d'autres textes en devenant un texte (mé)tissé (cf. Gyurcsik 2005 : 51). Les fils qui échappent au tisserand s'en vont vers d'autres tisserands débordés à leur tour par ce qu'ils prennent pour leurs propres fils (Tsepeneag 1989 : 94). L'action de tressage se poursuit souvent par la traduction. Le texte traverse ainsi des frontières spatiales et linguistiques et voyage vers de nouveaux lecteurs. La nouvelle forme qu'il prend n'est « [...] ni tout à fait semblable au texte-source, ni tout à fait assimilable à un texte directement écrit dans la même langue que la sienne, la langue-cible » (Pageaux 1994 : 41), c'est une sorte d'intertexte. On développe davantage le réseau textuel, on l'agrandit, on l'enrichit de nouvelles résonances de sorte que « [...] les langages s'entrecroisent et s'entretissent dans un dialogue

⁷ Notre étude aurait pu être plus intéressante si nous avions abordé la question des « imaginaires idéologiques », comme suggéré par l'un des évaluateurs, mais vu l'espace limité de cet article, nous investiguerons et approfondirons ces aspects dans une recherche future.

intertextuel et interculturel à l'échelle du monde, en échappant ainsi aux rigueurs de l'ordre préétabli » (Gyurcsik 2005 : 51).

Par l'autotraduction, Dumitru Tsepeneag continue à enchâsser les textes, il ajoute un nouvel élément à une œuvre totale (cf. le schéma d'Oustinoff 2001 : 244), création d'un seul et même sujet écrivant ou traduisant, autrement dit, d'un créateur qui chante à deux voix en donnant expression à deux mentalités (du pays d'origine et du pays d'accueil) (Lungu-Badea 2011 : 77-78). La série des transformations se poursuit de sorte qu'on aboutit à un nouvel intertexte qui porte en lui et dans le hors-texte qui l'accompagne des traces, plus ou moins visibles, des textes antérieurs. Ce qui en résulte c'est « un texte hybride, tendu entre des structures de langues, des systèmes littéraires et des champs culturels différents » (Risterucci-Roudnicky 2008 : 15).

2.1. L'hybridité péritextuelle du texte autotraduit

L'œuvre autotraduite est le résultat d'une série de transformations opérées par l'auteur même sur l'original. Il lui offre un nouveau corps dans une nouvelle langue, mais il ne travaille pas en solitaire. Pour la nouvelle édition il collabore avec un nouvel éditeur qui, à son tour, mettra son empreinte sur la forme de l'objet-livre. L'espace réservé, en général, à l'éditeur est le péritexte éditorial, c'est-à-dire la couverture, la page de titre et leurs annexes. Tous ces éléments constituent un « seuil », un « vestibule » (Genette 1987 : 8) qui incite le lecteur à entrer dans le livre, ou, au contraire, à rebrousser chemin. C'est pourquoi ils sont très importants pour la réception du texte dans la culture d'accueil. En même temps, leur contenu est « standardisé » par des normes internationales, notamment la norme ISO 2384 où l'on énumère les éléments essentiels⁸ et complémentaires qui doivent figurer sur les traductions. Les informations présentes dans le hors-texte sont censées, d'une part, créer une nouvelle identité du livre et, d'autre part, attester l'existence de l'original en permettant de l'identifier. Le péritexte éditorial est ainsi un espace hybride qui « recèle des références aux deux champs d'appartenance linguistique et culturel de l'œuvre, sur le plan éditorial (éditeur, collection, illustration, quatrième de

⁸ Il est impératif de préciser : le nom complet de/des l'auteur(s) du texte original, indiquant son rôle (un auteur individuel/une personne morale/une société ou association par exemple, un éditeur en chef, etc. ; le titre du texte traduit, le type de traduction qui a été faite : complète, partielle ou abrégée (dans les deux derniers cas, il est nécessaire d'indiquer ce qui a été traduit et ce qui a été omis) ; l'organisation responsable de la traduction, le nom du traducteur/des traducteurs, de l'éditeur en chef/de l'éditeur scientifique/du chef de publication de la traduction ; le nom de l'éditeur, son adresse et la date. Pour les traductions non publiées, l'adresse des personnes responsables de la traduction ; le Numéro Normalisé International du Livre, (ISBN) ; les détails sur les droits exclusifs de reproduction de la traduction (le copyright). S'y ajoutent d'autres indications concernant le document d'origine : le titre dans la langue d'origine ; le lieu et la date de publication dans la langue d'origine ; le numéro d'ordre de l'édition (première, seconde, etc.) ; l'éditeur ; le numéro ISBN (http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_1_1?lang=fr#livres).

couverture) et métatextuel (les titres, les pré- et postfaces de transfert, les notes et les glossaires) » (Risterucci-Roudnicky 2008 : 15).

La couverture d'un livre doit éveiller l'intérêt du lecteur potentiel et l'inciter dans un premier temps à acheter le livre et dans un deuxième temps à le lire. Pour ce qui est des couvertures de *Roman de gare* et celle de *Roman de citit în tren*, elles sont complètement différentes. Pour la version française, parue chez P.O.L. éditeur, il y a la couverture blanche à rayures, représentative pour cette maison d'édition, alors que pour l'édition roumaine on a préféré la toile, « Les transports sont organisés », du peintre russe, Boris Yakovlev.



Fig. 1

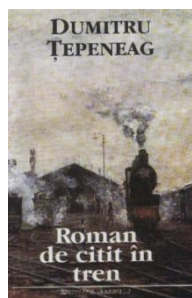


Fig. 2

(Source : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-049-1>)

Source : <http://www.euroinst.ro/titlu.php?id=520>

Par sa simplicité, la couverture de la version française laisse apparaître le titre mis en gras. Seul le contraste entre le blanc de la couverture et le bleu des lettres du titre accroche le regard du lecteur. Rappelons que Dumitru Tsepeneag parle de cette couverture dans son roman : le metteur en scène montre à ses collaborateurs « un bouquin à la couverture bleue et blanche » (*RG*, 24). C'est comme une mise en abîme du livre que le lecteur est en train de lire et dont il apprend la genèse. Quant à l'éditeur roumain, celui-ci se montre plus créatif et met en relation l'image avec le titre du livre : on peut y voir un train et le titre comporte aussi le mot « train ».

Située toujours dans le hors-texte, la page de titre comporte, généralement, le titre proprement dit, le nom de l'auteur, le nom et l'adresse de l'éditeur et, éventuellement, en dessous du titre, le nom du/des traducteur(s) précédé de la mention « traduit par », s'il s'agit d'une traduction. Dans le cas des œuvres autotraduites, l'auteur-traducteur en collaboration avec l'éditeur peut opter soit pour un gommage des informations renvoyant au texte source en proposant aux lecteurs un nouvel original (v. Eiben 2013), soit pour une visibilité plus ou moins accrue de celui-ci. Pour ce qui est de *Roman de citit în tren*, on a un mélange entre les deux « stratégies » éditoriales. Le texte ne se présente pas comme une traduction : on ne retrouve nulle part (ni sur la couverture, ni sur la page de titre) le nom d'un

quelconque traducteur (dans notre cas auteur et traducteur coïncident⁹) ni la mention « traduit du français par », obligatoire pour les traductions allographes. Dumitru Tsepeneag est le seul nom « marqué tout en haut de la couverture » (RG, 27). Par contre, en regard de la page de titre, apparaissent des indices qui permettent de relier le texte autotraduit à la version antérieure. On dévoile le titre du texte en français, la maison d'édition et l'année de parution, indications nécessaires d'ailleurs pour toute œuvre traduite.

Le titre, en tant que « nom » du livre, « sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion » (Genette 1987 : 83). Or, Dumitru Tsepeneag en intitulant son livre *Roman de gare* brouille les pistes. La présence du mot « roman » dans le titre a rendu inutile la présence, en dessous du titre, de l'indication générique « destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit » (Genette 1987 : 98). *Roman de gare* paraît être un titre rhématique dans le sens que ce syntagme désigne des livres « en vente dans les kiosques des gares » et par extension « roman populaire » (*Petit Robert*) (PR). Par conséquent, le lecteur pourrait s'attendre à acheter/lire un livre qu'il pourra découvrir lors de ses trajets en train, en métro, etc. Le choix de ce titre, on peut l'interpréter de deux façons : soit comme intention de l'auteur de faire passer ce texte pour un « roman de gare », soit comme décision d'imposer à cette œuvre le statut de « roman de gare » (Genette 1987 : 98). En fait, ce n'est ni l'une ni l'autre : l'auteur ne tient pas sa promesse de lecture facile puisque le texte qu'il propose aux lecteurs n'est pas un « roman de gare ». Le titre s'avère être un titre thématique dans le sens qu'il dialogue avec le thème, l'ambiance, l'atmosphère du livre qu'on pourrait résumer comme suit : dans la gare d'un étrange village menacé par un aigle gigantesque, une équipe tourne un film sous la direction d'un metteur en scène un peu agité. Il apparaît ainsi que le mot « gare » du titre désigne un élément de l'univers diégétique de l'œuvre qu'il sert à intituler (Genette 1987 : 85). Ce que l'écrivain propose au lecteur ce n'est pas un texte « facile », mais un texte qui, au contraire, exige la participation active de celui-ci et des connaissances lui permettant de démêler les fils d'un ample réseau textuel (§ 1).

Pour restituer le titre en roumain, l'auteur a recours à une paraphrase explicite : il introduit, « en raison des contraintes imposées par la langue d'arrivée, des précisions sémantiques non formulées dans le texte de départ, mais qui se dégagent du contexte cognitif ou de la situation décrite » (Delisle 2003 : 40). Sous la forme d'une consigne, « roman de citit în tren » [traduction littérale : « roman à lire dans le train »], il met l'accent sur la façon dont il faut lire ce roman (s'il nous est permis de l'appeler ainsi) et non plus sur les modalités de le

⁹ Pour son roman *Pigeon vole !...* Dumitru Tsepeneag a choisi un pseudonyme, Ed Pastenague. Ce choix lui a permis, lors de la parution de la version en roumain, *Porumbelul zboară*, de proposer un jeu de cache-cache au lecteur : sur la couverture, au-dessus du titre il y a le pseudonyme, Ed Pastenague, et en dessous du titre l'indication « traduit par D. Tepeneag ». En quatrième de couverture, le lecteur découvre que les deux instances (écrivante et traduisante) ne font qu'une « Dumitru Tepeneag sub pseudonimul Ed Pastenague » [« Dumitru Tepeneag sous le pseudonyme Ed Pastenague »] (v. Eiben 2013).

commercialiser ou sur la popularité. À vrai dire, les romans qu'on achète dans la boutique de la gare sont « légers », ne sollicitant pas le lecteur. Par sa traduction, Dumitru Tsepeneag cherche à restituer la fonction sémantique et stylistique des signifiants et non pas les formes, les structures qui les manifestent (Tatilon 2003 : 116). La preuve de sa réussite serait le fait que le titre roumain amène le lecteur roumain – à l'instar du lecteur français – à croire qu'il pourra lire ce livre dans le train, impression renforcée par l'image de la couverture (v. supra). En réalité, Dumitru Tsepeneag emmène le lecteur dans un voyage lors duquel il lui montrera les coulisses de la création littéraire, les enjeux du processus de mise en roman.

La dédicace d'œuvre a au moins deux destinataires : le dédicataire et le lecteur. Ce message bref, placé en tête du livre, tout de suite après la page de titre, peut s'interpréter soit comme « Je dédie ce livre à Untel. », soit comme « Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel. » (Genette 1987 : 137). Par sa dédicace, Dumitru Tsepeneag cherche à montrer, d'une part, sa gratitude envers la France entière et ceux qui directement ou indirectement l'ont déterminé/encouragé à écrire en français (une liste de sigles : A.F.P., A.H.P., A.R.G., etc. qui semblent cryptographier des personnes, mais aussi des éléments de la culture française tels : H.L.M., R.E.R., T.G.V., etc.) et, d'autre part, il s'adresse au lecteur et s'explique sur sa décision d'abandonner la langue maternelle et d'adopter une nouvelle langue d'écriture, en l'occurrence le français. L'acte de parole qu'on peut sous-entendre serait : « Je dis au lecteur et à mes amis que je leur dédie mon livre puisqu'ils m'ont aidé, d'une façon ou d'une autre, à écrire ce texte en français. ». La dédicace qui précède la version roumaine est simple (« Pentru Marie-Christine » [« À Marie-Christine »]) : l'auteur-traducteur se limite à reporter un seul nom, Marie-Christine, qui renvoie au dernier sigle de l'énumération, à savoir M.C. D'ailleurs, toute autre information aurait été superflue. Comme précisé plus haut, ce livre ne paraît pas être une traduction, mais un original. Alors, toute référence directe et assumée à un texte antérieur en français serait en contradiction avec le statut que l'écrivain veut attribuer à son roman. En plus, la présence de cet anthroponyme français dans un texte en roumain est décalée par rapport au texte qu'il habite dans la langue de la traduction (Risterucci-Roudnicky 2008 : 68) et pourrait s'interpréter comme une marque de l'hybridité de l'œuvre autotraduite.

La version roumaine a été publiée dans la collection Inorog [Licorne] dont l'objectif serait de réunir et de faire connaître au public roumain des auteurs contemporains de Roumanie et de l'étranger, comme on peut lire sur le site internet de la maison d'édition roumaine. Dumitru Tsepeneag, à l'image de cet animal fabuleux dont la collection porte le nom, est un être hybride (roumain/français ; auteur/traducteur de ses propres textes et de ceux d'autres écrivains) qui produit une création hybride, à la fois roumaine et française, l'original et la traduction.

2.2. L'hybridité textuelle du texte autotraduit

« Le récepteur est conscient, du moins momentanément, d'avoir affaire à un texte traduit. », affirme Anthony Pym (1997 : 75). En d'autres mots, le texte traduit « sent » la traduction à cause des « marques » qui renvoient explicitement au texte

original dans son ancrage culturel (Risterucci-Roudnicky 2008 : 56). En parcourant le texte, le lecteur reçoit les signaux d'une « présence » étrangère qui peuvent être de natures diverses : typographique (les italiques), linguistique (les mots étrangers), culturelle (les désignateurs de référents culturels, l'onomastique), intertextuelle (les citations, les allusions à d'autres langues, cultures et littératures que celles du récepteur et, parfois, de l'auteur) (Risterucci-Roudnicky 2008 : 56). Les résidus de transfert s'insinuent dans le texte cible et attirent l'attention du nouveau public par la note discordante qu'ils font en interrompant le flux de l'écriture et, subsidiairement, de la lecture.

Dans *Roman de citit în tren*, le premier signal de la présence étrangère est constitué par les mots français qui, sans être intraduisibles, résistent pourtant à la traduction. Une question qu'on pourrait à juste titre se poser serait pourquoi ces mots sont reportés en roumain. Mis en italique, ces vocables attirent immédiatement l'attention du lecteur en lui dévoilant la strate inférieure du palimpseste littéraire. Toutefois, ces structures interrompent de manière inopinée la lecture et le lecteur pourrait être contrarié de les découvrir dans un texte roumain qui ne passe pas pour une traduction. C'est comme si l'auteur, à l'image du locuteur bilingue, mélangerait les deux langues dans l'écriture en faisant un clin d'œil au public sur sa double appartenance et sur son bilinguisme de sorte que celui-ci pourrait se demander s'il s'agit d'une traduction ou d'un texte écrit en roumain par un Français.

Le contact des deux langues prend la forme de l'emprunt. Hamers (1997 : 137) en distingue deux types : l'« emprunt de langue » et l'« emprunt de parole ». Le premier type constitue « un mécanisme normal de l'évolution linguistique » (*Idem*) dans le sens que l'emprunt ancien « est consacré et devient partie intégrante de la langue » (*Idem*). Le deuxième type serait caractéristique pour les individus qui, en contact avec plusieurs langues, « intègrent parfois dans leurs énoncés produits dans une langue des mots d'une autre langue qui ne figurent pas dans le répertoire des individus monolingues » (Hamers 1997 : 137-138). Chez Dumitru Tsepeneag nous rencontrons les deux cas de figure.

L'emprunt de parole est fréquent chez les locuteurs qui apprennent une langue étrangère, dans leurs discours s'infiltrant souvent des mots de la langue maternelle. Il découle soit d'une maîtrise insuffisante de la langue étrangère – emprunt d'incompétence – le locuteur y faisant appel chaque fois qu'un mot lui manque, soit d'une connaissance approfondie de celle-ci, emprunt de compétence. Dans le dernier cas, les individus font appel à leurs deux lexiques « parce que l'équivalent de traduction n'existe pas dans la langue qu'ils sont occupés à parler [...], ou parce que le terme qui y est disponible n'exprime pas toutes les nuances souhaitées » (Hamers 1997 : 138).

Dans le texte analysé nous avons un sablier renversé, dans le sens que des mots de la langue étrangère reviennent dans les écrits en roumain de Dumitru Tsepeneag. L'écrivain fait appel au français, comme bouée de sauvetage quand les ressources du roumain semblent lui faire défaut.

TS : Je bois un deuxième café et je me dirige vers la porte du fond. Côté jardin. Mais derrière le chèvrefeuille, un champ s'étend à perte de vue. (RG, 21)

TC : Mai beau o cafea și mă duc spre ușa din fund. *Côté jardin*. De fapt, dincolo de gardul cu caprifoi se întinde câmpul, cât vezi cu ochii. (*RCT*, 16)

TS : Assis seul à une table, hors champ, le réalisateur hésite toujours crier : coupez ! (*RG*, 58)

TC : Așezat la masă, de unul singur, *hors-champ*, regizorul stă pe gânduri, nu știe ce să facă, nu se decide decât într-un târziu să strige : stop ! (*RCT*, 45)

On observe dans les exemples ci-dessus que l’auteur a gardé dans la version roumaine les structures – « côté jardin » et « hors-champ » – qui sont encadrées par d’autres phrases en roumain. D’autres fois, les mots français apparaissent dans des dialogues et contaminent la langue-hôte. On a l’impression que le personnage bilingue, ne connaissant pas très bien le roumain, fait appel au français et insère dans son propos, par-ci, par-là, des mots étrangers :

TS : – Je m’habille et ensuite on va discuter. Sérieusement.

– Tout ce que tu veux. Et tu verras, c’était un malentendu.

– Quel malentendu, tu me prends pour une conne ?

[...]

– On fait la paix ?

– D’accord. Mais avant, tu vas m’expliquer ce qui s’est passé dans sa tête. Et ne recommence pas avec ton malentendu. (*RG*, 101)

TC : – Mă îmbrac și pe urmă stăm de vorbă. În mod serios.

– Cum vrei tu, așa o să facem. Și-ai să vezi, a fost un *malentedu*.

– Care *malentedu*, mă crezi timpită ?

[...]

– Facem pace ?

– Bine. Dar mai întâi ai să-mi explici ce-a fost în capul tău. Și să nu-mi mai vorbești de *malentedu*. (*RCT*, 81)

Par ces emprunts de langue, des formes françaises viennent ainsi se greffer sur le tissu textuel roumain. D’autres fois, l’auteur-traducteur conserve dans la langue cible un mot ou une expression de la langue source soit parce qu’on « ne dispose pas d’une correspondance lexicalisée, soit pour des raisons d’ordre stylistique ou rhétorique » (Delisle 2003 : 38).

TS : Dans son cas, il est difficile de parler de voyeurisme, car il ne voit rien, il voit maintenant mes chaussures et mon pantalon. Je touche son épaule. (*RG*, 61)

TC : În cazul lui, parcă n-ar fi vorba de *voyeurisme*, căci nu vede nimic și nici nu încearcă să vadă. De văzut, acum, nu vede decât încălțările și pantalonii mei. Îl bat pe umăr. (*RCT*, 47)

Dumitru Tsepeneag, en se traduisant en roumain, emprunte le mot « voyeurisme » pour combler un vide lexical. Dans *Micul dicționar academic* [*Petit dictionnaire de l’Académie*] (*MDN*), *Marele dicționar de neologisme* [*Grand dictionnaire des néologismes*] (*MDN*) ou *Dicționar de cuvinte recente* [*Dictionnaire des mots récents*] (*DCR*) ce mot figure avec la mention « franțuzism » [francesisme],

dans le sens qu'il vient de la langue française, mais il n'a pas été encore assimilé par la langue roumaine.

Quand la langue roumaine manque de mots pour réexprimer une unité de la langue source, l'auteur fait appel à l'emprunt non normé pour suppléer à ce vide lexical. Il transcrit le mot phonétiquement et l'insère dans le texte roumain. Ces xénismes se détachant de la langue roumaine, deviennent des marques d'un autre idiome.

TS : Ouf ! Je suis mouillée. Partout. L'éclairagiste m'offre à boire. (RG, 44)

TC : Uf ! Sunt udă leoarcă. Peste tot. Eclerajistul vine spre mine cu un pahar în mână. (RCT, 33)

TS : Il lit en murmurant à voix basse. Cette maudite nouvelle, la monteuse a fini par la lire elle aussi. (RG, 155)

TC : Citește murmurînd ca pentru el. Afurisita asta de nuvelă, monteuză a citit-o și ea pînă la urmă ! (RCT, 123)

Les mots « eclerajist » et « monteuză » ne figurent pas dans le *Dicționar explicativ al limbii române* [Dictionnaire explicatif de la langue roumaine] (DEX). Ils ne figurent pas non plus dans MDN ou DCR, des dictionnaires réservés aux néologismes et aux mots récents. Toutefois, dans le MDN il y a la forme « monteză » avec la mention qu'elle vient du français, de « monteuse », mais ce n'est pas celle-ci que Dumitru Tsepeneag préfère dans sa traduction. Le français contamine ainsi le roumain en faisant en sorte que l'œuvre étrangère soit amenée sur les rives de la langue traduisante dans sa pure étrangeté (cf. Berman 1999 : 41). L'empreinte que la langue étrangère met sur la langue maternelle ne devrait pas s'interpréter comme une faute de traduction, mais positivement, comme un indice du bilinguisme et de la biculturalité de l'écrivain, comme une caractéristique de son idiolecte. C'est le reflet de la cohabitation des deux langues dans la réécriture.

On peut également énumérer toute une série de structures en français – par exemple *à la lettre*, *à la* (manière de) – qui sont déjà entrées dans le vocabulaire des locuteurs roumains et que ceux-ci utilisent dans leurs propos comme marque de leur érudition.

TS : Je le laisse faire en respectant le scénario à la lettre. Et le réalisateur est content, même si Mathieu ne chante pas et ne fait pas non plus de gestes d'encouragement à l'accordéoniste qui continue à jouer avec beaucoup de zèle. (RG, 56)

TC : Îl las în plata domnului respectând scenariul *à la lettre*. Iar regizorul e mulțumit, chiar dacă Matei nu e acolo să cînte și să-l încurajeze pe acordeonist care continuă săracul cu mult zel. (RCT, 43)

Si au début du *Mot sablier* l'auteur avait du mal à se débarrasser du « ballast fantasmatique » (p. 12) de la langue maternelle, en revenant à la langue roumaine, il lui est difficile de chasser les fantômes de la langue étrangère qui, invoquée ou non, revient dans la traduction-écriture. Les mots connotés culturellement sont un autre indice de la présence étrangère dans le texte et soulignent l'hybridité du texte en traduction. En font partie les désignateurs culturels qui sont « des signes renvoyant

à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture » (Ballard 2005 : 126). À titre d'exemple, nous pouvons mentionner : les noms des plats et boissons, des us et coutumes, de différents ustensiles, etc. Quant à Dumitru Tsepeneag, il opte parfois pour une traduction naturalisante en effaçant la référence à la culture française.

TS : Jean C. allume une cigarette. Il en tire une bouffée, un goût amer, il n'aime pas fumer à jeun. Il prendrait volontiers un café : avec un croissant. Mais pour cela il doit descendre. (*RG*, 10)

TC : Ioan C. își aprinde o țigară. Trage din ea, pufoaie, gustul îi e amar, nu-i place să fumeze pe stomacul gol. Face o grimasă, apoi încă una. Nu se îndură să arunce țigara. I-ar prinde bine o cafea. Dar pentru asta trebuie să coboare. (*RCT*, 7)

TS : Il approche du comptoir. Il n'arrive pas très bien à mettre ses coudes sur le zinc. Il demande un croissant et une brioche. Les autres dorment comme des loirs. (*RG*, 11)

TC : Se apropie de teigheea. Nu izbutește să-și așeze cum trebuie coatele pe suprafața de metal lucios, zinc probabil. Cere un corn, nu, mai bine o brișă. Ceilalți dorm buștean : poți să tai lemne pe ei. (*RCT*, 8)

Dans les deux exemples ci-dessus, le mot « croissant », un désignateur culturel renvoyant explicitement à la culture française ainsi qu'à l'habitude des Français de prendre un café et un croissant, a été d'abord complètement gommé (premier exemple) et ensuite l'auteur-traducteur a choisi de le rendre en roumain par un équivalent qui ne restitue que partiellement les traits spécifiques du « croissant » (deuxième exemple), à savoir la forme. Par le gommage de la référence culturelle et par l'emploi d'un terme général à la place d'un mot connoté culturellement, on ramène tout à la langue-culture roumaine, à ses normes et valeurs. À l'inverse de ce que nous avons observé plus haut – la présence des mots français dans le texte en roumain –, l'écrivain cesse de créer de la couleur locale, tendance qu'on pourrait mettre en relation avec le réseau onomastique du texte. Dumitru Tsepeneag opte pour une traduction en roumain des anthroponymes de sorte que les personnages s'appellent : Ion, Maria, Matei, Marcu, Francisc, etc. Il ne pratique le report que pour les individus qui appartiennent, par leur origine, à la France, tels : Jean Gabin ou Jean-Luc Godard.

Il peut arriver aussi qu'il mélange les stratégies de traduction : en gardant le désignateur culturel, il cherche à maintenir une distance culturelle marquée.

TS : C'est pas à toi que j'ai demandé, précise Mathieu et il commande encore un verre de calva. (*RG*, 157)

TC : Nu pe tine te-am întrebat, precizează Matei și comandă încă un pahar de calvados. (*RCT*, 125)

Le désignateur culturel « calvados » (« Eau-de-vie de cidre fabriquée dans le Calvados et certains départements avoisinants. » (*PR*)) est décalé par rapport au texte qu'il habite dans la langue de la traduction (Risterucci-Roudnicky 2008 : 68) de sorte qu'on pourrait à juste titre douter des coutumes roumaines. Est-ce que les

Roumains (les anthroponymes du texte ont été traduits en roumain), quand ils vont au bistrot, boivent du calvados ? Dumitru Tsepeneag brouille ainsi les stratégies de traduction en accordant la primauté soit à la langue et à la culture sources soit à la langue et à la culture cibles. D'une part, il cherche à restituer les spécificités françaises en dévoilant les sources étrangères de son roman, mais, d'autre part, il adapte son récit à l'espace roumain. Ni sourcier ni cibliste¹⁰ ou les deux à la fois, Dumitru Tsepeneag prouve, par son autotraduction, que les solutions de traduction ne se trouvent pas uniquement et exclusivement du côté de la source ou du côté de la cible. Les décisions sont complexes et illustrent le fait que la traduction est « mélange insolite de deux cultures différentes, endroit de tensions, de confrontations, de frictions et de divergences de penser, de sentir et de s'exprimer » (Rădulescu 2013 : 446).

Conclusion

Roman de gare de Dumitru Tsepeneag est un intertexte où il est possible de retrouver des échos d'autres textes du même auteur tels : la nouvelle *Attente* ou le roman *Le Mot sablier*. En même temps, le tissu textuel se prolongeant au-delà de la création littéraire de cet écrivain, un dialogue intertextuel s'instaure entre les écrits tsepeneagiens et ceux d'autres écrivains, comme, par exemple, le roman *Paludes* de Gide. Par l'autotraduction, l'auteur-traducteur transpose en roumain ce texte hybride de sorte que la nouvelle version communique, à son tour, avec le texte source dont elle dérive. Les deux versions (française et roumaine) interfèrent : *Roman de citit în tren* porte, dans le texte et le hors-texte, l'empreinte, plus ou moins visible, de l'original. Par la présence des formes françaises ou de mots connotés culturellement dans le texte roumain, la strate inférieure du palimpseste littéraire refait surface. En même temps, l'auteur-traducteur cherche à naturaliser son texte par une adaptation aux normes de la langue-culture roumaine. Par les stratégies de traduction mises en pratique, Dumitru Tsepeneag prouve que la traduction et, en l'occurrence, l'autotraduction est une activité hybride et complexe.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1992), « Texte (Théorie du) », in *Enciclopedia Universalis*, Vol. 22, Paris : Éditions Larousse, 370-374.
- Ballard, Michel (2005), « Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels », in Michel Ballard (études réunies par), *La traduction, contact de langues et de cultures (I)*, Arras : Artois Presses Université, 125-148.

¹⁰ Pour Jean-René Ladmiral « les "sourciers" sont ceux qui s'attachent au *signifiant* (voire à la "signifiante") de la *langue*, en se focalisant sur la langue-*source* du texte original ; alors que les "ciblistes" privilégient non pas le signifiant, ni même le signifié, mais le *sens* ou plutôt l'"effet" que produit la *parole* (au sens saussurien du terme), c'est-à-dire le discours, le texte, et même l'œuvre, qu'il conviendra de traduire en mobilisant les ressources spécifiques de la langue-*cible*. » (2014 : 30) (souligné dans le texte).

- Delisle, Jean (2003), *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Eiben, Ileana Neli, « Deux méthodes de se traduire : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali », in Georgiana Lungu-Badea (éd.), *De la méthode en traduction et en traductologie*, Timișoara : Eurostampa, 203-213.
- Eiben, Ileana Neli, « *Le Mot sablier* de Dumitru Tsepeneag ou la mise en roman d'une expérience scripturaire bilingue », in *Analele universității din Craiova*, seria Științe filologice, Langues et littératures romanes, An XVIII, Nr. 1, Craiova : Editura Universitaria Craiova, 13-23.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil.
- Gyurcsik, Margareta (2005), « *Pigeon vole* : intertextualité et métissage », in *NEF*, Vol. 20, n° 1: 47-52.
- Hamers, Josiane, F. (1997), « Emprunt », in Marie-Louise Moreau (coord.), *Sociolinguistique, Les concepts de base*, Hayen : Pierre Mardaga éditeur, 136-139.
- Jakobson, Roman (2003), « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage* (Traduit et préfacé par Nicolas Ruwet), Paris : Les Éditions de Minuit, 78-86.
- Ladmiral, Jean-René (2014), « Sourciers et ciblistes revisités », in *Sourcier ou cibliste*, Paris : Les belles Lettres, 29-67.
- Longre, Jean-Pierre (2005), « De la nouvelle au cinéma : *Roman de gare*, variations sur l'attente », in *NEF*, Vol. 20, n° 1 : 53-59.
- Lungu-Badea, Georgiana (2011), « Les voix fédérées ou confédérées de l'auteur et du traducteur », in *Revue Internationale d'Études en Langues Modernes Appliquées*, Cluj-Napoca : Risoprint, n° 4 : 71-84.
- Osimo, Bruno, « Références intertextuelles » [En ligne]. URL : http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_4_32?lang=fr (consulté le 20 octobre 2017).
- Osimo, Bruno, « La norme internationale ISO 2384 : "Présentation des traductions, 1^{ère} partie" » [En ligne]. URL : http://courses.logos.it/pls-courses/linguistic_resources.cap_1_1?lang=fr#livres.
- Oustinoff, Michael (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris : L'Harmattan.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), *La littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin.
- Pym, Anthony (1997), *Pour une éthique du traducteur*, Arras : Artois Presses Université.
- Rădulescu, Anda (2013), « Le traducteur face à l'hybridité de l'œuvre à traduire : *Din Calidor* de Paul Goma et "*Le Calidor*" d'Alain Paruit », in Andreea Gheorghiu/Ramona Malița/Ioana Marcu/Mariana Pitar/Dana Ungureanu (coord.), Timișoara : EUV, 445-457.
- Riffaterre, Michael (1981), « L'intertexte inconnu », in *Littérature, Dossier : Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, 41 : 4-7.

- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008), *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris : Armand Colin.
- Schleiermacher, Friedrich (1999), *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, (traduit de l'allemand par Antoine Berman et Christian Berner), Paris : Éditions du Seuil.
- Tatilon, Claude (2003), « Traduction : une perspective fonctionnaliste », in *La linguistique*, 1 (vol. 39) : 109-118.

Dictionnaires

- Dimitrescu, Florica, Ciolan, Alexandru, Lupu, Coman (2013), *Dicționar de cuvinte recente*, ediția a 3-a, București, Editura Logos.
- Marcu, Florin (2008), *Marele dicționar de neologisme*, Ediția a X-a revăzută, augmentată și actualizată, Editura Saeculum Vizual, București.
- Dicționarul explicativ al limbii române*, București : Editura Univers enciclopedic gold, 2012.
- Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Robert 2009.
- Micul dicționar academic*, (vol. I-IV), București, Editura Univers enciclopedic, 2000-2003.

Corpus

- Gide, André (1973), *Paludes*, Paris : Gallimard.
- Tsepeneag, Dumitru (1984), *Le Mot sablier*, Paris : P.O.L. éditeur.
- Tsepeneag, Dumitru (1985), *Roman de gare*, Paris : P.O.L. éditeur.
- Tsepeneag, Dumitru (2003), « Attente », in Dumitru Tsepeneag, *Attente*, Paris : P.O.L. éditeur.
- Țepeneag, Dumitru (1993), *Roman de citit în tren*, Iași : Institutul European.

CONCEPTION ET MISE EN PLACE D'UN SCÉNARIO HYBRIDE AU MASTER DE *LANGUE FRANÇAISE*, *DIDACTIQUE ET LITTÉRATURES DANS L'ESPACE* *FRANCOPHONE*

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

Résumé

Ce travail est avant tout une réflexion sur l'opportunité de l'introduction d'un dispositif d'apprentissage hybride dans le cadre de l'atelier de phonétique corrective de la deuxième année du master *Langue française, didactique et littératures dans l'espace francophone* de l'Université de Craiova et une tentative de valoriser mon expérience de concepteur et d'évaluateur de scénarios hybrides dans le cadre du projet BASAR de l'Agence Universitaire de la Francophonie. Nous avons utilisé à cette fin l'outil de scénarisation mis à notre disposition par l'équipe de concepteurs du projet.

Abstract

DESIGN AND IMPLEMENTATION OF A HYBRID CLASS SCENARIO AT THE MASTER OF *FRENCH LANGUAGE*, *DIDACTICS AND LITERATURE IN THE FRENCH-SPEAKING* *WORLD*

This paper is primarily a reflection on the opportunity to introduce a hybrid learning device in the context of the corrective phonetics workshop in the second year of the Master's degree *French language, didactics and literatures in the French-speaking world* at the Faculty of Letters, the University of Craiova, and an attempt to enhance my experience as a designer and evaluator of hybrid scenarios in the framework of the AUF BASAR project.

Mots-clés : *BASAR, scénario hybride, autonomisation, FLE, phonétique corrective*

Keywords : *BASAR, hybridization, autonomy, French as a Foreign Language, corrective phonetics*

1. Introduction

Ce numéro thématique des *Annales de l'Université de Craiova, Langues et Littératures Romanes*, centré sur l'hybridation, le métissage et la synergie en langue, littérature, traduction et didactique m'offre l'occasion de mettre à profit une

expérience professionnelle précieuse, acquise lors de la participation, en tant qu'apprenante (formation suivie en 2013) et plus tard en tant que membre de l'équipe d'évaluateurs (Concours de scénarios hybrides 2014), dans le cadre du projet BASAR (*BANque de Scenarii d'Apprentissage Hybrides Réutilisables et Interopérables*) de l'Agence Universitaire de la Francophonie.

Le projet¹, issu des efforts conjoints de quatre Bureaux régionaux (Europe Centrale et Orientale, Maghreb, Moyen Orient et Europe de l'Ouest) se donnait pour objectif principal la mise en place et l'alimentation d'une banque de scénarios hybrides destinée aux enseignants des universités francophones. Les scénarios de cette banque concernaient plusieurs domaines scientifiques, ainsi que les trois niveaux de l'enseignement universitaire : Licence, Master et Doctorat.

Un scénario d'apprentissage hybride y est entendu au sens de Gilbert Paquette (2003) comme « [...] un ensemble ordonné d'activités, régies par des acteurs qui utilisent et produisent des ressources, et utilisent des services et supports TIC »; le caractère « hybride » d'un scénario peut concerner soit l'utilisation de dispositifs différents, soit la combinaison de différents modes de communication et/ou de travail (distanciel/présentiel, synchrone/asynchrone, individuel/collaboratif, etc.).

Scénario BASAR est un module de conception de scénarios hybrides dérivé de la chaîne éditoriale *Scenari Opale*², conçu par l'Université de technologie de Compiègne (France) à la demande de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF).

Ce travail est avant tout une réflexion sur l'opportunité de l'introduction d'un dispositif d'apprentissage hybride dans le cadre de l'atelier de phonétique corrective de la deuxième année du master *Langue française, didactique et littératures dans l'espace francophone* de l'Université de Craiova et une tentative de valoriser mon expérience de concepteur et d'évaluateur de scénarios hybrides dans le cadre du projet BASAR de l'AUF.

2. Constats préliminaires, hypothèses et objectifs de la recherche

Au cours des dernières décennies, les pratiques d'enseignement ont connu des transformations importantes, en parallèle avec l'évolution des méthodologies dans la didactique des langues vivantes.

Les tendances de la formation 2017³ ne font qu'accentuer cette évolution :

- mobilité : déploiement des outils mobiles en milieu professionnel (*training apps* embarquées sur tablettes et portables)
- interconnexion (formation « augmentée » qui intègre les réseaux sociaux, fort développement du social learning)
- intelligence (intégration des TICE, cursus évolutifs et *adaptive learning*, *Big Data* au service du pilotage des formations)
- efficacité (des formats adaptés aux contraintes de l'apprenant ; l'essentiel en plus court et en plus attractif)

¹ <http://www.projetbasar.net/index.php/fr/>

² <https://scenari.org/>

³ Cf. au site <https://www.parlonsrh.com/formation-2017/>

- opérationnalisation et hybridation (mise en pratique renforcée pendant la formation, indépendance et personnalisation de l'apprentissage, présentiel revalorisé au sein de parcours hybrides)
- collaboration (essor des communautés de pratiques en ligne, échanges entre pairs)

La création des dispositifs d'enseignement hybride s'insère dans un processus dynamique d'adaptation de l'école aux évolutions de la société, des besoins et attentes du public scolaire jeune et adulte, de la démultiplication des parcours formatifs et à l'évolution des technologies (et surtout la présence de plateformes de formation telles que *Moodle* et *Claroline*, permettant la mise en place de situations d'apprentissage en asynchrone (ou en différé) et en synchrone (ou en simultané). « Le dispositif hybride, parce qu'il suppose l'utilisation d'un environnement techno-pédagogique, repose sur des formes complexes de médiatisation et de médiation » (Charlier et alii, 2006 : 481).

Selon Peraya (2007), il y a trois dimensions innovantes liées à la mise à distance : l'articulation de moments de formation en présentiel et à distance, l'approche pédagogique et l'accompagnement humain. La première dimension - articulation présence et distance - concerne le temps prévu pour les activités dans les deux modes : quelles tâches effectuent les étudiants pendant chacun des deux moments ? Comment sont-elles organisées dans le scénario pédagogique ?

La deuxième dimension désigne l'approche pédagogique privilégiée par l'enseignant. Charlier, Bonamy et Saunders (2003) en prônent trois : transmissive, individualiste ou collaborative.

La troisième dimension concerne l'accompagnement humain et a un rôle central dans les dispositifs hybrides. Les études sur la formation à distance ont montré depuis longtemps la nécessité d'accompagner les étudiants dans leur démarche d'apprentissage, sous la forme du tutorat notamment.

Pour ce qui est de la formation des enseignants de FLE, le défi est celui de la construction d'un curriculum en termes de compétences : il s'agit, selon D. Dincă (2016 : 36) de « [...] munir les étudiants en formation initiale d'une compétence en matière de recherche documentaire et de maîtrise de nouvelles technologies, mais aussi d'une capacité de co-agir avec les autres dans la réalisation d'un but / projet commun. »

À cette fin, il faut concevoir des cours et des scénarios pédagogiques motivants, entraînants et capables de mobiliser des compétences de divers ordres, d'assurer la progression et l'évaluation judicieuse des progrès des apprenants.

Dans ce type de démarche, le professeur titulaire du cours joue un rôle de tuteur, en assurant les séances en présence et en participant activement à la préparation du matériel qui servira de support aux activités à distance.

L'idée qui se trouvait à la base de ma démarche n'était pas de transposer la formation actuelle en formule hybride, mais de trouver les meilleures pratiques didactiques à mettre en place, ainsi que les stratégies censées résoudre les problèmes existants, que je vais présenter dans la section 4 de l'article, tout en améliorant les apprentissages des étudiants en master.

3. Cadre conceptuel de l'apprentissage hybride

Le processus de formation hybride (appelée aussi apprentissage mixte) fait référence à l'intégration de deux types de formation, c'est-à-dire la présence et la distance, les technologies étant utilisées afin de soutenir le processus d'enseignement/apprentissage. Elle est orientée vers le suivi de l'apprenant, l'utilisation de ressources variées et le développement d'espaces d'échanges collectifs et d'interaction (la classe, les forums, les travaux collectifs et les commentaires sur la plateforme).

Il convient de distinguer à ce point entre *dispositif* d'apprentissage hybride et *scénario* pédagogique hybride. Mettant en lumière les phases préparatoires des activités d'apprentissage, le *scénario* pédagogique se présente comme « le résultat du processus de conception d'une activité d'apprentissage » (Daele, 2003 : 1).

Le concept de *dispositif* trouve son origine dans le champ de la technique et désigne alors « un ensemble de moyens disposés conformément à un plan ». Holtzer (2002) définit le dispositif comme : « un ensemble organisé de structures, de ressources et de moyens mis en place en fonction d'un projet pédagogique. »

D'autres précisions terminologiques s'imposent. Un scénario pédagogique suppose des *stratégies didactiques* et des *séquences* organisées de façon à atteindre plusieurs objectifs.

Selon Brigitte Rougier (2009), la *séquence* est un ensemble continu ou discontinu de séances articulées entre elles dans le temps et organisées autour d'une ou plusieurs activités en vue d'atteindre les objectifs fixés par les programmes. Le but d'une séquence est de contribuer au développement des compétences spécifiques. La séquence pédagogique est d'habitude constituée de plusieurs séances en vue d'atteindre des objectifs. Dans chaque séquence, l'enseignant doit déterminer les *situations d'apprentissage* adéquates à l'appropriation des objectifs par les apprenants. Rougier (2009) ajoute ensuite que les situations d'apprentissage, choisies après avoir fixé les objectifs, doivent préciser : la *stratégie pédagogique* utilisée : expositive, interrogative, algorithmique ; l'*organisation* de la classe : travail individuel, travail de groupe, travail collectif ; les *méthodes* et les *supports* utilisés : document écrit, enregistrement, vidéo, etc.

Selon Faerber (2004 : 3), « une situation d'apprentissage est un ensemble de conditions et de circonstances susceptibles d'amener une personne à construire des connaissances. » Une telle situation peut être « spontanée », non-prévisible, et agir sur l'apprenant, interpellé par une observation, une rencontre, un événement qui pose problème et remet en question ses représentations. Elle peut advenir à tout moment de la vie, mais dans le cadre habituel des formations, c'est l'enseignant qui compose une situation d'apprentissage en réunissant les conditions initiales – appelée *situation de départ* – qui vont poser problème. Le travail de l'enseignant consiste à concevoir cette trame initiale en décrivant un contexte susceptible d'amener ensuite la mobilisation de connaissances, un questionnement et une rupture des représentations et en fournissant les outils, les références, les indications méthodologiques, voire les indices qui permettront à l'apprenant de construire ses

représentations par le biais d'activités et d'expériences cognitives vécues lors du traitement de la problématique posée.

Il existe plusieurs méthodes et situations d'apprentissage utilisées en didactique des langues étrangères, dont nous mentionnons :

– la *situation-problème* : organisée autour du franchissement d'un obstacle par le groupe, obstacle préalablement bien identifié par l'enseignant. Les notions et les procédures de résolution du problème ne sont pas connues. Il n'y a pas de solution unique. Les apprenants formulent des hypothèses et ils investissent leurs connaissances antérieures disponibles ainsi que leurs représentations.

– le *débat* : plusieurs points de vue sont possibles à partir d'une problématique donnée. Chaque point de vue est défendu par un membre de l'équipe (débat à l'intérieur d'une équipe) ou débat entre 2-3 équipes (à l'intérieur d'un groupe constitué de plusieurs équipes).

– le *projet* : une démarche de projet est initialisée par un besoin et s'oriente vers une production et une réalisation. Un projet peut être individuel ou de groupe.

– l'*étude de cas* : Proposition d'une situation réelle en vue de poser un diagnostic, élaborer des solutions et déduire des règles ou des principes applicables à des cas similaires.

– la *cyber-enquête* : une cyber-enquête est une activité de recherche documentaire. Une cyber-enquête contient des informations concernant le *but à atteindre* (concret et différent de l'objectif d'enseignement). Une partie ou la totalité de l'information avec laquelle l'apprenant interagit provient de ressources situées sur la toile. Elle aboutit à la collecte d'informations dont l'apprenant doit reconnaître la pertinence.

– l'*exercice* : dans le cadre d'un exercice, on réclame de la part des apprenants une réponse par restitution de mémoire ou application de règles. Les exercices de prononciation (individuels ou de groupe) se déroulent sous la surveillance de l'enseignant de langue.

Les *ressources* utilisables dans le cadre d'un dispositif hybride se ramènent à une gamme variée de documents (textes écrits, images, vidéos, liens vers des sites internet, etc.) et d'activités (questionnaires, tests, exercices autocorrectifs, forums de discussion, chat, etc.).

Une fois que les objectifs, les contenus, les stratégies, les méthodes et les supports sont définis dans le scénario de cours conçu par l'enseignant, celui-ci peut décider plus en détail des ressources et des activités qu'il va mettre en place. Il décide par exemple que pour l'étape *x*, il va utiliser : une présentation en classe (et le support du cours en .ppt) pour expliquer les fondements de la thématique ; le document *Explication.pdf* sur la plateforme pour que les étudiants puissent approfondir leurs connaissances ; un devoir avec un cas pratique à résoudre pour mobiliser leurs connaissances ; un test dans *Moodle* pour que les étudiants puissent évaluer l'état de leurs connaissances sur la thématique ; un document *Aide.pdf* pour ceux qui ne réussissent pas bien le test ; un forum pour discuter des solutions du cas ; un moment en classe pour donner une/la solution au cas pratique et pour valider les solutions des étudiants, avec un document *Solutions.doc*) et ainsi de suite pour chaque étape du cours.

En définissant ces ressources et activités, il peut se rendre compte que les étapes de son scénario sont améliorables, interchangeables, etc. et adapte ainsi son scénario au fur et à mesure de la mise en place de celui-ci.

L'articulation des séances d'apprentissage en présentiel et à distance représente une des caractéristiques principales des dispositifs hybrides, rendue possible grâce à l'intégration des nouvelles technologies. Cette alternance fait l'objet de multiples questionnements de la part des enseignants désirant franchir le pas vers l'enseignement hybride : Quel doit être le temps accordé pour chacun de ces deux modes ? Quelles activités sont scénarisées dans chacun de ces deux modes ? Quelle est la charge de travail réalisé par l'apprenant dans chacune de ces phases ? Quand l'apprenant se voit-il exposer à une transmission de contenu ? Quand doit-il traiter ces contenus à travers des tâches particulières ? Comment va se réaliser l'accompagnement ? Comment sera réalisée la médiation ? Quelle technologie faut-il utiliser, pour quel environnement d'apprentissage ?, etc.

Les réponses à ces questions sont, bien évidemment, multiples et dans tous les cas elles doivent être particularisées et adaptées aux contenus à transmettre / aux compétences à développer et aux publics-cibles. Une banque de données et de scénarios d'apprentissage hybride constituerait une aide efficace pour les enseignants se trouvant devant un projet d'hybridation.

4. Présentation du dispositif d'enseignement hybride

4.1. Le contexte institutionnel

La discipline *Phonétique corrective* dispose d'un temps réduit dans le programme d'enseignement: 14 heures (1 heure hebdomadaire pendant le deuxième semestre de la deuxième année du master *Langue française, didactique et littératures dans l'espace francophone*), alors qu'elle est très importante pour la formation des futurs professeurs de FLE, qui seront amenés à enseigner le français à un public roumanophone de jeune âge et pour lesquels la maîtrise des techniques de prononciation et de correction phonétique est essentielle.

4.2. Compétences spécifiques de la discipline *Phonétique corrective*

Les compétences que cette discipline se propose de former/ d'améliorer chez les étudiants du Master sont de trois ordres:

- a. Connaissance, compréhension, explication et interprétation (savoirs)
 - renforcer les connaissances théoriques sur le système phonologique, la prononciation et la prosodie du français (éléments de phonétique articulatoire, le modèle rythmique de la phrase française, la mélodie, le groupe de souffle, les systèmes vocalique et consonantique, les liaisons et les enchaînements ; « e » instable, « h » muet et « h » aspiré) ;
 - appréhender des règles de la transcription phonétique ;
 - familiariser les étudiants avec les méthodes pratiques de correction phonétique (méthode articulatoire et méthode verbo-tonale)
 - prendre connaissance des difficultés spécifiques de prononciation du français chez les apprenants roumains et des techniques d'amélioration proposées ;

- b. Compétences instrumentales-applicatives poursuivies (savoir-faire)
 - développer des compétences pratiques d’analyse des caractéristiques phonétiques et prosodiques du français, de reconnaissance des oppositions phonémiques ;
 - faire des applications pratiques (exercices de prononciation, de commutation, de reconnaissance des oppositions grammaticales par la prononciation, etc.)
- c. Objectifs d’ordre affectif-attitudinal (savoir-être)
 - éveiller et maintenir l’intérêt pour une prononciation correcte et mélodieuse ;
 - responsabiliser les étudiants à organiser leur travail individuel pour améliorer leur prononciation (écouter la radio, des chansons, regarder les chaînes télévisées francophones, utiliser les ressources Internet et multimédia, etc.)
 - valorisation optimale du potentiel créatif des étudiants dans les activités didactiques de correction phonétique.

4.3. Analyse des besoins

L’enseignement en présentiel seul (une séance de 2 heures toutes les deux semaines) ne permet pas aux étudiants d’atteindre le niveau requis par le référentiel de compétences des futurs enseignants de Fle. Ce constat, né après plus de 10 ans de fonctionnement du master, m’a amenée à m’interroger sur les modalités les plus favorables de combler les lacunes dans la formation théorique des étudiants et sur les modalités d’enseignement les plus adéquates pour la discipline *Phonétique corrective*. Ma réflexion s’est poursuivie par un classement des activités à privilégier en présentiel et potentiellement réalisables à distance.

4.4. Objectifs et public-cible

Le défi de transformer un atelier existant en dispositif hybride n’est pas facile à relever, surtout du point de vue de l’adaptation du dispositif au public-cible non homogène, constitué d’étudiants d’âges différents, ayant des niveaux de préparation théorique et d’expérience pédagogique très hétérogènes. Certains étudiants travaillent déjà et ont un emploi du temps chargé, d’autres habitent dans une localité située à grande distance de l’université et la navette est problématique. En ce qui concerne leur contact préalable avec les nouvelles technologies, mes sondages ont indiqué qu’ils les connaissent assez bien, mais très peu d’entre eux les utilisent effectivement dans leur pratique professionnelle quotidienne (en général ceux qui travaillent dans des écoles ou des lycées dotés de cabinets de langues vivantes).

Un autre défi de la transformation de l’atelier à présence obligatoire en dispositif hybride était de faire en sorte que l’enseignement, les apprentissages, les activités et l’évaluation soient un tout cohérent apte à déterminer les étudiants à concentrer leurs efforts sur les apprentissages à réaliser plutôt que sur les notes à obtenir. Ceux-ci étaient assez stressés à cause du nombre insuffisant d’heures de

cours et du temps réduit réservé aux applications pratiques, qui, disaient-ils, ne leur permettait de bien se préparer pour l'examen final.

Les objectifs de la formation hybride pour le public-cible seraient les suivants :

- améliorer leurs compétences de spécialité en phonétique et en didactique du Fle ;
- maîtriser les principales méthodes de correction phonétique en Fle (la méthode articulatoire et la méthode verbo-tonale) ;
- découvrir des outils innovants favorisant l'apprentissage d'une langue vivante ;
- connaître les potentialités des ressources numériques dans la pédagogie des langues vivantes ;
- découvrir des outils collaboratifs de travail, produire et partager des ressources pédagogiques.

Après avoir fixé les objectifs pédagogiques, je procéderai à la définition des tâches, pour laquelle il faut tenir compte des principes spécifiques à l'apprentissage hybride :

- la construction attentive des tâches à réaliser pour intégrer les thématiques des séances ;
- la spécification des indicateurs de réussite pour chacune des tâches afin de permettre aux étudiants de s'évaluer ;
- la construction de plusieurs aides à la tâche pour guider les étudiants dans leurs travaux ;
- la recherche et la sélection d'applications pour aider les étudiants dans la réalisation des tâches ;
- l'animation d'un forum pour chacune des séances à distance.

4.5. Le scénario pédagogique

Le scénario hybride se caractérise par l'alternance des modes : le cours mélangera les séances en classe avec des séances en ligne. Ainsi, une portion substantielle du contenu est diffusée en ligne avec des interactions synchrones et asynchrones. Les cours en classe sont à intégrer dans cette formule hybride. Les séances en classe traiteront spécifiquement de l'exploration et de l'expérimentation des thématiques, de leurs pertinences, des outils didactiques qui les accompagnent et du travail à faire à distance. Les séances à distance seront consacrées à la réalisation des tâches individuelles et de la tâche collective.

Les types de compétences visées dans chaque mode sont complémentaires : les séances en classe visent les compétences instrumentales-applicatives, alors que le travail à distance constitue le moment de l'acquisition des connaissances de spécialité et du travail collaboratif. Le transfert – étape essentielle dans l'approche par compétences – se réalisera lors de l'accomplissement du devoir, à distance.

4.5.1. Enchaînement temporel des modes et modalités d'évaluation

Le scénario hybride sera composé de 7 modules de formation et pour chacun d'entre eux il faudra définir:

- les compétences visées (ou les objectifs par activité)
 - les modalités de réalisation du module : durée apprenant, modalité spatiale (présentiel/distance), modalité temporelle (a/synchrone), modalité d'accomplissement de la tâche (individuel/collaboratif)
 - les types d'activités d'apprentissage : examiner, écouter, s'informer, s'évaluer, collaborer, produire, etc.
 - les consignes (précises et claires, correspondant aux modalités annoncées)
- et le matériel pédagogique mis à la disposition des étudiants.

Le déroulement du scénario est le suivant:

La première séance, en présentiel synchrone sera consacrée à la présentation des outils, des activités et des ressources de la plateforme, afin de préparer les étudiants à l'usage du dispositif.

La deuxième séance sera constituée d'activités à distance asynchrones (tâches individuelles indiquées sur la plateforme d'apprentissage).

Fig. 1

La troisième séance – qui pourrait être réalisée à distance, en modalité synchrone (sur le chat room de la plateforme) ou en classe – sera consacrée à la mise en commun des acquis théoriques de la deuxième étape. Lors de cette étape, les étudiants échangeront des idées et des opinions personnelles sur les documents parcourus indépendamment.

3 Introduction a la phonétique corrective

| Durée apprenant | Modalité spatiale | Modalité temporelle | Modalité collaborative | Type d'activité |
|-----------------|-------------------|---------------------|---|-----------------|
| 1h | A distance | Asynchrone | collaborative Individuelle | |

Objectif(s)

- introduire les notions de base de la phonétique corrective
- argumenter l'intérêt de la méthode verbo-tonale pour la correction phonétique en classe de Fle
- comprendre le rôle de la maîtrise d'une prononciation correcte (tant au niveau phonétique qu'au niveau prosodique) dans la communication en langue étrangère

Activité apprenant

Consigne(s)

Lisez l'introduction à la problématique de l'enseignement de la prononciation (20 minutes) et notez les points essentiels que vous avez retenus.

Matériel pédagogique

consulter la page www.uoh.fr¹

Complément(s)

<http://w3.uohprod.univ-tls>²⁴

Fig. 2

4 débat sur l'importance d'une bonne prononciation pour la communication

| | | | | |
|--------------------------------------|--|---|--|-----------------|
| Durée apprenant 30 minutes | Modalité spatiale A distance | Modalité temporelle Synchrone | Modalité collaborative Mixte | Type d'activité |
|--------------------------------------|--|---|--|-----------------|

Objectif(s)

- échanger des idées sur le document parcouru individuellement



Activité apprenant

Consigne(s)

Allez sur le chat du cours.

Matériel pédagogique

lien vers le chat sur Moodle.



Activité formateur

Consigne(s)

Après vous être assuré que tous les étudiants ont fait la lecture du document, demandez-leur un feedback : Est-ce qu'il se sont fait une idée exacte sur le domaine d'étude, les objectifs et les méthodes de la phonétique corrective ? Est-ce qu'ils sont d'accord avec l'auteur en ce qui concerne l'importance d'une bonne prononciation en langue étrangère (Arguments : la multiplication des échanges dans le monde contemporain ; la prépondérance de l'oral en situation de face à face ou via les moyens de communication virtuelle ? Quelle est leur propre opinion sur la question ? Est-ce qu'ils pensent que la prononciation contribue à assurer le succès de la communication ?)

Matériel pédagogique

lien vers le chat

La quatrième séance du cours se déroulera sur la plateforme, en modalité asynchrone et consistera dans une tâche individuelle (visionnage d'un film pédagogique sur la correction phonétique) suivie d'un feedback toujours individuel.

Fig. 3

5 Visionnage du film pédagogique "La "leçon zéro" - Un préalable indispensable aux séquences de correction phonétique"

| | | | | |
|-------------------------------|--|--|---|-----------------|
| Durée apprenant 25' | Modalité spatiale A distance | Modalité temporelle Asynchrone | Modalité collaborative Individuelle | Type d'activité |
|-------------------------------|--|--|---|-----------------|

Objectif(s)

comprendre les principes et enjeux de la correction phonétique



Activité apprenant

Consigne(s)

Visionnez l'extrait vidéo et prenez des notes sur les points que vous trouvez importants. Quel est, selon vous, le but de cette exposition ?

Matériel pédagogique

<http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/seq07P0101.html>

La cinquième étape du scénario d'apprentissage sera dédiée à la description des deux méthodes principales de correction phonétique. Cette étape pourrait avoir lieu en classe ou à distance, si la qualité de la plateforme et de la connexion le permet, et la modalité temporelle sera mixte (étude individuelle asynchrone des documents et mise en commun synchrone).

Fig. 4

6 Les deux méthodes principales de correction phonétique : la méthode articulatoire et la méthode verbo-tonale

| | | | |
|-------------------------------|--|-------------------------------------|--|
| Durée apprenant 2 h | Modalité spatiale A distance | Modalité temporelle Mixte | Modalité collaborative Mixte |
|-------------------------------|--|-------------------------------------|--|

Objectif(s)

- comprendre le fonctionnement et l'utilisation concrète des deux méthodes de correction phonétique les plus connues
- prendre conscience des lacunes et des insuffisances de la méthode articulatoire
- reconnaître la nécessité d'utiliser la méthode verbo-tonale pour la correction phonétique en Fle

Activité apprenant

Consigne(s)

Parcourez les deux documents et relevez les caractéristiques essentielles des deux méthodes, puis comparez les deux démarches, en mettant en lumière les points communs et les divergences. Laquelle des deux vous semble être la plus adéquate à votre classe ?

Matériel pédagogique

consultez la page : <http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/DOCS/DOC05.pdf>
consultez la page : <http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/seq03P0101.html>
consultez le document *DOC17.pdf* (cf.)

Objectif(s)

- observer la totalité des techniques et des gestes pédagogiques utilisés dans le but de la correction phonétique
- comprendre le fonctionnement et l'utilisation concrète des deux méthodes de correction phonétique
- familiariser les étudiants à la pratique de la correction phonétique in vivo en classe de langue

Activité apprenant

Consigne(s)

Vous aurez deux extraits de films pédagogiques sur les techniques de correction phonétique en classe de Fle. Le premier porte plus précisément sur les procédures de correction des voyelles et des consonnes et le deuxième sur les procédures de correction du rythme et de l'intonation.

Observez la totalité des techniques et des gestes pédagogiques utilisés dans le but de la correction phonétique ; prenez des notes.

Matériel pédagogique

allez à la page : <http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/seq07P0101.html>
allez à la page : <http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/seq07P0101.html>

Activité formateur

Consigne(s)

Demandez à vos étudiants de regarder deux films pédagogiques sur les techniques de correction phonétique en classe de Fle. Le premier porte plus précisément sur les procédures de correction des voyelles et des consonnes et le deuxième sur les procédures de correction du rythme et de l'intonation.


Donnez-leur des consignes précises sur ce qu'ils doivent observer : retenir les principales techniques de correction des voyelles, des consonnes

La sixième étape consistera dans la réalisation de deux tâches individuelles, à distance, la première en modalité asynchrone (analyse de deux séances intégrales de correction phonétique enregistrées et mises en ligne) et la deuxième en synchrone (mise en commun et synthèse des observations individuelles).

Fig. 5

**6.1 Analyse de deux SÉANCES INTÉGRALES DE CORRECTION
PHONÉTIQUE**


| Durée apprenant | Modalité spatiale | Modalité temporelle | Modalité collaborative | Type d'activité |
|-----------------|-------------------|---------------------|---|-----------------|
| 3 h | A distance | Mixte | collaborative Individuelle | |

 **Activité apprenant**

Consigne(s)

- Mettez en commun vos observations des activités précédentes. (activité de groupe)
- Faites le point sur les techniques et les procédures de correction phonétique en classe de Fle
- Effectuez les exercices suivants :

Matériel pédagogique
notes prises lors des activités précédentes
feuille d'exercices

 **Activité formateur**

Consigne(s)
Donnez 30 minutes à chaque groupe pour la mise en commun. Modérez la discussion de synthèse, posez des questions pour diriger la discussion vers les points importants qui n'ont pas encore été abordés.

Matériel pédagogique
DOC12.pdf (cf.) (cf.)
DOC10.pdf (cf.)

6.1.1.1 Évaluation du module

| Durée apprenant | Modalité spatiale | Modalité temporelle | Modalité collaborative | Type d'activité |
|-----------------|----------------------|---------------------|---|-----------------|
| 2 h | En présentiel | Synchrone | collaborative Individuelle | |

Objectif(s)

- évaluer les connaissances et les compétences acquises par les étudiants à la fin du module
- aider les étudiants à auto-évaluer

Dans le dernier module, un bilan autocorrectif est proposé aux étudiants sur la plateforme (démarche auto-évaluative de leur apprentissage).

4.5.2. Les évaluations proposées : types, formes et critères

Le scénario fait usage de l'évaluation formative et/ou sommative en adéquation avec les objectifs de chaque étape. Les stratégies mises en œuvre pour évaluer les processus et les produits d'apprentissage dépendent des modalités spatiales et temporelles pour lesquelles on va opter. Par exemple, pour l'évaluation

des connaissances, on peut proposer un QCM, accessible sur la plateforme, alors que pour l'évaluation des compétences et des apprentissages on peut demander aux étudiants de construire des séquences didactiques de correction phonétique visant un problème précis de prononciation, l'amélioration de la prosodie ou l'acquisition de la courbe mélodique spécifique à un type de phrase, etc.

5. Conclusion

L'implémentation du projet est prévue pour l'année académique 2018-2019 afin de satisfaire aux conditions techniques, physiques, institutionnelles nécessaires au bon déroulement des activités (la mise en place d'une plateforme d'apprentissage à distance). Puisque la régulation est une étape indispensable de l'implémentation d'un projet éducatif, il serait bien de prévoir une évaluation du dispositif par des entretiens directs avec les étudiants bénéficiaires, ou bien par le moyen d'un questionnaire écrit/ un sondage en ligne. Ce questionnaire concernera les aspects essentiels de la relation étudiant-contenus, professeur-étudiant et étudiant-étudiant. Ex. : *Comment évaluez-vous globalement cette expérience d'apprentissage hybride ? Considérez-vous que vous vous êtes plus impliqué(s) pendant l'apprentissage en classe ou à distance ? Comment appréciez-vous la quantité du travail en classe/à la maison ? Comment évaluez-vous la qualité des supports fournis par le cours ? Auriez-vous des suggestions pour améliorer cette formation ?*, etc.

Même si les contraintes d'ordre technique, physique et institutionnel peuvent empêcher la mise en place du dispositif d'apprentissage hybride que j'ai imaginé, le grand bénéfice de ce projet est de m'avoir appris à organiser mes pratiques d'enseignement sous forme de scénarios d'apprentissage, ce qui aidera à renouveler les pratiques rigides de l'enseignement universitaire et fera profiter aux étudiants de stratégies et de méthodes d'apprentissage innovantes et entraînantes.

Bibliographie

- Collectif (2001), *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, division des politiques linguistiques.
- Charlier, Bernadette/ Deschryver, Nicole/ Peraya, Danièle (2006), « Apprendre en présence et à distance. Une définition des dispositifs hybrides », in *Distances et Savoirs*, Vol. 4 – No. 4/2006, p. 469-496.
- Charlier, Bernadette/ Perraya, Danièle (2003), *Technologie et innovation en pédagogie*, Bruxelles : De Boeck.
- Cuq, Jean-Pierre/ Gruca, Isabelle (2005), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble : PUG.
- Daele, Amaury (et al.) (2003), « Comment concevoir un scénario pédagogique ? Un outil de questionnement en 17 dimensions », in *Réseau de Centres de Ressources de l'Enseignement Supérieur*, Namur.

- Degache, Christian/ Nissen, Elke (2007), « Formations hybrides et interactions en ligne du point de vue de l'enseignant : pratiques, représentations, évolutions », in *Actes du colloque EPAL* : <http://w3.ugrenoble3.fr/epal/>
- Dincă, Daniela (2016), « La pédagogie par projet dans la formation initiale des futurs enseignants de FLE : enjeux didactiques et institutionnels », in *Le Français langue étrangère. Scénographies didactiques et recompositions formatives, Actes du colloque international 50 ans de français à l'Université de Craiova*, p. 35-44.
- Guichon, Nicolas (2006), *Langues et TICE : méthodologie de conception multimédia*, Paris : Ophrys.
- Holtzer, Gisèle (2002), « S'approprier une langue étrangère dans des situations et des dispositifs pluriels », in Küpers H., Souchon M. (éds.) (2002). *Appropriation des Langues au Centre de la Recherche Sprachwerb als Forschungsgegenstand*. Frankfurt am Main : Peter Lang.
- Ionescu, Alice (2016), « Quelle évaluation dans une approche par compétences dans le contexte de l'enseignement supérieur du FLE ? », in *Le Français langue étrangère. Scénographies didactiques et recompositions formatives, Actes du colloque international 50 ans de français à l'Université de Craiova*, p. 55-64.
- Jeannot, Laurence (2006), *Introduction des TICE en contexte scolaire et autonomie dans l'apprentissage des langues étrangères*, Frankfurt am Main : Peter Lang.
- Louveau, Elisabeth/ Mangenot, François (2006), *Internet et la classe de langues*, Sejer : CLE International, coll. « Techniques et pratiques de classe ».
- Mangenot, François (2002), « L'apprentissage des langues », in Legros D., Crinon J., *Psychologie des apprentissages multimédia*, Paris : Armand Colin.
- Paquette, Gilbert/ Bourdeau, Jacqueline/ Henri, France/ Basque, Josianne/ Léonard, Michel/Maina, Marcelo (2003), « Construction d'une base de connaissances et d'une banque de ressources pour le domaine du téléapprentissage », in *Revue STICEF*, 10.
- Perraya, Danièle (2009), « Un regard critique sur les concepts de médiatisation et médiation. Nouvelles pratiques, nouvelle médiatisation », [en ligne] http://w3.ugrenoble3.fr/les_enjeux/2008-supplement/Peraya/index.php (dernière consultation le 10 octobre 2017).
- Perraya, Danièle (2006), « Communication et formation médiatisées dans l'enseignement supérieur universitaire : l'émergence des dispositifs hybrides et comment en rendre compte ? », in *Actes du 32ème Congrès de l'AIPU « Innovation, Formation et Recherche en Pédagogie Universitaire »*, Université de Monastir (15-18 mai).
- Tagliante, Christine (2006), *La classe de langue*, nouvelle édition, Paris : CLE International, coll. « Techniques et pratiques de classe ».

Sitographie

<http://www.projetbasar.net/index.php/fr/formation/supports-de-formation/tutoriel-scenario-basar> (dernière consultation le 10 octobre 2017).

<https://digital-learning-academy.com/creer-son-scenario-dapprentissage-hybride-outils-tutoriels-exemples/> (dernière consultation le le 10 octobre 2017).

<http://www.projetbasar.net/index.php/fr/formation/scenarii-hybrides-concus2/item/134-introduction-a-la-phonetique-corrective-objet-methodes-interet-pedagogique> (dernière consultation le 10 octobre 2017).

DES « FASHION » ANGLICISMES EN FRANÇAIS CONTEMPORAIN PROVENANT D'UN CORPUS ORAL – UNE HYBRIDATION VOULUE OU UN MÉTISSAGE NÉCESSAIRE ?

Radka MUDROCHOVÁ
Université de Bohême de l'Ouest
Pilsen, République Tchèque
rfridrichova@seznam.cz

Résumé

Le présent article porte sur l'étude du phénomène des emprunts néologiques anglais dans le discours féminin (faisant partie d'un projet du même titre réalisé à la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême de l'Ouest). Pour cette première partie de la recherche, nous avons opté pour un corpus oral qui puise dans l'émission française *Les Reines du shopping*. En analysant cette émission (ses 15 épisodes) destinée *a priori* au public féminin, dont le sujet est centré sur la mode, le style, les tendances et le shopping, nous avons relevé un certain nombre de mots d'origine anglo-américaine que nous avons ensuite triés (par leur perception néologique) et commentés. L'étude, elle-même, est introduite par la problématique des anglicismes et des emprunts en général.

Abstract

ANGLICISMS CONCERNING “FASHION” IN CONTEMPORARY FRENCH EXCERPTED FROM AN ORAL CORPUS – A DESIRED LINGUISTIC HYBRIDIZATION OR MIXING?

This article focuses on the study of the phenomenon of English neological loans in female speech (part of a project of the same name directed by the Faculty of Design and Art at the University of West Bohemia). In this first part of the research, we opted for an oral corpus which draws from the FrenchTV show *Les Reines du shopping*. While analysing this TV show (its 15 episodes), with its major focus on fashion, style, trends and shopping, targeting mainly female public, we identified a certain number of Anglo-Saxon words, sorted them (by their neological meaning) and commented on them. The study itself is presented through the problem of Anglicisms and loans in general.

Mots-clés : *anglicisme, mode, Les Reines du shopping, emprunt, néologisme*

Keywords : *Anglicism, fashion, Les Reines du shopping, loanword, neologism*

Introduction

La langue anglaise joue un rôle indiscutable dans la communication d'aujourd'hui et sa domination « [...] comme langue de référence dans de nombreux domaines est incontestée » (Lazar 2012 : 68). Par sa position privilégiée, l'anglais exerce une influence importante sur d'autres langues, leur lexique et leur évolution. De nouveaux faits apparaissent avec de nouvelles découvertes, la langue réagit à cette évolution et s'enrichit de nouvelles formules. Étant donné que l'anglais est la langue de la mondialisation, ces nouvelles désignations proviennent souvent de la langue de Shakespeare et sont ensuite adoptées par d'autres langues, celle de Molière ne restant pas sans exception. Michel Voirol (2006 : 11) souligne que « [...] le français a nourri l'anglais, l'anglais a enrichi le français. Mais, depuis un demi-siècle, la "balance linguistique" entre les deux langues est devenue lourdement déficitaire au détriment du français. »

Après l'invasion de l'anglais dans le vocabulaire de la musique, du sport, de la technique *etc.* au début du XX^e siècle (Fidelius 2009, [en ligne]), les anglicismes se sont de plus en plus propagés dans d'autres secteurs de l'activité humaine. S'agit-il d'une nécessité ou d'une violation de la langue ? La langue française, est-elle colonisée et attaquée de toutes parts comme le décrit Jean Maillet (2016 : 5 ; 2015 : 11) ? Pour pouvoir répondre à ces questions, nous avons mené une recherche¹ qui suivait la présence des mots anglais dans un domaine particulier, étant très influencé par l'invasion des anglicismes, la mode.

Ce secteur a connu un impact plus élevé de mots d'origine anglaise dans la deuxième moitié du XX^e siècle. De nos jours, l'anglais joue un rôle incontournable dans le monde de la mode comme le confirme Irène Münger, créatrice suisse : « La mode est internationale et son langage aussi [...] Le monde de la mode réunit des créatifs et des spécialistes de tous les pays. Il est donc logique que l'on parle anglais » (Fertsch 2015, [en ligne]). Non seulement que l'on parle anglais, mais aussi les nouveautés présentées lors des défilés ou des *fashion weeks* portent des noms d'origine anglaise et ce langage commence à se propager dans l'utilisation quotidienne, ce que nous avons essayé de confirmer par notre recherche.

Pour notre corpus, nous avons puisé dans la presse féminine écrite et dans l'émission *Les Reines du shopping*. Dans cet article, nous ne présenterons que les résultats de la recherche du corpus oral, c'est-à-dire de l'émission citée ci-dessus.

1. Qu'est-ce qu'un anglicisme – un bref rappel

Même si le mot « anglicisme » a été défini à plusieurs reprises, nous nous permettons d'emprunter la définition de Bogaards (2008 : 20) pour rappeler sa compréhension : un anglicisme est « [...] un élément du français qui a été emprunté à l'anglais ». Au-delà, on parle d'emprunt linguistique lorsque les utilisateurs d'une

¹ Cette recherche fait partie d'un projet mené à la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême de L'Ouest (Pilsen) intitulé « Les emprunts néologiques anglais dans le discours féminin » étant lui-même encadré par un projet international (*EmpNéo* – emprunts néologiques) dirigé par Jean-François Sablayrolles.

langue empruntent un mot ou un trait linguistique à une autre langue, par exemple une forme, un sens, une prononciation, une structure syntaxique ou une traduction littérale, cette dernière constituant un calque (cf. Tournier 2009 : 36).

Notre société d'aujourd'hui est beaucoup influencée par la langue anglaise. En France, l'anglais représente la première langue étrangère enseignée dans les écoles. La littérature, le plus grand nombre de films et de chansons actuels sont pleins d'expressions anglaises et pour pouvoir les comprendre, nous avons besoin d'une certaine connaissance de l'anglais. À ce propos, Henriette Walter (2003 : 32), dans son livre *Honni soit qui mal y pense*, souligne que : « Il est bon de rappeler que cet anglais, qui envahit aujourd'hui notre vocabulaire en créant l'inquiétude, doit plus de la moitié de ses mots au français et au latin. », et en revanche, tout au long de son histoire la langue française a côtoyé de nombreuses autres langues, auxquelles elle a la plupart du temps beaucoup donné, et auxquelles elle n'a pas hésité à emprunter (cf. Walter 1997 : 177). Dans chaque époque, il y a une langue qui joue un rôle plus important que d'autres langues. Cette langue « de préférence » sert de source pour nommer de nouveaux faits et les autres langues y trouvent une inspiration dans laquelle elles puisent.

2. Choix du corpus – *Les Reines du shopping*

Pour notre corpus de travail, nous avons opté pour une émission intitulée *Les Reines du shopping*. Il s'agit d'une émission télévisée populaire appartenant à notre domaine d'analyse – la mode. Le titre comprend déjà un anglicisme, le *shopping* : « [...] le fait d'aller de magasin en magasin pour regarder et acheter » (le *Petit Robert*, 2014), dérivé du substantif *shop* (en français *boutique*) ayant son propre équivalent au Canada (*magasinage*) et deux autres synonymes proposés par le *Petit Robert* (PR) : *chalandage*, *lèche-vitrine*. Pour savoir quelle désignation correspond à l'emploi courant du fait de *magasiner*, nous avons recherché les termes proposés par le PR dans le corpus *Araneum Francogallicum Maius* (AFM)². Le mot *lèche-vitrine* (d'ailleurs, un synonyme très partiel possède 126 résultats et le *chalandage* (23) n'est utilisé qu'au Canada dans l'expression *chalandage fiscal* : « [...] recherche systématique des conventions fiscales internationales offrant les meilleures possibilités de réduire la charge globale d'impôt » (*Wiktionnaire*, [en ligne]). En revanche, le lexème *shopping* renvoie à 10 234 occurrences et l'orthographe *shoping* mentionnée également dans le PR affiche 50 résultats. Donc, le choix du mot dans le titre de l'émission est justifié par sa diffusion répandue en français.

Les Reines du shopping est une émission de télévision diffusée sur la chaîne M6 du lundi au vendredi en fin d'après-midi (17h25). Elle est présentée par Cristina Córdula et connaît un grand succès auprès du public féminin. Nous nous permettons de présenter en bref le déroulement de l'émission pour mieux comprendre le rôle de ses actrices. Chaque semaine, cinq femmes âgées de 18 à 70 ans passionnées de shopping sont mises en compétition. Chaque jour de la semaine une des cinq candidates part en shopping. Elle dispose d'un temps de 3 heures et d'un budget limité

² Corpus géré par Corpus national tchèque (korpus.cz), section langues étrangères.

pour s'acheter une tenue complète y compris sa mise en beauté. Son look doit parfaitement correspondre au thème de la semaine imposé par Cristina Córdula, par exemple « *Ayez du style avec un col* », « *Colorée et branchée* », « *Chic avec une pièce moulante* » ou « *Glamour avec une robe de soirée* ». Pendant les heures du shopping, son choix et ses essayages sont observés et commentés par ses quatre adversaires.

3. Analyse et classement des anglicismes repérés

La mode connaît des changements constants et donne naissance à de tout nouveaux phénomènes et tendances. Dans cette perspective, on réinvente les coupes, introduit des accessoires et propose des styles qu'il faut, par la suite, nommer. Les termes tels que *shopping*, *sexy*, *glam*, *budget*, *look*, *top*, *dressing*, *fashion* ont été prononcés dans l'émission à plusieurs reprises. *Sexy*, *budget*, *look*, *top*, *dressing* sont présents dans le PR, *glam* (une troncation de *glamour*) seulement sous sa forme entière. *Top* est un raccourci du *top(-)niveau* (mot mi français mi anglais). *Fashion* a son équivalent en français, il y existe depuis le XV^e siècle (la *mode*). Le mot anglais *fashion* peut être perçu plutôt comme un xénisme, employé occasionnellement pour changer de ton ou pour souligner le domaine de la mode.

En analysant 15 épisodes des *Reines du shopping*, nous avons découvert 96 anglicismes. Dans un premier temps, nous avons défini pour notre recherche un corpus de référence, à savoir 5 dictionnaires/encyclopédies de langue générale :

- *Le Grand Larousse illustré 2016*
- *Le Petit Robert 2016*
- *TLFi (Le Trésor de la langue française informatisé) [en ligne]*
- *Wiktionnaire [en ligne]*
- *Wikipédia [en ligne]*

Dans un deuxième temps, nous avons recherché chaque mot et chaque locution dans les dictionnaires choisis. Cette analyse nous a permis de sélectionner des mots ayant une perception néologique (un mot qui ne fait pas partie du corpus métalinguistique est perçu comme néologique, cf. Fridrichová 2012 : 103-106), présents dans notre corpus de travail.

Étant donné que la plupart des mots ont été retrouvés dans le *Petit Robert 2016* et dans le *Wiktionnaire*, nous avons désigné ces deux dictionnaires comme référence pour notre recherche ultérieure.

4. Présence/absence des mots choisis dans les dictionnaires le *Petit Robert* et *Wiktionnaire*

Notre méthodologie a consisté à garder pour notre recherche les mots et les expressions qui 1) ne sont ni dans le *Petit Robert* (PR) ni dans le *Wiktionnaire* (WR) ou 2) qui sont soit dans le *Petit Robert* ou dans le *Wiktionnaire*. Cette compréhension nous permet d'avoir un échantillon d'emprunts plus important et évitera une élimination totale de certains lexèmes avec une perception encore néologique. Après avoir effectué cette sélection, nous sommes arrivées à 33 mots/expressions présentés dans le tableau n° 1.

La présence du vocable dans tel ou tel dictionnaire est marquée par le chiffre 1 et son absence par le chiffre 0.

Tableau n° 1 : Présence des mots dans les dictionnaires (PR, WR)

| ENTRÉE | PR | WR | ENTRÉE | PR | WR |
|------------------------------------|-----|-----|--------------------------|-----|-----|
| <i>à la one again</i> | 0 | 1 | <i>relookeuse</i> | 0 | 0 |
| <i>chroning</i> | 0 | 0 | <i>se looker</i> | 0 | 1 |
| <i>crazy</i> | 0 | 0 | <i>side(-)hair</i> | 0 | 0 |
| <i>crop(-)top</i> | 0 | 0 | <i>show(-)room</i> | 1 | 0 |
| <i>fashion/fashion³</i> | 0/0 | 1/0 | <i>smile</i> | 0 | 0 |
| <i>fashionista</i> | 0 | 0 | <i>smoky eyes</i> | 0 | 0 |
| <i>girly/girlie</i> | 0/0 | 0/0 | <i>smoky</i> | 0 | 0 |
| <i>glam</i> | 0 | 1 | <i>swag</i> | 0 | 1 |
| <i>hair</i> | 0 | 0 | <i>sweat⁴</i> | 0 | 1 |
| <i>hi(gh)(-)light</i> | 0 | 0 | <i>thank you</i> | 0 | 0 |
| <i>next</i> | 0 | 0 | <i>too much</i> | 0 | 1 |
| <i>nexter</i> | 0 | 0 | <i>why not</i> | 0 | 0 |
| <i>old(-)fashioned</i> | 0 | 1 | <i>winner/winneur</i> | 0/0 | 1/1 |
| <i>on y go</i> | 0 | 0 | <i>winneuse</i> | 0 | 0 |
| <i>over(-)size(d)</i> | 0 | 0 | <i>after(-)work</i> | 0 | 1 |
| <i>please</i> | 0 | 0 | <i>working girl</i> | 0 | 1 |

Vu du tableau, nous remarquons qu'il y a un seul mot de notre corpus qui est figure dans le *Petit Robert* et on s'aperçoit que celui-ci est absent dans le *Wiktionnaire*, il s'agit du *show-room* (daté et défini par le PR comme « [...] local d'exposition, de démonstration d'un créateur, d'un designer », 1970). En revanche, les lexèmes qui sont présents dans le WR sont au nombre de dix : 1) *after(-)work* : période se trouvant après le temps travaillé dans une journée, de l'anglais *afterwork* composé de *after* (après) et *work* (travail) ; 2) *fashion* : mot familier, de l'anglais *fashion* (la mode) employé en français en tant qu'adjectif ; 3) *glam* : adjectif, formé par une apocope < *glamour* ; 4) *swag* : adjectif, de l'anglais *swag* (qui a du style, qui est charismatique), diminutif de *swagger* ; 5) *sweat* : apocope de *sweat-shirt*, une sorte d'habillement ; 6) *se looker* : forme pronominale de *looker* ; 7) *winner* : nom commun, de l'anglais *winner* (gagnant), avec variante orthographique *winneur* ; 8) *working girl* : locution nominale composée de l'anglais *working* (travaillant) et *girl* (fille), (femme d'affaires) ; 9) *à la one again* : argot, locution adverbiale composée des mots anglais *one* et *again* ainsi que de la locution prépositive française *à la* ; 10) *too much* : locution adverbiale de l'anglais *too much*.

³ Il est à remarquer que le mot *fashion* a été employé deux fois dans le tableau, d'une part il peut être utilisé en tant qu'adjectif et dans ce cas-là, il fait partie du WR ; d'autre part, figure en tant que synonyme pour « mode » (n.m.), absent pour ce sens dans le WR.

⁴ À savoir, le lexème *sweat* figure dans le PR, mais il ne possède pas sa propre entrée, c'est la raison pour laquelle, nous l'avons gardé dans notre corpus.

Enfin, les mots absents dans les deux dictionnaires sont les suivants : *over(-)size(d)*, *show(-)room*, *smoky eyes*, *smoky*, *fashionista*, *hi(gh)(-)light*, *crop(-)top*, *girly/girlie*, *se looker*, *next*, *nexter*, *chroming*, *winneuse*, *relookeuse*, *fashion*, *why not*, *working*, *work*, *smile*, *please*, *thank you*, *crazy*, *old*, *pretty*, *hair*, *side(-)hair*, *woman*.

Pour résumer, dans la plupart des cas, les mots/locutions de notre corpus représentatif ne font pas partie des dictionnaires. Dans ce contexte, nous sommes néanmoins obligées de souligner que les entrées telles que *please*, *thank you*, *hair*, *smile*, *fashion*, *crazy*, sont facilement reconnaissables comme des mots anglais ayant des équivalents français depuis des siècles. Par conséquent, nous les classifions comme des occasionalismes, c'est-à-dire des mots qui ne sont employés que rarement, voire occasionnellement, pour attirer l'attention sur le mot utilisé ou pour se distinguer. Nous aborderons cette problématique des emprunts dits superflus dans le chapitre suivant.

5. Question d'emprunts et d'équivalents

La langue évolue très rapidement et enrichit son vocabulaire de nouvelles dénominations. L'origine de ces dernières peut être très diverse, car la langue s'enrichit de différentes manières, les emprunts ne représentant qu'une partie de cet enrichissement.

D'après la linguiste Henriette Walter (1997) sur 60 000 mots d'un dictionnaire français (comprendons d'un dictionnaire de la langue générale), 14, 3 % sont d'origine étrangère. Parmi tous ces emprunts les anglicismes représenteraient 25 %.

Selon nous, il ne s'agit pas d'un chiffre très élevé, mais il faut prendre en compte le fait que les dictionnaires traditionnels de la langue générale (tels que les *Petit Robert*, *Larousse*, *Hachette*, *TLF(i)*) ne contiennent pas tous les mots employés à un moment donné. Certes, les dictionnaires réagissent à l'évolution du vocabulaire et chaque nouvelle entrée d'un lexème en est la preuve, mais il y a tout de même une différence entre la langue du dictionnaire et la langue en usage qui prend, elle-même, diverses formes influencées par les situations géographique et démographique de chaque utilisateur de la langue.

5.1. Emprunts de luxe vs emprunts de nécessité

Dans le contexte des emprunts, nous pouvons distinguer les emprunts de luxe (snob), voire superflus (désignant une dénomination ancrée dans la langue cible qui se trouve en concurrence avec le mot/l'équivalent français existant), et les emprunts de nécessité étant des emprunts « [...] désignant des réalités socioculturelles et étrangères » (Larousse, [en ligne]), il s'agit des réalités nouvelles qui n'ont pas encore été désignées dans la langue cible.

Le tableau n° 2 présente les mots/expressions de notre corpus avec leurs équivalents (provenant en majorité du dictionnaire de Goursau 2015) ou les recommandations officielles et le contexte des emprunts retrouvés que nous allons commenter par la suite.

Tableau n° 2 : Anglicismes retrouvés et leurs équivalents français

| MOT/ EXPRESSION | ÉQUIVALENT | CONTEXTE |
|-----------------------------|--|--|
| <i>too much</i> | (c'est) beaucoup trop | « Un peu too much la robe (trop courte). » (Diffusé le 3/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 2, 18:57) |
| <i>crazy</i> | fou, folle, dingue, insensé | « Je voudrais qu'elle nous montre une pièce un tout petit peu crazy . » (Diffusé le 8/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 3, 10:20) |
| <i>fashion</i> | mode, vogue, goût du jour, ton, style ; à la mode, avec beaucoup de style, dans le vent, à la page | « J'aime aussi les bijoux avec les girafes... Oh le fashion faux pas ! » (Diffusé le 2/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 1, 18:25) |
| <i>fashionista</i> | modeux, modeuse, modamante | « Apparemment c'est pas du bon boulot pour notre fashionista ? C'est ça ? » (Diffusé le 2/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 1, 21:59) |
| <i>girly/girlie</i> | efféminé, féminin, fille | « Les filles qui sont très girlie/girly et portent des diadèmes on a vu ça, mais après si on met les tutus et les diadèmes ça va faire un peu déguisement ma chérie. » (Diffusé le 16/5/16, Colorée et branchée journée 1, 18:36) |
| <i>next</i> | suivant, on passe | « Non, ça ne me plaît pas du tout. Allez next ... » (Diffusé le 3/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 2, 21:36) |
| <i>old(-) fashioned</i> | démodé, désuet, passé de mode, vieillot, passéiste | « Cette tenue fait un peu old(-)fashioned . » (Diffusé le 9/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 4, 16:16) |
| <i>over(-) size(d)</i> | extra large, taille maximale, très grand/long, surdimensionné, à coupe large ou <i>loose</i> (ample) | « Ce tee-shirt que j'ai mis est un peu over(-)size(d) ». (Diffusé le 3/6/16, Ayez du style avec un col journée 5, 14:50) |
| <i>please</i> | s'il vous/te plaît | « Allez let's go. Mon timing please ? 15:20 Oh thank you ! » (Diffusé le 6/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 1, 30:13) |
| <i>show(-) room</i> | magasin/hall/lieu/local/stand/salle d'exposition, expovente, salle de montre | « Installé au show(-)room ces quatre concurrentes ne perdront pas une miette de ces essayages. » (Diffusé le 6/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 5, 1:09) |

| | | |
|-------------------------|--|--|
| <i>side-hair</i> | porté-épaule | « La coiffure elle est mal choisie. Comme ta robe est transparente derrière, si tu ne mets pas un side-hair on va pas voir le transparent. » (Diffusé le 10/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 5, 48:47) |
| <i>smile</i> | sourire | « Allez un peu de smile les filles ! » (Diffusé le 3/6/16, Ayez du style avec un col journée 5, 19:58) |
| <i>smoky/smoky eyes</i> | yeux charbonneux | « Il ne me reste pas beaucoup de temps, j'ai 25 minutes et j'aurais souhaité de m'accentuer mes yeux, je sais pas si un smoky ? » (Diffusé le 8.6.16, Glamour avec une robe de soirée journée 3, 37:51) |
| <i>thank you</i> | merci | « Allez let's go. Mon timing please ? 15:20 Oh thank you ! » (Diffusé le 6/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 1, 30:13) |
| <i>why not ?</i> | pourquoi pas ? | « J'aime beaucoup la forme de cette robe, elle est ravissante, why not ? » (Diffusé le 9/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 4, 25:55) |
| <i>winner</i> | gagnant | « Elle a trouvé ce qui lui faut, elle a un esprit de winner . » (Diffusé le 8/6/16, Glamour avec une robe de soirée journée 3, 6:13) |
| <i>working girl</i> | femme d'affaires | « J'ai deux dressings différents, un dressing working girl pour aller au travail et un dressing after(-)work pour sortir. » (Diffusé le 3/6/16, Ayez du style avec un col journée 5, 9:01) |
| <i>after(-)work</i> | moment de détente/pot après le travail, soirée de travail (post-soirée, après-soirée ou arrière-soirée) | « J'ai deux dressings différents, un dressing working girl pour aller au travail et un dressing after(-)work pour sortir. » (Diffusé le 3/6/16, Ayez du style avec un col journée 5, 9:01) |
| <i>glam</i> | charme envoûtant ou sophistiqué, séduction, sensualité, élégance, sex-appeal, beauté séduisante, splendeur, attrait, éclat, prestige | « Le problème c'est la coupe. Il faut qu'elle fasse une coupe adaptée aux cheveux bouclés. Là ça fait une forme de triangle, il faut un peu raccourcir et essayer d'avoir plus de volumes sur les côtés. Et il faut essayer d'avoir cette mèche un peu plus courte pour donner un peu plus de glam . » (Diffusé le 2/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 1, 21:12) |

| | | |
|------------------------|---|---|
| <i>sweat</i> | chandail/coton ouaté ⁵ gilet de laine | « Sympa ce sweat ! » (Diffusé le 2/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 1, 14:02) |
| <i>hi(gh)(-) light</i> | enlumineur | « Cristina vous nous aidez là ? High(-)light c'est pour donner du bombé à la pommette. » (Diffusé le 3/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 2, 13:17) |
| <i>swag</i> (adj.) | stylé, branché, sexy, cool ou génial, stylé, hype | « Allez Mouna, il faut choisir des escarpins plus swag . » (Diffusé le 6/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 5, 25:28) |
| <i>crop(-)top</i> | haut court qui montre le nombril | « Alors ça c'est un crop(-)top ... ça peut paraître trop moche, ça bandouille et tout, mais à emporter c'est vraiment magnifique. » (Diffusé le 3/5/16, Chic avec une pièce moulante journée 2, 10:02) |

En observant le tableau, nous remarquons que dans certains cas, et il ne s'agit pas d'une situation exceptionnelle, un mot anglais possède déjà un équivalent français plus au moins approprié selon le contexte situationnel. La fonction de cet emprunt est alors purement expressive. Nous trouvons ce genre d'emprunt le plus souvent dans le langage des jeunes. L'emploi de ce terme étranger à la place d'une réalité existante dans la langue cible, « [...] est purement et simplement un emprunt qui viendrait doubler, concurrencer un mot de la langue encore bien vivant » (Colot, [en ligne]). Ces mots sont fréquemment de courte durée et employés par un groupe de locuteurs restreint qui veulent se distinguer par l'utilisation de ces éléments venus d'ailleurs.

Comme nous l'avons déjà mentionné, certains mots ou locutions d'origine anglaise présentés dans le tableau n°2 possèdent un équivalent adéquat en français (*please, thank you, hair, smile, winner, etc.*), pour cette raison, nous pouvons les désigner comme des emprunts superflus.

Nous trouvons également des mots avec des équivalents appropriés, mais ils sont peu utilisés par les locuteurs français, p. ex. : *working girl vs femmes d'affaires, side(-)hair vs porté(-)paule, hi(gh)(-)light vs enlumineur*. Pour justifier cette affirmation, nous avons recherché les deux concurrents (anglais et français) dans le corpus AFM (voir tableau n° 3).

⁵ Les deux termes ne sont employés que régionalement (Canada).

Tableau n°3 : Diffusion des anglicismes et leurs équivalents français

| MOT ANGLAIS | AFM | ÉQUIVALENT FRANCAIS | AFM |
|----------------------------|---------|-------------------------|---------|
| <i>working girl</i> | 118 | <i>femme d'affaires</i> | 0 |
| <i>side hair/side-hair</i> | 39/6 | <i>porté(-)épaule</i> | 18 |
| <i>hi(gh)(-)light</i> | 137 (!) | <i>enlumineur</i> | 418 (!) |

En observant le tableau, nous nous apercevons que c'est à chaque fois le terme anglais qui est plus utilisé. Néanmoins, il faut souligner les points d'exclamation qui accompagnent les mots *hi(gh)(-) light*, *enlumineur*. En effet, ils marquent l'homonymie de ces lexèmes, le mot *hi(gh)-light*, défini par Goursau (2015 : 160) assez vaguement en tant qu'un « *élément important* », possède en anglais plusieurs significations et peut être employé dans des contextes très différents. *Idem* pour *l'enlumineur* étant un équivalent français *hi(gh)(-) light*, mais également un artiste spécialisé dans l'enluminure. Voilà pourquoi le chiffre indiqué n'est qu'approximatif, pourtant restant significatif pour cette recherche.

D'autres vocables qui sont ressortis de notre analyse peuvent être traduits par plusieurs synonymes, p. ex. : *girly/girlie*, *fashion (adj)*, *old(-)fashioned*, *over()size(d)* selon le contexte adéquat. En recherchant des équivalents, nous avons remarqué un grand nombre d'équivalents du mot *oversize/over size*⁶ dans des contextes et domaines différents proposé par le *Grand dictionnaire terminologique* (GDT). Les résultats sont présentés dans le tableau n° 4. Certains équivalents destinés à un domaine déterminé, p. ex. la médecine (*extra large*) peuvent très bien remplacer le mot *over(-)size* dans l'usage de la mode.

Tableau n° 4 : Équivalents du lexème *over()size* proposés par GDT

| ÉQUIVALENT | DOMAINE | DATE |
|---------------------------------------|----------------------------|------|
| <i>taille maximale</i> | industrie de la confection | 1981 |
| <i>cote hors tolérance, par excès</i> | travail des métaux | 1978 |
| <i>de dimension supérieure</i> | industrie minière | 1978 |
| <i>surépaisseur</i> | physique | 1990 |
| <i>hors les dimensions normales</i> | industrie papetière | 1990 |
| <i>extra large</i> | médecine | 1987 |
| <i>très grand</i> | habillement | 1978 |
| <i>surdimension</i> | physique | 1990 |
| <i>surcote</i> | physique | 1990 |
| <i>déclassés supérieurs</i> | charbon | 1982 |
| <i>refus</i> | tamissage | 1981 |

⁶ Pour l'écriture *oversized* il y a encore 3 autres entrées (cf. <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>, [en ligne], consulté le 24/10/2016).

| | | |
|-------------------------------|--------------------|------|
| <i>copie à réduire</i> | imprimerie | 1973 |
| <i>surdiamètre</i> | travail des métaux | 1972 |
| <i>refus</i> | amiante | 1982 |
| <i>surdimensionner</i> | électricité | 1975 |
| <i>surmesure</i> | industrie du bois | 1969 |
| <i>surmesure en épaisseur</i> | industrie du bois | 1969 |
| <i>surdimensionné</i> | physique | 1990 |

Dans notre corpus, nous avons aussi repéré des lexèmes que nous nous permettons de désigner comme nécessaires car ils n'ont pas d'équivalent précis dans la langue française ou leur équivalent est inapproprié et ne renvoie pas à la réalité d'origine : *swag*, *glam*, *after(-)work*.

Glam, *swag*, *crop(-)top* sont des lexèmes liés à la tenue vestimentaire, aux styles vestimentaires/de comportement/d'allure qui trouvent des périphrases en français, mais aucun concurrent précis à la dénomination anglaise en français. Même si, Goursau (2015 : 83) mentionne un équivalent pour le *crop(-)top* (haut court qui montre le nombril), celui de *brassière*, ce dernier (défini par le PR ainsi : « petite chemise de bébé, courte, à manches longues, en toile fine ou en laine, qui se ferme dans le dos ») ne correspond pas tout à fait au lexème anglais. Le lexème *glam* est une apocope de *glamour* qui fait déjà partie des dictionnaires (PR, WR, Larousse). *After(-)work* traité auparavant par l'Académie française soulignant que *after(-)work* dans le sens d'une « fête d'après midi avant celle du soir », « une réunion festive qui suit un événement » et « une période après le temps de travail dans une journée » n'a pas « [...] d'équivalents pleinement satisfaisants en français. On trouve un peu en usage les expressions *événement post-soirée*, *après-soirée* ou *arrière-soirée*. » (Académie française, [en ligne]).

5.2. Anglicismes à la française ou avec variante orthographique

Dans notre corpus, nous avons découvert de curieuses mutations des deux langues, du français et de l'anglais. C'est la raison pour laquelle, nous classons ces créations à part avec leurs équivalents entre parenthèses si elles en ont un. Les unes sont formées par la suffixation : *winneur/winneuse* (gagnant(e)), *nexter* (passer à la suite, au suivant/à la suivante, passer à autre chose), *se looker* (se faire beau/belle, se donner une allure/un genre), *relookeuse*⁷ (conseil(lè)r(e) en image, styliste personnel(le)), *chroning* (chronomètre), les autres par un échange d'un verbe anglais par un verbe français : *on y go* (on y va) ou par un ajout d'une locution prépositive : à la *one again* (négligemment, à la va-vite).

« La queue de cheval est faite à la **one again**. » (Diffusé le 7/6/16, *Glamour avec une robe de soirée* journée 2, 15:34)

« Allez vite on repart, sinon mon **chroning**[...] » (Diffusé le 6/6/16, *Glamour avec une robe de soirée* journée 1, 30:18)

⁷ *Relookeuse* possède également une forme masculine : *relookeur*.

« Vous aurez 3h pour vous **looker** de la tête au pied. » (Diffusé le 2/5/16, *Chic avec une pièce moulante journée 1*, 23:18)

« Avant de **nexter** on voudrait connaître l'avis des autres. » (Diffusé le 3/5/16, *Chic avec une pièce moulante journée 2*, 21:40)

« Classique et moderne, ça parle à notre **relookeuse** Christèle, non ? » (Diffusé le 8/6/16, *Glamour avec une robe de soirée journée 3*, 8:27)

« J'ai 3h pour être stylée avec un col. Allez, **on y go** Christine ». (Diffusé le 9/6/16, *Ayez du style avec un col journée 3*, 17:59)

« Avant de suivre le shopping de notre **winneuse** retournons chez elle à Bruxelles pour voir ce qui a changé dans son dressing. » (Diffusé le 8.6.16, *Glamour avec une robe de soirée journée 3*, 6:20)

6. Questions d'ordres morphologique, orthographique et phonétique

En ce qui concerne l'**orthographe**, nous remarquons des nuances dans la graphie des mots composés qui s'écrivent soit ensemble comme un seul mot, soit avec un trait d'union entre les deux éléments, soit avec un simple espace : *after()work*, *crop(-)top*, *hi(gh)(-)light*, *old(-)fashioned*, *over(-)size(d)*, *side(-)hair*, *show(-)room*. De plus, les lexèmes *hi(gh)(-)light* et *over(-)size(d)* possèdent des écritures encore plus variées. Nous retrouvons deux graphies différentes pour un même mot : *girly/girlie*. En recherchant les deux vocables dans les archives de presse (*20minutes.fr*), c'est la graphie *girly* qui est préférée (136 résultats contre 8 pour *girlie*). Le mot composé *smoky eyes* (n. m. pl.) est souvent tronqué en *smoky* (n. m.). Certains mots sont francisés et prennent souvent des terminaisons ou des suffixes français : *relookeuse*, *winneuse*, *winneur*, *se looker*, *nexter* ; à savoir que les suffixes **-eur/euse** servent souvent à la francisation des mots étrangers.

Il faut également souligner la fonction du suffixe **-ing** qui est devenu un suffixe formant des mots nouveaux en français, lié souvent aux termes de faux anglicismes, comme dans le cas du *chroning*. En général, le suffixe **-ing** est considéré comme « un nominalisateur », c'est à dire, un outil chargé de convertir un segment de texte en nom (Lapaire, Rotgé 1998 : 416).

Au niveau **des parties du discours**, comme le fait remarquer le linguiste Paul Bogaards (2008 : 52), tout l'ensemble des emprunts à l'anglais, les mots pleins ; donc noms, adjectifs et verbes, représentent 97 % (substantifs plus de 85 %, adjectifs 6 %, verbes 6 %) et 3 % restent à toutes les autres catégories telles que : adverbes, pronoms, conjonctions, prépositions, articles et interjections. Pour pouvoir nous prononcer sur la représentation des parties du discours de notre corpus constitué d'anglicismes néologiques, nous avons réparti nos données dans un tableau (cf. tableau n° 5).

Tableau n° 5 : Répartition des parties du discours

| PARTIE DU DISCOURS | NOMBRE | POURCENTAGE |
|--------------------|--------|-------------|
| <i>Substantifs</i> | 15 | 45,4 % |
| <i>Adjectifs</i> | 10 | 30,3% |
| <i>Verbes</i> | 2 | 6,1 % |

| | | |
|------------------|-----------|--------------|
| <i>Adverbes</i> | 2 | 6,1 % |
| <i>Locutions</i> | 4 | 12,1 % |
| <i>TOTAL</i> | 33 | 100 % |

En comparant les entrées de Bogaards avec les nôtres, nous pouvons constater que les substantifs de notre corpus comptent un pourcentage moins élevé et au contraire, les adjectifs un pourcentage plus élevé par rapport aux résultats de Bogaards. Cette distorsion peut être causée par le choix de notre corpus, qui est limité à un domaine spécifique, celui de la mode, et dont l'étendue n'est que représentative. Néanmoins, les substantifs restent majoritaires dans les deux études. C'est un fait logique, car c'est toujours la catégorie des noms qui occupe de plus d'espace dans les innovations.

En ce qui concerne l'aspect **phonétique** des mots anglais issus de l'émission, il faut souligner que les candidates jouent beaucoup avec le langage et adoptent leur propre prononciation. Certains mots français sont prononcés avec des sons anglais qui n'existent pas en français (voir *infra*) ou, au contraire, on trouve des mots anglais qui sont prononcés avec les règles phonétiques du français. La façon de prononcer tel ou tel mot dépend du locuteur, de son niveau d'anglais, de la prononciation répandue par la télévision (ou d'autres médias audio-visuels) ou par exemple de la connaissance de l'orthographe du mot.

Chaque système a ses propres propriétés phonétiques et leur application par les locuteurs non-natifs peut varier. Voici quelques mots français découverts lors de notre analyse, prononcés avec des règles du système phonétique anglais (*cf.* tableau n° 6).

Tableau n° 6 : Prononciation des mots français « à l'anglaise »

| |
|--------------------------------|
| <i>Magnifique</i> : [maɪnɪfɪk] |
| <i>Style</i> : [stɑɪl] |
| <i>Sublime</i> : [sɪblɑɪm] |
| <i>Surprise</i> : [sɪrpraɪs] |
| <i>Sourciles</i> : [sɜrsɑɪl] |

En revanche, certains mots correspondent à la prononciation propre à la langue française (FR), même si les mots employés sont d'origine anglaise (EN) comme : *crazy* : [krazi] (FR) vs ['kreɪzi] (EN), *girly* : [gɪrli] (FR) vs ['gɜːlɪ] (EN), *winner* : [wɪ.nœʁ] (FR) vs ['wɪnə] (EN), etc.

Évidemment, il ne s'agit que d'exemples illustratifs. La problématique de la prononciation des emprunts est tellement complexe qu'elle mériterait une étude plus profonde qui aurait différenciée la prononciation selon d'autres critères, p. ex. sociolinguistiques, démographiques.

Conclusion

Le lexique du français a toujours été influencé par diverses langues, de nos jours il l'est notamment par l'anglais. Depuis des siècles, les chercheurs en linguistique observent et décrivent comment les langues s'influencent les unes et les autres et essaient de répondre à la question de leur degré d'intégration.

Une langue vivante est en mouvement constant, elle ne cesse de changer et d'évoluer à chaque moment. Ces changements et ces évolutions peuvent être causés par différents facteurs, y compris par les emprunts. Notre ère moderne est marquée par une présence plus élevée des emprunts à l'anglais qui joue un rôle primordial dans la communication internationale et dans les domaines spécialisés aussi bien que dans le quotidien. Depuis que la mode, elle aussi, est devenue un phénomène global, son langage a commencé à s'enrichir de nouvelles désignations provenant de l'anglais.

Notre recherche avait pour objectif d'analyser les anglicismes dans les 15 épisodes de l'émission des *Reines du shopping*. Cette émission présente non seulement de nouvelles tendances, mais les participantes y emploient des mots nouveaux qui viennent enrichir le lexique du français de la mode et nous nous apercevons que la mode est dominée et couverte par les anglicismes qui remplissent une fonction de plus en plus marquante dans le vocabulaire français.

Pour notre corpus de travail nous avons puis dans 5 dictionnaires/encyclopédies de langue générale qui nous ont permis de désigner, à partir de notre corpus de recherche, des termes apparus récemment (des anglicismes néologiques) n'étant pas encore ancrés dans la langue française. Lors de notre recherche, nous avons également découvert que les mots d'origine anglaise peuvent être adaptés au système orthographique/morphologique /phonétique du français (*nexter, winneur/winneuse*), qu'ils sont parfois suremployés, et deviennent même superflus (*hair, why not, please*). Dans certains cas, on applique la prononciation « à l'anglaise » aux mots proprement français ou on introduit et emprunte des éléments grammaticaux (ex. : le suffixe -ing) qui n'existent pas en français et sont ensuite utilisés dans d'autres créations nouvelles qui n'existent pas dans la langue anglaise (*chroning*). De plus, les deux systèmes langagiers sont mélangés pour former des créations telles que : *à la one again, on y go*.

Pour terminer, nous voudrions accentuer le fait que les expressions/mots retrouvés dans l'émission *Les Reines du shopping* possèdent en majorité un équivalent adéquat en français, ce qui nous mène à conclure cet article pas les mots de Jean Maillet (2016 : 7) :

« Je ferais mieux d'aller choisir mon vocabulaire,
Pour te plaire,
Dans la langue de Molière ».

Bibliographie/sitographie

- Bogaards, Paul (2008), *On ne parle pas français*, De Boeck supérieur.
- Colot, Serge, « Stratégies d'expansion lexicale d'hier et d'aujourd'hui en Guadeloupe et en Martinique : Du créole emprunteur au créole constructeur », in *Potomitan*, [en ligne]. URL : <http://www.potomitan.info/ewop/strategies.html> [consulté le 24 septembre 2016].
- Cynarska-Chomicka, Barbara (2011), « Les anglicismes récents dans le vocabulaire français de la mode », in *Romanica Cracoviensia* 11 : 75–82. URL : <http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Romanica%20Cracoviensia%202011/11-Cynarska-RC-2011a.pdf>, [consulté le 28 septembre 2016].
- Fertsch, Yvonne (2015), « Les termes anglais de la mode » in *Cooperation* [en ligne], URL : <http://www.cooperation.ch/Les+termes+anglais+de+la+mode> [cit-31-08-2016].
- Fidelius, Petr (2009), „Něco o jazykové móde. Jednota tlumočnicků a překladatelů“, URL : http://www.jtpunion.org/spip/article.php?id_article=1682 [consulté le 25 juin 2016].
- Fridrichová, Radka (2012), *Troncation en tant que procédé d'abréviation de mots et sa perception dans le français contemporain*, Olomouc : Nakladatelství UP.
- Goursau, Henri (2015), *Dictionnaire des anglicismes*, Les Éditions Henri Goursau.
- Hildenbrand, Zuzana / Kacprzak, Alicja / Sablayrolles, Jean-François (2016), *Emprunts néologiques et équivalents autochtones en français, en polonais et en tchèque*, Lambert-Lucas.
- Lapaire, Jean-Rémi / Rotgé, Wilfrid (1998), *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Presses Univ. du Mirail.
- Laroche-Claire, Yves (2004), *Évitez le français, parlez français*, Paris : Albin Michel.
- Lazar, Jan (2012), « Les anglicismes dans le discours électronique médié », in *Studia Romanica Posnaniensia* 39/4, Poznań : Adam Mickiewicz University Press.
- Loubier, Christine (2011), *De l'usage de l'emprunt linguistique*, Montréal : Office québécois de la langue fr.
- Maillet, Jean (2015), *Langue française, arrêtez le massacre !*, Paris : Les éditions de l'Opportun.
- Maillet, Jean (2016), *100 anglicismes à ne plus jamais utiliser !*, Paris : Le Figaro littéraire.
- Mudrochová, Radka / Lazar, Jan (à paraître), « Vicejazyčnost v kontextu jazykových výpůjček – vliv francouzštiny a angličtiny na slovní zásobu z oblasti módy », in *Sborník konference Profilingua* 14.-19.9.2016, Plzeň.
- Seban, Johanna (2016), *Le contre-manuel de la mode*. Tana éditions.
- Tournier, Nicole / Tournier, Jean (2009), *Dictionnaire de lexicologie française*, Paris : Ellipses.
- Voirol, Michel (2006), *Anglicismes et anglomanie*, Paris : Métier journaliste.
- Walter, Henriette (1997), *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*, Robert Laffont.

Walter, Henriette (2003), *Honni soit qui mal y pense*, Robert Laffont.

*** *Académie française*, URL : <http://www.academie-francaise.fr>, [consulté le 24 octobre 2016].

*** *Expression anglaise*. URL : <http://www.expression-anglaise.com/vocabulaire-sur-le-maquillage-make-up-2/>, [consulté le 28 octobre 2016].

*** *France terme*. URL : <http://www.culture.fr/Ressources/FranceTerme>, [consulté le 24 octobre 2016].

*** *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. URL : <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/index.aspx>, [consulté le 24 octobre 2016].

Dictionnaires et corpus

Le Petit Robert (2014, 2016 CD-ROM), *Larousse*, *TLFi*, *Wiktionnaire*, *Wikipédia*, *Araneum Francogallicum Maius* (korpus.cz), archives du quotidien *Libération*.

FRONTIÈRES SUPRA-CATÉGORIELLES, CATÉGORIELLES, INFRA- ET TRANS- CATÉGORIELLES DE LA REFORMULATION

Alain RABATEL
Université de Lyon 1, ICAR, UMR CNRS 5191
Université de Lyon 2, France
Alain.Rabatel@univ-Lyon1.fr

Résumé

Cet article¹ vise à définir la reformulation par ce qu'elle n'est pas, ou plus tout à fait, bref, par ses frontières. En premier lieu, il explique les raisons pour lesquelles la reformulation a suscité un si grand engouement par rapport à d'autres notions en *Re-*, notamment celle de répétition, et plaide pour penser ces phénomènes d'un double point de vue, sémasiologique et onomasiologique, en intention et en extension, afin de rendre compte aussi scientifiquement que possible de phénomènes connexes, hybrides. En deuxième lieu, il propose l'existence d'un niveau supra-catégoriel avec les *reprises de formulation*, qui doivent être posées comme une donnée première, pouvant donner lieu à deux catégories de phénomènes différents, la *reprise* par la réitération des mêmes formes signifiantes ou la *reformulation* par changement de signifiant et maintien du "même" signifié, à des fins d'explicitation. En troisième lieu, il distingue les caractéristiques sous-catégorielles de la, ou plutôt des reformulations, selon leurs formes et fonctions, avec, à ce niveau, une hybridité croissante. En quatrième lieu, il liste quelques caractéristiques trans-catégorielles, basées sur des critères sémantico-pragmatiques, textuels, énonciatifs, utiles pour l'analyse des reformulations, mais aussi pour celle des formes affines.

Abstract

SUPRA-CATEGORY, CATEGORY, INFRA- AND TRANS- CATEGORY LIMITS OF THE REFORMULATION

The article aims at providing a definition for the reformulation by stating what it is not or, in short, by starting from its limits. Firstly, it explains why reformulation has provoked such a keen interest as opposed to other notions starting with *Re-*, namely the notion of repetition, and highlights the necessity of conceptualizing these phenomena from a double point of view, semasiological and onomasiological, in intention and in extension, in order to describe as scientifically as possible closely related hybrid phenomena. Secondly, the paper describes a supra-category level of

¹ L'auteur remercie le LABEX ASLAN (ANR-10-LABX-0081) de l'Université de Lyon pour son soutien financier dans le cadre du programme *Investissements d'Avenir* (ANR-11-IDEX-0007) de l'Etat Français géré par l'Agence Nationale de la Recherche (ANR).

repetition of formulation, that needs to be considered as crucial information and could result in two categories of different phenomena: the *repetition* by reiteration of the same signifying forms, or the *reformulation* by changing the signifier and maintaining the ‘same’ signified for clarification purposes. Thirdly, the paper makes a clear distinction between the under-category characteristics of reformulations, according to their forms and functions with, at this level, a rising hybridism. Fourthly, it lists some trans-category characteristics based on semantic, pragmatic, textual and enunciative criteria that are useful for the analysis of both reformulations and affine forms.

Mots-clés : *reformulation, reprise de reformulation, répétition, catégorie, hybridité*

Keywords : *Reformulation, repetition of formulation, repetition, category, categorization, hybridity*

1. Introduction

S’il est habituel de traiter de l’hybridité des œuvres, des corpus, il est plus rare d’envisager la notion au plan scientifique. De fait, il y a une antinomie entre la rigueur attendue des concepts, des méthodes, et les phénomènes de métissages théoriques qui encourent souvent l’accusation de bricolage. Le propos de cet article vise à définir la reformulation par ce qu’elle n’est pas, ou plus tout à fait, bref, par ses frontières². Autant dire d’emblée que ce texte n’a pas été conçu pour traiter de la notion d’hybridité. Cependant, je réponds d’autant plus volontiers à l’invitation des *Annales de l’Université de Craiova* que les questions épistémologiques que suscitent les définitions en général, et celle de la reformulation, en particulier, sont au cœur de phénomènes d’hybridité, parce qu’il existe une grande labilité dans la dénomination et l’analyse des phénomènes de reprise, de retour réflexifs, avec des chevauchements, voire des recouvrements, entre *paraphrase, reprise, répétition, et reformulation*, la *reformulation* étant considérée tantôt comme un parasyonyme, tantôt comme un hyperonyme. Or je crois que, malgré des usages persistants, ces notions ne se recouvrent pas totalement et qu’elles gagneraient beaucoup à être circonscrites – sans négliger bien évidemment leur air de famille. Autrement dit, l’analyse scientifique doit rendre compte du défi des productions langagières hybrides, tout en essayant de mettre de l’ordre dans les concepts. Il y a nécessairement de la subjectivité et un certain arbitraire dans le choix des dénominations, mais ces traits sont secondaires par rapport au contenu des notions.

² Ce texte reprend une conférence présentée au colloque *La reformulation : à la recherche d’une frontière*, 8-9 juin 2017, Université d’Uppsala, consacrée aux reformulations dans les anaphores résomptives formulaires, précédée par une première partie qui se trouve ici considérablement développée. Je remercie les *Annales de l’université de Craiova* pour leur accueil de ce long texte. Quant à l’article consacré aux « Reformulations dans les anaphores résomptives formulaires », il figure dans les *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis*, 87 (Rabatel 2018).

À ce niveau-là, qui est celui des catégories, le flou conceptuel et le métissage ne sont guère de mise. On retrouve cependant la question de l'hybridité au niveau infra-catégoriel, avec bien des zones de recouvrement, qui demandent au chercheur de pratiquer des allers et retours constants entre le confort des approches intensionnelles et la prise de risque des analyses extensionnelles, qui sont autant de défis à la démarche typologique.

Cependant, c'est cette parenté (fût-elle source de difficultés) que je voudrais d'abord souligner. Les formes susnommées, d'autres encore, relèvent à des titres et à des degrés divers de deux problématiques croisées et complexes, d'une part celle du Même et de l'Autre, avec, en position intermédiaire, le Pareil (Vassiliadou 2018), d'autre part le dialogisme. Dès le plan cognitif, les choses sont complexes : un référent ou un mot appartient (ou non) à une catégorie ou sont dans une situation hybride par rapport à l'une ou l'autre des catégories, ce dont rendent compte les opérations énonciatives culioliennes, avec un intérieur (appartenance à une catégorie), un extérieur (non appartenance), et une zone hybride de différenciation. La complexité croît quand on passe du monde des référents à celui de la langue et des discours. On peut rencontrer plusieurs occurrences d'un même mot, plusieurs fois le même référent sous des dénominations ou qualifications différentes, et en ce cas, le Même n'est pas de même nature, ce qui entraîne des déliaisons entre l'identité référentielle et l'identité sémantique et ne favorise pas forcément les retours réflexifs sur le dire. Il n'est pas facile de penser le rapport entre deux *realia* ou mots différents comme de penser les variations autour d'un même référent, d'une même idée : car la même idée peut être exprimée au positif ou au négatif (« il est minuscule », « ça c'est sûr, on ne peut pas dire qu'il soit un géant ! »), de façon plus ou moins précise, plus ou moins réflexive : ainsi, si un étranger vous demande où vous habitez et que vous lui répondez « J'habite à Saint-Julien-Molin-Molette », il y a tout lieu de penser que cette réponse précise concernant un lieu peu connu doit être reformulée de façon plus large (« Saint-Julien-Molin-Molette, c'est le joli nom d'un joli petit bourg du département de la Loire/c'est le nom pittoresque d'une petite bourgade d'Auvergne/du Massif central ») pour qu'il puisse situer où habite le locuteur. La complexité peut être approchée autrement, avec la problématique du dialogisme et de ses variations interdiscursives, interlocutives ou intralocutives. Le dialogisme concerne la reformulation au sens large dans la mesure où il présuppose un interdiscours qui ne cesse de s'alimenter en se glosant. Mais si l'on réduit la reformulation linguistique à un processus de retour réflexif sur un dit antérieur que la reformulation explicite, alors tout dialogisme ne relève pas nécessairement des formes linguistiques de reformulation, reprise, répétition ; en revanche, les phénomènes de reprises, répétition et reformulation linguistiques sont nécessairement dialogiques. Toutes les formes des reprises, répétitions, reformulations peuvent être hétéro- ou auto-dialogales, voire auto-dialogiques, formant un écheveau parfois inextricable quand certains points de vue sont si prégnants dans la mémoire collective qu'ils n'ont pas besoin d'être formulés une

première fois dans le cotexte avant d'être reformulés³. À ces deux titres, le lecteur comprendra qu'on est au cœur d'un robuste problème d'hybridité, qui semble plaider pour une approche large et théoriquement accueillante de ces phénomènes.

Mais on ne peut se contenter de cet air de famille⁴. J'ai certes souvent plaidé en faveur de continuums, mais pas au prix de confondre des phénomènes reposant sur des formes et des structures différentes. Je me propose donc de revenir sur la notion de reformulation et la constellation des *Re-* – « Reprise, réitération, récurrence, réitération, répétition, reformulation, redite, autant de termes dont le préfixe indique une activité de retour sur un dire antérieur » (Authier-Revuz 1995, Rabatel/Magri 2015) – non sans exclure d'autres formes connexes du type paraphrase (Fuchs 1994), glose (Julia 2001, Steuckardt/Niklas-Salminen 2003, 2005). Cet examen se fixe plusieurs objectifs. J'essaierai tout d'abord d'expliquer les raisons pour lesquelles la reformulation a suscité un si grand engouement par rapport à d'autres notions en *Re-*, notamment celle de répétition, et je plaiderai pour une approche qui pense ces phénomènes d'un double point de vue, sémasiologique et onomasiologique, en intention et en extension (point 2). Je proposerai ensuite l'existence d'un niveau supra-catégoriel avec les *reprises de formulation*, qui doivent être posées comme une donnée première, pouvant donner lieu à deux catégories de phénomènes différents, la reprise par la réitération des mêmes formes signifiantes ou la reformulation par changement de signifiant et maintien du "même" signifié, à des fins d'explicitation (point 3). Je poursuivrai en distinguant les caractéristiques sous-catégorielles de la, ou plutôt des reformulations, selon leurs formes et fonctions (point 4). Enfin, je listerai quelques caractéristiques trans-catégorielles, basées sur des critères sémantico-pragmatiques, textuels, énonciatifs, utiles pour l'analyse des reformulations, mais aussi pour celle d'autres formes affines ; c'est pourquoi je propose de les considérer comme des critères « passeurs de frontières » (point 5).

³ D'ores et déjà, je pose une pierre sur notre chemin pour souligner que cet apparentement entre dialogisme et reformulation ne sera pas sans conséquence pour certaines reformulations complexes (ou hybrides) du type slogan, allusions, détournements, voire défigements, dont je postule qu'ils relèvent aussi de la problématique des reformulations, sur ses marges (et pas de celle des reprises ni *a fortiori* des répétitions, puisqu'il y a variation du signifiant).

⁴ Le hasard a fait que j'ai commencé par travailler sur des reprises, dans des interactions oralographiques (Rabatel 2001, 2005), avant d'en venir aux reformulations, que j'ai croisées avec mes travaux sur les postures énonciatives (Rabatel 2006, 2007, 2008a). C'est bien plus tard, à l'invitation de Véronique Magri, que j'ai travaillé sur les répétitions (Rabatel 2015, Rabatel/Magri 2014, 2015). Or c'est seulement à partir du moment où j'ai travaillé sur ces trois formes de retour réflexif que j'ai mieux mesuré ce qui les distingue au plan sémio-linguistique.

2. Petit retour sur le succès de la notion de reformulation et sur les enseignements épistémologiques et théoriques qu'on peut en retirer

Je préfère parler *des* reformulations, au pluriel, parce que l'objectif sera de balayer le terrain en réfléchissant non seulement à la notion en intension (où le singulier de la notion s'impose) mais surtout en prenant en compte la diversité des formes de reformulation, en extension, et là c'est le pluriel qui est de mise.

2.1. Les raisons de l'engouement pour les reformulations

Avant de se livrer à cet examen, il est instructif de se demander pourquoi la reformulation a suscité depuis quelques décennies seulement un si grand engouement⁵ par rapport à d'autres notions en *Re-*, notamment celle de répétition. Je ferai l'hypothèse, suivant Prak-Derrington (à paraître) que cette fascination est analogue à celle dont jouissent les non coïncidences du dire par rapport aux coïncidences du dire (Authier-Revuz 1995), comme si la répétition était jugée non significative, en vertu du fait que seule la variation de signifiant introduirait une variation de signifié, en raison du lien indissoluble entre le signifié et le signifiant. Mais, même si l'on accepte cette indissolubilité, encore faut-il voir que la répétition n'est jamais à l'identique, si l'on prend en compte ses caractéristiques intonatives, paralinguistiques, cotextuelles et pragmatiques. C'est ce que montrent les travaux de Watine (2013, 2014) sur la reduplication, avec sur-énonciation de la deuxième occurrence ; c'est aussi pourquoi Baldauf-Quiliatre (2008 : 76) rejette l'idée d'une dichotomie répétition vs reformulation et tient pour un continuum, de ce point de vue.

Je ne reviens pas sur le discrédit dont la répétition a pu pâtir, selon les époques (Frédéric 1985, Rabatel/Magri 2015), je souligne seulement que, bien que tous les linguistes s'accordent en théorie sur le fait que la répétition ne répète jamais à l'identique ni en produisant les mêmes effets (même si c'est sous une forme bien différente de la reformulation), ils sont peu nombreux, pratiquement, à travailler sérieusement les variables suprasegmentales prosodiques (et je ne m'excepte pas du lot), ou à intégrer dans leur réflexion la dimension textuelle-énonciative, comme si la signification des signes n'était pas influencée par leur entour. La reprise pâtit du même jugement négatif que la répétition, surtout si, du point de vue d'une norme idéalisée de l'écrit, on sous-estime sa fonction élaborative dans le cadre des interactions orales. Il est vrai que ces reprises, présentées parfois comme des

⁵ Comme le signalent Vassiliadou (2018) et Steuckardt (2018), *reformuler* est un terme récent (1954 dans Frantext), *reformulation* date de 1968. Peytard n'a pas peu contribué à donner à la problématique une extension aussi stimulante que problématique, en élargissant le point de vue à « un ensemble d'autres opérations transformatrices » (Peytard 1984 : 17), qui peuvent aller jusqu'à des processus de transcodages pluri-sémiotiques, aux phénomènes de traduction, etc. Assurément, cette extension s'est montrée profondément stimulante. Mais dans ce mouvement incessant de balancier entre élargissement et réduction, il faut penser l'ample, tout comme les formes et fonctionnements qui permettent ensuite de catégoriser, sous-catégoriser, spécifier en fonction de différences significatives. On en est (toujours) là.

reformulations, voire comme des répétitions (Apothéloz 2005) ne sont pas analogues aux reformulations *in praesentia*, dans la mesure où maintes d'entre elles sont caractéristiques du processus *on line* de production des énoncés. La question se pose de la co-présence des formes dans l'espace et la temporalité de la parole, qu'objectivent les transcriptions avec empilements paradigmatiques selon C. Blanche-Benveniste, et les reprises maintenues au plan de la linéarité syntagmatique dans les énoncés ratifiés par les co-locuteurs (Gaulmyn/Bouchard/Rabatel 2001) : il me semble qu'on est là devant des reprises de formulation qui ne sont pas des « reprises » ou des « reformulations » au sens (méta)linguistique du terme.

On peut également dire que cet engouement pour les non coïncidences du dire est analogue à celui dont bénéficie le marqué par rapport au non marqué. En effet, souvent le non marqué est considéré comme une norme « objective », comme si l'intention ne devait être convoquée que lorsqu'il y a rupture avec lui. Toutes choses égales, il en va de même pour l'« opposition » objectif/subjectif : comme si les énoncés objectivants⁶ n'étaient pas passibles d'une analyse en termes de calculs subjectifs des énonciateurs qui pensent que la formulation objectivante est stratégiquement (et argumentativement) la plus adaptée à l'effet qu'ils veulent produire sur leurs interlocuteurs ou sur les destinataires, selon les situations ou les genres de discours. Il y a là une tendance *mainstream*, relativement réductrice, qui cultive un fétichisme sélectif des marques, sans voir que le non marqué est une marque, qui certes correspond à une norme (évolutive), donc mérite d'être analysé au plan des choix énonciatifs, parallèlement à ce qui est ressenti comme marqué. Il en va aussi de même pour l'absence de marque, là où les conventions situationnelles ou génériques font qu'on s'attend à les retrouver : leur absence fait sens. On comprend donc qu'à cette aune, le reformulé a tous les mérites du marqué, du subjectif, puisque le Même y est modulé, modalisé à travers les variations des signifiés, tandis qu'on voit plus difficilement ce qu'on peut dire d'un Même appréhendé isolément, réduit à son apparente Mémété (signifiante et signifiée)...

On peut même se demander si l'engouement pour la reformulation n'est pas sans renvoyer à une certaine représentation du signe linguistique, dans le *CLG* édité par Sechehaye et Bally, avec le signifié au-dessus du signifiant, dont il est séparé par une barre horizontale, le tout étant inscrit dans un cercle. Or cette représentation n'est pas conforme à celle de Saussure, comme le rappelle Rastier (2015 : 64-74) :

[...] la représentation du *s*, entouré d'un cercle, isole le signe des autres signes. Et surtout la ligne continue qui sépare le signifié (Sé) du signifiant (Sa), qui est une invention des éditeurs du *CLG*, n'est pas chez Saussure, où l'on trouve un traitillé, parfois en oblique, avec cercle aplati pour renvoyer aux relations de signe à signe, en co(n)texte, et, plus fondamentalement, à la théorie saussurienne de la valeur.

⁶ Je préfère dire *objectivante* plutôt qu'*objective*, parce que la langue en discours est fondamentalement subjective, et qu'en conséquence elle ne fait que tendre vers une certaine objectivité, de façon passagère.

Rastier (2015 : 66) voit en effet dans la position dominante du *Sé* la prégnance de l'ontologie et la trace d'un dualisme, avec, en position surplombante, l'esprit (qui serait symbolisé par le *Sé*) sur la matière (symbolisée par le *Sa*)...

On s'étonnera peut-être que j'insiste sur le déséquilibre en faveur de la reformulation, parce que ce propos se justifierait davantage pour faire valoir l'intérêt d'étudier les reprises et les répétitions, au même titre que la reformulation. En fait, je considère que la reformulation pâtit, elle aussi, et malgré son statut enviable, des conceptions réductrices précédentes. Parce que la tentation est grande de privilégier la reformulation en tant qu'elle est signalée par un marqueur de reformulation, et donc d'éliminer de la réflexion les reformulations avec retour réflexif sur le dit/dire, malgré l'absence d'un tel marqueur ; de privilégier les reformulations contiguës (comme on le fait aussi pour les répétitions syntaxiques [Richard 2004, 2014]) et donc de se désintéresser des phénomènes de reformulation (et aussi de répétition) à distance – ce à quoi je me suis intéressé dans Rabatel (2010a, b) – qui peuvent pourtant être ressenties comme significatives lorsqu'elles interviennent dans des emplacements, des situations analogues, avec des éléments communs associés à des éléments qui varient.

D'une certaine façon, la fascination pour la reformulation au détriment de la répétition a entraîné une conception restreinte de la reformulation, privilégiant les approches sémasiologiques, lesquelles ont été d'autant plus survalorisées que règne un discrédit persistant pour les approches onomasiologiques. Or cette situation est discutable : car s'il n'est bien sûr pas question de se priver des avantages des approches sémasiologiques, qui offrent le garde-fou de reposer sur des marques plus ou moins conventionnalisées et incontestables, il est dommage de rejeter comme non pertinentes les approches onomasiologiques, quand ces approches sont complémentaires et doivent converger pour mieux penser, par delà la diversité des formes et la complexité des phénomènes d'hybridité, les raisons qui rendent compte de leur proximité.

2.2. Positionnement épistémologique

Mon objectif est moins de proposer une définition définitive de la reformulation que de prendre en compte d'une part la diversité des usages et des emplois du terme reformulation (approche en extension, donc), en essayant de proposer malgré cette diversité, voire cette hétérogénéité/hybridité déconcertante, un effort pour dégager des formes qui me semblent (en intention, donc) plus au centre du domaine notionnel de la reformulation. Pour ce faire, il faut éviter un double écueil. D'abord, celui d'une conception restrictive de la reformulation, comme je viens de le dire ; ensuite, celui d'une conception accueillante, sous théorisée, qui consiste à intégrer dans la reformulation de nombreuses activités que la langue naturelle nomme *reformulation* (ou *reprise*, *répétition*, *glose* ou *paraphrase*, etc.) sans mesurer suffisamment la différence entre l'emploi d'un mot de la langue naturelle avec celui d'une notion scientifique. Le flou accueillant fait verser dans l'à-peu-près métaphorique et le relativisme, car, si tout est reformulation, il devient impossible de déterminer le cœur de cible, le parangon ou le prototype de la notion. On gagne donc

à distinguer les usages de la notion de reformulation gagés sur la langue naturelle et ceux qui s'appuient sur une définition linguistique.

Dernier point épistémologique et méthodologique : on a avantage à prioriser les critères formels, qui engagent le fonctionnement des signes (morphèmes, lexèmes, groupes syntaxiques...), par rapport aux critères fonctionnels, sémantico-pragmatiques. Bien sûr, ces critères doivent être articulés, mais si l'on accorde une trop grande importance aux critères sémantiques pour distinguer des catégories, on risque de passer à côté du fait fondamental que les signes mis à contribution ne sont pas les mêmes. Et dans ces conditions, la tentation est grande de corriger ce défaut par un excès inverse en survalorisant le rôle des marqueurs de reformulation (ou de glose), alors que le retour réflexif peut être marqué par d'autres procédés. En sorte que le marqueur, certes fréquent, n'a donc pas à être présenté comme un trait nécessaire de la définition de la catégorie, comme on le voit avec les exemples suivants, dans lesquels la réécriture supprime les marqueurs de reformulation tout en indiquant autrement le retour réflexif sur le dit antérieur :

- (1) « L'interprétation est parfois condamnée au nom de l'argument selon lequel "on ne peut se mettre dans la tête du locuteur". C'est pourtant ce que font les participants, qui dès qu'ils reçoivent un énoncé se demandent ce qu'il veut dire, *c'est-à-dire* ce que veut dire le locuteur en produisant cet énoncé (que cela corresponde ou non à sa conviction profonde est une autre affaire). Il revient donc à l'analyste de voir comment les récepteurs procèdent pour répondre à cette question, *c'est-à-dire* que sa tâche consiste à tenter de reconstituer jusqu'à son terme le parcours interprétatif des participants à l'interaction. » (Kerbrat-Orecchioni 2017 : 336)

En (1), on peut supprimer le marqueur des deux reformulations, sans que la reformulation disparaisse en tant que telle. Dans la première, la suppression du marqueur peut être remplacée par l'ajout d'un parasyndrome de « se demandent », par exemple « s'interrogeant⁷ » : outre la proximité sémantique lexicale, l'emploi du participe présent, le fait que les deux verbes aient un complément similaire (« ce qu'il veut dire », « ce que veut dire ») indiquent la reformulation, malgré l'absence de marqueur. Dans la deuxième reformulation, la suppression du marqueur pourrait s'accompagner du remplacement du verbe au présent par un participe présent à valeur explicative et produire le même effet, la syntaxe et la continuité de la thématique exprimant la dimension reformulative explicative de l'énoncé.

⁷ Evidemment, au plan stylistique, deux participes présents de suite ne produisent pas un effet heureux. On pourrait remplacer le participe présent par un indicatif présent, l'effet de reformulation serait le même.

- (2) L'interprétation est parfois condamnée au nom de l'argument selon lequel "on ne peut se mettre dans la tête du locuteur". C'est pourtant ce que font les participants, qui dès qu'ils reçoivent un énoncé se demandent ce qu'il veut dire, *s'interrogeant/s'interrogeant sur* ce que veut dire le locuteur en produisant cet énoncé (que cela corresponde ou non à sa conviction profonde est une autre affaire). Il revient donc à l'analyste de voir comment les récepteurs procèdent pour répondre à cette question, *sa tâche consistant* à tenter de reconstituer jusqu'à son terme le parcours interprétatif des participants à l'interaction. (Kerbrat-Orecchioni 2017 : 336)

Deux dernières précisions d'ordre théorique/épistémologique. Les critères ne gagnent pas à être pensés toujours sur un mode binaire. Certes, cela est légitime pour la présence ou l'absence du même invariant linguistique, pour la présence ou l'absence de marqueur de reformulation, la co-présence des énoncés sources et reformulés ou non, mais dès qu'on sort de ces cas, les choses sont plus complexes, notamment avec des critères sémantico-pragmatiques ou textuels. On ne peut par exemple pas dire : reformulation = changement de point de vue (PDV)⁸ "vs" reprise ou répétition = pas de changement de PDV. En fait il y a changement de PDV, mais autrement. De même, avec le critère paraphrastique "vs" non paraphrastique, comme on va le verra. Enfin, les exemples choisis seront divers, compte tenu de la visée théorique de ce travail. Dans une optique cumulative, je citerai des exemples anciens, d'autres, inédits. Je m'appuierai sur des exemples attestés sans m'interdire des exemples fabriqués, car les exemples attestés ne sont pas les seuls légitimes (d'autant qu'ils peuvent être des hapax).

2.3. Proposition de définition de la reformulation

Ces choix théoriques et épistémologiques étant posés, je propose une définition aussi simple que possible, précise, cependant, de façon à rendre compte des reformulations sémasiologiques (qui sont reconnues par la communauté comme étant les formes les plus représentatives, les plus alléguées, les plus exemplifiées), tout en rendant possible aussi d'englober des formes onomasiologiques. Pour tenter une définition qui trace des frontières et rende compte des points de passage, je m'appuierai sur un cadre de formalisation réduit au strict nécessaire, distinguant un énoncé source (ÉS) et un énoncé repris ou reformulé (ÉRep ou ÉRef). Je précise que, dans ÉS et ÉR, É signifie (de façon plurivalente) l'Élément, la portion d'Énoncé, l'Énoncé ou les Énoncés source(s) ou repris/reformulé(s)⁹.

⁸ Le PDV, ici compris au sens large, ne se réduit pas aux perceptions ni à la question des focalisations narratives. Toute prédication, quel que soit son contenu sémantique, indique le PDV de l'énonciateur sur l'objet du discours, par le choix des mots et de l'ordre des mots, autrement dit par le travail de référenciation, dans le dictum, indépendamment de marques de subjectivité ou de modalité dans le modus, dans la mesure même les choix objectivants peuvent traduire des intentions subjectives de l'énonciateur – énonciateur premier en synchronisme avec le locuteur premier, source du discours, ou énonciateur(s) intradiscursif(s) (Rabatel 2008b, chap. 1).

⁹ Le fait que l'empan des reformulations aille de la lexie à la prédication, voire à un ensemble de prédications renvoie à ma conception du point de vue, qui repose fondamentalement sur

Définition

La reformulation correspond à un retour réflexif sur une première formulation, à des fins d'« explicitation », dans deux énoncés (ressentis comme) co-présents, qui entretiennent entre eux une relation paraphrastique, au sens large du terme, allant du Même à l'Autre du Même, en passant par le Pareil. Ces énoncés, dénommés énoncé source (ÉS) et énoncé reformulé (ÉR, ou, plus précisément, ÉRef¹⁰), éventuellement réunis par un marqueur de reformulation, se caractérisent par le fait de traiter d'un « même » signifié, avec une variation de signifiant(s).

J'explique ci-après les choix théoriques sous-jacents à cette (proposition de) définition.

i : Présence du marqueur de reformulation. La présence d'un marqueur de reformulation, pour être fréquente, n'est pas obligatoire pour autant, car il y a maintes reformulations attestées sans marqueur de reformulation. Cela dit, le marqueur est important dans les approches sémasiologiques, et il l'est d'une certaine façon dans les approches onomasiologiques, car la preuve d'une reformulation est souvent confirmée¹¹ par l'inclusion possible d'un marqueur de reformulation.

ii : Co-présence de ÉS et de ÉR. Toutes choses égales, on pourrait être tenté de dire, sur la base de certains exemples de reformulation/détournement de formule (voir *infra*, (19)), que la présence de ÉS n'est pas obligatoire. Mais ce serait abusif, au niveau définitionnel. Au plan cognitif, la présence d'un dit antérieur au redit est indispensable ; au plan linguistique, elle est présupposée par le préfixe *re-* ; cependant, au plan discursif, les jeux avec les attentes peuvent dans certains cas expliquer l'absence textuelle de ÉS dans le cotexte amont. Il n'en reste pas moins que la présence d'un ÉS est indispensable à la reformulation et que les cas limites où ÉS est absent obligent l'interprète qui sent la reformulation à la rétablir.

iii : Redits in praesentia (à des degrés variables) et dit in absentia. Les reformulations reposent massivement sur la co-présence de ÉS et de ÉR. Cette co-

le fait que les choix de construction de la prédication indiquent le PDV du locuteur/énonciateur sur l'objet de discours, à travers la référenciation de l'objet, étant entendu qu'il y a PDV, *a minima*, dès qu'une lexie peut se voir interprétée dans le cadre d'une prédication, et qu'il y a aussi des méta-PDV dans le cas où plusieurs prédications présentent la même unité thématique et la même orientation argumentative (Rabatel 2008c : 9). À vrai dire, le lien entre reformulation et prédication, sur lequel a beaucoup insisté Martinot, à très juste titre, me semble concerner très fortement la reformulation, ainsi que la répétition. Watine a par exemple bien montré que dans la réduplication, la deuxième occurrence est comme une réponse qui renforce la première affirmation, en écho à une question implicite qui revient sur le premier dire et s'interroge sur sa pertinence. Mais je ne dirais pas que toutes les reprises sont concernées par des prédications : certaines le sont (voir Teston-Bonnard 2018), mais les reprises de bribes, les piétinements sont souvent en amont de la prédication, et ne sont pas ressentis comme tels, mais comme des tâtonnements embryonnaires de formulation.

¹⁰ Pour distinguer cet ÉR de l'énoncé repris ou répété (ÉRep).

¹¹ Je dis *confirmée*, et non *administrée* : car ce qui est décisif, c'est moins la présence du marqueur que la continuité thématique entre ÉS et ÉR, et la nature plus ou moins métalinguistique du redit réflexif.

présence peut s'entendre au sens étroit, et en ce cas, ÉS et ÉR sont contigus – c'est souvent le cas lorsqu'un marqueur de reformulation conjoint ÉS et ÉR. Cependant, cette co-présence peut s'entendre en un sens temporel et spatial variable, c'est pourquoi je parle d'une co-présence *ressentie*, ou établie par le locuteur et / ou par le récepteur. À l'oral, cela peut aller de quelques tours de parole à des échanges séparés par un certain laps de temps, mais qui sont jugés significatifs par les participants. Car le genre, les situations, les statuts viennent complexifier le sentiment de co-présence et les formes de mémoire discursive. Même si ÉS et ÉR ne sont pas co-présents dans le fil du discours, ils peuvent l'être dans la mémoire des interlocuteurs, mémoire dont les capacités sont élastiques en fonction des paramètres ci-dessus. Il en va de même sur le plan spatial, la co-présence peut opérer dans l'espace d'une phrase, de plusieurs, d'une page, d'une double page, d'un chapitre à l'autre, d'une partie l'autre. En ce cas, les critères de place sont fondamentaux (et s'ajoutent aux critères précédents) : ainsi, les ouvertures ou clôtures (de propositions, phrases, paragraphes, chapitres, parties) sont des moments privilégiés où l'attention des destinataires est plus aiguë et où ils peuvent exercer leur sagacité mémorielle davantage qu'en d'autres endroits du texte/discours.

À côté de ces phénomènes de redit à distance, compliqués du fait de l'augmentation de la distance temporelle ou spatiale, il existe encore des situations plus complexes, parce que l'on ne peut même plus parler de longue distance. C'est le cas lorsque le redit prend la forme de préconstruit, avec des défigements (« qui trop embrasse rate son train », en écho ludique à « qui trop embrasse mal étreint »), des détournements de formule, des allusions citatives, de nature interdiscursive (« encore un ami de quarante ans ! »), selon L. Perrin (2011). Il y a là un cas limite de reformulation, que je nommerais volontiers reformulation *in absentia*. Ces cas sont rares, on peut se demander s'il est bien utile de les évoquer au niveau de la typologie des reformulations, et s'il ne vaudrait pas mieux les ranger sous le dialogisme, particulièrement apte à rendre compte des phénomènes d'hybridité. Mais il y a bien redit réflexif, souvent métalinguistique ; de surcroît, il me semble, comme le dit Genette, qu'une typologie doit rendre compte de l'existant (c'est bien le moins), mais aussi permettre de penser les possibles du système. Par conséquent je propose d'intégrer ces formes à la problématique de la reformulation, dans le cadre des approches onomasiologiques.

iv : Redit et invariance. L'idée d'un redit repose sur l'existence d'un élément variable et d'un apport d'information réflexif, comme le propose Martinot, la reformulation pouvant être définie comme :

« tout processus de reprise d'un énoncé antérieur qui maintient dans l'énoncé reformulé une partie invariante à laquelle s'articule le reste de l'énoncé par rapport à l'énoncé source. » (Martinot 1994, 2007 : 179)

Cela dit, l'invariant peut être de nature très différent. D'aucuns considèrent que l'invariant doit être marqué en langue ou en discours, par la présence de mêmes mots, voire selon des formations morphologiques par flexion, dérivation, composition (Eshkol-Taravella/Grabar 2018), voire la répétition des mêmes

structures syntaxiques, comme le défend Martinot (2018), y compris avec le phénomène de diathèse. Cette affirmation est, à mes yeux, très discutable, car elle sape toute prétention à distinguer la reformulation de la reprise ou de la répétition, qui se caractérisent, elles, par la présence d'invariants linguistiques. De plus, l'idée que l'on retrouve des répétitions de structures syntaxiques dans le rephrasage, comme le rappellent Gülich/Kotschi (1987 : 30) est indéniable dans les phénomènes de reprise, mais il est abusif de l'étendre à la reformulation proprement dite. Au demeurant, l'exemple de diathèses qui diraient à-peu-près « la même chose », comme dans « Pierre regarde Marie » et « Marie est regardée par Pierre » me semble inacceptable, du point de vue des prédications et des suites textuelles possibles de chacun de ces énoncés. En revanche, la reformulation n'a absolument pas besoin d'un invariant linguistique commun dans ÉS et ÉR, il suffit que ÉR traite du même référent ou de la même idée et que certains termes de ÉR soient considérés comme interprétation d'un terme de ÉS (Murat/Cartier-Bresson 1987 : 6) :

- (3) « - Le directeur n'assistera pas à la réunion, il est malade.
- Ah d'accord, (c'est-à-dire qu') il se soigne encore aux Bahamas ».
- (4) « Toute la France se rappelle le discours ignoble que Louis XVI récita à l'Assemblée nationale le 18 avril dernier, pour se plaindre en écolier de ce que le peuple de la capitale l'avait empêché d'aller à Saint-Cloud, c'est-à-dire à Bruxelles » (Marat 1791, n° 497, 3).
- (5) « Il [Barnave] invitait à rétablir enfin l'ordre et la sûreté, c'est-à-dire le despotisme » (Marat 1791, n° 521, 6, in Steuckardt 2003 : respectivement 235 et 241).

Cette absence de termes communs entre ÉS et ÉR ne tient pas aux coups de force des reformulations et gloses non paraphrastiques de (3), (4) et (5). En effet, il n'y en a pas davantage dans l'exemple (1), qui correspond à une reformulation paraphrastique.

v : *Sens de la reformulation*. Avant dernière remarque, qui prend acte de l'importance (malgré tout ce qu'on vient de dire) du critère de la co-présence. Celle-ci est utile pour l'analyse des rapports entre ÉS et ÉR. Le diagnostic de reformulation opère à reculons : on part du redit pour aller vers un dit antérieur, autrement dit l'ordre cognitif est ÉR →ÉS, quand bien même l'ordre linguistique est inverse, et c'est bien ce que confirme la place du marqueur, avant ÉR. D'une certaine façon, cela souligne que le mouvement "explicitatif" de la reformulation est facultatif, qu'il aurait pu ne pas avoir lieu, donc que ÉS aurait pu être considéré comme autosuffisant, sur le plan de la signification, en lui-même, abstraction faite du jugement de l'énonciateur. Cependant, il est possible que la reformulation soit annoncée dès ÉS (en d'autres termes de ÉS →ÉR) : en ce cas, ÉS se donne d'emblée comme incomplet, et appelle de lui-même une reformulation, comme dans (6) :

- (6) « [...] oui, c'est quelque chose d'à-peu-près ovale, plutôt oblong, je dirais ».

En (6), il y a bien un marqueur qui annonce ÉR, mais le mouvement de ÉS vers ÉR est indiqué dans ÉS même, avec l'imprécision revendiquée de l'indéfini et de l'adverbe. Cette distinction sur le sens de la reformulation interfère avec la question précédente concernant la présence ou non de ÉS. Dans certains cas limites de reformulation, ÉR n'a pas besoin de la co-présence de ÉS : il suffit que ÉS soit disponible dans la mémoire discursive, collective, culturelle. Il suffit aussi que ÉR pose son dit/dire comme un redit/redire, renvoyant non à un énoncé antérieur (qui n'a pas été tenu), mais à un point de vue imaginaire. On comprend que cela fonctionne à merveille avec des énoncés qui reposent sur des stéréotypes, des jeux de rôles énonciatifs, des mises en scènes de l'énonciation, avec changement intonatif, comme avec *genre*¹², en (7) :

(7) « Il me fait genre, je ne suis pas celui que vous croyez... »

vi : *Fonction d'« explicitation »*. Les guillemets indiquent que le terme est utilisé en un sens très général, renvoyant à l'idée de retour réflexif ; quant aux valeurs plus particulières que peut prendre ce retour « explicitatif », elles seront évoquées ci-dessous, en 4.3 et note 19.

Cette première définition étant posée, j'en viens à présent à la question des frontières. Comme je défends la thèse que ces frontières ne se limitent pas à distinguer la reformulation de phénomènes du même niveau (frontières catégorielles, avec la distinction reprise/¹³reformulation), je vais d'abord traiter, quitte à paraître revenir en arrière, de frontière supra-catégorielle, avant d'aborder les sous-catégories de reformulation (reformulation, glose), et de reprise.

3. Distinguer les niveaux supra-catégoriel et catégoriel

Si l'on ne fait pas de la reformulation la catégorie englobante, ou, sans aller jusqu'à parler de catégorie, le métaterme générique de la constellation des *Re*, on oppose fréquemment la reprise à la reformulation (comme je l'ai fait moi-même dans mes travaux antérieurs sur la question) : en ce cas, la reprise est caractérisée par le

¹² En ce cas, *genre* est souvent associé à un contexte polémique, avec mise à distance, voire rabaissement, et est paraphrasable par *comme si* (Vigneron-Bosbach 2018).

¹³ Le slash est ambigu : il n'est pas, dans mon esprit, toujours synonyme de *versus*, car le *vs* renvoie à une conception dichotomique. Or le binarisme ne correspond pas toujours aux situations observées. Certes, il y bien des données discrètes, telles la présence ou l'absence de marqueur de reformulation. Mais à côté de ces situations où le binarisme prévaut, combien d'autres reposent sur des continums ? Au demeurant, même dans le cadre des oppositions binaires, on a le choix : selon certaines conceptions (Rossari), on peut dire qu'il n'y a reformulation qu'en présence d'un marqueur de reformulation ; mais d'autres conceptions peuvent considérer que cette présence du marqueur n'est pas obligatoire et que l'activité de reformulation peut être indiquée par d'autres indices, à défaut de marqueur grammaticalisé. Dans un cas, l'explication en tient pour le binarisme, dans l'autre, pour un continuum avec un marqueur en position prototypique, sans lui conférer un rôle absolu. (Ce raisonnement repose sur la polyvalence des marques.)

retour du même signifiant (identique sous réserve des variations intonatives et cotextuelles affectant le sens de l'élément repris), tandis que la reformulation est marquée par le changement de signifiant, entraînant aussi *de facto* un changement de signification, plus exactement, un changement dans la façon d'envisager l'objet, en fonction de la mise en avant de telle ou telle de ses propriétés (PDV intrinsèque) ou de tel ou tel point de vue de l'énonciateur sur l'objet (PDV extrinsèque)¹⁴.

Cette représentation mérite discussion, parce qu'elle est souvent interprétée en termes dichotomiques, alors qu'elle me semble plutôt bipolaire, sur un continuum. Mais surtout, la dichotomie y est souvent déséquilibrée, les uns privilégiant la reprise (Vion)¹⁵, les autres la reformulation (Peytard, Gülich) : dans les deux cas, l'accent sur une notion est au détriment de l'autre. Ce déséquilibre repose sur le choix d'une caractéristique significative, qui renvoie en dernière analyse à l'opposition marqué/non marqué. Or cette distinction, héritée de la phonologie, est problématique, parce que le non marqué représente aussi bien l'ensemble de la catégorie générique que l'opposé de l'élément marqué, qui ne possède pas les caractéristiques de la catégorie générique (Fontanille 1998 : 51ss). Partant de cette difficulté, je propose, pour le terme hypercatégoriel, le concept de *reprise de formulation*. Cette reprise de formulation, caractéristique de l'activité de rephrasage (Gülich/Kotschi 1987 : 30), se distingue de la co-énonciation de Jeanneret (1999) (car celle-ci revient à formuler à deux un énoncé ou une clause, et non à la reformuler), comme elle se distingue de la « co-re-formulation » (Gaulmyn 2001 : 40), qui concerne plutôt une activité de co-formulation avec des reprises, sans reformulation (voir *infra*).

¹⁴ Pour peu qu'on ne durcisse pas cette opposition (difficile en effet de dire si, dans « autrement dit, pour un palais, c'est plutôt un petit palais »), la caractérisation de l'objet relève d'un PDV extrinsèque ou intrinsèque : il y a certes des critères partageables de la sous-catégorie « petit palais », mais on ne peut jamais exclure une discussion : « ce que tu appelles un petit palais, pour moi c'est déjà un palais important » ou « ce que les Italiens appellent au XVII^e siècle un 'petit palais' était considéré comme un 'grand palais' au *cinquecento* ».

¹⁵ Vion (2006 : 11) considérant la reprise comme le terme générique, « allant de la pure et simple répétition d'un segment textuel aux différents degrés de ses reformulations ».

- (8)
- | | | |
|-------|--|-----------------------------|
| H505 | enfant trouvé | |
| F506 | | suicidé |
| H507 | enfant | |
| H509 | | trouvée pendue' |
| H513 | | avec les poignets ouverts' |
| H515 | | avec le stylo |
| H517 | | avec laquelle il faisait |
| H519 | | les devoirs' |
| F520 | elle | a essayé de se suicider, |
| H521 | essai' | |
| H522 | enfant a essayé de se | |
| H523 | essai' | heureusement pas réussite |
| F524 | d'un enfant | |
| H525 | d'un suicide' | |
| H527 | par un enfant qu'avait trop de devoirs | |
| H531 | essai' | |
| F 532 | essai | mal réussite' |
| F534 | | malheureusement |
| | | heureusement |
| H535 | | heureusement |
| F536 | | heureusement: pas réussi' |
| | | essaye de suicide' |
| F538 | | heureusement: pas réussi |
| H539 | | heureusement pas réussite' |
| F540 | l'enfant' | |
| | essai de suicide' | |
| | de la part d'un enfant | |
| F542 | d'un enfant | |
| H543 | d'un enfant' | |
| F544 | | heureusement, pas réussite' |
| | [double point'] trop de | |
| | travail à la maison, | |
| H549 | essai de suicide d'un enfant, heureusement pas | |
| | réussite' | |
| F550 | [double point'] trop de travail à la maison | |
| | [point d'interrogation,] | |

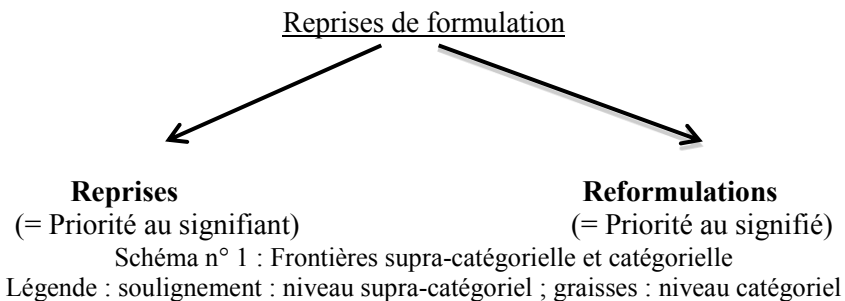
(Rabatel 2001 : 82)

En (8), tous les tours de parole cherchent à formuler un énoncé acceptable que les deux locuteurs pourront ensuite transcrire, comme on le voit en H549 et F550. L'activité de co-formulation des deux co-locuteurs revient à reprendre les mêmes mots (« essai », « essai de suicide d'un enfant », « heureusement pas réussite ») à reformuler la même idée (F523 : « essai heureusement pas réussite », F532 « essai mal réussite », 536 « heureusement pas réussite, essaye de suicide heureusement pas réussit », « heureusement pas réussi » étant ratifié par H539). H n'entérine finalement pas un certain nombre de propositions de formulation (en H509, 513, 515) comportant des ajouts vraisemblablement secondaires par rapport à

la question posée : « êtes-vous pour ou contre les devoirs à la maison ? » (voir Gaulmyn/Boucharde/Rabatel 2001).

La notion de *reprise de formulation* mérite son statut de trait supra-catégoriel caractérisant les retours sur une formulation antérieure, de nature plus ou moins réflexive – en (8), la reprise de formulation l’est très peu –, avec maintien ou changement de la formulation, ajouts, incrémentations. Elle ne correspond pas seulement aux processus élaboratifs (et éventuellement interactionnels) de (co-) production des énoncés à l’oral, elle renvoie aussi aux divers processus de retravail des énoncés à l’écrit, *e.g.* aux brouillons, ratures, réécritures, variantes, qu’il s’agisse du travail du scripteur artiste, de l’élève, de l’écrivain professionnel tel le chercheur, qui peinent sur leurs manuscrits ou tapuscrits d’un état de leurs productions à l’autre. L’activité écrite de reprise de formulation ne se limite pas aux auto-reprises de formulation, elle peut correspondre à des hétéro-reprises de formulation. C’est dans ce cadre qu’on peut ranger les exercices que Chervel liste dans le chapitre 9 de son ouvrage, lorsqu’il distingue, parmi les exercices écrits scolaires aux XVIII^e et XIX^e s., en France, ceux qui relèvent de l’activité de « reformulation », notamment l’« explication en latin », qui, comme l’explication en français, et, peut-être davantage qu’elle, relève d’une forte activité de paraphrase ; la « version latine » ; les « cacologies » (ou exercices de reformulation d’un mot ou énoncé en changeant de registre, du type *ancien/antique, bœuf/taureau, cheval/coursier, un capitaine turc fut pris/un officier ottoman fut fait prisonnier* (Chervel 2006 : 578-581) ; les exercices transposition d’un texte en prose en vers ou inversement (« déversification ») ; la réécriture de texte (analogue aux exercices actuels d’écriture d’imitation/invention). Tous ces exercices « de reformulation » (au sens large du terme, dans la langue courante) peuvent ou non inclure des reprises, des répétitions, des reformulations ou encore des gloses (au sens linguistique de ces notions).

Ce qui donne l’arborescence suivante :



Deux précisions :

i : Que signifient les expressions, *priorité au signifiant* ou au *signifié* ? Bien évidemment, l’indissolubilité du lien entre signifiant et signifié rend quasiment insane l’idée de priorité. Ce que je veux simplement dire par là, c’est que le mode de la reprise repose sur le fait prioritaire de réitérer le ou les mêmes signifiants, tandis que la reformulation s’appuie sur la réitération des mêmes signifiés, sans reprendre

les mêmes mots. La priorité (au *Sa* ou au *Sé*) n'exclut pas, bien au contraire, la saisie des relations avec l'autre partie du signe. Dans le cas de la priorité au signifiant, il faut penser les signifiés, et donc les fonctions sémantico-pragmatiques liées à la reprise des signifiants, notamment le fait que, dans les reprises comme dans les répétitions, les signifiants, qui sont les mêmes mots, ne correspondent pas aux mêmes prédications, ni aux mêmes actes de langage. De même, la priorité au signifié n'entraîne pas une sous-estimation de la dimension signifiante ; mais elle pense les variations de signifiants comme des traces d'une multiplication d'informations liées à la saisie de caractéristiques intrinsèques différentes de l'objet du discours ou de différences de points de vue extrinsèques sur l'objet, selon les énonciateurs (leur situation, leur cadre théorique, idéologique, etc.) ; dans cette situation, le changement de signifiant va de pair avec de nouveaux signifiés, mais il n'est pas senti comme devant être interprété en prenant d'abord en compte sa matérialité signifiante. Bref, la priorité au signifié indique que ce qui prime est la visée communicationnelle, la dimension fonctionnelle du langage, tandis que dans celui des reprises, la matérialité signifiante est prise au sérieux, dès la phase élaborative des discours, avec des reprises qui ne dissocient pas l'à dire du comment dire. C'est encore plus vrai dans des discours très élaborés comme des discours artistiques, politiques, publicitaires, académiques, dans lesquels le choix des mots est capital, celui de leur répétition encore plus. La réflexion sur la réitération des signifiants vient se surajouter à la réflexion sur le sens des signifiants (voir Prak-Derrington, à paraître), alimentant parfois une logique interprétative qui privilégie les apparentements de signifiants pour faire émerger de nouvelles significations qui ne sont pas en principe activées par les signifiés des mots (c'est le principe des assonances, allitérations, de la rime, des figures...). Cette attention au signifiant joue aussi pour les répétitions jugées maladroites : car le jugement négatif porte alors moins sur l'idée associée au terme répété que sur le caractère non pertinent de la répétition en elle-même, ce qui ne fait que confirmer la valeur (positive ou négative) qu'on accorde à la répétition.

ii : Les approches qui font des reprises ou des répétitions des sous-ensembles des reformulations, au motif que toutes ces formes assument plus ou moins les mêmes fonctions d'explicitation ou de clarification dans ÉR par rapport à ÉS privilégient les critères fonctionnels, sémantiques et pragmatiques. Or je ne crois pas que ce soit une bonne chose de mettre d'emblée en avant des critères fonctionnels. Ces derniers sont certes importants pour penser l'air de famille des formes différentes, à partir d'une communauté de fonctions, mais ils embrouillent les choses, en relativisant la part des critères formels/structurels. Toutes choses égales, je dirais que mon raisonnement accorde la primauté à la nature¹⁶, et traite ensuite, secondairement, des fonctions. Partant de cette conviction, je distingue le fait

¹⁶ Bien évidemment, cette relation traditionnelle nature/fonction n'est qu'une analogie : ce qui est fondamental, c'est la relation signifiant/signifié, et, notamment, le fait que la notion de signifiant englobe des *formes* qui vont des morphèmes aux *structures* (macro) syntaxiques, suprasegmentales voire rhétorico-textuelles – particulièrement importantes pour la répétition, mais susceptibles de peser aussi pour la reformulation (voir *infra*, 5).

absolument fondamental que dans un cas il y a un invariant linguistique (Érep), puisque c'est le même signifiant qui est repris ou répété, tandis que dans l'autre le Même s'exprime à travers un invariant de signifié (Éref). Toute typologie repose sur des critères morphologiques, incontestables par rapport aux critères sémantiques, lesquels dépendent du cadre théorique, de l'empan des phénomènes pris en compte, etc. Aussi l'existence d'un niveau supra-catégoriel et la priorité aux critères formels permettent-elles de distinguer les catégories de *reprise* et de *reformulation*, à la condition de préciser le sens des notions et d'abord leur relation à la notion de *paraphrase*.

3.1 Paraphrase

La reformulation (paraphrastique) est proche de la notion de paraphrase analysée par Fuchs. Pour Fuchs, « le vainqueur d'Austerlitz » ne constitue pas une paraphrase de « le vaincu de Waterloo » (1994 : 56). Même si elles ont le même référent, Napoléon Bonaparte, elles le saisissent « par des voies sémantiques différentes ». Autrement dit, la paraphrase, au sens de Fuchs, est une reformulation qui envisage le référent sous un même contenu sémantique, en d'autres termes, une reformulation paraphrastique reposant sur un même PDV, par exemple, « "le vainqueur d'Austerlitz, autrement dit celui qui a remporté la bataille d'Austerlitz" » (Steuckardt 2009 : 169). En revanche, pour Gülich, qui abandonne le terme de paraphrase, au profit de celui de reformulation, « le vainqueur d'Austerlitz était aussi le vaincu de Waterloo » est une reformulation (*ibid.* : 159). Certes, la deuxième dénomination n'a pas le même sens dénotatif, mais la reformulation repose sur une identité référentielle. La position de Gülich permet de définir la reformulation sur une identité référentielle, et uniquement référentielle (« le vainqueur d'Austerlitz, autrement dit le vaincu de Waterloo » (*ibid.*) : par conséquent la reformulation selon Gülich peut être non paraphrastique, à la différence de Fuchs. Roulet et Rossari ont repris cette distinction. Cependant Rossari l'établit non sur la base des relations entre ÉS et ÉR, mais sur le choix et la valeur du connecteur :

« La discrimination entre opérations de reformulation paraphrastique et non paraphrastique se fera donc sur la base du fonctionnement sémantico-pragmatique du marqueur : si ce marqueur permet une rétrointerprétation du point de vue auquel il renvoie selon une nouvelle perspective énonciative annoncée par les instructions sémantico-pragmatiques du marqueur, il s'agit d'une opération de reformulation non paraphrastique. [...] Si, en revanche, le marqueur permet d'opérer une prédication d'identité entre l'état de chose évoqué dans le point de vue auquel il renvoie et celui évoqué dans le point de vue qu'il introduit, il s'agit alors d'une opération de reformulation paraphrastique. » (Rossari 1993 : 16-17)

Partant de là, Rossari (1993 : 22) classe les connecteurs selon qu'ils indiquent des reformulations paraphrastiques (*c'est-à-dire, autrement dit, en d'autres termes*) et des reformulations non paraphrastiques, avec des marqueurs allant de la récapitulation (*bref, en somme*) à la renonciation (*enfin*). Le débat sur la relation paraphrase/reformulation est crucial, parce qu'il concerne trois niveaux : celui de la définition de la reformulation, de ses rapports avec l'échelon supérieur,

celui des reprises de formulation¹⁷ et avec l'échelon inférieur spécifiant des reformulations paraphrastiques et non paraphrastiques, au plan de la description. En revanche, ce critère sémantique paraphrastique/non paraphrastique ne me semble pas déterminant pour distinguer la catégorie des reprises de celle des reformulations. Enfin, la question paraphrase/reformulation est capitale pour ses retombées sur la question de la réflexivité des énoncés reformulés (et repris), de leur dimension métalinguistique ou métadiscursive. Cette dernière dimension est complexe, car il y a bien des façons et bien des degrés de marquer la réflexivité, selon qu'on reprenne, répète ou reformule des idées ou des mots, comme on le verra en 3.3.

3.2 Reprise

Vion, 1992, définit la reprise comme reproduction d'une séquence verbale apparemment à l'identique, mais nécessairement différente de la source et la reformulation comme reprise sémantique avec des modifications, un déplacement par rapport au référent, avec recatégorisation et nouvelle modalisation, comme chez Roulet (Maguelon 2008 : 173-174). Il n'est pas nécessaire de définir la reprise par l'idée d'un changement de source (il existe des auto- et des hétéro-reprises, comme des auto- et des hétéro-reformulations). De même, l'idée de recatégorisation et de nouvelle modalisation n'est pas décisive, car une reprise peut être intonée différemment et indiquer une modalisation différente, tout comme le changement de signifiant et de signifié de la reformulation n'entraîne pas nécessairement une « recatégorisation » ni une nouvelle modalisation. En définitive, ce qui est fondamental, c'est le maintien du même signifiant en ÉS et ÉR, dans la reprise, tandis que dans la reformulation, le redit paraphrastique est atteint par le changement de signifiant. Par voie de conséquence, on aura garde de distinguer, dans le schéma n°1, le fait qu'au sens supra-catégoriel, *reprise* s'entend uniquement comme retour du Même, sans spécifier s'il concerne le même signifiant ou le même signifié (voire le même référent), tandis qu'au sens catégoriel, *reprise*, par opposition à reformulation, signifie uniquement reprise du même signifiant.

4. Distinguer des sous-catégories de reprises et de reformulation

À un niveau inférieur, il est important de tenter de spécifier les sous-catégories de reprise et de reformulation. C'est ici qu'entrent en ligne de compte les relations entre reprise, répétition, glose, reformulation.

4.1 Répétition

Mon objet n'est pas ici de définir la répétition, mais seulement de voir rapidement ce qui la distingue de la reprise et ce qui différencie le couple reprise/répétition de la reformulation. Je renvoie, outre aux travaux de Frédéric (1985) sur la répétition, à des publications récentes sur cette question (Magri/Rabatel 2014, 2015), notamment à l'introduction du n° 7-2 du *Discours et la langue* (Rabatel/Magri 2015), pour souligner que toute reprise n'est pas sentie comme

¹⁷ La *reprise de reformulation* peut être paraphrastique ou non paraphrastique.

répétition (par exemple la reprise non fautive des pronoms personnels) et que la répétition, qui correspond au retour du même signifiant (dont l'empan va du phonème à la lexie-complexe, voire à des groupes de mots ou des énoncés), tantôt à partir de la deuxième ou de la troisième occurrences, se définit par la conscience d'un effet-répétition intentionnel¹⁸, signifiant comme effet textuel, dans le cadre d'une stratégie de discours renvoyant au locuteur et aux attentes suscitées par des routines ou des règles génériques ou situationnelles. Partant de là, il est possible de distinguer à un niveau infra-catégoriel la reprise de la répétition.

4.2. Glose

De même, je ne cherche pas ici à définir la glose, mais à poser ce qui la distingue de la reformulation. L'affaire est difficile, car la glose peut s'entendre en de multiples sens, comme le rappelle Julia (2001), et peut même être définie en linguistique dans un sens extensif (Neveu 2000 : 41). La glose est souvent une glose de mot – mais l'empan peut aller jusqu'à la proposition comme en (2) –, tandis que l'empan de ÉS, pour la reformulation, est souvent plus vaste ; mais cette distinction est fragile. Les deux opérations se caractérisent par un retour réflexif et métalinguistique ; peut-être peut-on dire que la glose se caractérise dans des ajouts, des commentaires explicatifs. Cette fonction sémantico-pragmatique est plus restreinte que celle des reformulations, dont les fonctions sont plus larges (voir Grabar/Eshkol 2016, Eshkol/Grabar 2018). Mais là encore, il y a une zone de recouvrement, et, sans aucun doute, il y a besoin d'études quantitatives de corpus pour y voir plus clair sur les fréquences. La glose a un statut parenthétique, intrapropositionnel, au plan syntaxique, et est une séquence métalinguistique (au plan sémantique) (Gardes Tamine 2003 : 189). Elle est annoncée par un marqueur de glose. Sur ce point, ces critères sont les mêmes que pour la reformulation, le critère discriminant étant, au plan syntaxique, le statut parenthétique de la glose, car la reformulation peut être intrapropositionnelle ou pas, selon l'importance que l'on accorde à deux critères, celui de la présence obligatoire ou non d'un marqueur, celui de la contiguïté de ÉS et ÉRef. Toutefois, le critère de la nature parenthétique de la glose ne permet pas toujours de distinguer cette dernière de la reformulation, puisque nombre d'entre elles sont aussi parenthétiques et sont donc supprimables (Authier-Revuz 1992 : 40), comme on le voit avec netteté dans la plupart des reformulations paraphrastiques. De plus, le critère de la supprimabilité ne fait sens qu'au plan syntaxique phrastique. Comme pour les compléments circonstanciels, cette supprimabilité syntaxique ne doit pas être confondue avec le niveau sémantique. Et si l'on prend en compte non seulement la ou les phrases contenant ÉS et ÉR, mais aussi les phrases d'amont et d'aval qui restent sous la visée sémantique de la reformulation, alors on s'aperçoit que les reformulations, toutes supprimables qu'elles soient dans le cadre syntaxique-phrastique, ne le sont plus au plan

¹⁸ Il s'ensuit que l'effet-répétition va de pair avec la prégnance de tout un ensemble de figures (Rabatel 2015, Park-Derrington 2015), figures de mots et de pensée, mais figurations syntaxico-discursives qui relèvent de la dynamique figurale, comme Fontanier (1968), l'évoquait dans la fin de son ouvrage ; voir aussi Rabatel (2008c).

sémantique et textuel, car leur suppression rendrait incompréhensible la cohérence et la cohésion du discours. Même avec des auto-reformulations, cas le plus favorable à la supprimabilité, celle-ci n'est pas toujours possible, comme on le voit dans l'exemple (9), qui comprend des reformulations qui sont des anaphores résomptives à caractère formulaire, sur lesquelles je reviendrai dans une publication complémentaire (Rabatel 2018) :

- (9) « Cela nous conduit aux dernières différences que je voulais évoquer. Elles sont plutôt philosophiques, psychologiques ou culturelles : elles opposent moins des forces sociales que des mentalités ; elles portent moins sur des programmes que sur des comportements, moins sur des projets que sur des valeurs. À gauche, le goût de l'égalité, de la liberté des mœurs, de la laïcité, de la défense des plus faibles, fussent-ils coupables, de l'internationalisme, des loisirs, du repos (les congés payés, la retraite à soixante ans, la semaine de 35 heures...), de la compassion, de la solidarité... À droite, celui de la réussite individuelle, de la liberté d'entreprendre, de la religion, de la hiérarchie, de la sécurité, de la patrie, de l'effort, de l'émulation, de la responsabilité... La justice ? Ils peuvent s'en réclamer les uns et les autres. Mais ils n'en ont pas la même conception. À gauche, la justice est d'abord équité : elle veut les hommes égaux, non seulement en droits mais en fait. Aussi se fait-elle volontiers réparatrice et égalitariste. **Sa maxime serait : "À chacun selon ses besoins"**. Celui qui a déjà la chance d'être plus intelligent ou plus cultivé, de faire un travail plus intéressant ou plus prestigieux, pourquoi faudrait-il en outre qu'il soit plus riche ? Il l'est pourtant, en tout pays, et il n'y a plus que l'extrême-gauche qui s'en étonne. Le reste de la gauche, toutefois, ne s'y résigne pas sans un peu de mauvaise conscience. Toute inégalité lui semble suspecte ou regrettable : elle ne la tolère qu'à regret, faute de pouvoir ou de vouloir l'empêcher. À droite, la justice est plutôt conçue comme une sanction ou une récompense. L'égalité des droits suffit, qui ne saurait annuler l'inégalité des talents et des performances. Pourquoi les plus doués ou les plus travailleurs ne seraient-ils pas plus riches que les autres ? Pourquoi ne feraient-ils pas fortune ? Pourquoi leurs enfants ne pourraient-ils pas profiter de ce que leurs parents ont amassé ? La justice, pour eux, est moins dans l'égalité que dans la proportion. Aussi se fait-elle volontiers élitiste ou sélective. **Sa maxime serait : "À chacun selon ses mérites"**. Protéger les plus faibles ? Soit. Mais pas au point d'encourager la faiblesse, ni de décourager les plus entreprenants, les plus talentueux.

Ce ne sont que des tendances, qui peuvent traverser chacun d'entre nous, chaque courant de pensées [...]. » (Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, article « Droite/Gauche » 2001 : 188)

La présence de la lexie *maxime* confirme le caractère de reformulation de l'anaphore résomptive, puisque le sème de *maxime* renvoie à du discours, et pourrait donc être remplacé par un verbe de parole du type *dire*, et donc par une expression du genre, *on pourrait dire, on pourrait résumer (en disant que)*... De plus, la nature et le contenu de la maxime donne à la reformulation un contenu réflexif, qui dégage l'essentiel, de façon frappante. Mais surtout, ces reformulations ne se contentent pas de résumer avec force ce qui précède, elles donnent lieu, dans les deux cas, à des

explicitations qui les suivent, plutôt orientées vers l'action, tandis que les énoncés précédents concernent des principes moraux. Bien sûr, on pourrait toujours dire que le texte tiendrait debout avec la suppression de ces deux reformulations maximales, mais le passage de la pensée à l'action serait moins clair, parce que la suppression de la référence à la maxime rendrait moins net le passage de la pensée spéculative abstraite vers des règles d'action au fondement de comportements socio-politiques. La supprimabilité éventuelle est liée au statut parenthétique de la glose ou de la reformulation, statut parenthétique qui est pertinent lorsque ces dernières sont incluses dans une même phrase. Ce n'est pas le cas en (9), pas davantage dans les exemples analogues (Rabatel 2018).

Cette supprimabilité est évidemment encore plus difficile en contexte interactionnel, avec des hétéro-reformulations, comme dans l'exemple suivant emprunté à Steuckardt (2009 : 161), dans lequel le député communiste Jean-Pierre Brard reformule le propos de son collègue socialiste Didier Migaud (« On peut concevoir qu'un ministre fasse preuve d'optimisme et de volontarisme ») par une reformulation assassine (« d'inexpérience ») qui est beaucoup moins amène pour le référent – le ministre Jean-François Copé.

Par conséquent, au niveau infra-catégoriel, la glose se distingue de la reformulation, mais cette distinction est plus ou moins nette selon la nature et la fonction des gloses et des reformulations : ainsi la différence est plus nette pour les reformulations non paraphrastiques, qui sont bien évidemment plus difficilement supprimables que les paraphrastiques, puisqu'elles entendent modifier le discours. De plus, certaines dénominations renvoient à des situations identiques, analysées selon des cadres théoriques différents, e.g. la glose de mot, de nature définitoire, est souvent équivalente à une reformulation paraphrastique à visée définitionnelle, du type *le crotale, ou serpent à sonnettes, a un venin mortel*.

4.3. La sous-catégorie des reformulations sémasiologiques

C'est le « cœur » de la notion de reformulation, son centre, avec « un cœur du cœur » qui correspond aux reformulations avec marqueur. Une précision cependant. Certes, on a intérêt, quand on cartographie les notions, à donner une représentation de ce qui est au centre, mais aussi de ce qui est aux marges, comme je le proposerai dans le schéma n° 2. Cependant, je ne veux pas donner à penser que seul le centre mériterait l'attention des spécialistes et que les marges seraient illégitimes : ce sont tous ces phénomènes qu'il faut penser dans leurs tensions. Il n'y a donc pas des objets nobles ni des chercheurs de seconde zone ; il y a en revanche intérêt à savoir de quoi l'on parle, où l'on se situe, pour pouvoir penser au mieux les notions dans leurs solidarités et leurs différences.

La notion de reformulation sémasiologique a été bien balisée. Je ne reviens pas sur des critères distinctifs connus, à commencer par les **critères morpho-syntaxiques** relatifs à la *présence ou à l'absence de marqueur entre ÉS et ÉR* et à la question de la *contiguïté/non contiguïté de ÉS et ÉR*, les deux critères se renforçant l'un l'autre. Je rappelle que cette question se pose aussi avec la répétition, posée comme contiguë (Richard 2004, 2014) ou non (Mambelli 2015), et, dans une

moindre mesure, avec les reprises. De même, je passe sur certains **critères sémantiques et pragmatiques**, à commencer par la distinction entre l'*Identité référentielle* / *Identité référentielle et sémantique* (voir *supra* 3.1).

– La distinction *Reformulation paraphrastique (orientée vers l'amont)/non paraphrastique (orientée vers l'aval)* a beaucoup fait discuter depuis les travaux de Rossari. Je rappelle ma position (Rabatel 2006, 2007 : 76-79), largement convergente avec celle de Kara (2007), Steuckardt (2009 : 160-170). Les marqueurs de reformulation ne sont pas nécessaires pour la reformulation non paraphrastique (Rabatel 2006 : 82). De plus, la présence de marqueurs dits paraphrastiques n'entraîne pas nécessairement une reformulation paraphrastique, dès lors que le fonctionnement textuel et énonciatif de ÉR montre que, sous couvert d'une apparente paraphrase, ÉR opère un coup de force et réoriente l'énoncé, dans une direction qui, sans être opposée, ne correspond pas au sens de ÉS, voire engage une réorientation argumentative (correspondant à ce que je nomme un fait de sur-énonciation, comme chez Steuckardt (2009 : 164). Des cas intermédiaires, qui ont à voir avec les postures énonciatives, surgissent quand ÉR n'a pas les mêmes conditions de vérité que ÉS, parce que ÉR comprend une reformulation spécifiante ou généralisante, quand ÉR n'a pas la même visée que ÉS (Vargas 2008 : 22), la dimension disqualifiante de ÉS pouvant être requalifiée au positif en ÉR, ou inversement (Steuckardt 2009 : 167-170). Au demeurant, les choses sont encore plus complexes, comme on le voit dans l'exemple (1), que je recite, et qui enchaine deux suites ÉS+ÉR, contenant chacune un marqueur de reformulation paraphrastique :

« L'interprétation est parfois condamnée au nom de l'argument selon lequel "on ne peut se mettre dans la tête du locuteur". C'est pourtant ce que font les participants, qui dès qu'ils reçoivent un énoncé se demandent ce qu'il veut dire, c'est-à-dire ce que veut dire le locuteur en produisant cet énoncé (que cela corresponde ou non à sa conviction profonde est une autre affaire). Il revient donc à l'analyste de voir comment les récepteurs procèdent pour répondre à cette question, c'est-à-dire que sa tâche consiste à tenter de reconstituer jusqu'à son terme le parcours interprétatif des participants à l'interaction. » (Kerbrat-Orecchioni 2017 : 336)

De fait, chaque enchaînement est de nature paraphrastique. Cependant la première reformulation met l'accent sur la reconstruction du vouloir dire du locuteur par les participants de l'interaction, la deuxième sur l'analyste, dont le but n'est plus de reconstituer le vouloir d'un locuteur, mais l'ensemble du « parcours interprétatif des participants de l'interaction », témoignant par là, dans le cadre de l'avancée du discours, du passage d'un constat factuel à un programme de recherche. Ce trajet se laisse mal appréhender en terme de paraphrastique/non paraphrastique, en sorte que ce critère est parfois à gros grain et de peu de pertinence, comme Martinot (1994) l'avait souligné, car il est loin de correspondre à la variété des enchaînements textuels et de leur fonctionnement pragmatico-énonciativo-argumentatif.

– Comme on vient de le voir, les postures énonciatives sont utiles pour distinguer entre *reformulations co-énoncée (paraphrastique)/sur-énoncée/sous-*

énoncée (non-paraphrastiques) et donc pour affiner les relations de l'énonciateur de ER par rapport à celui de ES (Rabatel 2007a : 104-106).

– *Reformulation réflexive/non réflexive* : existe-t-il des reformulations non réflexives ? A priori non, par définition. Pourtant, à observer les exemples, on ne peut que constater qu'il y a des degrés de réflexivité. La notion de réflexivité étant relativement polysémique, on gagne à spécifier le sens dans lequel on l'emploie et à la situer sur une échelle du moins vers le plus réflexif. En effet, la réflexivité peut s'entendre comme un retour « méta » sur le dire antérieur, mais ce retour peut être de nature explicitement (ou non) métalinguistique, dimension métalinguistique que d'aucun confondent avec la dimension métadiscursive – alors que le métadiscours ne comprend pas forcément de retour métalinguistique. La réflexivité peut s'accompagner de la présence ou non d'un marqueur grammaticalisé ou d'une forme qui indique un redire, avec toutes les variations du verbe dire (*ça veut dire, c'est, etc.*, voir Authier-Revuz (1984 : 195), Doggen (2008 : 273-275), porter sur le référent et/ou sur la manière de l'envisager, être contigu au dit ou à distance. De même, la modalisation peut porter sur le référent, le dire, et cela n'a bien sûr pas les mêmes conséquences sur le plan métalinguistique.

Cela étant, la dimension réflexive est fondamentale : elle permet par exemple de distinguer les reformulations des chaînes anaphoriques basées sur des changements de noms : il y a certes des apports d'information nouveaux, des ajouts, éventuellement changement de perspective énonciative (*grenouille* → *chétive pécore*, dans la fable de La Fontaine), mais il n'y a pas de retour réflexif – ni d'ailleurs de supprimabilité/suppressibilité de la reprise, dans les chaînes anaphoriques (Vargas 2008 : 26). Il me semble difficile de considérer que l'activité de coformulation analysée par Bouchard/Parpette (2008 : 63-64), à propos d'un cours oralisant un powerpoint écrit au préalable, relève bien de la reformulation, dans la partie graissée (par les auteurs) dans l'exemple (10):

(10) « powerpoint : Tutorat en centre de ressources langues (CRL).

Oral : **Il y a le tutorat en centre de ressources langues qui à mon sens n'est pas du tout le même parce qu'on est en présence avec des gens//**

Alors **le tutorat en centre de ressources langues** je l'ai beaucoup observé/j'ai plusieurs de mes thésardes qui ont fait ça/ mais ce qui caractérise souvent de tutorat en centre de ressources langues ».

Il y a certes deux formulations complémentaires mais pas de redit, sauf à considérer que toute reprise de formulation serait réflexive, y compris quand elle porte, comme dans l'exemple (10), sur des informations nouvelles sans retour réflexif explicite sur la formulation antérieure. De même lorsque j'ai analysé des reformulations plurisémiotiques, par exemple la façon dont le discours reformule des schémas, ou inversement (Rabatel 2010b, c) : il y a là un autrement dit dont la réflexivité est plus ténue que dans les manifestations explicites de retour sur le dit marqué par des traces métalinguistiques.

De même encore, la réflexivité me semble entendue en un sens très large des situations de reformulation avec énonciation médiatisée (Drescher 2008 : 49-

51 ; Montagne 2008 : 97), comme lorsque, dans un débat ou une interview, un des locuteurs fait référence à des arguments circulant dans l'interdiscours, en les « reformulant »/résumant, un peu à la manière d'un discours narrativisé¹⁹. On est alors dans une reformulation au sens du langage naturel, mais pas au sens linguistique du terme, ou alors dans une reformulation onomasiologique faiblement réflexive.

J'ai les mêmes réserves avec l'analyse d'hyperbates en tant que reformulation adjectivale décrochée de Plas (2008 : 164-165), en (11) :

- (11) « Mais là aussi, il y a de la fermeture dans l'air : la mort de ce service est programmée pour décembre prochain. **Sauf si les protestataires obtiennent gain de cause dans cette nouvelle bataille.** » (*Le canard enchaîné* 19-04-2006)

Il y a certes changement de perspective énonciative, de nature plus polémique, mais il semble difficile de considérer le segment en gras soit un redit. De même à l'oral, pour les reprises avec expansion, en (12), comme en (8), *supra* :

- (12) M18 i sort bateau/ de l'eau/ i sort de l'eau bateau
A17 **i sort de l'eau le bateau/** c'est vrai/**tu mets le bonhomme dans le bateau ?/**
y en a d'autres bateaux (Le Cunff 2008 : 206)

Là encore, ce n'est pas un redit réflexif, c'est une modulation du dit antérieur pour apprendre à parler. Bref, plus le redit porte sur du métalinguistique, explicitement, plus la réflexivité est nette. C'est pourquoi (13) est plus réflexif que les exemples précédents, et (14) et (15) davantage que (13), parce qu'outre le marquage métalinguistique, il semble qu'il faille faire intervenir un critère qualitatif, certes, subjectif, mais sur lequel il semble qu'on s'accordera, à savoir que l'activité métalinguistique porte sur des dimensions diastématiques, des considérations de style plus riches que la simple visée définitoire :

- (13) « avec une ETO c'est à dire une échographie transoesophagienne (une écho ou le palpeur est introduit dans l'estomac) » (Grabar/Eshkol 2016)
- (14) On lui a chouravé son portable, autrement dit, et en bon français, on le lui a volé,
- (15) La réunion aura lieu à Paris, je crois qu'il faut dire en l'occurrence dans la Capitale de la France...

– Les *Fonctions pragmatiques* les plus souvent citées sont la définition, la dénomination, l'explication, l'exemplification, la justification, la conséquence, la précision, la correction linguistique, la correction portant sur le référent, l'élaboration, la reprise de formulation, l'opposition, etc. Voir Grabar/Eshkol (2016 : 4-5, § 2.4)²⁰ ; voir également Julia (2001), Steuckardt/Niklas-Salminen (2003, 2005)

¹⁹ « En même temps, Monsieur le Chancelier, les gens se demandent en ce moment... »

²⁰ - Definition: (often technical) terms from S1 are defined by S2: avec une ETO c'est-à-dire une

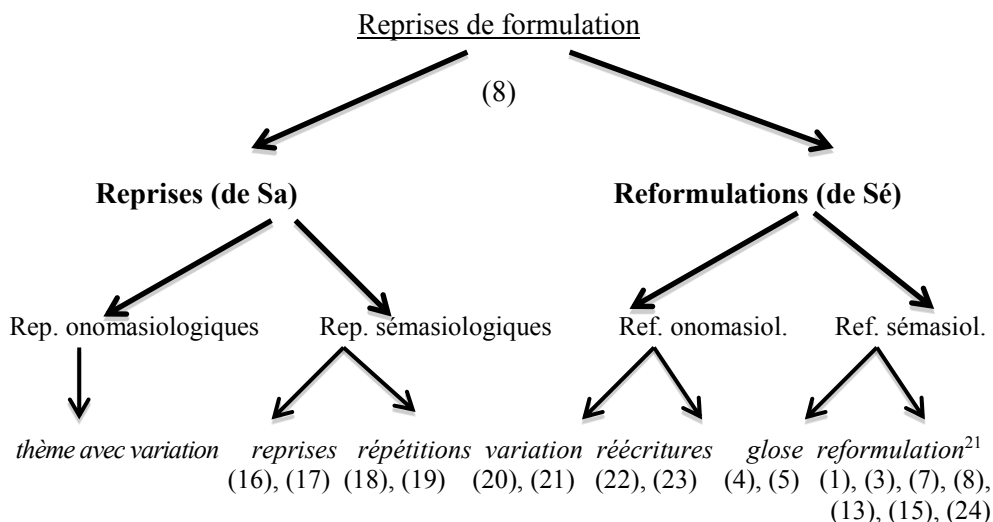


Schéma n° 2 : Typologie des reformulations avec frontières supra-catégorielle, catégorielle et infra-catégorielle

Légende : soulignement : niveau supra-catégoriel ; graisses : niveau catégoriel ; italiques : niveau infra-catégoriel.

Commentaire général du schéma. J'ai classé les reformulations sans marqueurs de reformulation dans les reformulations sémasiologiques, refusant de considérer que l'approche sémasiologique se réduirait à la présence du marqueur. Je distingue les reformulations onomasiologiques hétérodialogiques, sous le vocable de variations, des reformulations autodialogiques. Parler de *reprise onomasiologique* semble passablement oxymorique, dans la mesure où, si on part de la définition d'une reprise avec un même signifiant, on ne peut avoir que des reprises sémasiologiques. C'est vrai... dans le cadre sémasiologique ; or, comme je l'ai dit *supra*, on est bien forcé de prendre en compte les cas où la langue naturelle nomme reprise des phénomènes qui ne correspondent pas à la définition linguistique, qui a toujours tendance à privilégier la dimension sémasiologique. Partant de là, il existe des reprises onomasiologiques, à l'instar des reprises de thème musical, qui reprennent des éléments invariables avec des variations ; c'est aussi le cas lorsqu'un auteur revient sur des images obsessionnelles, fait varier les situations sur des problématiques similaires (comme les variations sur les échanges amoureux dans le *Quatuor d'Alexandrie* de L. Durrel). On notera que le schéma nomme ce phénomène *Thème avec variation*, sans préciser s'il s'agit de reprise ou de répétition. La langue parle de reprise, en ce cas (peut-être parce que le mot de répétition est mal connoté dans le domaine de la création) ; de plus, la réponse diffère selon qu'on caractérise

²¹ Je modifie le tableau présenté à Uppsala, dans lequel j'opposais gloses et reformulations avec ou sans marqueur de reformulation : il m'apparaît en effet que ce critère n'est pas un critère catégoriel, mais qu'il joue un rôle descriptif, à un quatrième niveau, trans-catégoriel, au même titre que d'autres critères pragmatiques, textuels, énonciatifs, etc.

de vastes ensembles textuels ou des portions beaucoup plus restreintes, qui peuvent contenir des reprises ou des reformulations au sens restreint du terme. Pour ma part, j'ai analysé des phénomènes de ce type, à propos des litanies, que j'ai nommé répétition, en raison de leur intentionnalité. Quoi qu'il en soit, la dénomination est certes importante, mais secondaire par rapport à l'existence-même de cette sous-catégorie onomasiologique. La sous-catégorie *variation* se distingue de celle de *thème avec variation* en ceci que les dimensions réflexive et métalinguistique y sont plus prégnantes, et donc renvoient à un intertexte/interdiscours qui fait l'objet de modifications : la variation s'entend comme variation d'une formule, d'une citation, d'un slogan, des allusions (Bernard Barbeau 2017 : § 7) et présuppose donc, par delà la variation, la référence à/(reprise d') un élément partiellement commun et à sa modulation. On pourrait ranger encore sous cette catégorie les exercices évoqués par Chervel. La sous-catégorie des *réécritures* est vaste (premier/deuxième jets, etc.), concerne des phénomènes de réécriture autodialogiques distincts des phénomènes hétérodialogiques intertextuels et interdiscursifs. Une dernière précision, pour répondre à une remarque de Domitille Caillat se demandant s'il n'y avait pas une contradiction entre ma position de vouloir trouver un hyperterme distinct de *reformulation*, pour *reprise de formulation*, et le fait que j'utilise *reprise* et *reformulation* comme hypertermes, puis qu'on les retrouve au niveau infra-catégoriel, où elles sont distinguées des *répétitions* et *gloses*, notamment. C'est là une difficulté mais pas une contradiction : le niveau catégoriel englobe les *reprises* et *reformulations* onomasiologiques et sémasiologiques tandis que le niveau infra-catégoriel les distingue, en sorte qu'il s'agit bien du même terme, mais pas des mêmes notions, comme le montre l'exemplification des notions.

Exemplification et rapide commentaire. Je ne peux pas ne pas donner quelques exemples des sous-catégories susmentionnées. Mais je crains toujours que le lecteur accorde une valeur prototypique à l'exemple, voire tire des conclusions générales de certains phénomènes qui n'ont qu'une valeur factuelle. De plus, les exemples attestés sont souvent complexes, hybrides. Et cette hybridité ne cesse de croître à mesure qu'on se rapproche du réel des discours... Bref, je prie le lecteur de considérer ce qui suit comme une illustration qui pourrait être alimentée de beaucoup d'autres exemples un peu différents. C'est notamment le cas pour toutes les sous-catégories de reformulation : on pourrait inclure dans la liste (Peytard ne dirait pas le contraire) les pastiches (Bilous 2010), parodies, les retournements de formule ou de slogan, comme, *infra*, en (20). De même on pourrait citer bien des variantes d'un même texte, avec des variations basées plutôt sur des reprises, d'autres plutôt sur les reformulations, avec ou des ajouts de nature métalinguistique et réflexive²². Bref, l'hybridité est telle, à ce niveau, qu'elle invite à ne pas reproduire les mêmes exemples, qui risquent d'ossifier l'analyse, voire à discuter les découpages infra-catégoriels – dont je mesure le caractère discutable.

²² Il est *a priori* difficile de dire que les opérations de déplacements sans ajouts métalinguistiques, *a fortiori* les suppressions, caractéristiques des réécritures, soient concernées par la reformulation.

- (16) texte source : Le petit chien était moins heureux car la petite vieille ne le caressait pas souvent, le laissait dehors par tous les temps et **ne lui donnait à manger que des restes**. (Martinet 2003 : 68)

Thomas : elle **lui donnait à manger que des restes**

Lucile : il mangeait **que des restes**

Léo : (elle) **ne lui donnait à manger que des restes**

Louis : la vieille femme **ne lui donnait que des restes** (Martinet 2003 : 58)

- (17) Corpus : Réunion de travail entre publicitaires - lyon saxe ==> *Transcription* : **LSG 35**
Retrouver directement cette attestation dans le concordancier avec son code : **m5/g0k**

FAB _non p`-t-êt` pas deux à trois [jours/] __

JEB _____ [qu'on a] qu'on n'a pas rémunéré mais

(0.9)

JEB _non mais au moins euh: deux trois réunions/ __

FAB _[hm]

JEB _[si] euh plus [une]

SOP _____ [ben] oui i` en a fait une ah ben oui j'étais là moi [
_____ une fois] __

JEB _[oui c'est] ça/ __

SOP _h oui __

JEB _il a dû faire deux réunions ici/ __

FAB _deux réunions ici/ bon\

(0.5)

JEB _plus euh: __

FAB _[une fois une heure un fois deux heures]

SOP _[oui mais c'était dans le cadre/ faut] bien rapp`ler le le truc c'était
_____ dans le cADre (.) [pour que] éco perspectives/ (.) gagne&

JEB _____ [ouais/] __

SOP _&bléfree/ __

JEB _H oui

(0.3)

SOP _c'était pas euh[:: _____] __

FAB _____ [hm hm] [hm hm]

SOP _____ [c'é]tait bien dans ce cadre là/ qu'il était
_____ là\ __

JEB _oui oui tout (../..)23

- (18) « Je veux vous rendre votre liberté.
Votre liberté de choix.
Votre liberté de parole.
Votre liberté de penser. » (N. Sarkozy, Lille, 28 mars 2007, *apud* Prak- Derrington 2015 : 48) = épiphore

²³ Pour citer cette page CLAPI, <http://clapi.univ-lyon2.fr> (exemple de Teston-Bonnard 2018).

- (19) « I have a dream » (Martin Luther King, 28 août 1963, *apud* Prak-Derrington 2015 : 47) = anaphore
- (20) « Le luth, c'est classe » (Le Figaro, 16/06/2017) = variation, reformulation onomasiologique par détournement ludique d'une collocation (la lutte des classes)
- (21) « Un capitaine turc fut pris » → un officier ottoman fut fait prisonnier par... (exemple de cacologie *apud* Chervel 2006 : 578-581)
- (22) premier, deuxième jet

| Première version | Deuxième version ²⁴ |
|--|---|
| <p>Une fois assise, les prises de parole se succèdent et les débats deviennent passionnels et enflammés.</p> <p>La première à prendre la parole est Hélène Missoffe, députée aristocrate de droite, épouse traditionnelle et mère de huit enfants. Elle prend largement parti en faveur de la loi marquant un soutien important pour Simone : « Madame la Ministre, avec vous, je fais confiance à l'avenir ».</p> <p>Simone la regarde, et d'une légère inclinaison de tête, semble la remercier d'une sollicitude profonde.</p> <p>Mais à en croire les réactions des autres députés, elle sait que les prochains discours ne vont pas être si enthousiastes ; et elle ne s'est pas trompée.</p> <p>Arrive face à l'assemblée Jean Foyer, homme politique de droite, connu comme l'un des plus grands juristes français, ancien Garde des Sceaux du général de Gaulle. Il se prononce fermement contre la loi, dénonçant [...]</p> | <p>Une fois assise, les prises de parole se succédant, les débats deviennent passionnels et enflammés.</p> <p><i>Simone sort discrètement une pièce de monnaie de sa poche droite. Pile, tu réussis, face, tu échoues. La pièce est lancée. Au bout de trois ou quatre tours sur elle-même, qu'elle effectue en moins d'une seconde, elle retombe dans la main de Simone. Elle rougit. Puis elle ouvre la main. Pile. Aujourd'hui sera un grand jour.</i></p> <p>La première à prendre la parole est Hélène Missoffe, la députée aristocrate de droite. <i>Simone est fière de voir</i> qu'elle prend largement parti en faveur de sa loi marquant un soutien important : « Madame la Ministre, avec vous, je fais confiance à l'avenir ».</p> <p>Simone la regarde, et d'une légère inclinaison de tête, semble la remercier d'une sollicitude profonde. Cette intervention n'est que la première, mais un vent d'espoir souffle sur Simone. À ce moment précis, elle ressent au plus profond d'elle-même comme un sentiment de solidarité, de solidarité féminine. Le fait que le débat soit ouvert par une femme est bon signe. Mais à en croire les réactions des autres députés, elle sait que les prochains discours ne vont pas être si enthousiastes ; et elle ne s'est pas trompée, la Simone.</p> <p><i>Alors, elle voit arriver</i> face à l'assemblée Jean Foyer. <i>Simone frissonne. Nous savons tous qu'homme politique de droite, il est reconnu pour être l'un des députés à tenir les propos les plus extrêmes. Aussi se prononce-t-il fermement contre la loi, dénonçant [...]</i></p> |

²⁴ Les ajouts sont en italiques, les reprises en caractères droits. Exemple de Monte/Robet (2013 : 377-378).

- (23) exemples de pastiches (voir, entre autres textes, ceux de Reboux et Muller, celui de Robbe-Grillet par U. Eco, *apud* Bilous, 2010).

Comme je l'ai dit, il est illusoire de prétendre exemplifier tous les cas, et le plus intéressant serait de discuter les cas litigieux, soit qu'ils comportent une hybridité intrinsèque, soit qu'ils relèvent d'une hybridité « extrinsèque », secondaire, qui tient aux cadres d'analyse. Par exemple, (16) est pour moi une succession de reprises du conte (par des enfants de 7-8 ans), et non une suite de « reformulations paraphrastiques », même si je comprends bien que dans l'optique théorique de C. Martinot, on puisse parler de reformulation (en un sens très général) en référence au processus d'acquisition des langues (maternelle et secondes), qui est au cœur de ses travaux²⁵. Dans d'autres situations, ces phénomènes d'acquisition passent par des formes d'expression qui se rapprochent davantage de la reformulation (au sens étroit où je l'ai définie) :

- (24) Maurine (10 ans) : c'est l'histoire d'une petite fille qui vient pour la première fois dans une école
Théo (10 ans) : c'est Julie qui entre dans une nouvelle école
Marie (10 ans) : un jour une nouvelle fille arrive dans une école
Maxime (10 ans) : il était une fois une petite fille qui faisait sa rentrée à l'école (Martinot 2009 : 40).

Ici, comme le dit l'auteure, les enfants produisent plutôt des paraphrases fonctionnelles qui correspondent à des reformulations. On notera que dans l'exemple (24), pour des raisons qui tiennent sans doute à l'activité (et peut-être aux processus d'acquisition), les reformulations portent davantage sur la façon de dire le monde, de dire ce qu'on a compris d'une histoire, bref, concernent des activités fonctionnelles assez peu réflexives et métalinguistiques ; c'est encore plus vrai pour les reprises de (16).

En conclusion, je dirais qu'il existe au moins trois sortes de frontières de la reformulation :

- i : une frontière supra-catégorielle, qui inclut la reformulation dans les reprises de formulation ;
- ii : une frontière catégorielle, qui distingue la reprise de la reformulation ;
- iii : une frontière infra-catégorielle, qui concerne les distinctions secondaires entre notamment reprises, répétitions, reformulation, glose.

Il existe bien des critères susceptibles de tracer d'autres sortes de « frontières », comme on va le voir à présent, mais elles ne sont pas vraiment des frontières, elles permettent de dégager des variantes trans-catégorielles, sans jouer la plupart du temps un rôle catégorisant. Par exemple, les reprises ou reformulations

²⁵ D'ailleurs, dans le même n° des *Cahiers de praxématique*, C. Romero note, à propos de publicités qui comprennent quelques reprises lexicales, mais surtout des « reprises sémantiques » que dans ce cas on se rapproche de la reformulation (Romero 2009 : 139).

peuvent être sèches ou avec ajouts, maintenues, supprimées, orales ou écrites, modalisées ou non, subjectives ou non ; voir *infra*, 5. Il faut donc distinguer les critères qui jouent un rôle catégoriel des autres critères descriptifs, qui jouent malgré tout un rôle important dans l'analyse discursive.

Faut-il donc conclure que les hétéro-répétitions ne sont pas des reformulations (voir *supra*, (17)), malgré une tendance bien arrêtée à les considérer comme telles ? Ma réponse est oui, même si je mesure bien le fait qu'une longue tradition parle d'hétéro- ou d'auto-répétitions à propos de phénomènes de reprise d'un ou plusieurs élément(s) commun(s) assorti de variations. Je sais bien qu'on peut toujours dire : j'appelle la notion ainsi, ce qui compte, c'est le contenu. On a raison de privilégier le contenu, mais tort de sous-estimer les questions de dénomination scientifique. Dans une communauté scientifique, les choix de dénominations ne doivent pas être des choix de convenance ou dictés par des traditions, ils doivent être raisonnés. Partant de là, je considère d'abord qu'il est préférable de distinguer les reprises (jugées non significatives, rapportées à l'énoncé stabilisé, soit qu'on les supprime, soit qu'on les garde à des fins de cohésion, comme les reprises anaphoriques) des répétitions intentionnelles (ou jugées telles). Je considère ensuite que les phénomènes qui reposent sur la priorité au signifiant, avec des signifiants identiques, ne gagnent rien à être considérés sur le même plan que ceux qui, gardant un signifié commun, reformulent avec des variations de signifiants. Cela dit, si ces formes ne sont pas des reformulations, il me semble cependant légitime (de mon point de vue toujours !) de les inclure dans une réflexion sur le Même et l'Autre, sur les bornes extérieures du Même du point de vue du signifiant : mais ce n'est pas jouer sur les mots de dire qu'ici on est face à l'Autre du Même, et qu'il y a des Autres beaucoup plus autres que ceux-là... Comme je l'ai dit à propos de la nécessité de conjointre approches onomasiologiques et sémasiologiques, il faut penser à la fois le plus largement possible pour englober la plus grande diversité de fonctionnements et de valeurs, et le plus précisément possible pour distinguer d'abord des formes, des structures. Au demeurant, l'air de famille est patent, mais aussi les différences, si l'on prend en compte le fait que des énoncés répètent des énoncés antérieurs (répétition), tout en les assortissant de fragments nouvellement formulés ou reformulés, ce que j'ai nommé des répéti-reformulations (Rabatel 2007b et 2015).

5. Les critères trans-catégoriels de la description en discours des formes de redits réflexifs pris dans la dialectique du Même, du Pareil et de l'Autre

J'évoque ici très rapidement des critères descriptifs, qui jouent un rôle trans-catégoriel, dans la mesure où ils se rencontrent aussi bien dans les (diverses sortes de) reprises que dans les (diverses sortes de) reformulations. Bien évidemment, ces critères sont tout sauf mineurs, même s'ils ne jouent pas un rôle catégoriel. Je le monterai dans une publication complémentaire, qui avait été conçue solidairement avec ce présent travail, car j'avais la conviction qu'il ne fallait pas seulement aborder la reformulation dans des énoncés contigus, ni en se focalisant sur des critères pragma-sémantiques (Rabatel 2018). Cette conviction s'ouvre sur d'autres frontières

de la reformulation, du côté des (grands) corpus, avec les conséquences épistémologiques et théoriques que cela entraîne au plan de l'analyse des critères.

5. 1. Critères textuels et/ou interactionnels

Pour ce niveau d'analyse, il est utile de se reporter notamment à la typologie de Volteau/Garcia-Debanç (2008), en appui sur Gülich/Kotschi (1987)²⁶.

– *Rapport de longueur entre ÉS et ÉR*, soit : $ÉS > ÉR$, $ÉS = ÉR$, $ÉS < ÉR$.

– *Place du segment repris/reformulé* dans l'énoncé et le texte, soit : place initiale, médiane, finale²⁷ de ÉS ou de ÉR. Ce critère est particulièrement important pour les répétitions, mais aussi, dans une moindre mesure, pour les reformulations : voir les reformulations résomptives formulaires, en (9), ainsi que le travail de Prak-Derrington (2015) sur les figures de la répétition (anaphores, antépiphores, anadiplose, épanadiploses, etc.) mises en relation avec des figures syntaxiques concernant les relations thème-rhème.

– *nombre de reprises* (produisant éventuellement un effet de répétition) ou de *reformulations*, entraînant des reprises ou des reformulations en chaîne (Steuckardt 2009 : 169). Lorsque ce phénomène se produit, les reprises et reformulations d'aval ont tendance à modifier en profondeur la façon dont le référent est envisagé et donc dénotent des changements de PDV (intrinsèques ou extrinsèques), éventuellement en lien avec diverses motivations du locuteur, d'ordre psychologique, sociologique, cognitif, idéologique, etc., et, surtout, en lien avec ses intentions communicatives et sa stratégie argumentative.

5. 2. Critères énonciatifs²⁸

– *Subjectivante/objectivante* (Modalisée/non modalisée, etc., marques centrées sur le sujet/l'objet).

– *Marquage du point de vue* : la reformulation engage un changement de perspective énonciative (Clinquart 2000 : 324), si l'on considère que le PDV existe (indépendamment du fait que le locuteur exprime explicitement une opinion), *a minima* à travers les choix de référenciation, qui ne font pas que dénoter l'objet mais indiquent en sus le PDV de l'énonciateur sur cet objet (Rabatel 2008a, b). Cela vaut certes pour les reformulations non paraphrastiques (comme le proposait Roulet 1987 : 111-140, en insistant sur le changement de modalités), mais aussi pour les

²⁶ Paraphrases (ÉS et ÉR en équivalence sémantique) ; avec expansion si ÉR est plus long que ÉS : deux cas de figure : explication définitoire et exemplification ; avec réduction (ÉR plus court que ÉS) : deux cas de figure : dénomination (ÉS vous noterez à quoi elles servent MR c'est-à-dire ÉR leur valeur) ; résumé ; répétitions ; hétéro-répétitions partielles ; hétéro-répétitions totales lexicales ; hétéro-répétitions comportant une expansion syntaxique ; répétitions d'auto-dictée ; corrections ; hétéro-corrections de forme négative ; initiatives de correction ; rectification.

²⁷ Place dans la portion d'énoncé, l'énoncé, la suite d'énoncés (formant texte).

²⁸ D'autres critères ci-dessus peuvent aussi être rangés dans la catégorie énonciative, selon la conception des relations entre locuteurs et énonciateurs et selon la conception restreinte ou élargie qu'on a de l'énonciation.

reformulations paraphrastiques, comme le suggère Vargas (2008 : 22), puisque le locuteur/énonciateur reformule dans le redit avec des visées différentes. Il en va de même pour les reprises, les répétitions (Watine 2013, 2014 ; Rabatel 2015).

En conclusion, ce long parcours a permis, on l'espère, d'avoir mieux rendu compte des frontières de la reformulation, au plan supra-catégoriel, au plan catégoriel (la reformulation se distingue de la reprise par la différence de priorité au signifié ou au signifiant), au plan infra- ou intra-catégoriel, avec d'un côté, reprises et répétitions, de l'autre, glose et reformulation, non sans faire place à des formes complexes, hybrides, de nature onomasiologique, qui gagnent à être aussi pensées dans la problématique dialogique, cognitive et interactionnelle du Même et de l'Autre, avec les jeux de positionnement afférents. Non sans oublier un grand nombre de critères textuels, rhétoriques, trans-catégoriels, qui jouent un rôle fondamental au plan des descriptions et de la saisie des effets pragma-énonciatifs et interactionnels ou interprétatifs et qui amènent à enrichir les critères de la reformulation, pour peu qu'on l'analyse dans de nouveaux corpus, et qu'on la pense plus résolument sous ses dimensions textuelles, énonciatives et rhétorico-argumentatives.

Bibliographie

- Apothéloz, Denis (2005), « Progression dans les rédactions conversationnelles : les techniques de reformulation dans la fabrication collaborative du texte », in R. Bouchard, L. Mondada (éds.), *Les processus de la rédaction collaborative*, Paris : L'Harmattan, 165-199.
- Authier-Revuz, Jacqueline (1982), « La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique », in *Langue française*, 53, 34-47.
- Authier-Revuz, Jacqueline (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris : Larousse.
- Baldauf-Quilliatre, Heike (2015), « Multiple Sayings : répétition et encouragement », in *Semen* [En ligne], 38 | mis en ligne le 04 mai 2015, consulté le 29 mai 2017. URL : <http://semen.revues.org/10329>
- Bernard Barbeau, Geneviève (2017), « Reprise, reformulation et réappropriation : les traces de discours antérieurs dans les slogans écrits du printemps érable », in *Pratiques* [En ligne], 173-174 | 2017, mis en ligne le 10 mars 2016, consulté le 24 mars 2017. URL : <http://pratiques.revues.org/3258>.
- Bilous, Daniel (2010), « Des œuvres au pastiche : Robbe-Grillet au miroir », in R.G. Allemand, C. Milat (dir.), *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^e siècle*, Paris : Presses de l'Université d'Ottawa & Presses Sorbonne Nouvelle, 104-123.
- Boré, Catherine (2017), « Formes de reprise dans l'écriture à l'école élémentaire, essai de mise en ordre », in *Pratiques* [En ligne], 173-174 | 2017, mis en ligne le 10 mars 2017, consulté le 24 mars 2017. URL : <http://pratiques.revues.org/3350>

- Bouchard, Robert/ Parpette, Chantal (2008), « Reformulation et coformulation dans la communication scientifique », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 55-74.
- CherVEL, André (2006), *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris : Retz.
- Clinquart, Anne-Marie (2000), « La répétition, une figure de reformulation à revisiter », in P. Anderson, A. Chauvin-Vileno, M. Madini (coord.), *Répétition, altération, reformulation*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 323-349.
- Doggen, Judith (2008), « Reformulation didactiques : effets sur la prise de notes d'étudiants francophones », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 269-279.
- Drescher, Martina (2008), « La reformulation dans la prévention contre le VIH/Sida », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 39-54.
- Eshkol-Taravella, Iris/ Grabar, Natalia (2018), « Caractérisation et marquage de reformulations », in H. Landolsi, C. Norén Coco, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87.
- Fontanier, Pierre (1968), [1821] *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.
- Fontanille, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges : PULIM.
- Frédéric, Madeleine (1985), *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag.
- Fuchs, Catherine (1994), *Paraphrase et énonciation*, Gap : Ophrys.
- Gardes Tamine, Joëlle (2003), « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », in Steuckardt A., Niklas-Salminen A. (éds.), *Le mot et sa glose*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 189-203.
- Gaulmyn, Marie-Madeleine de (2001), « Recherche lyonnaise sur la rédaction conversationnelle », in M.-M. de Gaulmyn, R. Bouchard, A. Rabatel (dir.), *Le processus rédactionnel*, Paris : L'Harmattan, 31-47.
- Grabar, Natalia/ Eshkol Iris (2016), « Why do we reformulate? Automatic Prediction of Pragmatic Functions », in HrTAL 2016, Sep 2016, Dubrovnik, Croatia <hal-01426831>.
- Gülich, Elisabeth (1999), « Pour une ethnométhodologie linguistique. Description de séquences conversationnelles explicatives », in M. Charolles et al. (éds.), *Le discours. Représentations et interprétations*, Nancy : PU Nancy, 71-109.
- Gülich, Elisabeth/ Kotschi, Thomas (1987), « Les actes de reformulation dans la consultation *La dame de Caluire* », in P. Bange (éd.), *L'analyse des interactions verbales. La dame de Caluire : une consultation*, Berne : Peter Lang, 15-81.
- Jeanneret, Thérèse (1999), *La coénonciation en français. Approches discursive, conversationnelle et syntaxique*, Berne : Peter Lang.

- Julia, Catherine (2001), *Fixer le sens ? La sémantique spontanée des gloses de spécification du sens*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Le Bot, Marie-Claude/ Schuwer, Martine/ Richard, Elisabeth (2008), « Introduction », in *La Reformulation. Marqueurs linguistiques – Stratégies énonciatives*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 9-11.
- Le Cunff, Catherine (2008), « Reformuler pour apprendre, apprendre à reformuler : usages didactiques de la reformulation en français langue maternelle », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 203-220.
- Mambelli, Francesca (2015), « Répétitions et variations du proverbe *Qui aime bien châtie bien* dans les discours du baron de Charlus », in *Le discours et la langue*, 7/2, 167-178.
- Martinot, Claire (1994), *La reformulation dans les productions orales de définition et d'explication (Enfants de maternelle)*, thèse de doctorat, Université de Paris 8.
- Martinot, Claire (2003), « Les acquisitions tardives en français langue maternelle », in C. Martinot et A.H. Ibrahim (dir.), *La reformulation : un principe universel d'acquisition*, Paris : Kimé, 39-39.
- Martinot, Claire (2007), « Quand acquisition rime avec reformulation : nécessité de d'une réponse linguistique aux phénomènes d'acquisition de la langue maternelle », in M. Kara (éd.), *Usages et analyses de la reformulation*, coll. « Recherches linguistiques », 29, 179-211.
- Martinot, Claire (2009), « Reformulations paraphrastiques en stades d'acquisition en français langue maternelle in *Cahiers de praxématique*, 52, 29-58.
- Martinot, Claire (2018), « La reformulation dans la langue parlée des adultes et dans la langue en acquisition des enfants : comment articuler la contrainte syntaxique et la contrainte sémantique ? », in H. Landolsi, C. Norén, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87.
- Martinot, Claire/ Gerolimich, Sonia/ Paprocka-Piotrowska, Urszula/ Sowa, Magdalena (2008), « Reformuler pour acquérir sa langue maternelle ? Investigation auprès d'enfants français, italiens, et polonais de 6, 8 et 10 ans », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 221-239.
- Montagne, Cécile (2008), « La reformulation : une stratégie en situation de débat politique », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 91-103.
- Monte, Michèle / Robet, Corine (2013), « Les "retours" écrits de l'animateur sur les textes produits en atelier : principes et effets » in V. Houdart-Merot et C. Mongenot (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris : Champion, 359-386.

- Murat, Michel/ Cartier-Bresson Bernard (1987), « *C'est-à-dire*, ou la reprise interprétative », in *Langue française* 73, 5-15.
- Neveu, Franck (2000), *Lexique des notions linguistiques*, Paris : Nathan.
- Perrin, Laurent (2011), « Figement, énonciation et lexicalisation citative », in J.-Cl. Anscombre, S. Mejri (éds.), *Le figement sémantique : la parole entravée*, Paris : Honoré Champion, 81-94.
- Peytard, Jean (1984), « Problématique de l'altération des discours : reformulation et transcodage », in *Langue française*, 17-28.
- Plas, Mathieu (2008), « Reformulation adjectives décrochées dans les productions journalistiques », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 162-171.
- Prak-Derrington, Emmanuelle (2015), « Les figures de syntaxe de la répétition revisitées », in *Le Discours et la langue*, 7/2, 39-57.
- Prak-Derrington, Emmanuelle (en lecture), *La signifiante de la répétition*.
- Rabatel, Alain (2001), « La dynamique de la structuration du texte, entre oral et écrit. Enjeux énonciatifs des négociations autour du cadre de prédication, dans un énoncé bisegmental », in *Le processus rédactionnel. Ecrire à plusieurs voix*, De Gaulmyn, M.-M., Bouchard, R., Rabatel, A. (éds.), Paris : L'Harmattan, 67-88.
- Rabatel, Alain (2006), « Du rôle des postures énonciatives de surénonciation et de sousénonciation dans les analyses de corpus. L'exemple des reformulations, des connecteurs et particules discursives », in M.-C. Guernier, V. Durand-Guerrier, J.-P. Sautot (éds.), *Interactions verbales, didactiques et apprentissages. Recueil, traitement et interprétation didactiques des données langagières en contextes scolaires*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 221-248.
- Rabatel, Alain (2007a), « Les enjeux des postures énonciatives et de leur utilisation en didactique », in *Education et didactique*, 2, 87-114.
- Rabatel, Alain (2007b), « Répétitions et reformulations dans L'Exode : coénonciation entre Dieu, ses représentants et le narrateur », in M. Kara (éd.), *Usages et analyses de la reformulation*, coll. « Recherches linguistiques », 29, Metz : Université de Metz, 75-96.
- Rabatel, Alain (2008a), « Stratégie discursive de concordance discordante dans les ensembles reprises + reformulations (en contexte didactique) », in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation, types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 187-202.
- Rabatel, Alain (2008b), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1. Les points de vue et la logique de la narration. Tome 2. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges : Lambert-Lucas.
- Rabatel, Alain (2008c), « Figures et points de vue en confrontation », in *Langue française*, 160, 3-19.

- Rabatel, Alain (2010a), « Les reformulations dans des situations pluri-sémiotiques : apprendre en reformulant et en resémiotisant documents iconiques, gestes et actions », in Rabatel, A. (éd.), *Les reformulations pluri-sémiotiques en contexte de formation professionnelle*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 7-24.
- Rabatel, Alain (2010b), « Dire et montrer : quand les schémas reformulent le texte », in Rabatel, A. (éd.), *Les reformulations pluri-sémiotiques en contexte de formation professionnelle*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 27-45.
- Rabatel, Alain (2010c), « Schémas, techniques argumentatives de justification et figures de l'auteur (théoricien ou vulgarisateur) », in *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol 4-3, 504-525. <http://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2010-3-page-505.htm>
- Rabatel, Alain (2014), « De l'usage des formules aphoristiques dans le Dictionnaire philosophique de Comte-Sponville : coénonciation et sousénonciation », in Cossutta, F., Cicurel, F. (éds.), *Formules, sentences, thèses : détachement, transmission et recontextualisation des énoncés philosophiques*, Limoges : Lambert-Lucas, 163-198.
- Rabatel, Alain (2015), « Des répétitions dans le discours religieux : l'exemple des litanies », in *Le discours et la langue*, 7/2, 23-38.
- Rabatel, Alain (2018), « Une nouvelle forme de reformulation, la reformulation dans des anaphores résumantes à dimension formulaire », in H. Landolsi, C. Norén, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87. (en lecture).
- Rabatel, Alain/Magri Véronique (2015), « Répétitions, figures de répétition et effets pragmatiques selon les genres », in *Le discours et la langue*, 7/2, 7-22.
- Rastier, François (2015), *Saussure au futur*, Paris : Les Belles Lettres.
- Richard, Elisabeth (2004), « Présentation de thèse : La répétition, syntaxe et interprétation », in *L'Information grammaticale*, 100, 53-54.
- Richard, Elisabeth (2014), « A propos de répétition : entre continuité et rupture », in *Semen* [En ligne], 38 | 2015, mis en ligne le 24 avril 2015, consulté le 29 mai 2017. URL : <http://semen.revues.org/10323>
- Romero, Clara (2009), « Répétitions et reformulations sur les emballages de produits courants : une quadruple illusion », in *Cahiers de praxématique*, 52, 133-158.
- Rossari, Corinne (1993), *Les opérations de reformulation*, Berne : Peter Lang.
- Steuckardt, Agnès (2009), « Décrire la reformulation : le paramètre rhétorique », in *Cahiers de praxématique* 52, 159-172.
- Steuckardt, Agnès (2018) « La reformulation : le même et l'autre, entre mots et choses », in H. Landolsi, C. Norén, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87.
- Steuckardt, Agnès/ Niklas-Salminen, Aino (éds.) (2003), *Le mot et sa glose*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

- Steuckardt, Agnès/ Niklas-Salminen, Aino (éds.) (2005), *Les marqueurs de glose*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Teston-Bonnard, Sandra (2018), « Hétéro-répétitions 'à l'identique' (ou presque) dans des contextes interactionnels : identification pragmatico-syntaxique d'un sous type de reformulation », in H. Landolsi, C. Norén, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87.
- Vargas, Elodie (2008), « Un comportement de type céramique, c'est-à-dire cassant ». Les reformulations intratextuelles dans les émissions de vulgarisation télévisées allemandes, in M. Schuwer, M.-C. Le Bot, E. Richard (dir.), *Pragmatique de la reformulation. Types de discours, interactions didactiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 21-38.
- Vassiliadou, Hélène (2018), « Qui trop embrasse mal étreint : pour une restriction du champ notionnel de la reformulation », in H. Landolsi, C. Norén, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87.
- Vigneron-Bosbach, Jeanne (2018), « Genre en français et like en anglais : des marqueurs de reformulation ? », in H. Landolsi, C. Norén, M. Svensson (éds.), *La reformulation : à la recherche d'une frontière*, Acta universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensis, 87.
- Vion, Robert (2006), « Reprise et modes d'implication énonciative », in *La Linguistique* 42/2, 11-28.
- Watine, Marie-Albane (2013), « La reduplication et son contexte », in *Le Discours et la langue*, 4/2, 61-73.
- Watine, Marie-Albane (2014), « Les âges de la reduplication », in *Semen* [En ligne], 38 | 2015, mis en ligne le 24 avril 2015, consulté le 29 mai 2017. URL : <http://semen.revues.org/10309>.

SUR QUELQUES ASPECTS D'HYBRIDATION DANS LE ROMAN *LA CARTE ET LE TERRITOIRE* DE MICHEL HOUELLEBECQ

Anda RĂDULESCU, Daniela DINCĂ
Université de Craiova, Roumanie
andaradul@gmail.com
danadinca@yahoo.fr

Résumé

Les aspects d'hybridation que nous analysons dans le roman *La Carte et le Territoire* de Michel Houellebecq sont situés à trois niveaux : (1) thématique, (2) linguistique et narratif et (3) stylistique. Au premier niveau, l'hybridation se manifeste par le mélange de genres romanesques, le niveau linguistique et narratif sont repérables au travers des mécanismes du dialogisme et de la polyphonie (discours indirect libre, ruptures temporelles, incises et digressions, utilisation des caractères typographiques) alors que le niveau stylistique se caractérise par le mélange de styles et de figures de style, dont le rôle est de marquer le changement de la source énonciative et, implicitement, des plans narratifs.

Abstract

ON SOME ASPECTS OF HYBRIDIZATION IN MICHEL HOUELLEBECQ'S NOVEL *THE MAP AND THE TERRITORY*

The hybridization aspects we analyzed in Michel Houellebecq's *The map and the territory* are situated on three levels: (1), thematic, (2) linguistic and narrative, and (3) stylistic. On the first level, hybridization is manifested by the mixture of novelistic genres, the linguistic and narrative level is characterized by the mechanism of dialogism and polyphony (free indirect speech, temporal breaks, incises and digressions, use of typographical characters), while the stylistic level reveals the mixing of styles and artistic devices, aiming at marking the change of the enunciative source and, implicitly, of the narrative levels.

Mots-clés : *analyse de discours, hybridation, polyphonie, dialogisme, source énonciative*

Keywords : *speech analysis, hybridization, polyphony, dialogism, enunciative source*

1. Introduction

Écrivain autant adulé que contesté par la critique pour les accents provocateurs, cyniques, sarcastiques et sulfureux de ses romans, Michel Houellebecq est l'un des romanciers postmodernes de référence du XXI^e siècle, dont on ne peut

ignorer la complexité des dispositifs narratifs et les innovations stylistiques. Dans ses romans, le lecteur se retrouve souvent déconcerté par le flou des frontières qui séparent le texte des opinions de l'auteur. La présence intermittente d'un écrivain qui se retire stratégiquement et se cache derrière le narrateur ou derrière ses personnages amène le lecteur à se poser la question de la paternité du discours : est-ce le discours de l'auteur, du narrateur ou du personnage, d'autant plus qu'ici Houellebecq se trouve dans les trois hypostases ? Car chez lui la technique du collage, le brouillage des pistes et la polyphonie, tout comme « la tension dialogique relevant de l'hétérogénéité des discours » (St.-Onge 2007 : 71), la « malléabilité des pratiques langagières et la tension créée par leur inadéquation discursive » (*idem* : 72) constituent la source de l'expérience esthétique du lecteur.

En ce qui suit, nous essayons de présenter quelques aspects de cette hybridité inédite, située au niveau des genres littéraires, des types de discours et notamment du dialogisme et de la polyphonie.

2. Niveaux d'analyse

Pour Bakhtine, tout texte littéraire est un hybride linguistique, tant au point de vue énonciatif (pluralité des voix, dissimulées dans la plupart des cas ou difficiles à détecter) que stylistique, dans la mesure où le même texte est traversé par divers modes d'écriture. Rapportée à la littérature, la notion d'hybridité implique un rejet de la séparation des genres et

« [...] engendre une abolition des frontières entre les modes d'expression littéraire et artistique. Elle favorise un échange, intertextuel et interdiscursif tensionnel à l'intérieur du texte. Elle accentue la liberté discursive et devient une source de combinaisons inédites, fécondes. » (Moustapha Trabelsi 2010)¹

2.1. Niveau thématique

Roman complexe, polyphonique, qui ouvre la voie à des lectures plurielles, *La Carte et le Territoire* (noté dorénavant CT) de Michel Houellebecq, est fondé sur une progression thématique caractérisée par l'entrecroisement et la réverbération de plusieurs thèmes (art, amour, enfance, famille, travail, mort, la France contemporaine, etc.) et de genres romanesques différents (autobiographie fictive, autodérision, marché de l'art, enquête policière, etc.).

L'auteur touche à cette multitude de sujets à travers le récit de la vie de deux personnages qui sont à la fois lui-même et différents de lui : Jed Martin est peintre et photographe, et Michel Houellebecq est l'auteur lui-même, devenu personnage. Il se place ainsi au cœur de son intrigue romanesque en retraçant l'histoire du personnage Houellebecq, installé en Irlande (où l'auteur a vécu), qui accepte d'écrire une présentation de l'œuvre artistique de Jed, pour le catalogue d'une exposition. Les deux personnages sont en fait des facettes de Michel Houellebecq, car ils ont le

¹ Colloque international *La question de l'hybride*, Sfax, Tunisie, 8-10 décembre 2010, http://www.fabula.org/actualites/la-question-de-l-hybride_39097.php (consulté le 15 septembre 2017).

même destin : après la célébrité dans le domaine des arts, rendue possible par la médiatisation et la spéculation d'opportunités dans une société où le meurtre sauvage est la solution pour s'approprier les biens d'autrui, ils se réfugient à la campagne, hors du tumulte écrasant de la ville de Paris. Mais la solitude y est accablante pour les deux artistes. L'histoire du roman s'arrête avec l'achat du portrait de Houellebecq peint par Jed Martin, mais le lecteur a la sensation qu'elle pourrait recommencer sous une autre forme et dans une autre voie.

La rencontre de l'écrivain-personnage Michel Houellebecq et du peintre photographe Jed Martin s'avère bénéfique pour les deux, car ils se rendent service réciproquement – le peintre réalise le portrait de l'écrivain et l'écrivain présente le parcours artistique du peintre. En fait, il s'agit de deux représentations du monde, figées par l'écriture – la photo et la peinture. À la manière d'un véritable catalogue d'exposition, le roman devient le miroir d'une société moribonde marquée de dépression et de mal-être : « Comme ce roman a pour protagonistes un peintre et un écrivain, *La Carte et le Territoire* est une représentation de la représentation, une représentation au carré. » (Viard 2011 : 87)

Néoréaliste, Jed Martin s'est donné pour tâche de représenter le monde, ce qui consiste pour lui à reproduire des cartes Michelin et à représenter des artisans. Deux de ses toiles, *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* et *Michel Houellebecq écrivain*, lui apportent la célébrité, mais aboutissent aussi au meurtre de son double, l'écrivain Houellebecq. Le récit de la vie de ce personnage est une transposition d'événements plus ou moins vécus par l'auteur dans la trame narrative, la description des sentiments de Jed vis-à-vis de sa famille, qui perd sa mère dès son enfance, l'évolution de la relation avec son père – froide et distante au début, elle évolue vers un sentiment filial authentique lorsque le père se retrouve dans une maison de retraite et se transforme en totale empathie à la fin, quand l'architecte se meurt d'un cancer et se rend en Suisse pour se faire euthanasier.

À ce côté romancé s'ajoute un côté « policier » avec l'enquête sur le meurtre de Michel Houellebecq personnage. Si, dans une grande partie du roman, l'auteur Houellebecq joue son propre rôle d'écrivain installé seul en Irlande, puis dans la province française du Loiret, afin de profiter de toute la sérénité d'une vie à l'abri du monde trop agité des villes, dans la dernière partie du roman, il joue le rôle de Jasselin, le policier chargé de l'enquête. Avec la mise en scène de sa propre mort, dépeinte dans une scène naturaliste (corps décapité, mis en pièces au laser, taches de sang partout, cadavre en décomposition, larves, puanteur), l'auteur prépare la naissance tout aussi violente d'un autre Michel Houellebecq, par la mise en vente du tableau le représentant dans son territoire – son bureau de travail. Et, malgré le succès des deux artistes, Jed et Houellebecq, le roman est essentiellement pessimiste, car Jed est orphelin, son père est veuf, alors que Michel Houellebecq est déçu par le monde où il vit et où il est finalement assassiné. Leur point commun est le bonheur que les deux trouvent dans le travail, en dépit du sentiment de répugnance provoqué par une société qui marginalise l'art et l'artiste.

2.2. Niveau linguistique et narratif

Les différentes instances narratives qui révèlent les « voix » du texte ont été introduites dans le domaine de la narratologie par Bakhtine, le dialogisme (1929) et la polyphonie / le plurilinguisme (1978), deux notions incontournables pour toute analyse de discours. Le dialogisme se manifeste par l'apparition d'autres voix dans le récit d'autrui – par exemple l'interaction du discours du narrateur avec celui d'autres personnages, ou entre des discours internes d'un même personnage. Ainsi, l'auteur omniscient² cède sa place à une voix et à une conscience indépendantes de la sienne, ce qui lui confère une position plus neutre et, de la sorte aucune perspective (ou point de vue [PDV]) n'est privilégiée, justement à cause du fait que « [...] tout énoncé dialogique comporte des PDV distincts référés à des énonciateurs distincts, le locuteur étant responsable de cette mise en scène énonciative et indiquant le PDV auquel il adhère » (Rabatel 2003 : 12 qui reprend Ducrot 1984).

Quant à la polyphonie, Bakhtine n'en donne jamais une définition stable et la reformule différemment d'un ouvrage à l'autre. En réinterprétant la théorie bakhtinienne, El Hadji Camara (2010) considère que la polyphonie serait la pluralité des voix dans une œuvre romanesque :

« [...] car l'auteur joue dans ce cadre un rôle actif consistant à entrer en dialogue avec les personnages. Il est une instance qui dirigerait les voix pour produire un effet de sens global. De ce point de vue, il ne serait pas passif dans l'œuvre, malgré les procédés de distanciation qu'il peut utiliser. » (Camara 2010 : 215)

Complétée par des études sur le discours indirect libre (DIL), la polyphonie devient un procédé qui permet d'intégrer dans un même paragraphe, voire dans une même phrase, le discours de l'auteur et le monologue intérieur du personnage, ou, plus précisément, de reproduire, dans une énonciation, divers modes de représentation d'un autre acte d'énonciation. Distinct du discours narrativisé (Maingueneau 2007) par le fait que celui-ci n'indique que l'existence d'un acte d'énonciation, le discours indirect, en revanche :

« [...] précise la teneur des propos rapportés, sans proposer néanmoins un simulacre d'un autre acte d'énonciation, sans dissocier les deux domaines énonciatifs³, comme le fait le discours direct. Il n'est discours rapporté que par son sens, dans la mesure où il constitue une sorte de traduction de l'énonciation citée. Comme le discours indirect ne propose pas un simulacre mais donne un équivalent sémantique intégré à l'énonciation citante, il n'implique qu'un seul "locuteur", lequel est censé prendre en charge l'ensemble de l'énonciation. » (Maingueneau 2007 : 119)

² Si c'est bien le narrateur qui raconte de bout en bout, il a le choix de « représenter les événements de la diégèse à partir de l'instance narratoriale (*focalisation zéro*), de l'instance actoriale (*focalisation interne*), ou [...] à partir d'une instance sans foyer identifiable, source de la *focalisation externe* pour les cas où le récit se limite à un enregistrement quasi 'objectif' des événements, y compris des récits de parole, limitant l'information à un enregistrement 'sans commentaire' de ces derniers » (Rabatel 2003 : 9).

³ Il s'agit du *discours citant* et du *discours cité*.

Ainsi, la justification de l'attrait qu'a Jed Martin, le héros principal du roman, pour la technique photographique, la seule capable de donner une description objective du monde, est illustrée dans un fragment de discours indirect dans lequel le personnage fait l'éloge des métaux dans son dossier d'admission aux Beaux-Arts. Son point de vue est marqué de façon évidente par le syntagme *selon lui*, tout comme son opinion sur l'apport récent des matières plastiques dans le domaine artistique, exprimée par une fausse structure paratactique – une subordonnée causale en fait :

- (1) « En somme, *concluait Jed de manière abrupte et approximative*⁴, l'histoire de l'humanité pouvait en grande partie se confondre avec l'histoire de la maîtrise des métaux – l'âge des polymères et des plastiques, encore récent, n'ayant pas eu le temps selon lui de produire de réelle transformation mentale. »⁵ (CT, p. 62)

De même, la passion qu'il fait pour les cartes Michelin et sa décision de tourner définitivement le dos à la photographie argentique et d'aborder la photographie des cartes routières recouvrent le 3^{ème} Chapitre de la Première partie du roman, qui s'ouvre avec une phrase où le pronom indéfini *on* est répété deux fois. Ce discours narrativisé recèle une certaine ambiguïté, car il renvoie en même temps à la voix des critiques et à celle des médias :

- (2) « *On* a souvent présenté le travail de Jed Martin comme étant issu d'une réflexion froide, détachée, sur l'état du monde, *on* en a fait une sorte d'héritier des grands artistes conceptuels du siècle précédent. C'est pourtant dans un état de frénésie nerveuse qu'il acheta, dès son retour à Paris, toutes les cartes Michelin qu'il put trouver... » (CT, p. 78)

Mais la plus grande difficulté pour le lecteur est de cerner les voix du texte houellebecquien dans le DIL, et pour cela, il doit faire appel au cotexte pour identifier les diverses sources énonciatives. Parfois les indices typographiques⁶ – guillemets, tirets, incises, citations des paroles d'autrui, italiques – peuvent lui servir de balises textuelles et lui fournir des points d'appui pour l'analyse textuelle, comme par exemple dans les deux fragments ci-dessous :

- (3) « Beauvais connut dès le XI^e siècle une prospérité considérable, et un artisanat textile s'y développa – les draps de Beauvais étaient exportés jusqu'à Byzance. C'est en 1225 que le comte-évêque Milon de Nanteuil lança le projet de la cathédrale Saint-Pierre (*trois étoiles Michelin, vaut le voyage*), qui, inachevée, n'en possède pas moins les voûtes gothiques les plus élevées d'Europe. » (CT, p. 247)

⁴ Les mises en relief dans le texte des citations nous appartiennent.

⁵ Houellebecq, Michel (2010), *La carte et le territoire*, Paris : Flammarion. Toutes les citations renvoient à cette édition et dans le corps de l'article elles seront suivies du titre abrégé du roman – CT et du numéro de page.

⁶ Dominique Noguez (2003) signale le fait que le style de Houellebecq se caractérise par l'importance accordée au métalangage formé de ces indices typographiques conçus comme des « moments de pause où le texte réfléchit ou attire l'attention sur lui-même ».

- (4) « En effet, au matin du 31 octobre, Jed reçut un mail accompagné d'un texte sans titre, d'une cinquantaine de pages, qu'il transféra immédiatement à Marilyn et à Franz, tout en s'inquiétant : *est-ce que ce n'était pas trop long* ? Celle-ci le rassura immédiatement : *au contraire*, lui dit-elle, *c'était toujours préférable « d'avoir du volume »*. » (CT, p. 257)

Dans le premier fragment (ex. 3), le lecteur se pose la question légitime de la paternité du discours : est-ce la voix du narrateur ou celle de l'auteur du guide Michelin qui décrit en détail l'histoire et l'importance commerciale et touristique de cette ville à travers les âges ? Les italiques utilisées à l'intérieur de la parenthèse comptent pour une exhortation adressée aux touristes de la visiter, mais l'ambiguïté des voix y est également gardée – est-ce la voix de Jed, qui, en revenant d'Irlande, atterrit à l'aéroport Beauvais-Tillé ? Est-ce la voix du narrateur qui fait une digression pour renseigner le lecteur, au prix d'un ralentissement de l'action du roman ? Ou bien c'est la voix de l'auteur du guide Michelin qui le propose aux touristes comme destination à trois étoiles ? Nous estimons que c'est la voix du guide, non seulement à cause de la précision des détails et de l'abondance des informations, mais aussi de la recommandation *vaut le voyage* ; ou, selon Noguez (2003) celle du texte qui s'arroge la liberté d'une pause de réflexion sur soi-même.

Dans le second fragment (ex. 4), le discours narratif où le passé simple est le temps prédominant, cède la place au DIL, lorsque la question directe *est-ce que ce n'était pas trop long* ? non marquée par des guillemets ou par le tiret de dialogue, traduit l'inquiétude de Jed ; elle est suivie du discours cité de Marilyn, précédé de deux points et comportant un syntagme entre guillemets (*avoir du volume*), dont le rôle est de mettre en évidence l'importance accordée à la quantité d'informations fournies par le guide de présentation de l'artiste par cette journaliste chargée de faire de la pub pour l'exposition de Jed.

De même, le passage d'une voix à l'autre dans le DIL contribue à un éclairage *sui generis* de ce qui se passe dans la tête des personnages et, en même temps, il constitue une articulation intéressante des points de vue du narrateur et de Jed, qui essaie en vain de trouver un taxi et fêter Noël avec son père, qui vit ses dernières années dans une maison de retraite. C'est une excellente occasion pour le narrateur de faire une digression pour présenter le portrait du père et, par ricochet, de trouver une explication au manque d'intérêt de sa mère pour la préparation des plats ; après quoi, le lecteur a l'impression de suivre les pensées de Jed, qui veut garder la bonne tradition des repas familiaux occasionnés par les fêtes :

- (5) « Cet homme sec, sérieux, au visage long et austère ne semblait jamais avoir été porté sur les jouissances de la table, et les rares fois que Jed avait pris un repas à l'extérieur avec lui, lorsqu'il avait eu besoin de le voir près de son lieu de travail, son père avait choisi un restaurant de sushi – toujours le même. Il était pathétique et vain de vouloir établir une convivialité gastronomique qui n'avait plus lieu d'être, qui n'avait même vraisemblablement jamais eu lieu – son épouse, de son vivant, avait toujours détesté faire la cuisine. *Mais c'était Noël, et sinon quoi* ? (CT, p. 24)

Les ruptures temporelles et notamment le passage d'un temps passé (l'imparfait, temps spécifique à l'arrière-plan d'un récit, utilisé pour dépeindre le cadre de l'action, le lieu de déroulement de l'intrigue et les personnages, alterne avec le passé simple ou avec le passé composé, temps qui font avancer l'action et qui constituent le premier plan) au présent de l'indicatif marquent l'apparition d'une nouvelle voix dans le texte, le lecteur étant ainsi incité à découvrir à qui elle appartient. Ainsi, dans la description du tableau de Jed *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique* et sous-titré *La conversation de Palo Alto*, on passe brusquement de l'imparfait de narration au présent, la nouvelle voix semble appartenir à celui qui rédige l'autobiographie de Bill Gates ou à Bill Gates-même, qui fait connaître ses idées sur l'évolution du marché de l'informatique et qui dévoile, en même temps, un autre aspect de sa personnalité – son intuition, sa perspicacité qui, pour certains, équivaut au cynisme.

- (6) Enfoncé dans un siège d'osier, Bill Gates écartait largement les bras en souriant à son interlocuteur. Il était habillé d'un pantalon de toile, [...] Ce n'était pas encore le Bill Gates concerné, douloureux, visitant des orphelinats sri-lankais [...] C'était un Bill Gates intermédiaire, décontracté, manifestement heureux d'avoir abandonné son poste de « chairman » de la première entreprise mondiale de logiciels [...] Dans certaines pages de son autobiographie, « La Route du futur », Bill Gates *laisse* parfois transparaître ce qu'on pourrait considérer comme un cynisme complet – en particulier dans le passage où il *avoue* tout uniment qu'il n'est pas forcément avantageux, pour une entreprise, de proposer les produits les plus innovants. Le plus souvent il est préférable d'observer ce que font les entreprises concurrentes (et il fait alors clairement référence, sans le citer, à son concurrent Apple), de les laisser sortir leurs produits, d'affronter les difficultés inhérentes à toute innovation... (CT, p. 258-260)

Le DIL ne mélange pas seulement les voix, « mais aussi les espaces mentaux, les univers et les processus réflexifs des deux instances. L'indétermination porte sur la nature des propos rapportés (paroles, pensées ou perceptions) » (Rabatel 2008). De la sorte, lors des voyages qu'il fait en Irlande pour convaincre le romancier Houellebecq de faire la présentation de son parcours artistique pour son exposition de peinture, Jed médite sur les conséquences de la globalisation, de la mobilité des gens et du tourisme qui modifient la topologie du monde, car l'installation des Polonais en Irlande s'explique par deux facteurs décisifs pour ces immigrants : la proximité géographique de Katowice et la persistance du catholicisme. Dans le fragment suivant, le lecteur est tenté de prêter à Jed les interrogations sur les raisons d'implantation de l'agence aérienne Ryanair en France, mais elles pourraient également venir du narrateur :

- (7) La veille du dîner, Houellebecq lui avait dit qu'il y avait énormément d'immigrants polonais en Irlande, c'était un pays qu'ils choisissaient de préférence à tout autre, sans doute à cause de sa réputation du reste bien usurpée de sanctuaire du catholicisme. Ainsi, le libéralisme redessina la géographie du monde en fonction des attentes de la clientèle, que celle-ci se déplace pour se livrer au tourisme ou pour

gagner sa vie. À la surface plane, isométrique de la carte du monde se substituait une topographie anormale où Shannon était plus proche de Katowice que Bruxelles, de Fuerteventura que de Madrid. Pour la France, les deux aéroports retenus par Ryanair étaient Beauvais et Carcassonne. *S'agissait-il de deux destinations particulièrement touristiques ? Ou devenaient-elles touristiques du simple fait que Ryanair les avait choisies ?* (CT, p. 206)

Comme le propre du DIL et du DDL est l'absence de marques linguistiques spécifiques pour cette forme de citation, le lecteur a la possibilité de pénétrer dans l'esprit et dans l'âme du personnage, de suivre ses pensées, ses émotions, ses projets, sans pourtant rompre la continuité de la trame narrative, parce que le propre de ce type de discours est « [...] de pouvoir atténuer la dénivellation entre discours citant et cité » (Maingueneau 2007 : 129). La conversation de Jed avec l'employé japonais de l'entreprise Komatsu, venu seul en France pour réparer une machine tombée en panne, mais qui aurait nécessité la présence de deux ou même trois autres spécialistes, tourne autour des problèmes auxquels celui-ci doit faire face : un client furieux et une machine à la programmation défectueuse. Si la question pouvait être assignée à Jed, justement parce que la phrase antérieure porte sur l'évaluation qu'il fait de la situation désagréable du Nippon incapable de réparer la machine, la suite enchaîne le discours intérieur de Jed ou bien elle représente le commentaire du narrateur dont la voix est différente de celle des deux protagonistes. Jed n'aurait pas pu savoir qu'il manquait les matériaux nécessaires à la réparation de la machine et, en plus, la dernière phrase constitue un commentaire ironique de la tradition japonaise qui exige que la personne déshonorée se donne elle-même la mort, comme forme suprême d'autopunition :

- (8) Il était, en effet, dans une sale situation, convint Jed. *Mais il ne pouvait pas, au moins, être aidé par téléphone ?* « Time difference » dit tristement le Japonais. Peut-être, vers une heure du matin, réussirait-il à joindre quelqu'un au Japon, à l'ouverture des bureaux ; mais jusque-là il était seul, et il n'avait même pas de chaînes câblées japonaises dans sa chambre. Il considéra un instant son couteau à viande comme s'il envisageait d'improviser un seppuku, puis se décida à entamer son entrecôte. (CT, p. 249)

Les voix du texte sont encore plus difficile à identifier, surtout en présence du pronom indéfini *on*, qui peut renvoyer au monologue intérieur de Jed ou à un commentaire du narrateur, comme il y en a partout dans le roman :

- (9) « Oui, c'est un appartement de garçon... » dit Olga avec légèreté, puis elle s'avança dans la pièce et s'accroupit pour examiner un tirage, sa minijupe remonta largement sur ses cuisses, ses jambes étaient incroyablement longues et fines, *comment pouvait-on avoir des jambes aussi longues et fines ?* (CT, p. 89)

2.3. Niveau stylistique

Au niveau stylistique, on remarque la même hybridité qui constitue la marque de l'écriture romanesque de Houellebecq. Il mélange les styles – standard,

soutenu, de vulgarisation lorsqu'il introduit de longues digressions sur le monde objectal (description des performances des appareils photo, du radiateur de sa maison, des cartes du guide Michelin, des aéroports, des villes, etc.) ou animal (races des chiens, mouche) :

- (10) « S'il devait avoir à supporter la vision de cette scène de crime il devait, il en prenait notamment conscience, adopter pour quelques minutes le point de vue d'une mouche ; la remarquable objectivité de la mouche, « *Musca domestica* ». Chaque femelle de « *Musca domestica* » peut pondre jusqu'à cinq cents et parfois mille œufs. Ces œufs sont blancs et mesurent environ 1,2 mm de longueur. Au bout d'une seule journée les larves (« asticots ») en sortent ; elles vivent et se nourrissent sur la matière organique (généralement morte et en voie de décomposition avancée, telle qu'un cadavre, des détritiques ou des excréments). Les asticots sont blanc pâle, d'une longueur de 3 à 9 mm. Ils sont plus fins dans la région buccale et n'ont pas de pattes. À la fin de leur troisième mue, les asticots rampent vers un endroit frais et sec et se transforment en « pupes », de couleur rougeâtre.
- Les mouches adultes vivent de deux semaines à un mois dans la nature, ou plus longtemps dans les conditions du laboratoire. Après avoir émergé de la puppe, les mouches cessent de grandir. De petites mouches ne sont pas des mouches jaunes, mais des mouches n'ayant pas eu suffisamment de nourriture durant leur stade larvaire. À peu près trente-six heures après son émergence de la puppe, la femelle est réceptive pour l'accouplement. Le mâle la monte sur le dos pour lui injecter du sperme. Normalement la femelle ne s'accouple qu'une seule fois, stockant le sperme afin de l'utiliser pour plusieurs pontes d'œufs. Les mâles sont territoriaux : ils défendent un certain territoire contre l'intrusion d'autres mâles, et cherchent à monter toute femelle qui entre sur ce territoire. » (CT, p. 380-382)

Mais il se sert également du style familier. La langue parlée utilisée par certains de ses personnages laisse transparaître le pathos dont ils sont animés au moment des émotions fortes. Ainsi, le succès éclatant de l'exposition de Jed produit une excitation extrême chez son galeriste, Franz, qui manifeste vivement ses sentiments par des exclamations et des mots argotiques (*merde, fric*) et des expressions familières (*ça ne te fait ni chaud ni froid*) :

- (11) « Alors ? » demanda Franz au bout d'une minute. « Qu'est-ce que je fais ? Je vends maintenant ?
- Comme tu veux.
- Comment ça, comme je veux, *merde* ! Tu te rends compte du *fric* que ça représente ? » Il avait presque crié, et le vieillard près d'eux se réveilla en sursaut : le chien se redressa péniblement, gronda dans leur direction...
« Quinze millions d'euros... Quinze millions d'euros chacun... » poursuivit Franz plus doucement, mais d'une voix étranglée. « Et j'ai l'impression que *ça ne te fait ni chaud ni froid*... (CT, p. 280)

Le style de Houellebecq est marqué par toutes sortes de commentaires et de digressions qu'il réalise par l'entremise des phrases incises et par des incidentes⁷. Si l'incise sert à signaler, grâce à un verbe de parole tel *dire, répondre, répliquer, protester, chuchoter, crier, implorer*, etc., un discours rapporté ainsi qu'une précision concernant la disposition du locuteur (enthousiasme, colère, indifférence, curiosité, etc.), l'incidente s'insère directement à l'intérieur d'une autre phrase (par des virgules ou des tirets) pour préciser la perspective de l'émetteur (narrateur, auteur ou personnage). Comme elle met d'habitude en exergue un certain point de vue, on considère que ce type de phrase fait partie des marqueurs de modalité, comme dans l'exemple ci-dessous, où le personnage exprime son manque de certitude, le verbe *croire* étant, dans ce cas, complété par l'adjectif *incertain* :

- (12) « Je crois, poursuivit-il, incertain, qu'habituellement le commerce d'œuvres d'art se fait par l'intermédiaire de galeries... » (CT, p. 120)

Beyssade (2012), qui reprend Cornulier (1978), distingue trois catégories d'incises : de citation⁸, attachée à une phrase-hôte⁹ et de commentaire¹⁰. Chez Houellebecq, on remarque une utilisation excessive des phrases incises, où les paroles prononcées par un personnage sont en effet mimées et imitées par la voix d'un auteur/narrateur omniscient, qui complète les informations à l'attention du lecteur, en lui offrant de nombreux détails, afin de mieux caractériser une situation, un personnage ou un état d'âme. Considérée comme une tournure qui déclenche indirectement la présupposition qu'il y a un discours original dont elle présente le mime, l'incise de citation présente, dans le cas particulier du roman houellebecquien, des verbes qui renforcent la polyphonie par la mise en évidence de la distance que le locuteur prend par rapport à ce qu'on dit ou ce qu'on rapporte, surtout grâce à l'emploi de l'impersonnel *il* ou de l'indéfini *on* :

- (13) À Port-Ambarès, *écrivait-on*, il avait su se rapprocher de « l'essence de l'habitat méditerranéen ». (CT, p. 57)
- (14) « Atelier d'artiste » *il fallait s'entendre*, c'était un grenier avec une verrière, une belle verrière *il est vrai* et quelques obscures dépendances... (CT, p. 18)

⁷ Riegel, Pellat et Rioul (2002 : 460-461) les différencient également du point de vue de leur rôle énonciatif (si les incises sont liées au discours rapporté, les incidentes servent à « insérer un commentaire sur un discours à l'intérieur de ce discours : *Il viendra j'espère* », 2002 : 461) et, syntaxiquement, par la place du sujet : les incises sont toujours caractérisées par l'inversion du sujet nominal ou pronominal. De plus, contrairement aux incidentes, les incises manquent d'autonomie sémantique, ne pouvant jamais apparaître seules, non liées à un énoncé antérieur.

⁸ C'est l'incise qui institue la citation comme signe mimique (Beyssade 2012 : 11).

⁹ L'incise « mime un geste, une attitude ou une pensée par des paroles » (Beyssade 2012 : 118).

¹⁰ D'habitude, les incises de commentaire sont constituées d'une assertion et d'un commentaire, « les ajouts en *comme* sont le lieu de l'engagement solitaire du locuteur » (Beyssade 2012 : 9).

Et, si le rôle des verbes des incises de citation est de mimer/d'imiter un discours tout en rapportant les paroles de quelqu'un, dans les incises attachées à une phrase-hôte, en fonction de la nature des déterminants qui les accompagnent, ils décrivent et modalisent des gestes, des comportements, des attitudes (ex. 15-16), caractérisent la production de la parole (ex. 17-18) ou expriment les différents états d'âme des personnages : inquiétude, crainte, dégoût, surprise ou soulagement (ex. 19-20):

- (15) « Moi je me définis, avant tout, comme téléspectateur ! » *lança Jed dans un élan fusionnel* qui lui valut un regard surpris d'Olga. (CT, p. 114)
- (16) « Raisons de sécurité, monsieur... » *susurra* l'employé *avec un léger reproche*. (CT, p. 20)
- (17) « Je ne vais pas te révéler ce soir pourquoi ta mère s'est suicidée ! » *scanda-t-il d'une voix forte*, presque avec colère. (CT, p. 294)
- (18) « Nous ne desservons que les zones parfaitement sécurisées, monsieur » *indiqua* pour sa part le réceptionniste de Voitures Fernand Garcin *sur un ton de componction lisse*. (CT, p. 20)
- (19) « Il répondit, pourtant. « Je suis avec ma fille » *dit-il d'un ton courroucé*. » (CT, p. 170)
- (20) « D'ailleurs il ne reste plus grand-chose, ça s'est très bien vendu... » *poursuivit-il d'une voix où renaissait un soupçon d'optimisme*. (CT, p. 146)

L'ironie et surtout l'auto-ironie aux accents satiriques sont également une figure de style de prédilection dans les textes de l'auteur. Lorsqu'il fait son portrait en tant que personnage du récit, il affirme que le romancier Houellebecq qui doit écrire un texte de présentation pour le guide de l'exposition de l'artiste Jed Martin « [...] ressemblait à un bagnard de feuilleton télévisé » (CT, p. 222), qu'il « [...] puait un peu, mais moins qu'un cadavre » (*id.*). De même, l'énonciation ironique met parfois en scène une opinion dont un personnage peut se distancer (comme c'est le cas de Jasselin, qui ne partage pas l'avis de Ferber), l'incongruité entre les deux points de vue étant soulignée par la reprise d'un mot / syntagme et focalisée par les italiques, comme dans l'exemple suivant :

- (21) « En plus, la victime était célèbre... ajouta Ferber.
 – C'était qui ?
 – Michel Houellebecq. »
 Devant l'absence de réaction de son supérieur, il ajouta : « C'est un écrivain. Enfin c'était un écrivain. Il était très connu. »
 Eh bien, « l'écrivain connu » servait maintenant de support nutritionnel à de nombreux asticots, se dit Jasselin dans un courageux effort de "mind control". » (CT, p. 381)

La répétition des mots comme dans un mantra où le mot sacré est doté d'un pouvoir spirituel particulier et leur disposition typographique comme dans les calligrammes d'Apollinaire constituent autant d'astuces que l'auteur utilise pour obtenir des effets de style qui ne passent pas inaperçus. Les adjectifs qui décrivent le cadavre s'organisent dans une série qui fait accroître le sentiment de dégoût qu'on ressent devant le cadavre d'Houellebecq en décomposition, scène qui rappelle en quelque sorte le poème *Une charogne* de Baudelaire :

- (22) « Il avait ainsi pu, concentrant au maximum ses facultés mentales en essayant de suivre les préceptes énoncés par Bouddha dans le sermon sur l'établissement de l'attention,
observer attentivement le cadavre blême,
observer attentivement le cadavre suppurant,
observer attentivement le cadavre démembré,
observer attentivement le cadavre mangé par les vers. » (CT, p. 404)

3. Conclusions

Écrivain extrêmement complexe, Michel Houellebecq est l'auteur d'un roman où la polyphonie des voix et le brouillage des genres nous invitent à une lecture plurielle, individuelle, chargée de significations rendues profondes et inquiétantes à la fois par la complicité des personnages qui se ressemblent et se rassemblent dans leur effort commun de transmettre le message de leur créateur. La perspective du personnage qui s'estompe et se voile sous celle du narrateur qui reproduit les pensées, les gestes et le comportement de celui-ci crée une impression de flou narratif, de frontière qui s'efface par le va-et-vient continu et par l'intrusion répétée du narrateur/auteur. De là « [...] une narration à la fois très homogène (dominée par une instance unique et envahissante) et très hétérogène (on a souvent du mal à séparer les registres) » (Maingueneau 2007 : 47), qui contribue à cette forte impression d'hybridation énonciative que laisse le texte houellebecquien.

L'analyse des trois niveaux de manifestation de l'hybridation nous a permis de mettre en exergue la diversité, mais également la richesse de ses moyens d'expression. En effet, si le niveau thématique nous dévoile les destins des personnages qui s'interrogent, se lamentent, travaillent, aiment ou meurent dans un tourbillon d'intrigues, les mécanismes linguistiques et narratifs (le discours indirect libre, les ruptures temporelles, les digressions, l'utilisation des caractères typographiques) engendrent la polyphonie ou la superposition des voix.

Quant aux marques stylistiques de l'hybridation, elles se manifestent dans le mélange de styles (standard, soutenu, familier, de vulgarisation) et de figures de style (l'ironie et surtout l'auto-ironie aux accents satiriques, la répétition des mots). Chez Houellebecq on remarque également l'utilisation excessive des phrases incisives, comme marqueurs incontestables du changement de la source énonciative et, implicitement, des plans narratifs.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- Baroni, Raphaël (2014), « La guerre des voix », in *CONTEXTES*, Varia, URL : <http://contextes.revues.org/5979> (dernière consultation le 2 novembre 2017).
- Beyssade, Claire (2012), « Le statut sémantique des incises et des incidentes du français », in *Langages*, n° 2/186, p. 115-130. URL : <http://www.cairn.info/revue-langages-2012-2-page-115.htm> (dernière consultation le 2 novembre 2017).
- Camara, El hadji (2010), « L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans Le Pleurer-Rire d'Henri Lopes et La Vie et demie de Sony Labou Tansi », in *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 1 L'entre-deux dans les littératures d'expression française, p. 215-226.
- Cornulier, Benoît de (1978), « L'incise, la classe des verbes parenthétiques et le signe mimique », in *Cahier de linguistique*, n° 8, p. 53-95.
- Maingueneau, Dominique (2007), *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Armand Colin.
- Noguez, Dominique (2003), *Houellebecq, en fait*, Paris : Fayard.
- Rabatel Alain (2008b) *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1. Les points de vue et la logique de la narration. Tome 2. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges : Lambert-Lucas.
- (2003), « Présentation : Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives », in *Cahiers de praxématique*, n° 41, p. 7-24, URL : <http://praxematique.revues.org/457> (dernière consultation le 1^{er} octobre 2016).
- Riegel, Martin /Pellat, Jean-Cristophe/ Rioul, René (2002), *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.
- St-Onge, Simon (2007), « De l'esthétique houellebecquienne », in Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (coord.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam – New York : Rodopi.
- Viard, Bruno (2011), « *La Carte et le Territoire*, roman de la représentation : entre trash et tradition », in *Lendemain*, n° 36 /142-143, p. 87-95.

Corpus

Houellebecq, Michel (2010), *La carte et le territoire*, Paris : Flammarion.

DOSSIER THÉMATIQUE
Hybridation, incongruité, croisement,
métissage, synergie/2 :
ÉTUDES DE LITTÉRATURE

LE RETOUR : FORME HYBRIDE DE LA DIÉGÈSE DANS *LE FLEUVE DÉTOURNÉ* DE RACHID MIMOUNI

Loubna ACHHEB
Université Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2, Algérie
lou.achheb@yahoo.fr

Résumé

Notre présent article porte sur le thème du retour hybride dans *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni. Nous voulons mettre en lumière la relation fusionnelle entre le thème du retour et la diégèse. Le retour est l'élément révélateur de l'hybridité de la diégèse et il se révèle à son tour sous une forme hybride vu qu'il représente à la fois l'idée du retour et du départ. C'est ce métissage que nous essayons d'étudier à travers ses multiples formes.

Abstract

THE RETURN: HYBRID FORM OF DIEGESIS IN *LE FLEUVE DÉTOURNÉ* OF RACHID MIMOUNI

This article deals with the hybrid theme of return in *Le fleuve détourné* by Rachid Mimouni. We would like to shed light on the merging relationship between the theme of return and diegesis. The return is the revealing element of hybridity of the diegesis. It shows up, in its turn, in a hybrid form as it involves the idea of return and departure at the same time. This is that combination that we shall try to examine throughout its multifarious forms.

Mots-clés : *Hybridité, diégèse, retour, métissage.*

Keywords : *Hybridity, diegesis, return, combination.*

Introduction

Rachid Mimouni est l'un des plus grands écrivains de la littérature algérienne d'expression française. Son œuvre fait partie de « la littérature de l'amertume » des années soixante-dix quatre-vingt. Jean Déjeux la décrit ainsi :

« Les années 1980 voient une progression... La "littérature de transgression" (Wadi Bouzar) ou encore "littérature de l'amertume" (R. Mimouni) s'accroît. Rachid Mimouni ose à son tour une parole vigoureusement démystificatrice et de lucidité, s'insérant dans le courant contestataire depuis les années 1968-70. » (Déjeux 1993 : 45-46)

Cette littérature est née suite à la désillusion socio-politique de certains écrivains quelques années après l'indépendance de l'Algérie. Le rêve des révolutionnaires algériens de recréer l'Algérie d'avant la période coloniale n'est

qu'une utopie, ce qui conduit plusieurs auteurs dont Mimouni à produire une écriture « dénonciatrice » (Redouane 2000 : 37) sur le plan politique, social et esthétique.

Mimouni choisit le thème du retour dans la plupart de ses romans comme le noyau central autour duquel gravitent ses textes. L'auteur s'inspire de sa propre expérience du retour à la réalité, lui qui était un enfant autiste immergé dans les eaux profondes de son monde intérieur.

« Étranger, Rachid Mimouni l'était plus qu'on ne saurait dire. Sait-on, par exemple, qu'il fut un enfant autiste, sa mère refusant de l'embrasser sous prétexte qu'il était un garçon et qu'elle avait voulu une fille ?...cet autisme, vécu comme une terrible brûlure de l'âme... » (Bonnier 2000 : p. 336).

Nous voulons étudier l'œuvre de Rachid Mimouni à la lumière du thème du retour. Le retour est l'action de revenir en arrière, l'être qui ressent ce besoin tente de faire renaître du passé : des lieux, des êtres ou essaie de retrouver une partie perdue de lui-même. Cependant, ce retour ne peut-être qu'éphémère et il se révèle, au sein du *Fleuve détourné*, être au centre du mouvement de la diégèse.

La diégèse au sens où nous l'entendons correspond à l'histoire du roman dans un contexte spatio-temporel telle que décrite par Gérard Genette :

« Cette distinction entre diégèse et action peut surprendre, car il arrive fréquemment qu'on tienne ces deux termes pour synonymes : c'est ce que faisait encore, au moins de facto, l'index terminologique de *Figures III*, où (en l'absence d'action) diégèse renvoyait à histoire et où histoire comportait la mention "(ou diégèse)". En revanche, à l'adjectif diégétique, j'indiquais d'une manière plus précise : "dans l'usage courant, la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit". Usage courant était un peu optimiste, mais la précision univers spatio-temporel me semble aujourd'hui fort utile. L'histoire racontée par un récit...est...une succession d'événements et/ou d'actions ; la diégèse, au sens où l'a proposé l'inventeur du terme (Etienne Souriau si je ne m'abuse) et où je l'utiliserai ici, c'est l'univers où advient cette histoire. » (Genette 1982 : 419)

Nous essaierons, dans ce présent travail, de relier le thème du retour à l'histoire du roman. Cette analyse se focalisera sur les événements de l'histoire, la narration et l'univers spatio-temporel.

Mimouni met en lumière l'hybridité de la société algérienne au sein de l'histoire du *Fleuve détourné*. Il décrit, à travers son récit, la désillusion qu'il ressent suite au métissage de l'Algérie postcoloniale. Cette dernière se trouve à l'entrecroisement des cultures algérienne et française et l'auteur nous le fait savoir en utilisant l'hybridité comme thème dans son roman et comme élément de base dans la construction du récit, du temps et de l'espace.

Le fleuve détourné, publié en 1980, fait partie de la littérature postcoloniale et porte en lui les traces de cette théorie. Ce roman raconte l'histoire d'une Algérie qui vacille entre deux temporalités : Le présent postcolonial et le passé colonial.

« Le texte du roman est donc structuré selon deux espaces antinomiques, l'espace du passé, un ailleurs où devrait se trouver le narrateur, et "ce lieu", espace de malentendu et de contrainte dans lequel il affirme ne se trouver que par erreur. » (Redouane 2000 : 134).

L'auteur nous révèle la mutation d'un monde anciennement colonisé, où l'hybridité est mise en exergue à travers plusieurs procédés d'écriture. « Un autre grand principe de la critique postcoloniale est l'Hybridité ou l'Entre-Deux, élaboré surtout par Homi Bhabha [...] » (D'Souza 2013 : 63)

De multiples formes du retour apparaissent dans cette histoire. D'abord le retour corporel représente le retour en chair et en os du personnage principal de l'histoire vers les espaces de son passé perdu, ensuite le retour spirituel correspond aux réminiscences et aux souvenirs des personnages prisonniers de l'histoire, cependant, ce retour est hybride vu qu'il représente une forme métissée entre les deux concepts du retour et du départ. Le thème du retour se métamorphose en thème du départ sitôt après la désillusion des protagonistes du roman par rapport à la réalité hybride de la société algérienne. Le retour est contaminé par le concept du départ et ce mélange du retour et du départ crée le mouvement dans l'histoire.

Ainsi, comment le retour se révèle-t-il sous une forme hybride au sein de la diégèse ? Selon quels procédés d'écriture l'auteur introduit-il le thème du retour ? Existe-t-il une relation étroite entre le retour hybride et la diégèse métisse ? Et jusqu'à quel point la diégèse peut-elle nous aider à prouver l'existence d'un retour hybride au centre de l'évolution du récit et de la succession des événements ?

Notre présente étude se fera sur le thème du retour, en tant que forme hybride de la diégèse, en le reliant aux trois fils conducteurs de la fiction à savoir : Le récit, le temps et l'espace. Le retour hybride dévoile la mutation de l'histoire. Il permet également au temps de se multiplier et se donne le pouvoir de constituer une aire hors du temps. Le retour nous aide à percevoir la fracture opérée entre l'espace colonisé et le nouvel espace postcolonial. Ce dernier se dilate, engloutit tout sur son passage et tend à se mouvoir. Le récit, le temps et l'espace mutants se mettent en œuvre pour nous faire découvrir l'univers postcolonial.

Notre analyse se fera sur les trois axes suivants : Un voyage au centre de la diégèse, temporalités doubles et mutations et dilatation des espaces de l'inconstance.

1. Un voyage au centre de la diégèse

Rachid Mimouni donne à son écriture un effet de réel en s'inspirant des vérités sociales, politiques et religieuses de son pays. Sa création littéraire est profondément marquée par « la déception » et « l'amertume » des personnages fictifs de ses romans face à cette nouvelle Algérie métamorphosée.

« [...] l'œuvre de Mimouni ancre le réel dans un système de significations qui s'explique par le fait que les marques de l'investissement social, politique et religieux, qui figurent dans son discours, se retrouvent dans la structure même de chaque roman. Dans son œuvre se mêlent la douleur, la déception, l'amertume, l'inquiétude surtout face au destin de l'Algérie. Et se dégage surtout cette urgence

de dire le mal sociétal qui s'est imposé à la culture algérienne et de le rendre public. » (Redouane, 2001 : 221)

La culture algérienne postcoloniale n'est plus ce qu'elle était dans le passé. Elle se mélange à la culture de l'ancien colonisateur français et se résume, dans l'œuvre de Mimouni, à l'image négative du « mal sociétal ». Le récit du *Fleuve détourné* dévoile ce métissage social et représente sa naissance et son évolution dans la douleur de l'entrelacement du passé colonial et du présent postcolonial.

Nous considérons le retour dans cette œuvre comme une véritable source créatrice du déplacement. Ce thème donne à la diégèse une âme et lui permet de se mouvoir.

Nous devons expliquer le fonctionnement du récit, les différents mécanismes de la narration suivant le long périple du héros et des personnages de l'histoire.

D'abord, le héros de l'histoire est en même temps le narrateur donc, selon la terminologie de Gérard Genette, le récit est homodiégétique et intradiégétique en focalisation interne. Par-là, l'auteur donne à l'histoire un effet réaliste et lui permet d'évoluer librement. Puisque l'histoire ne nous révèle que ce que peut savoir le héros narrateur, cela lui permet d'effectuer ses multiples retours sans y renoncer vu qu'il réagit à ses propres besoins de retrouver son village et sa vie d'autrefois.

Le héros quitte son village natal qui se trouve quelque part en Algérie à l'époque de la colonisation pour rejoindre les révolutionnaires dans un campement en pleine montagne. Suite à des bombardements, il perd la mémoire, et se retrouve dans un espace loin des frontières de son pays.

Le héros amnésique et sa vie, au sein de l'hôpital qui l'a recueilli, ralentissent le rythme du récit, nous sommes donc face à « une paralipse » où le passé du personnage sans nom est mis sous silence. Le héros est perdu, loin des siens durant des années, et sa vie pendant cette période nous est contée sous la forme d'un « sommaire ». Cette vie résumée par le narrateur est tellement tranquille qu'elle ne peut occuper qu'une place assez maigre dans le roman. Dans cette partie de l'histoire, le retour est néantisé car il ne peut exister en l'absence de la mémoire. Nous assistons, par l'effet de la mémoire perdue du protagoniste, à une sorte d'extinction des lumières sur l'histoire, pour la mettre une fois la mémoire retrouvée sous l'effet des projecteurs.

Le héros amnésique trouve son bonheur comme jardinier dans un hôpital hors des frontières algériennes. Cette deuxième vie du protagoniste de l'histoire n'a de sens que pour lui permettre de conserver son esprit loin de l'influence du temps qui passe. Il finit par retrouver sa mémoire grâce à l'attaque des oiseaux qui détruisent ses récoltes. Cette image est similaire à celle des avions bombardiers qui ont détruit son campement.

Ainsi, le retour prend naissance suite à la mémoire retrouvée. Le héros retourne à son village natal et par là, la diégèse renaît de ses cendres.

Il existe plusieurs formes de retour : corporel, spirituel et symbolique. Le retour corporel est assuré par le héros de l'histoire qui d'abord retourne à son village

natal pour lever le voile sur la réalité hybride de la société algérienne postcoloniale. Notre personnage principal sans nom représente l'être du passé vu qu'il a conservé l'esprit du passé sans être contaminé par le temps qui passe. Ceci est le meilleur moyen de dévoiler la mutation d'une société qui n'est plus ce qu'elle était. Le village est fermé sur lui-même et refuse à notre héros le droit d'y accéder. Cette image reflète la réalité de cette nouvelle société hybride qui refuse de voir sa métamorphose révélée par le passé qu'elle rejette autant que notre héros. Notre protagoniste nous révèle une nouvelle société gérée par une bureaucratie influencée par l'occident, et nous confronte à la nouvelle ère de l'industrialisation qui crée des usines polluant l'air et contaminant une nature anciennement vierge et sauvage. Il nous révèle l'exode rural qui contribue à la mort des villages et agrandit les métropoles. Son identité lui est confisquée par une bureaucratie rigide et ne sera jamais rétablie.

Notre héros rejeté par son père, sa tribu et son village, est complètement désillusionné car son rêve, d'un retour vers son ancienne vie idyllique, est brisé. Cette désillusion crée un retour hybride car il se forme d'une volonté de départ associée à une tentative de retour vers les êtres de son passé : sa femme et son enfant. Et pour concrétiser ce retour, il quitte le village en direction de la métropole toujours en quête de son passé perdu ou plus précisément de sa famille. Cette dernière le renie à son tour et le condamne à errer éternellement et à constituer la boucle hybride du départ/retour se poursuivant à l'infini.

« Il repart "vers le nord et la mer" dans l'espoir de retrouver sa femme et son fils (p. 84), quittant définitivement le douar de son enfance, mais ce nouveau départ n'est qu'un pis-aller. "Partir, c'est ne plus revenir", expliquait Mimouni à *Libération* en novembre 1993. Et en effet, avec ce nouveau départ, c'est le lieu de l'enfance qui va disparaître, et avec lui les valeurs fondamentales qu'il représente. Ne pouvant plus y retourner, le narrateur est contraint à l'errance. » (Redouane 2000 : 139)

Le retour corporel se transforme en retour spirituel suite à la déception de notre protagoniste de sa nouvelle société aliénée et à l'immobilité qui lui est imposée par son emprisonnement. Ce retour spirituel est un voyage dans le temps. Notre héros exploite sa mémoire pour dépasser l'immobilité de sa prison. Le héros narrateur passe le relai de la narration aux autres prisonniers. Nous passons donc du récit premier à des récits secondaires qui éclairent l'histoire et nous expliquent certains détails sur les vies de chacun. Ces multiples flash-backs ou retours en arrière font éclater la narration, la fragmentent, et nous semblent illusoire car un retour au présent s'impose. Ce retour spirituel se poursuit, chez notre héros, à l'infini. Ainsi, l'auteur crée un récit vertigineux qui tourne en boucle grâce à l'hybridité du thème du retour.

Le retour symbolique est représenté par le fleuve du village et son retour rêvé par les personnages de l'histoire. Le fleuve retrace le parcours de l'Algérie et l'impact de l'invasion française sur sa future mutation. Le retour du héros correspond au dessèchement du fleuve. Nous pouvons donc le considérer comme un miroir qui ne veut plus refléter la mutation sociale algérienne de peur qu'elle ne s'évapore.

« On a souvent situé le mythe de Narcisse dans la perspective des croyances au pouvoir maléfique des miroirs et des surfaces brillantes. Dans son traité des songes, Artémidore note : "Se mirer dans l'eau annonce la mort soit de celui qui se voit soit de quelqu'un de ses proches". Cette même valeur maléfique se retrouve dans le tabou pythagoricien : « Il ne faut pas se mirer dans l'eau d'un fleuve. » (Hadot 2000 : 144-145)

Ainsi, la disparition du fleuve est-elle une assurance de la part de l'auteur de la continuité de l'hybridité de l'Algérie postcoloniale ?

Le titre du roman symbolise le retour impossible du fleuve car il est détourné définitivement de son lit initial. De ce fait, le retour du fleuve ou le retour à l'Algérie du passé n'est qu'une illusion créée par l'auteur dans le but de nourrir sa fiction et de dévoiler son hybridité.

« *Le fleuve détourné* est un titre allégorique qui suggère l'idée de la déstructuration de toute la société sur le plan des mentalités, des comportements quotidiens et même de la topographie. *Le fleuve détourné* peut être relié au titre de *Une paix à vivre*. Car le fleuve est le lieu où coule l'eau. Or, l'eau est source de toute vie. Et c'est tout le sens de la vie qui se trouve justement ébranlé dans ce roman. » (Amrani 2001 : 30)

Le retour du fleuve n'est qu'un mirage autant que celui de notre protagoniste sans nom car il s'agit d'un retour rêvé vers des objets du passé qui ne sont plus.

« Dans la conception freudienne de l'objet qui sous-tend le désir, en référence à l'objet originaire (l'objet sein), bien que perdu et défini comme manque (et en tant que tel comme condition de l'accès à la représentation) l'objet est tout de même représenté, il forme un contenu psychique. Sa représentation fantasmée entretient la nostalgie d'un paradis perdu et, à défaut de pouvoir le retrouver, le Sujet désirant est pris dans une quête sans fin d'objets substitutifs (il projette devant lui et à l'extérieur ce qu'il a laissé derrière et porte en lui). » (Fanguin 2009 : 86)

Ce « paradis perdu » n'est donc jamais retrouvé, autant que le fleuve, le village ainsi que l'Algérie d'autrefois. Le thème du retour ne cesse de se faire, de se défaire pour se refaire à nouveau, dans le but de permettre à l'histoire d'évoluer et de se mettre en boucle.

2. Temporalités doubles et mutations

Nous considérons le temps dans *Le fleuve détourné* comme la preuve vivante de l'hybridité de l'histoire et du thème du retour. Le temps est, lui-même, hybride. Sartre dans *L'être et le néant* nous met devant l'évidence que les trois temps (passé, présent, futur) ne sont qu'illusoire : « [...] le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore, quand au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout » (Sartre 2003 : 142). Pour lui, le meilleur moyen d'aborder le temps serait de le prendre dans sa totalité (les trois temps) pour atteindre son vrai sens.

Dans le roman étudié, l'auteur alterne le présent et le passé. Le premier chapitre nous raconte l'histoire du héros au présent, le deuxième est un retour en

arrière ou analepse selon les termes de Genette et le troisième chapitre correspond de nouveau au présent de la narration. Ce jeu de relai entre les deux temps (présent, passé) continue jusqu'à la fin de l'histoire pour se refermer à la fin du récit sur le présent. L'histoire s'ouvre sur l'actualité de notre héros, nous relatant sa vie de prisonnier. L'analepse, se trouvant dans le chapitre qui suit, et tous les autres chapitres alternés, est utilisée pour expliquer l'emprisonnement de notre héros qui tue les amants de sa femme.

« Les enjeux de l'histoire passée du narrateur sont énormes. Elle doit remettre les choses au point, restaurer sa légitimité, reconstituer un ailleurs vécu en contradiction évidente avec un présent absurde. Ce discours n'est pas neutre ; plaidoirie dans laquelle le passé est censé justifier le présent... » (Redouane 2000 : 135)

Le narrateur de l'histoire met en lumière l'idée du temps éphémère. Le présent n'est point satisfaisant, ce qui conduit le héros à entamer ses multiples voyages vers le passé. Il tente d'exploiter ses souvenirs à travers ce retour en arrière, mais ces derniers s'évaporent au fil des pages. Il finit par revenir au présent, dans le dernier chapitre. Cette fin s'ouvre sur une prolepse, à travers laquelle le narrateur prédit un avenir obscur pour cette Algérie mutante postcoloniale et pour toutes les politiques dans le monde car pour lui l'avenir est un éternel passé. La combinaison, des trois temps : passé, présent et futur, crée une boucle temporelle hybride.

La boucle temporelle se constitue par le biais du récit qui s'ouvre et se referme sur le présent en emprisonnant le temps passé. L'hybridité temporelle est due aux trois temps contaminés les uns par les autres. Le présent cherche à se justifier par le passé qui n'est plus, et le futur n'est qu'une pâle copie du passé.

Le présent est contaminé par le passé car le retour du héros, qui retrouve sa mémoire préservée et gardée à l'état pur, n'est autre que celui du passé qui infiltre le présent. Donc cet être en tant que réincarnation du passé colonial hybride le présent. En même temps, c'est le meilleur moyen utilisé par l'auteur pour nous permettre de dévoiler la mutation sociale algérienne pendant l'époque postcoloniale. Il nous dévoile des vérités sur ce nouveau monde métamorphosé. La dépendance des pays « périphériques » (anciennement colonisés) par rapport au « centre » (l'ancien colonisateur) est reconnue par l'auteur. Il nous évoque les méandres de la bureaucratie comme un héritage de la colonisation. Il nous met devant l'évidence du besoin de l'autre (l'ancien colonisateur) dans le domaine de l'industrie, des sciences, de l'architecture. Cependant, il n'omet pas de relever à chaque fois l'apport néfaste de ces influences sur sa société. Il nous dépeint la fracture créée entre le passé colonial et le présent postcolonial, et tend à combler cette brèche en créant une temporalité mixte qui incorpore, dans le présent, l'esprit du passé.

Contrairement à Proust, qui représente le temps comme « Un temps aboli » (Genette 1969 : 47), Mimouni crée une temporalité hybride, modelable, multiple et continue.

Nous avons constaté l'existence de plusieurs temporalités dans le récit : le temps fragmenté, le temps lisière, le temps figé et le temps vivant.

Le temps fragmenté est créé à partir des chapitres du roman qui alternent le présent de la narration et le passé. Ce va et vient ouvre une brèche temporelle permettant aux personnages d'effectuer un voyage dans le temps. Leurs souvenirs leur permettent un retour vers le passé, mais ils doivent revenir au présent pour assurer la continuité de l'histoire. Par-là, ce voyage spirituel constitue un temps fragmenté créateur d'un retour hybride car il se trouve à mi-chemin entre le départ et le retour. Où sommes-nous sensés retourner, dans le passé ou au présent ? Et le départ se fait-il du présent ou du passé ? C'est cette confusion entre départ et retour, en abordant le temps, qui justifie la mutation du thème du retour.

Le temps lisière se trouve aux frontières séparant le temporel de l'atemporel. Il est représenté comme une bulle protectrice qui conserve l'esprit de notre héros loin de l'influence du temps en le privant de sa mémoire, puis en la lui restituant des années après. Donc, notre héros prend de l'âge et il subit l'effet du temps, mais sa mémoire reste intacte et son esprit a gardé la fraîcheur de la jeunesse. C'est là que se trouve la victoire du récit sur le temps.

Le temps figé représente la période transitoire de la perte de mémoire. Il bloque le déroulement des événements de l'histoire en Algérie et fige le temps du récit dans une sorte d'espace paradis (l'hôpital qui a recueilli le héros) hors du temps de l'histoire. Le retour se fait suite à la mémoire retrouvée de notre protagoniste. Le retour relance la cadence du récit et libère le temps.

Le temps vivant est représenté par le héros du récit. Il est l'esprit du passé grâce à sa jeunesse spirituelle conservée, mais son corps appartient au présent. Ainsi, il est un être hybride et il se déplace dans l'histoire pour mettre en lumière l'hybridité sociale de l'Algérie postcoloniale.

Le narrateur qui est aussi le héros de l'histoire jongle entre présent et passé, et contamine son présent et celui de ses compagnons de prison par les événements antérieurs. Le présent est hanté par le passé comme l'ère postcoloniale l'est par la période coloniale. Le retour vers l'ancien temps n'est donc qu'un mirage assurant la continuité du déroulement du récit.

Najib Redouane considère le temps du récit du *Fleuve détourné* comme un espace hybride dont les frontières séparant le passé du présent ont été effacées.

« On peut dès lors s'attendre à ce que l'espace du présent, un *no man's land* sans validité pour le narrateur, s'oppose de façon radicale à l'espace du passé dont la richesse doit contredire l'existence même du présent. L'analyse va révéler qu'en fait ces deux espaces se confondent, qu'il n'y a pas d'ici ni d'ailleurs, d'espace clôturé ni d'espace libre, ni même de passé ni de présent. » (Redouane 2000 : 134-135)

Le retour dans cette histoire réinvente les frontières temporelles du roman. Le temps se mélange à l'espace, perd ses contours, s'ouvre à la fiction et se libère de ses anciennes chaînes, celles de ses propres limites imposées par sa division en présent, passé et futur. Ce temps-espace contribue à la construction d'un monde à part, celui de l'entre-deux qui absorbe les deux sociétés algérienne et française au sein de la fiction pour donner naissance à une nouvelle aire temporelle hybride.

3. Dilatations spatiales et inconstance

L'espace et le temps dans *Le fleuve détourné* sont intimement liés. Genette met en lumière la profondeur de cette relation entre ces deux notions : « Le temps y a pris la forme de l'espace » (Genette 1969 : 48), et l'espace à son tour évolue dans le récit suivant l'influence du temps.

Cet espace s'inspire également de l'état d'esprit de l'auteur et de ses émotions :

« [...] l'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une angoisse, son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livré à "l'absurde" et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité. A vrai dire, cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette "géométrie du bon sens" et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes » (Genette 1966 : 101-102)

Mimouni utilise, dans son roman, trois espaces qui s'affrontent : Celui du passé colonial représenté comme fragmenté, l'espace édénique et celui du présent dévoilé par le retour du héros de l'histoire comme une étendue inconstante, en mouvement et tendant vers son extension.

L'espace du passé est décrit comme un espace fragmenté, désarticulé et en pleine agonie. Le héros narrateur raconte l'histoire de sa tribu unie avant la colonisation et qui se retrouve éclatée durant l'ère coloniale. Il dénigre la politique de ce dernier, qui prend les terres des autochtones et les dépossède de leur bien le plus précieux : La terre. Cet espace, partagé comme un gain acquis par le colonisateur, n'est plus qu'un espace morcelé qui se meurt. Il est le symbole d'une société fragmentée étouffant sous le poids de la colonisation.

L'espace édénique, représente l'endroit dans lequel a vécu le héros sans nom après sa perte de mémoire. Il s'agit d'un espace que l'auteur n'a pas situé géographiquement. Il se trouve tout simplement dans un pays étranger, quelque part dans un hôpital où notre protagoniste sans nom s'est créé son jardin ou espace paradis loin de son passé. Nous sommes donc face à un espace sur lequel le temps passé n'a plus aucun pouvoir, un espace libre et épanoui autant que sa faune, sa flore et le héros de l'histoire.

L'espace du présent, prend naissance lorsque le héros narrateur retrouve la mémoire. Le thème du retour nous aide à déceler, durant la période postcoloniale, une multitude de formes spatiales : hybrides, inconstantes, dilatées et en mouvement continu.

Le village est le premier espace dans lequel se rend notre protagoniste sans nom après sa mémoire retrouvée. Mimouni le représente comme un espace clos, fermé sur lui-même, car symbole du passé. C'est un espace déserté par la jeunesse, et donc victime de l'exode rural. Cet espace se ferme au regard du narrateur personnage principal de l'histoire, et ne donne par conséquent pas accès au lecteur.

Le village n'est plus celui du passé, il se fane et perd sa saveur d'autrefois, il se meurt pour céder la place à l'espace de la ville. Le rejet du héros par le village le pousse à se mouvoir vers la ville dans l'espoir de retrouver sa femme et son fils.

La ville est vaporeuse, illusoire et moderne. L'architecture de ses immeubles porte les traces de la civilisation occidentale. La ville se met en abyme car derrière l'image faussement cristalline de la première ville, se cache dans l'ombre une deuxième ville, celle de tous les vices. Cette ville cachée est un marécage en plein air, ses constructions sont précaires, et ses habitants reflètent l'esprit néfaste d'une nouvelle société prise au piège de l'hybride. Notre héros devient l'éboueur de cette cité et tente de nettoyer son espace des déchets dus à son expansion continue, comme le retour impose à la diégèse de se mouvoir et donc l'aide constamment à se régénérer pour lui éviter de gangréner.

Ces espaces se déplacent vers la mer et tentent de se purifier dans ses eaux limpides. La ville est prise au piège entre la montagne symbole du passé colonial et la mer symbole d'une liberté rêvée. Cette ville se met en mouvement pour tenter de fuir son hybridité et dans le but de se détacher des chaînes de l'influence occidentale. Cependant, la mer freine sa mobilité et empêche son expansion. Cette cité se trouve obligée de contempler son reflet, sur la mer, décrit par l'auteur comme celui d'une lépreuse. L'effet mutant de la ville et de la nouvelle société postcoloniale relève du monstrueux et de l'inacceptable.

La société algérienne métisse et ses espaces hybrides sont pour Najib Redouane des espaces « contaminés » :

« Tout le pays est contaminé, sous le joug inflexible de la malédiction. Au lieu d'avoir retrouvé le refuge attendu dans le lieu de son enfance, le narrateur n'y a trouvé qu'un "mauvais rêve" (p. 79). Il ne s'y reconnaît même plus (p. 80) : le village lui semble un labyrinthe. » (Redouane 2000 : 139)

Les espaces mutants sont des espaces maudits car leur structure « labyrinthique » condamne notre héros sans nom à une errance perpétuelle. Le retour du héros de l'histoire, dans ces espaces métamorphosés, le plonge en plein désenchantement. De ce fait, Mimouni représente l'hybridité spatiale par une image apocalyptique :

« As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir ? Qui montre ses entrailles. Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. Les montagnes s'ébrouent. Des rocs immenses dégringolent vers les ravins. » (Mimouni 1982 : 211).

Cette image symbolise la chute de la société algérienne postcoloniale à cause de sa mutation.

Certains objets du récit reflètent le mouvement du héros dans l'espace du roman. Ils prédisent le futur emprisonnement de ce dernier qui devient immobile. Le choc ressenti par le héros de l'histoire, après le rejet de sa femme sensée être son véritable refuge, l'aide à intégrer un monde fantastique. Les objets inanimés se mettent à se mouvoir et se téléportent dans un espace fermé :

« [...] Il me semblait que... tous les objets de la pièce se mettaient à ricaner et à me narguer, qu'ils se déplaçaient à mon insu, pour réapparaître en un autre endroit avant de revenir à leur place originale, comme s'ils voulaient brouiller définitivement les cartes... » (Mimouni 1982 : 176)

Notre héros accède à cet univers fantastique en exploitant les miracles du souvenir. Ainsi, il voyage des espaces clos de son présent vers les nombreuses étendues projetées par sa mémoire.

Les multiples retours hybrides du héros nous révèlent des espaces mutants, dilatés et en déplacement. Les lieux, tout comme les êtres, voyagent, « [...] Si comme le confirme Perec, vivre c'est passer d'un espace à un autre... » (Michel-Mansour 1994 : 65) dans ce cas bien précis les espaces à leur tour sont vivants. Ces lieux naissent, évoluent et disparaissent autant que les personnes qui les ont habités. Cependant les espaces perdus du passé sont plus visibles dès qu'ils sont confrontés aux espaces hybrides du présent :

« [...] le lieu n'existe que dans l'instant même de sa disparition, il n'est que par sa perte. Perte du lieu que réalise la nomination même du lieu par son dire désirant... Et cependant, le meilleur roman algérien de langue française n'est-il pas encore celui qui ne trouve son lieu, la littérature algérienne de langue française, que dans l'acte même par lequel il le perd? » (Bonn 1985 : 326)

La perte de l'espace du passé crée cette volonté de le retrouver à travers le thème du retour. Le retour des personnages dans les espaces hybrides du présent fait renaître les souvenirs des lieux du passé engendrant une interaction entre ces lieux, pour donner au roman une certaine liberté du mouvement.

Conclusion

Mimouni est l'un des pionniers de « la littérature algérienne de l'amertume ». Il utilise son écriture pour dénoncer les réalités socio-politiques de l'Algérie postcoloniale. Il dévoile, à travers son œuvre, « [...] des univers hybrides, caractérisés le plus souvent non par le retour vers une « authenticité » passée mais par un ensemble de « dérives » contemporaines à partir des bribes de ce passé. » (Moura 1999 : 52)

Le retour crée le mouvement au sein de l'histoire et lève le voile sur un monde postcolonial hybride. Cependant, ce retour est aussi hybride que le monde qu'il représente et influence les autres éléments du roman.

La diégèse est en mouvement continu. Elle se meut au rythme des retours multiples du héros : corporel et spirituel. Le temps se multiplie et sur son axe le passé contamine le présent. Il se ferme sur lui-même et poursuit son parcours en une boucle infinie. Les espaces s'affrontent : ceux du passé s'effacent devant les espaces mutants du présent que nous dévoilent les multiples retours hybrides du héros sans nom. Ces espaces se dilatent et se mettent en mouvement pour fuir leur hybridité mais tournent en rond et retournent vers leur point de départ.

Pour conclure nous pouvons dire que le retour, dans *Le fleuve détourné*, est hybride. Il se forme du mélange entre la notion du retour et celle du départ. La désillusion, ressentie par les personnages, la société et l'écrivain, est l'ingrédient principal qui favorise la création du métissage du retour. Le retour des personnages, dans des lieux hybrides, crée une amertume qui les pousse au départ engendrant une boucle constituée du mélange de ces deux notions. Cette boucle permet au texte de se mouvoir et lui octroie le don du déplacement.

Ainsi, le retour en tant qu'entité hybride nous dévoile l'hybridité du roman. Il contribue à la floraison d'une histoire prisonnière des songes de l'auteur à l'image de la société prise au piège d'un passé qui la hante toujours et dont elle porte encore les cicatrices béantes. La notion de l'hybride est omniprésente dans ce roman. Le retour l'a introduite, il l'a dévoilée et se l'octroie comme sa principale constituante.

Bibliographie

- Amrani, Mehana (2001), « Trajectoire d'un pays, trajectoire d'une écriture : Itinéraires croisés. Le cas de Rachid Mimouni », in Bonn Charles, Redouane Najib, Benayoun-Szmidt Yvette (éds.), *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris : L'Harmattan, 25-38.
- Bonn, Charles (1985), *Le roman algérien de langue française*, Paris : L'Harmattan
- Bonn, Charles, Redouane, Najib, Benayoun-Szmidt, Yvette (2001), *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris : L'Harmattan.
- Bonnier, Henri (2000), « Rachid Mimouni », in Redouane Najib (éd.), *Autour des écrivains maghrébins – Rachid Mimouni*, Toronto : La Source, 336.
- Déjeux, Jean (1993), *Maghreb littératures de langue française*, Paris : Arcantères éditions.
- D'Souza, Florence (2013), « Littératures postcoloniales de l'Inde », in Symington Micéala, Moulin Joanny, Bessière Jean (éds.), *Actualité et inactualité de la notion de postcolonial*, Paris : Honoré Champion, 53-66.
- Fanguin, Daniel (2009), *Le psychisme réalité et sujet psychiques*, Paris : Ellipses.
- Genette, Gérard (1966), *Figures I*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- Hadot, Pierre (2000), « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », in J-B Pontalis (éd.), *Narcisses* : Gallimard, 127-160.
- Michel-Mansour, Thérèse (1994), *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Chateau-Gontier : Publisud.
- Mimouni, Rachid (1982), *Le fleuve détourné*, Paris : Robert Laffont.
- Moura, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF.
- Redouane, Najib (2000), *Autour des écrivains maghrébins – Rachid Mimouni*, Toronto : La Source.
- Redouane, Najib (2001), *Rachid Mimouni : entre littérature et engagement*, Paris : L'Harmattan.
- Sartre (1943-2003), *L'être et le néant*, Paris : Gallimard.

HYBRIDITÉ ET COHÉRENCE DU PROFIL INTELLECTUEL DE MADAME DE STAËL

Mihaela CHAPELAN
Université « Spiru Haret », Roumanie
chapelanmihaela@yahoo.com

Résumé

L'activité intellectuelle effervescente et multiforme de Madame de Staël ainsi que les circonstances de sa vie mouvementée l'ont placée au carrefour des divers styles de pensée de l'Europe des dernières décennies du XVIII^e siècle et du début du XIX^e.

Nous nous proposons de mettre en évidence le brassage des cultures auquel Madame de Staël invite ses contemporains, la nouveauté de certaines de ses idées (autant dans le domaine de la littérature que dans celui des idées politiques) et aussi la manière dont elle sait gérer des influences venues d'horizons divers.

Notre analyse portera également sur des ouvrages quelque peu négligés par ses exégètes, insistant notamment sur les éléments d'hybridité qu'elle intègre et transforme en lignes de force de son système de pensée.

Abstract

HYBRIDITY AND COHERENCE OF THE INTELLECTUAL PROFILE OF MADAME DE STAËL

The ebullient and multifaceted intellectual activity of Germaine de Staël, as well as the upheavals of her turbulent life, placed her firmly at the crossroads of the influences that shaped Europe during the last decades of the XVIIIth century and the eve of the new century.

We set out to highlight the cultural mix in which her whole work is bathed, the striking novelty of some of her ideas (in the political as well as the literary field), but equally the way she managed to harmoniously coalesce influences drawn from such different intellectual horizons.

Our analysis will also focus on some opuses that have been previously neglected by her exegetes, laying a particular emphasis on elements of hybridity that Germaine de Staël not only integrates but furthermore plays on to buttress the intellectual architecture of her system of thought.

Mots-clés : *théorie littéraire, Madame de Staël, hybridité, catégories esthétiques, fiction, typologie*

Keywords : *literary theory, Germaine de Staël, hybridity, esthetic categories, fiction, typology*

1. Introduction

En 1890, l'historien littéraire Ferdinand Brunetière commençait l'un de ses articles publiés dans la *Revue des deux mondes* par la phrase suivante : « On parle et on reparle beaucoup de Madame de Staël depuis quelque temps ». En dilatant d'un peu plus d'un siècle l'expression temporelle assez vague utilisée par Brunetière, on pourrait faire aujourd'hui le même constat. Toute une suite de débats, conférences, émissions télévisées, rééditions critiques de ses œuvres remettent Germaine de Staël au centre de l'attention. Il y a, bien évidemment, une explication d'ordre conjoncturel pour cela, à savoir la commémoration du bicentenaire de sa mort, mais s'y limiter se serait injuste, les raisons de ce regain d'intérêt, accompagné parfois d'un renouveau des approches, ont des racines plus profondes.

L'activité intellectuelle multiforme de Madame de Staël l'a placée au carrefour des divers styles de pensée de l'Europe des dernières décennies du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. Nous nous proposons de mettre en évidence le brassage des cultures auquel Madame de Staël invite ses contemporains, la nouveauté de certaines de ses idées et aussi la manière dont elle sait gérer des influences venues d'horizons divers.

2. Madame de Staël : une femme d'idées

À part le pouvoir d'actualisation de ses idées, la fascination qu'exerce encore la figure de Madame de Staël nous semble due également au fait qu'elle offre l'un des premiers exemples de ce qu'on pourrait nommer une biographie féminine complète : sa vie orageuse, son choix catégorique de la liberté autant dans sa vie privée (ses liaisons amoureuses choquent parfois la morale traditionnelle, préfigurant les audaces d'une George Sand) que dans sa vie sociopolitique (l'opposition à la politique napoléonienne lui vaut de longues périodes d'exil), s'allient à une activité intellectuelle effervescente, hybride et cohérente à la fois. Germaine de Staël sait joindre à la dimension créatrice proprement-dite de son œuvre (l'écriture des deux romans *Delphine*, en 1802, et *Corinne ou l'Italie*, en 1807), une dimension théorique et critique d'une envergure qui dépassera les frontières de la France, faisant d'elle la femme la plus célèbre et la plus influente d'Europe.

Si l'histoire de la littérature française comptait déjà plusieurs noms de femmes écrivains (comme par exemple Christine de Pizan, Marguerite de Navarre, Madame de Lafayette, Isabelle de Charrière, Madame Riccoboni), c'était bien pour la première fois qu'une femme osait et avait les moyens de prendre les devants de la scène des débats d'idées. Le courage d'exprimer ses opinions est un des traits définitoires du caractère de Germaine de Staël et elle ne s'en départira jamais, quelles que soient les conséquences. Lorsqu'à vingt ans à peine atteints elle publie l'ouvrage intitulé *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau* elle est parfaitement consciente de son audace de bouleverser les conventions qui régissaient la vie intellectuelle de son époque en se prononçant sur un sujet aussi sérieux, aussi peu réservé à son sexe et à son âge. Ainsi, dans l'introduction, elle tente de répondre aux éventuels reproches et d'expliquer sa décision :

« Peut-être ceux dont l'indulgence daignera présager quelque talent en moi, me reprocheront-ils de m'être hâtée de traiter un sujet au-dessus même des forces que je pouvais espérer un jour. Mais... qui peut oser prévoir les progrès de son esprit ? Comment consentir à s'attendre et renvoyer à l'époque d'un avenir incertain l'expression d'un sentiment qui nous presse ? » (*Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau* : 1)

L'interrogation rhétorique « comment consentir à s'attendre ? », qui apparaît dans la deuxième phrase de cette citation a déjà attiré l'attention de Georges Poulet, qui l'interprète comme « le geste de l'enfant gâtée, habituée à obtenir sur-le-champ ce qu'elle veut », et qui deviendra par la suite une nécessité de sa nature qui ne sait « tolérer aucune distance entre ce qu'elle souhaite et ce qu'elle possède », et « pour qui, par conséquent, la durée se révèle comme une ennemie toute particulière. » (Poulet 1964 : 195)

2.1. Raison et sentiment

Sans vouloir aucunement contredire la très pertinente conclusion de Poulet sur l'attitude un peu paradoxale de Madame de Staël qui, d'un côté « vit uniquement dans le futur, et de l'autre, elle l'abolit, elle le détruit furieusement par la hâte même avec laquelle elle veut substituer l'actuel » (*ibid.*: 195), nous pensons qu'une autre explication que celle fournie par le stéréotype de l'impatience typique de l'enfant riche et gâté se retrouve dans la deuxième partie de cette phrase : « [comment] renvoyer [...] l'expression d'un sentiment qui nous presse ? ». Le mot « sentiment », qui ne fait pas habituellement partie du champ lexical du raisonnement théorique, ainsi que le verbe « presser » qui lui est relié, révèlent un aspect fondamental de son attitude devant les activités de l'esprit, qui ne représenteront jamais pour elle un exercice intellectuel sec, mais une sorte de passion dominante, ardente. Et, comme Germaine de Staël elle-même le remarquera dans un traité publié quelques années plus tard, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, toute passion véritable est incapable de consentir à des temporisations ou à des obstacles.

Les *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau* marquent ainsi l'admiration de la jeune Germaine de Staël pour celui qui « a su faire une passion de la vertu ; qui a consacré son éloquence à la morale et persuadé par l'enthousiasme » (*Préface*). L'hommage qu'elle rend à Rousseau ne constitue pas seulement un acte de reconnaissance d'une dette sentimentale envers un maître de pensée, il opère un premier choix personnel dans le vaste héritage des Lumières qui ne sera pas démenti par la suite et qui annonce certaines constantes de l'orientation intellectuelle de Madame de Staël. N'oublions pas que son mérite culturel le plus unanimement reconnu par les divers exégètes depuis un siècle et demi est lié au rôle décisif qu'elle a assumé dans l'introduction du romantisme en France, et *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, par l'importance accordée à la passion, au rêve, préfigurait d'une certaine manière la sensibilité romantique.

Mais à côté de l'affirmation de cette option pour la passion et la quête du bonheur, somme toute naturelle pour une jeune femme de vingt ans, cet ouvrage exprime aussi une vision intégratrice, car loin de rejeter la valeur maîtresse des

Lumières, la Raison (valeur qu'injustement les siècles suivants érigeront en opposant absolu de la passion), Germaine de Staël énonce clairement la nécessité du dialogue entre le sentiment et la raison, entre le bonheur et la morale naturelle, entre l'imagination et la réalité, chacun des termes de ces couples ayant le rôle non pas d'infirmer l'autre, mais de le mettre en valeur par l'instauration d'un équilibre qui préserve autant des excès de l'affectivité que de l'assèchement d'une raison ou d'une morale trop sévères.

2.2. Raison, progrès, liberté et religion

Anne Louise Germaine Necker est un *enfant des Lumières*, bénéficiant d'une solide éducation progressiste qui réunit de manière un peu paradoxale les valeurs laïques du « parti des philosophes » (foi en la raison, le progrès, la tolérance et la liberté) à l'esprit religieux protestant de ses parents. Cette alliance entre l'esprit contestataire et plutôt « bouffeur de curés » des encyclopédistes français, et une foi chrétienne profonde, considérée la seule capable de donner un sens moral à l'existence humaine, constituera une permanence de la pensée de Germaine de Staël et du groupe d'amis qu'elle réunit autour d'elle à Coppet, au bord du lac Léman, durant les années d'exil.

Ce *Ferney staëlien* – comme l'appellera Sainte-Beuve, deviendra, selon la belle formule de Stendhal, le siège des véritables *Etats-généraux de la pensée européenne*, où la confrontation des idées et le brassage des cultures seront la monnaie courante dont on récompense l'amitié et l'hospitalité sans faille de Madame de Staël. Tout comme elle, la plupart des membres de ce groupe, dont Benjamin Constant, Mathieu de Montmorency, Prosper de Barante, Jean Sismondi, auxquels s'ajoute plus tard Schlegel, ne rejettent pas la religion, même si le dosage entre raison et foi diffère non seulement d'un individu à l'autre, mais aussi dans l'évolution d'une même personne. Benjamin Constant, par exemple, commence comme un rationaliste intransigeant, mais il traverse ensuite une crise mystique qui le rapprochera définitivement de la religion, à laquelle il reconnaîtra une part de plus en plus grandissante dans l'homme. C'est de cette époque que date son projet d'écrire un vaste ouvrage de réflexion sur l'évolution des religions, qu'il intitulera, sur le modèle de Montesquieu, *Esprit des religions*, et auquel il travaillera, avec des intermittences dues principalement à son activité et à ses écrits politiques, durant toute sa vie. À sa mort, seulement trois volumes avaient paru, les deux autres seront posthumes. La religion protestante, à laquelle appartenait la majeure partie des membres du groupe de Coppet, a peut-être facilité la convergence de ces deux croyances apparemment incompatibles, car, par rapport au catholicisme, c'était une religion plus moderne, qui ne s'était pas compromise par des actes de fanatisme ou de barbarie et qui laissait aux individus une plus grande liberté de juger des dogmes par leur propre raison. De toute façon, pour rendre compatibles l'esprit religieux et celui des Lumières, Madame de Staël opère une dissociation assez nette entre la foi religieuse et les institutions issues de la religion ou des usages que les hommes en font. « Mais la Saint-Barthélemy commende-t-elle l'athéisme ? » - se demande-t-elle de manière rhétorique, car pour elle la réponse est évidemment négative. La foi religieuse

proprement dite est une aspiration naturelle de l'âme humaine, n'étant pas soumise à des dogmes particuliers. « Tous les sentiments désintéressés, toutes les idées élevées, toutes les affections profondes ont un caractère religieux ; chacun entend à sa manière cette révélation de l'âme ; mais il n'existe aucune émotion tendre et généreuse qui ne nous fasse désirer un autre monde, une autre vie, une région plus pure, où la vertu retrouve sa patrie » fera-t-elle dire à son personnage Delphine (*Delphine* : 257).

Ce genre de réflexions, assumées par des personnages ou bien par l'auteure elle-même, se retrouvent dans divers autres ouvrages, Madame de Staël réussissant à les faire converger dans une sorte d'humanisme spiritualiste. Il pourrait bien s'agir là d'une position ambiguë, qui, selon Paul Bénichou, « met ceux qui l'adoptent en contradiction avec ce à quoi ils tiennent, d'un côté comme de l'autre : c'est un humanisme qui transcende sans cesse l'homme, c'est une religion qui n'habite pas assez le ciel » (Bénichou 1996 : 221), mais on pourrait également y voir une ouverture et une modération d'esprit qui rendent possible l'harmonisation de ces éléments apparemment divergents.

2.3. Une œuvre héritant du passé mais préfigurant l'avenir

Cette ouverture va s'agrandissant dans les ouvrages qui ont assis sa réputation théorique : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) et notamment les deux volumes de *De l'Allemagne* (1810 / 1813). La prédilection de la plupart des critiques pour l'analyse de ces deux titres est justifiée, car ces ouvrages de maturité recèlent l'essentiel du crédo esthétique de Madame de Staël ainsi que les lignes de force de son activité culturelle sans égal, qui a fait d'elle une véritable figure transfrontalière, prônant de manière programmatique l'ouverture vers la culture des autres.

Considéré unanimement par les critiques comme le premier ouvrage d'envergure de Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* nous permet de voir comment s'interpénètrent la théorie et la critique de la littérature avec une réflexion politique qui, essayant de marier l'esprit de fidélité et l'exigence de liberté, va la conduire vers l'affirmation de plus en plus ferme des valeurs du libéralisme aussi cher à Benjamin Constant. La ligne de force qui traversera tout son essai prend forme lorsqu'elle se propose de démontrer à son tour une autre idée-maîtresse du XVIII^e siècle, à savoir celle de la perfectibilité. Puisée dans les ouvrages de Condorcet et de Godwin, cette thèse deviendra sienne lorsqu'elle aura l'idée de l'étendre au domaine de la littérature, qui représente, selon Madame de Staël, à la fois le moyen le plus important par lequel on peut instaurer le progrès, et son résultat le plus remarquable.

Ainsi, elle se propose de suivre l'évolution de l'esprit humain depuis Homère jusqu'à 1789, étayant son argumentation sur une triple antithèse : géographique, historique et littéraire. Comme le faisait remarquer l'exégète Irina Mavrodin, la construction théorique de son argumentation est assez schématique et chétive : appliquer la formule « liberté + temps = progrès à un phénomène aussi complexe que celui de la littérature » (Mavrodin 1972 : 31) va souvent mettre en

difficulté Madame de Staël, qui, pour sauver son système, devra souvent sacrifier la vérité des faits. Ainsi, elle affirme que la littérature des Romains est supérieure à celle de la Grèce antique, d'un côté parce qu'elle est apparue plus tard, et de l'autre parce que l'esprit de liberté était plus développé chez les Romains. D'autres exemples de ce type peuvent démontrer la vulnérabilité de cette thèse. Pourtant *De la littérature...* reste d'un intérêt majeur par l'idée mise en avant dès son titre, car considérer la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales, donc d'un point de vue relativiste, est une démarche indubitablement novatrice. Avant Madame de Staël, la critique littéraire française restait tributaire de la tradition dogmatique imposée par Boileau, ses jugements de valeur rapportant obligatoirement les œuvres littéraires à un idéal de beauté considéré immuable. On pourrait à juste titre considérer que l'ouvrage de Madame de Staël met les bases de ce qui sera appelé plus tard la sociologie littéraire et en même temps entreprend pour la première fois une étude comparative des littératures européennes, qu'elle divise dans deux grands groupes, en fonction du climat et de leur position géographique : les littératures du Nord et celles du Midi. Sa préférence va vers les littératures nordiques, et cette préférence va s'accroître dans l'ouvrage *De l'Allemagne*, qui complète et approfondit le chapitre dédié à la culture allemande dans *De la littérature...*

Mais loin de se limiter à faire connaître aux Français la littérature allemande, donc à faire œuvre de vulgarisation dans le plus pur esprit des Lumières, Madame de Staël ose la proposer comme modèle pour une nouvelle littérature française, qu'elle appelle de ses vœux, une littérature qui trouve la force de sortir de son enfermement dans «la législation du bon goût» (*De l'Allemagne*: 48) pour éviter la stérilité et retrouver «une sève plus vigoureuse» et la «source des grandes beautés» (*ibidem*). A ceux qui redoutent la contamination de l'esprit de la littérature française par des éléments étrangers elle rétorquera avec ironie : « nous n'en sommes pas, j'imagine, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de la Chine, pour empêcher les idées du dehors d'y pénétrer » (*ibid.*: 47), se montrant confiante en la capacité de la France de s'enrichir au contact des idées nouvelles tout en les modifiant à sa manière, car l'élégance assurée de la société française trouvera le moyen de se préserver contre les fautes ou les exagérations.

Cette nouvelle littérature comprendra qu'une mutation de l'imaginaire est en train de se produire et, prenant l'exemple des auteurs allemands elle s'ouvrira davantage aux thématiques liées à la vie des sentiments et plus particulièrement aux tourments de l'âme moderne. «Ce que l'homme a fait de plus grand, il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée» - dira Madame de Staël, qui anticipe ainsi la définition du «mal du siècle» qui touchera les grands romantiques.

2.4. La fiction : une catégorie hybride

On voit donc que ces deux ouvrages représentent bien l'essentiel de la démarche critique staëlienne : mais l'essentiel n'est pas le tout, c'est pourquoi il nous semble important de revenir sur un ouvrage publié dans sa période de jeunesse, à savoir *Essai sur les fictions* (1795). Malgré son intérêt, les exégètes l'ont souvent négligé, ce n'est que depuis très peu de temps qu'on a commencé à le rééditer et à le prendre en

considération dans l'analyse de l'œuvre théorique de Madame de Staël. Son originalité réside dans le fait qu'il introduit dans le langage critique une nouvelle catégorie, celle de « fiction ». Le mot vient du verbe latin « fingere » (*manier, inventer, imaginer*) et du nom « fictio, fictionis ». Madame de Staël n'est pas la première à utiliser ce mot, au Moyen Âge, par exemple, il était déjà utilisé, bien qu'avec un sens plutôt péjoratif, pour l'opposer à quelque chose de réel et de vrai. Mais elle est, à notre escient, la première à l'avoir utilisé dans le titre d'un ouvrage et d'avoir tenté de lui conférer une épaisseur théorique. De nos jours, le terme « fiction » appliqué à la littérature est tellement courant qu'on a tendance à oublier qu'il a derrière lui une histoire qui, sans être trop longue, ne commence pourtant pas avec le milieu du XX^e siècle. Mais il est vrai que ce sont les nombreux débats théoriques de la deuxième moitié du XX^e siècle et notamment l'essor et l'influence des sciences du langage sur la théorie et la critique littéraires qui l'ont réellement transformé en concept fondamental, dont la fécondité ne cesse de nous étonner. La fortune des nouveaux termes dérivés, tels que : *autofiction, contrefiction, transfiction, fanfiction*, en témoigne.

Les travaux des fondateurs de la pragmatique (John Austin, J. R. Searle) avaient attiré l'attention sur cette catégorie dont l'hybridité constitutive s'érigeait en pierre d'achoppement pour leurs théories sur les actes de langage. Ainsi, essayant d'éviter le heurt entre ses hypothèses concernant les énonciations performatives et la complexité difficile à cerner des actes de langage fictionnels, Austin exclut les derniers de son analyse, sous prétexte qu'ils représenteraient des énonciations non-sérieuses, qui tiendraient plutôt du domaine de « l'étiollement du langage ». Searle ne contredit pas ouvertement la définition de son prédécesseur, mais se rend compte du peu de bénéfique qu'on peut tirer d'une conception de la littérature comme phénomène d'étiollement du langage et tente de ramener l'écriture littéraire dans le cadre de la théorie générale des actes du langage en abandonnant le syntagme austinien d'*énonciation non-sérieuse* (qui se prêtait trop facilement à une interprétation péjorative) et en le remplaçant par celui d'*assertion feinte*. Il établissait ainsi à quelle catégorie d'actes de langage appartenait l'acte fictionnel et, tout en lui donnant le statut illocutoire d'une assertion, mettait en évidence son caractère transgressif par rapport aux conditions pragmatiques de validité (de sincérité, d'engagement, de capacité à prouver ses dires).

Ce questionnement sur les particularités de la fiction est passé ou, tenant compte de la contribution de Madame de Staël, il faudrait plutôt dire « repassé » dans le discours critique français. L'une des contributions les plus marquantes dans l'éclaircissement du statut ambigu de la fiction revient au narratologue Gérard Genette qui, tout en considérant irréfutable la description donnée par Searle, propose une conception cumulative de la *feintise*, selon laquelle celle-ci se distinguerait justement par sa capacité de faire en même temps deux choses différentes, car en feignant de faire une chose on fait en réalité une autre. Ainsi, l'acte de fiction pourrait très bien être considéré comme un acte de langage indirect, couvrant sous la forme d'une assertion soit une déclaration (dans le sens de Searle), soit d'un acte directif invitant le lecteur d'entrer dans l'univers fictif, car « le fiat de l'auteur de fiction se tient quelque part entre celui du démiurge et celui de l'onomatourge [...] son pouvoir

suppose, comme celui du second l'accord plus ou moins tacite d'un public qui [...] renonce volontairement à l'usage de son droit de contestation » (Genette 2004 : 129).

La question de la référence ainsi que celle de l'effet perlocutoire sont essentielles pour la compréhension du fonctionnement fictionnel autant pour Genette que pour les tenants de la philosophie du langage (Frege, Goodman etc.). Selon Nelson Goodman, qui embrasse un point de vue relativiste, il n'existe pas de *donné stable*, mais une pluralité de *versions du monde*, la fiction n'étant finalement qu'une de ces versions possibles.

Il va de soi qu'on ne doit pas s'attendre à ce que Madame de Staël déploie son examen de la fiction au même niveau d'abstraction théorique, du point de vue des outils conceptuels son essai est redevable à son époque. Pourtant, à côté de problématiques typiques pour la fin du XVIII^e siècle, on y trouve des aspects dont les tenants de la narratologie, de la pragmatique ou bien de la philosophie du langage vont longuement débattre. Prenons par exemple la question du rôle épistémologique de la fiction littéraire, qui a tellement préoccupé Goodman dans son ouvrage *Manières de faire des mondes*. La place qu'il accordait dans le cadre de son système à la fiction littéraire le conduisait à affirmer que celle-ci avait un rôle épistémologique non moins sérieux que celui des sciences.

Avec d'autres mots, Madame de Staël soutenait la même idée. Pour argumenter l'utilité des fictions, elle mettait en place dès les premières lignes de son essai une poétique des effets :

« Il n'est point de faculté plus précieuse à l'homme que son imagination ; la vie humaine semble si peu calculée pour le bonheur, que ce n'est qu'à l'aide de quelques créations, de quelques images... qu'on peut rassembler des plaisirs épars sur la terre, et lutter, non par la force philosophique, mais par la puissance plus efficace des distractions contre les peines de toutes les destinées » (*Essai sur les fiction* : 1).

À ces considérations sur le rôle psychologique compensatoire du plaisir offert par la fiction, qui serait le meilleur compagnon d'infortune pour l'homme, s'ajoutent d'autres, plus soucieuses de mettre en évidence son rôle sérieux : « [...] mais ils ont aussi travaillé utilement pour le genre humain, les auteurs de ces ouvrages qui produisent des émotions ou des illusions douces » (*ibid.* : 2) ou bien « [...] cependant, le seul avantage des fictions n'est pas le plaisir qu'elles procurent. Quand elles ne parlent qu'aux yeux, elles ne peuvent qu'amuser ; mais elles ont une grande influence sur toutes les idées morales et philosophiques lorsqu'elles émeuvent le cœur » (*ibid.* : 3). Comme on peut bien le constater en examinant ces exemples et beaucoup d'autres, parsemés dans tous ses ouvrages, sa poétique des effets est fondée sur une participation affective du lecteur, mais cela n'exclut pas la raison. « Il n'y a dans l'homme – affirme-t-elle avec conviction – que deux facultés distinctes, la raison et l'imagination, toutes les autres n'en sont que des dépendances » (*ibid.*) Comme le fera plus tard Gérard Genette, Madame de Staël limite volontairement son champ d'investigations au genre narratif, plus précisément au roman. Dans son cas, peut-être que ce parti-pris ne s'explique pas par une précaution méthodologique ou un désir de spécialisation, mais par le choix d'une tactique qui vise droit au but. Il est connu qu'au XVIII^e siècle aucun genre littéraire n'a été plus critiqué

que le roman, les reproches étant autant d'ordre moral (il détruit les bonnes mœurs) que d'ordre esthétique (il gâche le bon goût). Réussir donc à démontrer l'utilité des romans servirait à établir sans conteste l'utilité des fictions en général. L'allusion que Madame de Staël fait à ce procès intenté aux romans est d'ailleurs assez claire : « On a beaucoup parlé des dangers de l'imagination, il est inutile de répéter ce que l'impuissance de la médiocrité ou la sévérité de la raison ont répété à cet égard » (*ibid.* : 1). Elle adopte visiblement une position de défenseur du roman en tant que genre et met en évidence son rôle dans l'élargissement de la connaissance humaine. Selon elle, les romans, notamment ceux des auteurs modernes, qu'elle préfère, nous donnent « une connaissance intime de tous les mouvements du cœur humain ». On constate ainsi qu'il y avait dans *l'Essai sur les fictions* suffisamment d'éléments qui auraient pu intéresser ceux qui se sont penchés sur les caractéristiques de la fiction, pourtant aucun d'eux ne s'attarde sur la contribution de Madame de Staël dans l'imposition de cette catégorie esthétique, ce qui nous autorise à penser qu'il s'agit là d'une réception inversée. C'est plutôt les débats modernes et postmodernes portés autour de la fiction qui nous ont permis de redécouvrir et de mieux comprendre cet ouvrage injustement entré dans un cône d'ombre.

3. Conclusion

On constate donc que l'œuvre de Germaine de Staël est traversée par toutes sortes d'hybridités : foi en les valeurs maîtresses des Lumières, *raison, progrès, tolérance, liberté*, mais aussi en ce qui était censé être leur contraire, *passion, profond esprit religieux* ; esprit cosmopolite, proposant un véritable brassage des cultures européennes, mais qui milite pour la constitution et le renforcement des nationalités, reconnaissance de la valeur des œuvres du passé, mais exprimant clairement sa préférence pour les modernes etc. Pourtant, Madame de Staël sait les intégrer d'une manière équilibrée, cohérente, en les transformant en véritables lignes de force de son système de pensée.

Bibliographie

- Amossy, Ruth et Maingueneau, Dominique (2003), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Bénichou, Paul (1996), *Le Sacre de l'écrivain*, Paris : Gallimard.
- Genette, Gérard (2004), *Fiction et diction*, Paris : Seuil.
- Goodman, Nelson (1992), *Manières de faire des mondes*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon.
- Mavrodin, Irina (1972), *Spațiul continuu*, București : Univers.
- Pavel, Thomas, (2003), *La pensée du roman*, Paris : Gallimard.
- Poulet, Georges (1964), *Études sur le temps humain*, IV, Paris : Librairie Plon.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.
- Staël, Germaine, (2013), *Œuvres complètes*, (dir.) Stéphanie Génand, Paris : Champion.

MOLIÈRE SUR LES PLANCHES : *LE MÉDECIN MALGRÉ LUI EN BANDE DESSINÉE*

Marion CRACKOWER
Louisiana State University, États-Unis
marion.crackower@gmail.com

Résumé

Notre étude se propose d'analyser les moyens artistiques, graphiques et littéraires mis en œuvre pour transcrire un classique de la littérature française de son support original vers un nouveau medium moderne et populaire : la bande dessinée. Cette étude vise à expliquer comment le nouveau produit, à la croisée de la scène et du livre, aboutit à un produit hybride qui vise à rester fidèle au texte autant que possible tout en se modernisant. Ce deuxième support, lui aussi de nature visuelle au même titre que la représentation scénique, incarne un passage des planches de scène aux planches graphiques, une adaptation, une hybridation de la représentation originale.

Abstract

MOLIÈRE ON STAGE, MOLIÈRE ON THE PAGES : *LE MÉDECIN MALGRÉ LUI IN COMIC FORM*

The purpose of this study is to analyze the artistic, graphic and literary tools used to transfer a classic piece of French literature from its original form to a new medium more modern, the one of comic books. This study aims to explain how the new product, at the crossroads of stage and book, results in a hybrid type of document that remains as faithful as possible to the original text. That second medium, of a visual nature as well as the staging of a piece of theater, incarnates the transition from one site to the other, an adaptation, a hybridization of the original creation.

Mots-clés : *littérature hybride, bande dessinée, théâtre, mouvement, représentations, hybridation*

Keywords : *Literature crosses, comic strip, theater, movement, representations, hybridization*

Molière aurait dit : « Le théâtre n'est fait que pour être vu ! »¹. Partant de cette déclaration prononcée par l'un des plus grands auteurs français du genre, toute représentation visuelle d'une pièce de théâtre constitue un aboutissement logique au processus de création spécifique ; le texte n'étant que la transition obligée qui scelle l'œuvre pour des générations futures de spectateurs et d'acteurs. Si l'on poursuit

¹ Cette citation se trouve en illustration sur la quatrième de couverture de la bande dessinée.

cette logique, transposer *Le médecin malgré lui* en bande dessinée ne serait donc pas une hérésie mais l'adaptation de cette œuvre par le biais d'un médium moderne et populaire, également de nature visuelle à l'instar de la représentation scénique. Un passage des planches de scène aux planches graphiques, une hybridation de la représentation originale.

Avant de nous plonger dans l'univers de Molière, remarquons que *Le médecin malgré lui* n'est pas un cas isolé. Non seulement plusieurs pièces de Molière ont été transposées de la même façon, mais d'autres œuvres littéraires classiques ont connu le même processus de transformation : Tardi a illustré Céline, et mis en bande dessinée le détective de Léo Malet. On pourrait encore citer Heuet et Proust, Duhamel et Balzac, et plus récemment, la nouvelle collection des « Classiques en bande dessinée » née du partenariat entre le quotidien *Le Monde* et les éditions Glénat... La liste s'allonge dans l'espace et dans le temps. Ajoutons, qu'en-deçà de l'intérêt porté au support par les auteurs de bande-dessinée d'un point de vue personnel, l'Éducation nationale a, non seulement, encouragé les adaptations des classiques français par la création d'une filière spécialisée pour la littérature de jeunesse, mais a aussi inclus certaines adaptations dans ses listes de lecture². Donc, il s'agit bien d'un genre graphique en pleine expansion, qualifié d'« évidence » et d'« hybridité » par Jan Baetens (Baetens 2009 : 1). Sjef Houppermans explique que « les adaptations en bd des grands chefs-d'œuvre de la littérature constituent une catégorie à part » (Houppermans 2008 : 398). Houppermans y voit deux « tendances » : l'une consiste à « choisir des textes qui semblent se prêter tout particulièrement à une mise en images » ; l'autre « se veut volontiers pédagogique, prétendant faciliter l'accès à des œuvres réputées « difficiles » (2008 : 398). Une pièce de théâtre semble coller, en effet, aux deux tendances : art visuel et œuvre classique. La question qui émerge de ce constat est bien de savoir comment traduire visuellement et de façon linéaire un texte très rythmé, prédécoupé par l'auteur : le scénariste et l'illustrateur doivent-ils coller au texte sans déviation aucune ou peuvent-ils s'autoriser quelques libertés dans la mise en images, en vignettes, en scène d'un texte qui est avant tout fait pour être entendu et vécu et aboutir à un produit hybride intéressant et novateur tout en respectant, accessoirement, l'esprit et la lettre de Molière ? Il s'agit également de savoir comment passer d'un médium fait pour être dit à un autre prévu pour être lu ? En résumé, pour reprendre les termes de Baetens : de savoir si l'auteur « est parvenu à utiliser le langage de la bande dessinée d'une façon intéressante ou non » (Baetens 2009 : 2).

Nous conduirons cette étude selon trois axes principaux analysés comme suit. Le mouvement étant essentiel au théâtre, il convient de commencer par l'étude de la représentation de ce dernier dans l'espace des cases. La mise en vignettes des événements et la transcription graphique des coups de théâtre, reviennent à interroger l'adaptation structurelle qui est à la base de toute œuvre d'art visuel. Une pièce étant aussi la mise en scène vivante du langage (par opposition au mime, autre art scénique),

² Y figurent entre autres, *Le Roman de Renart* mis en bd par Jean-Marc Mathis et Thierry Martin, et *Le Horla, d'après l'œuvre de Guy de Maupassant*, par Guillaume Sorel.

l'adaptation du texte, son découpage et sa représentation viennent logiquement se placer à la suite de la gestion spatiale. Enfin, le support de bande dessinée n'est pas neutre, la farce du *Médecin malgré lui* requiert des choix graphiques et une mise en scène qui se doivent de rester fidèles aussi à l'esprit de Molière.

1. De la scène à la case

1.1. L'hybridation des textes classiques à le vent en poupe

Transformer les classiques, selon Houppermans (2008), c'est les rendre accessibles à tout un chacun dans la mesure où le support de bande dessinée permet d'atténuer les effets de la phobie littéraire que provoquent certaines œuvres. Antonin Artaud décrit en ces termes le décalage entre les besoins d'aujourd'hui et les formes adaptées voilà longtemps : « Si la foule ne vient pas aux chefs-d'œuvre littéraires, c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires, c'est-à-dire fixés ; et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps » (Artaud 2007 : 117). En cela, l'association des textes classiques et de la paralittérature n'est pas anodine : non seulement elle élargit le lectorat d'un type reconnu difficile à aborder, mais elle retisse des liens de certaines œuvres avec leur public : beaucoup d'œuvres taxées de « classiques » étaient au départ des textes populaires. Molière a débuté comme acteur et auteur de pièces de théâtre de province inspirées de la Commedia dell'arte, un divertissement populaire, et a évolué aux marges de l'art pendant treize ans avant de devenir l'auteur et l'acteur préféré de Louis XIV. Balzac, Dumas, Sue et Zola ont atteint la gloire en publiant des romans feuilletons dans les rez-de-chaussée des journaux populaires. Il existe donc une connexion de fond et de nature entre la bd, par rapport à la nature du support de paralittérature populaire, et ces œuvres aujourd'hui considérées comme classiques.

Jan Baetens, lui, oppose une opinion plus nuancée aux remarques enthousiastes d'Houppermans et d'Artaud formulées plus haut, lorsqu'il écrit : « une chose est l'explosion des croisements entre littérature et bande dessinée, autre chose est le bien-fondé ou la solidité de cette nouvelle hybridité » (Baetens 2009 : 1). Il ajoute plus loin : « la bande dessinée littéraire se pense essentiellement en relation avec un certain type de récit, plutôt qu'en relation avec des critères plus formels comme le format « livre » (2009 : 4). Le deuxième élément à prendre en compte dans la mise en bande dessinée du *Médecin malgré lui* est donc le support lui-même. Le choix de la bande dessinée requiert l'adaptation d'une forme de texte à une structure en vignettes, une réflexion sur l'agencement de la comédie sous forme de planches faite pour être appréciée de façon collective et de format album livresque plus individualiste, plutôt que de penser en nombre de pages ainsi que l'explique Baetens (2009 : 4). En effet, la bande dessinée en question ne se présente ni sous forme d'album classique (48 pages, de hauteur et largeur standardisées) sur papier glacé (pour les publications les plus récentes), mais plutôt un livre encollé souple plus petit en taille et épaisseur. Le titre, l'auteur et la maison d'édition figurent toujours sur la tranche. Si je regarde les autres adaptations de classiques qui se trouvent sur mes étagères, la mise en BD de Proust par Heuet sort du lot : beaucoup plus grande que les bandes dessinées qui se rangent autour, plus épaisse, de couleur différente aussi.

Pareillement pour *Le petit prince* de Saint-Exupéry, mis en planches par Sfar : ce dernier est plus petit que toutes mes autres bandes dessinées, couvert d'une jaquette comme un livre. Même si je choisis de les ranger sur les mêmes étagères que mes autres bandes dessinées, ils forment une catégorie à part, dans le sens où, inconsciemment peut-être, je les regroupe³ ensemble dans leur propre catégorie.

1.2. Transcrire la rapidité de mouvement scénique sur le papier, un challenge pour le dessinateur

Au théâtre, le metteur en scène est responsable de l'adaptation d'un texte aux planches. S'il n'a pas la charge du contenu (ce qui relève du domaine de l'auteur ou du scénariste) c'est lui qui rend le texte vivant, mouvant, attrayant. Dans le monde de la bande dessinée, c'est l'illustrateur qui est en charge de créer le mouvement, de représenter l'action dans un espace réduit. Si, dans la représentation classique, le regard du spectateur passe d'un acteur à l'autre sans transition, il doit en être de même pour la lecture illustrée. Par conséquent, la rapidité des discussions et la vivacité des dialogues se reflètent dans les choix faits par les illustrateurs de ne placer, la plupart du temps, qu'une réplique par vignette plutôt que de présenter une interaction dialogique. Il était donc nécessaire, pour le graphiste, de conserver rapidité de mouvement et vivacité des paroles. Autrement dit, à chaque réplique donner sa vignette ; voire plus si nécessaire. Par exemple, la première scène de l'acte I compte cinquante-et-une répliques entre Sganarelle et Martine, redistribuées sur soixante-cinq petites vignettes de forme carrée. Afin de conserver le rythme du théâtre, certaines répliques ont été découpées en plusieurs vignettes. Ce ne sont pas forcément celles auxquelles on s'attendrait : certes les plus longues sont du nombre, mais aussi les plus courtes. Ainsi, la dernière réplique de Martine « Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! » (Molière 1948/2005 : 1.1) est découpée en quatre vignettes présentant chacune une différente attaque de Sganarelle et une réaction de sa femme, plus une vignette de préparation de l'action dans laquelle Sganarelle ramasse un bâton alors que Martine tente de s'enfuir. On retrouve une disposition similaire lorsque Valère et Lucas tentent à leur tour de convaincre Sganarelle en lui donnant des coups de bâton (Molière 1948/2005 : 1.5). Le nombre de vignettes par page évite la surcharge de discussion qui aurait tendance à alourdir le texte, et illustre la vivacité de l'échange. Le mouvement de l'œil se fait très rapidement, passant d'une vignette à une autre sans interruption du fait de la brièveté du texte. Baetens écrit que « le choix d'un média façonne le récit » (Baetens 2009 : 5). À la lire, l'adaptation du texte est obligatoire. Cependant, après avoir lu et relu, analysé et décortiqué la bande dessinée de *Médecin malgré lui*, je peux écrire ceci : les auteurs du nouveau produit hybride ont conservé, à la lettre, le texte original.

³ Il s'agit là d'un choix personnel. Il serait intéressant de voir comment les bibliothèques françaises classent ces ouvrages. Je sais par exemple que dans les librairies nord-américaines, les Graphic novels se trouvent généralement sur les mêmes rayons que les Comics. Pourtant, j'ai trouvé *Maus* de Spiegelman rangé au milieu des ouvrages historiques... Le contenu aurait-il la prééminence sur la nature du texte ? Il est aussi à noter que *Maus* sort de l'ordinaire aussi par les choix de format du support.

1.3. L'hybridation du public : Transformer le spectateur en lecteur

A côté de ces petites vignettes carrées se trouvent des vignettes plus grandes, plus rares aussi. Annie Baron-Carvais explique qu'il existe une logique dans le choix des tailles des images : « La première image représente généralement un plan d'ensemble : celui-ci présente le lieu de l'action » (Baron-Carvais 2007 : 65). Cette logique s'applique à la mise en bande dessinée du *Médecin malgré lui* dans laquelle le rideau/livre s'ouvre au début sur une vue d'ensemble du lieu de la première scène. Ces grandes vignettes introduisent un arrière-plan de décor de théâtre. On y voit la maison et le jardin de Sganarelle, Martine, son balai à la main, Sganarelle, allongé sur un banc, bref, une ouverture sur une scène de la vie quotidienne. Les grandes vignettes, qui occupent une demi-page ou un tiers de page, permettent aussi l'intégration d'un plus grand nombre de personnages ou une augmentation de l'intensité : c'est un autre point de vue qui est offert au lecteur, plus large, plus ouvert, qui montre ce qu'il se passe dans le dos des principaux discoureurs ; par exemple, dans notre bande dessinée, à l'acte 3 scène 6, alors que Sganarelle entretient Géronte sur des sujets de médecine et de philosophie, à l'arrière-plan, Lucinde reconnaît Léandre, habillé en apothicaire. Alors qu'ils tentent de s'embrasser, la nourrice veut les séparer. Ce dispositif participe à la construction du comique : ces actions se passent dans le dos de ceux qui se tiennent sur le devant de la scène, et seul le spectateur/lecteur peut les voir. Cet accès visuel plus large participe, encore une fois, d'un jeu comique sur une connaissance plus restreinte du personnage. Enfin, le dernier principe qui gouverne l'usage de ces grandes vignettes est qu'elles sont souvent sans texte. Elles sont là pour laisser au lecteur le temps de prendre conscience de l'action en cours, de se familiariser avec les lieux : un coup de théâtre, un moment clé dans le déroulement de l'action (rencontre de Valère, Lucas, Martine acte I scène 4), un changement qui doit être remarqué, comme l'arrivée d'un nouveau personnage. « On trouve parfois des plans de demi-ensemble destinés à résumer les données de la scène ou à introduire les personnages » explique Annie Baron-Carvais dans *La bande-dessinée* (2007 : 65). Dans notre bd, la plus grande de toutes les vignettes se trouve en dernière page, c'est la résolution de l'histoire, l'aboutissement de la farce. De la même façon que tous les acteurs reviennent sur la scène pour le salut final, tous les personnages principaux sont rassemblés dans cette dernière vignette. Martine et Sganarelle partent main dans la main, souriants ; Léandre et Lucinde les saluent. Tout le monde est heureux...

Concernant la mise en vignette du texte, certaines cases sont muettes. C'est d'abord le cas des représentations de conflits au cours desquels une vignette silencieuse permet de dresser le ton et les regards courroucés de certains acteurs. Acte I scène 2, une vignette représente monsieur Robert, tombé à terre, faisant face à Martine et Sganarelle debout devant lui. Un peu plus loin, Sganarelle tente d'amadouer la nourrice (Molière 2005 : acte III scène 3) alors que, sur le côté droit de la vignette, à une fenêtre, se trouve le mari de la nourrice qui espionne les conversations. Les petites vignettes muettes sont aussi utiles pour illustrer la divulgation des secrets, elles incluent le lecteur dans la confidence en le rapprochant physiquement des acteurs au moyen d'un gros plan en espace restreint (Molière

2005 : acte I scène 4). Ou encore, lorsqu'il y a mention d'un événement extraordinaire ou peu moral, il existe toujours une vignette silencieuse avant la réalisation de l'action dans laquelle les conspirateurs vérifient que personne ne les écoute. La scène 5 du deuxième acte commence par trois longues vignettes sur une page. Sganarelle, sorti de chez Géronte, compte son argent. À l'arrière, Léandre le suit. Les mouvements de tête et les regards laissent le lecteur anticiper la surprise de Sganarelle. C'est ici un des atouts de la bande dessinée : elle place le lecteur dans une situation d'attente active de la même façon que le ferait une représentation théâtrale.

2. La transcription du langage : de l'oral à l'écrit

2.1. Le théâtre en bande dessinée : respecter l'oralité du support original

L'humour de Molière est satirique. C'est un regard posé sur un aspect de la société souvent poussé à l'extrême, dans ses actions comme dans sa logique. C'est aussi un rythme d'écriture que soutient le mouvement dont nous avons parlé plus tôt. Tout va très vite. Les décisions et les réactions sont spontanées, donnant lieu à des situations cocasses : il faut que le héros se retrouve dans une situation étriquée et inextricable dès le début. Pas de temps pour les prologues ni pour les explications analeptiques et historiques. Il faut aussi que la farce aboutisse en moins de deux heures, ce qui ajoute une contrainte temporelle supplémentaire. Pour conserver ce rythme du langage et de l'action, chaque vignette de l'adaptation présente les personnages dans une posture différente. Plus spécialement, le cadre se focalise sur celui ou celle qui parle ; pas d'hors-champ ni de récitatif, tout simplement parce que cela n'existe pas dans les comédies de Molière. Pour avoir droit à la parole, il faut être physiquement présent sur la scène. Pour avoir droit à une bulle, il faut être dans la vignette. Les échanges verbaux particuliers au genre théâtral trouvent leur corrélat graphique dans un système de vignette-répliques.

2.2. Le cas des monologues

Dans la logique de ce système, il a aussi fallu adapter les monologues au support de bande dessinée. Prenons à cet égard, l'exemple du monologue de Martine acte I scène 1. Présenté en un bloc dans le texte original, ce monologue est réparti sur quatre vignettes carrées de même taille. La récitante, par contre, est présentée sous divers angles : deux plans américains et un gros plan de préférence lors de la prise de décision, ce qui pourrait correspondre à un changement dans le ton de la voix. La quatrième vignette représente une vue plus éloignée, en contre-plongée, comprenant sa maison et un arbre en arrière-plan, Martine, au centre, décidée mais silencieuse. C'est la fin d'une ère, la fin d'une scène, le début de la farce. De même, lorsque Sganarelle se met à faire le pédant en parlant un latin inventé sur place (Molière 2005 : acte II scène 4), le rythme de ses répliques est conservé par l'étalage sur plusieurs vignettes de ses connaissances, mais surtout, sa démonstration s'accompagne d'une danse rap dans laquelle il entraîne son public : Moon Walk, jeux de pieds, roulades sur le dos, finir debout sur la table accompagné de ses auditeurs qui se mettent à danser, comme lui, une chorégraphie insensée qui

correspond pourtant bien au charabia de ses paroles. Une modernisation du pouvoir des savants, du moins de leur influence sur le peuple qui suit sans savoir. Cette alternance de plans, le théâtre ne la permet pas ; c'est ici une liberté prise par les graphistes et scénaristes de bande dessinée.

2.3. Thèmes et variations

Concernant les scènes un peu plus posées, celles de discussions graves, les auteurs de cette bd se sont permis des variations dans l'espace et dans le temps. Par exemple, dans la pièce de Molière, les scènes 4 et 5 du deuxième acte s'enchaînent. Dans la bande dessinée, la scène 5 commence par trois grandes vignettes horizontales qui occupent toute la page. Léandre apparaît pour la première fois, suivant de loin Sganarelle. Chaque vignette le rapproche du lecteur. L'étalage des échanges, au milieu desquels s'intercalent des vignettes sans texte, allonge une scène de deux pages, à huit pages dessinées. Lorsque Léandre dévoile son amour ainsi que les vraies causes de la maladie de Lucinde, les yeux de l'amoureux brillent, comme dans les mangas japonais, et un second phylactère en forme de nuage dévoilant les pensées de Léandre, vient s'ajouter à ses paroles (dispositif impossible au théâtre : la visualisation des pensées).

2.4. Que faire du non-dit ?

Dans le non-dit sont comprises les didascalies, assez rares dans les pièces. Ce sont des éléments facilement adaptables visuellement en arrière-plan puisqu'elles sont, au départ, des indications de temps ou d'action données par l'auteur en vue d'une mise en scène. Au début de l'acte III, une édition de la pièce de théâtre datée de 1734, indique : « Le théâtre représente un lieu voisin de la maison de Géronte ». Les auteurs de la version imagée en ont fait un marché au milieu duquel évoluent Sganarelle et Léandre ; s'y ajoutent d'autres personnages tel ce petit garçon qui tente de faire les poches du faux médecin, un maraîcher qui lui donne du fromage, une vieille dame que Sganarelle ausculte gratuitement. Tout cela pendant que Léandre et le médecin mettent au point un plan d'action. C'est sur ce décor que s'appuient les dialogues. En bande dessinée, un arrière-plan actif est nécessaire pour éviter d'ennuyer le lecteur et de trahir le rythme de l'œuvre ainsi transposée.

3. La scène et les planches de bd : deux arts visuels

3.1. Des personnages hybrides qui allient description d'auteur et imagination d'illustrateurs

Le troisième élément essentiel dans la transcription et la traduction du comique concerne l'aspect visuel des media de théâtre et de bd. D'après Bergson « le comique du dessin est souvent un comique d'emprunt, dont la littérature fait les principaux frais » (2007 : 23). « L'élément central de la bd est bien constitué par le personnage qui est au noyau de la diégèse et qui est essentiellement répétitif » écrit Houppermans (2008 : 410). La mise en image se doit d'être conforme aux intentions de l'auteur. Or, dans le cas d'une pièce de théâtre, nous ne possédons aucune information graphique sur l'apparence si ce n'est ce que le texte lui-même veut bien

nous fournir. La seule information sur Sganarelle que nous ayons, hormis le port de la robe de médecin, nous est donnée par Martine : « Mais il est aisé à reconnaître : c'est un homme qui a une large barbe noire, et qui porte une fraise, avec un habit jaune et vert » (Molière 1948 : acte I scène 4). Le reste est laissé au libre choix des dessinateurs. Il est vrai que la première impression laissée au lecteur qui découvre l'adaptation en bd du *Médecin malgré lui* est celle d'une caricature visuelle. De la même façon que Molière a voulu caricaturer verbalement la société, les dessinateurs de la version bd ont caricaturé les personnages en exagérant certains traits : Sganarelle est deux fois plus grand que GÉronte, la nourrice plus large que Lucinde. « Pour que l'exagération soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme un but, mais un moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifestes à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature » écrit Bergson à propos de la caricature (2007 : 21).

3.2. Les clichés

À côté de cet aspect physique, la reprise de certaines images populaires, ou clichés, aide aussi à la construction du comique visuel. Par exemple, le couple Valère/Lucas est représentatif des couples de comédie : un petit rondelet (Lucas) associé à un grand maigre (Valère). Martine est représentée habillée en paysanne avec un tablier blanc et, élément surprenant, des cheveux courts ; libre adaptation moderne ? Sganarelle est grand et maigre, il fait le pendant de GÉronte, très petit, surchargé de rubans, gants, fraise à la dernière mode. La représentation sans doute la plus réaliste est celle de la nourrice portant un petit enfant dans les bras, dotée d'une poitrine opulente, témoin de sa fonction : elle n'est là que pour nourrir le bébé. La représentation graphique a su mélanger l'ancien avec le moderne. Vêtements, rang social et métier sont indiqués par des choix visuels. Le graphisme est clair, un trait pour les contours, pas de flou ; des couleurs vives. Du fait de sa concision et de sa concentration dans le temps et dans l'espace, le théâtre se veut simple ; ainsi doit-il en être de la bd. Le dessin demeure néanmoins très élastique (voir la danse sportive qui finit sur la table), et la chorégraphie n'est pas en soi une hérésie puisque certaines pièces de Molière, écrites en partenariat avec Jean-Baptiste Lully, contiennent des ballets. C'est le cas du *Bourgeois-gentilhomme*.

Conclusion : D'un médium populaire à l'autre

Pour conclure, je dirai que l'un des challenges de la mise en images de cette comédie réside en la conservation du rythme et du mouvement imposés par le théâtre. Il faut aussi déterminer le non-dit et transformer l'implicite en explicite. L'image n'est pas le seul élément à adapter, le texte et le son doivent être représentés de façon évidente pour le lecteur. Représenter ce qui est fait pour être vu pourrait être une gageure ou pire, du copier-coller. Transcrire et moderniser une œuvre sans trahir l'auteur, représenter son message, son style et l'humour qui l'ont rendu célèbre, représenter l'esprit des temps, voilà le pari réussi de toute l'équipe qui a travaillé autour de la mise en vignettes du *Médecin malgré lui*. Tout y est, et la bande dessinée a su s'adapter au style si vivant des farces de Molière. Le théâtre en bande

dessinée, c'est voir et revoir, lire et relire des classiques, en apprécier l'esprit déjà si moderne, *sur les planches*.

Au-delà du texte, le graphisme, les personnalités défigurées avec mordant et logique (pour reprendre un terme du XVII^e siècle) soulignent la modernité de Molière et son actualité, que ce soit au XVII^e ou au XXI^e siècles. Ce qui était populaire dans le temps, l'est toujours aujourd'hui. Décidément, le neuvième art traverse les styles et son message passe toujours, que ce dernier ait deux ans ou deux cents ans...

Bibliographie

- Artaud, Antonin (2007), *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard.
- Baetens, Jan (2009), « Littérature et bande dessinée, Enjeux et limites », in *Cahiers de narratologie* 16 : 1-10.
- Baron-Carvais, Annie (2007), *La bande dessinée*, Paris : PUF.
- Bergson, Henri (2007), *Le rire*, Paris : PUF.
- Houppermans, Sjef (2008), « A la recherche des images perdues : Proust et Heuet », in *Relief* 2/3 : 398-423.
- Mathis, Jean-Marc et Thierry Martin (2008), *Le roman de Renart- Le puits*, Paris : L'école des Loisirs.
- Molière, (1948), *Le médecin malgré lui*, Paris : Larousse.
- Molière, (2005), *Le médecin malgré lui : Texte intégral en bande dessinée*, Issy-les-Moulineaux : Vents d'ouest.
- Molière, (2007), *Le bourgeois-gentilhomme*, Paris : Larousse.
- Proust, Marcel / Stéphane Heuet (2013), *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann édition intégrale*, Espagne, Delcourt.
- Sorel, Guillaume (2014), *Le Horla, d'après l'oeuvre de Guy de Maupassant*, Paris : Rue de Sèvres.
- Spiegelman, Art (2011), *The Complete Maus*, New York, Pantheon Books.

LE COLLAGE ET L'HYBRIDITÉ DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DES GONCOURT

Hind JOUINI
Université de Manouba, Tunisie
Université de Paris-Nanterre, France
jouini.hind@yahoo.fr

Résumé

Le collage est une technique très employée par les frères Goncourt. Il témoigne de la formation hybride des écrivains qui avant d'être romanciers, étaient des peintres et des historiens. Le collage est non seulement lié à une pratique picturale mais aussi à une pratique historique. Les écrivains l'associent au « document humain » pour reproduire le réel et répondre à la contrainte du vrai. Ce dispositif engendre une hybridité au niveau du texte lui-même. Le collage permet aussi à travers cette hybridité de donner un aperçu sur le travail préliminaire des romanciers et sur la fabrication de l'œuvre avant sa réalisation.

Abstract

THE COLLAGE AND THE HYBRIDITY IN THE NOVEL OF GONCOURT

Collage is a technique highly used by the Goncourt brothers. It reveals how these writers were painters and historians before becoming novelists. Collage is not only linked to a pictorial usage but also to a historical one. Writers associate it with the "human document" to reproduce reality within the constraint of truth. This device generates a hybridity in the text itself. The collage also allows through this hybridity an overview on the preliminary work of novelists and on the manufacture of the oeuvre before its realization.

Mots-clés : *collage, hybridité, forme, matière, document humain, réel*

Keywords : *collage, hybridity, form, material, human document, real*

Introduction

Connus par leur écriture fantaisiste, les romans des Goncourt mêlent le réel et le merveilleux, le littéraire et le pathologique, les genres et les tons. Leurs livres se composent de plusieurs chapitres de longueur variée, assemblés pêle-mêle qui prennent l'allure tantôt de tableaux descriptifs, tantôt de notations hâtives. Dans leur texte, les romanciers s'amuse à intercaler au milieu de l'intrigue principale, des observations, des anecdotes et des lettres. Ces dernières feront l'objet de notre

propos. Car elles donnent à voir les caractéristiques de leurs pratiques scripturales, axées sur l'esthétique du fragmentaire et du discontinu.

De ce fait, je propose dans ce qui suit d'étudier les méthodes employées par ces écrivains pour interposer les missives au plein milieu de la diégèse. Parmi ces matériaux d'intrusion, je me focalise sur « le collage » qui reste l'instrument majeur dans la genèse de leurs romans et la source de leur hybridité.

J'essaierai donc dans un premier temps de montrer comment cette technique pourrait nous servir comme indicateur de la diversité de la formation des écrivains avant d'être romanciers. Je tenterai dans un deuxième temps d'interroger le dispositif du « collage » tel qu'il a été pratiqué par les Goncourt et la multiplicité de sa fonction dans leurs romans.

1. Le « collage » et la formation artistique des Goncourt

Le procédé du « collage » emprunté à la peinture trouve sa place dans le roman des Goncourt. Il sert à intégrer, un document brut tel qu'il est dans un récit. Mais, ce qui nous intéresse ici c'est de montrer selon une approche génétique, l'influence de la peinture sur nos écrivains et leur formation artistique. De ce fait, à ce niveau d'analyse, on ne va aborder la question du « collage » que d'un point de vue artistique. Dans la peinture, l'importance de ce procédé réside, essentiellement, dans sa réconciliation entre la forme et la matière. On lit dans *Le Dictionnaire du littéraire* la définition suivante : le collage est une

« [...] invention picturale du cubisme, créée par Picasso et Braque en 1912 lorsqu'ils insérèrent sur la toile des papiers collés. Le collage est ainsi l'introduction de fragments du réel dans le tableau. Il met en présence des matériaux hétéroclites auxquels il accorde une valeur égale et suppose un travail de montage exhibé ou au contraire, comme chez Max Ernst, dissimulé. » (Aron / Jacques / Viala 2010 : 37).

Cette question de la matière a fait l'objet d'une grande réflexion de la part des Goncourt. Depuis longtemps, nombreux sont les critiques d'art et les artistes qui ont soulevé la problématique du rapport entre la forme et la matière. Quelle est l'unité qui doit prédominer sur l'autre ? Faut-il commencer par la forme pour arriver à la matière ou suivre l'itinéraire inverse ? La matière a-t-elle de l'emprise sur la forme ou au contraire c'est la forme qui l'emporte sur la matière ? Qui vient avant l'autre ? Qui a plus d'importance dans une composition artistique ? À toutes ces questions, les Goncourt semblent répondre par la technique du « collage ». À travers cette technique, la forme et la matière se confondent et s'enchevêtrent, d'un point de vue pictural. Si un peintre veut, par exemple, représenter dans sa toile une chaise de paille, le « collage » lui offre la possibilité de crayonner la forme de la chaise et de coller les pailles sur la zone esquissée. C'est la technique idéale qui fait que matière et forme se rejoignent. Et, loin de soulever la problématique de la prééminence de l'une sur l'autre, la forme et la matière interagissent simultanément et font preuve d'une grande complémentarité. De ce fait, le choix de ce procédé pictural déploie une connaissance de la peinture. Et parce qu'ils étaient aquarellistes avant d'être romanciers, les Goncourt créent leurs romans à la manière artistique. Ils font surgir

derrière leur création romanesque tout un art d'écrire qui, par la forte présence du « collage », témoigne et du projet interesthétique des écrivains et de son application sur leurs textes.

Mais, « le collage » trahit aussi la formation historique des Goncourt.

2. Le « collage » et la pratique du document : deux indicateurs de la formation historique des romanciers

Dans les œuvres des Goncourt, on remarque un nombre considérable de chapitres réservés uniquement à un document ou à une lettre insérés au milieu de la trame narrative. Ces chapitres donnent à voir une composition qu'on peut qualifier de ferme car ils proposent des billets qui se veulent authentiques. Déjà préparée avant la fabrique du livre, l'incorporation des documents dans des lieux bien déterminés du récit appartient au travail de documentation qui devance l'écriture du roman.

La coexistence de ces deux démarches mène au contraste : d'un côté ces écrivains se donnent le plaisir de suivre leurs caprices : ils affranchissent alors des normes habituelles du roman, ils collectionnent des fragments textuels variés, des documents de différentes natures, des dialogues, des portraits, des menus de repas, des paysages, des commentaires, des conversations, des anecdotes, des lettres... qui se trouvent tous présentés pêle mêle dans le texte sans aucune logique visible.

De l'autre côté, ils abandonnent cette liberté en contraignant un retour à l'ordre. Ils exigent, à un moment bien précis de la narration, la discipline et la rigueur dès qu'ils reprennent brusquement la trame narrative. Procédant ainsi, ils manifestent leur engagement dans leur projet littéraire qu'ils exécutent à la lettre selon le plan, déjà élaboré et tracé dans leurs carnets avant le commencement de l'œuvre.

Ricatte déclare à cet égard, que la « façon sérieuse » dont le roman est structuré est peut-être celle du travail appliqué au document. (Ricatte 1953 : 79).

La pratique du document chez les Goncourt est inhérente à la notion du « document humain ». Edmond affirme que la fabrique de leur roman *En 18..* était faite à partir d' « [...] une humanité apprise dans les livres ». (Ricatte 1953 : 79).

Cependant, le document humain ici est moins apparent dans leur premier roman que dans *Germinie Lacerteux* ou dans *Madame Gervaisais*. Sa présence dans *En 18..* reste optionnelle à la narration. En revanche, la différence provient de la raison de son emploi : dans *Germinie* et *Madame Gervaisais*, le document déploie son utilité alors que dans *En 18..* sa « [...] gratuité est provocante ». (Ricatte 1953 : 79).

Se caractérisant aussi bien par sa concision que par l'intégration d'un billet authentique, le chapitre XIV de *En 18..*, à la fois chapitre-court et chapitre-document, nous surprend par cet amalgame entre d'un côté la liberté, autorisée par la fantaisie, et la rigueur exigée par la méthode naturaliste qui se veut scientifique, de l'autre. Ce qui capte notre attention dans le collage du document, c'est que l'insertion de la missive de Mme de Maintenon était accompagnée de sa référence bibliographique. Les écrivains exposent leur source de documentation, en spécifiant qu'ils ont consulté le billet de Mme Scarron à « [...] la bibliothèque de l'arsenal, manuscrits de Conrat, série in-folio, t. XI, p. 151. ». (Goncourt 2014 *En 18..* : 168)

Cette référence était transcrite non pas sous forme d'une note de bas de page mais était immédiatement insérée dans le texte narratif, comme partie intégrante du récit. À ce propos, Vantine constate que l'intrusion de cette missive réelle ajoute à la créance des autres lettres fictives. En plus de sa fonction véridique, elle a aussi une fonction littéraire. « La lettre de Mme de Maintenon entretient avec le texte un lien indirect et thématique. » (Vantine 2009 : 131). Vantine conclut :

« L'exemple du document historique au milieu du roman suggère que même les lettres inventées par les auteurs, en vertu du genre auquel elles appartiennent, représentent une expression authentique de la pensée intime des personnages ». (Vantine 2009 : 131)

Le document participe à la découverte de la réalité des protagonistes et aide à dévoiler leur discours mensonger et leurs multiples facettes. Le chapitre XIV concrétise bel et bien ce que dit Ricatte sur ce livre qui se caractérise par « [...] un art de la surprise, combiné avec une construction fort solide ». (Ricatte 1953 : 79.)

Ricatte s'arrête sur les « brusqueries » et sur les « sauts » sans éclaircir le travail du document. Sur ce point, Vantine commente que « [...] le petit nombre d'analyses consacrées au roman ont tendance à examiner presque exclusivement son allure disloquée et, par conséquent, à ignorer son architecture consciente et autoréflexive. » (Vantine 2009 : 129.)

Si on essaye d'expliquer l'alternance du saut-narratif et du document, on peut voir que la fusion de ces deux dispositifs conduit plutôt à une volonté de donner sens à la fantaisie. Autrement dit, les écrivains nous surprennent par « les brusqueries diégétiques » mais nous surprennent davantage quand ils cherchent à donner de l'ordre à ces soudainetés. Il s'ensuit que les Goncourt, en additionnant à la coupe courte des chapitres, la logique dure de l'Histoire, rendent admissible le bizarre. Le collage du document dans le roman permet de rationaliser la fantaisie. Le résultat qu'il donne se situe au niveau de la réception. Devant le document, le lecteur est interpellé à lire et à observer la pièce authentique, mais devant les ellipses narratives, il est appelé à relire, à deviner, et à meubler les manques diégétiques, les chapitres tronqués, brefs, fantaisistes... Selon Sylvie Thorel-Cailleteau, « [...] la fragile histoire [...] se devine, se déduit, plutôt qu'elle ne se lit. » (Thorel-Cailleteau 1996 : 26).

« Le collage » permet de révéler non seulement l'hybridité de la formation et artistique et historique des romanciers mais dévoile aussi leur entreprise littéraire et leurs méthodes pour varier leur écriture et animer leur texte.

3. Le « collage », sa pratique et ses diverses fonctions dans leurs romans

Dans leurs œuvres, les Goncourt usent beaucoup de la technique du collage comme on vient de le dire. Avec cette technique « [...] l'accent est mis sur la discontinuité : le collage participe de l'esthétique du fragment qui apparaît à la fin du XIX^e siècle. » (Aron / Jacques / Viala 2010 : 37). D'ailleurs, les clausules

coïncident parfois avec le collage. En fait, le chapitre VII de *Renée Mauperin* se termine comme suit :

« Et Henri, sa mère sortie, reprenant la plume, et continuant l'article qu'il avait commencé pour la Revue économique, écrivit : "La trajectoire de l'humanité est une spirale, et non un cercle"». (Goncourt 1864, *Renée Mauperin*, p. 70).

Dans cette phrase qui commence par la coordination « et » pour enchaîner avec ce qui précède, on remarque la présence du collage où on a une partie de l'article d'Henri qui nous a été retranscrite telle qu'elle est.

Les Goncourt n'hésitent pas à insérer des documents bruts dans leur récit, comme donne à voir l'annonce de la pièce jouée par Renée et affichée dans la maison Mauperin :

« Aux deux côtés du théâtre, on lisait sur une affiche écrite à la main :

SPECTACLE DE LA BRICHE
AUJOURD'HUI
LE CAPRICE
ON FINIRA PAR PIERROT BIGAME »

(Goncourt 1864, *Renée Mauperin*, p. 124)

Cette annonce vient interrompre la progression de la narration mais dévoile aussi la malléabilité et la capacité du roman d'introduire les autres genres littéraires à savoir le théâtre. Le « collage » de cette affiche sert de prétexte pour introduire l'histoire de cette pièce de théâtre dans la trame narrative. Ainsi, l'avancement diégétique est suspendu par les anecdotes qui semblent avoir une fonction digressive et ornementale au sein du récit :

« C'était l'histoire folle de Pierrot, marié avec une femme et voulant en épouser une autre, une farce mêlée de passion, retrouvée par un vaudevilliste aidé d'un poète, dans le répertoire du vieux théâtre bouffe. » (*Renée Mauperin* 1864, p. 50.)

De par cette insertion, les romanciers jettent un regard critique sur certaines normes rigoureuses qu'impose le théâtre classique, marqué par la bienséance et le maniérisme. Les scènes jouées sont rendues dans leur banalité et dans leur aspect fallacieux pour mieux transmettre le crédo des écrivains.

Par le biais du « collage », le roman goncourtien s'ouvre devant une variété de textes. Il se démarque par une grande hybridité. En fait,

« [...] les collages se présentent le plus souvent sous la forme de citations d'œuvres connues. Bien sûr, en entrant dans le texte, le morceau perd sa qualité de corps autonome pour entrer dans un autre système par rapport auquel il fait sens : le tout et le morceau s'informent et se déforment réciproquement. » (Theuret 2001 : 25).

Ainsi, le roman de *Manette Salomon* où on nous évoque les villégiatures des personnages se transforme, de temps en temps, par l'insertion des lettres, « d'un roman d'aventure » à un roman épistolaire.

Là, les lettres des protagonistes qu'elles soient de Coriolis ou de Mme Mauperin (dans *Renée Mauperin*) ont toutes les allures du vrai surtout avec les signes de ponctuation qui nous donnent à voir par leurs changements typographiques, le glissement du texte citant au texte cité et la différence entre l'ensemble du récit et le morceau inséré. En faisant appel à la technique du « collage », les Goncourt cherchent à conférer à leur récit un aspect authentique. Ainsi,

« [...] on rapprochera du collage d'autres procédés de construction du texte, comme la juxtaposition [...]. [Celle-ci] se présente souvent comme une tentative de reproduire la discontinuité de la vie moderne en rompant la linéarité du discours. » (Aron / Jacques : Viala 2010 : 37).

C'est pourquoi, dans *La Fille Élisa* quand Edmond a introduit dans son roman la lettre du soldat adressée à Élisa, il n'a pas hésité à réécrire la lettre empruntée de la *Gazette des tribunaux* telle quelle, il n'a pas hésité n'ont plus à retranscrire les incorrections linguistiques commises par l'amant pour montrer d'un côté le statut social et intellectuel d'un soldat originaire des Provinces et pour plonger d'un autre côté, le lecteur dans un univers qui ressemble tellement à la réalité. Edmond recourt dans ce cas à un « véritable collage ». À cette enseigne, Theuret parle de « véritables collages » comme étant un type peu employé : « Les véritables collages sont rares dans le roman, mais les *effets de collage* sont fréquents. Le romancier présente le morceau étranger, fabriqué par lui, comme s'il s'agissait d'un morceau de réel ». (Theuret 2001 : 26.)

À ce propos, Theuret nous explique et nous éclaire sur les différents usages de cette technique. Elle note :

« [...] [le romancier] peut restituer des paroles, mais peut également recopier des textes, et ces éléments intercalés peuvent appartenir au monde de la fiction (il s'agit alors de productions linguistiques des personnages), comme ils peuvent être empruntés au monde réel. L'hétérogénéité est à son comble quand les morceaux cités ne sont pas fictifs, ne sont pas des productions de l'auteur, mais des emprunts, des intrusions du réel dans la fiction. » (Theuret 2001 : 25).

Au premier discours vient alors se greffer un deuxième discours. De ce fait, la dissimilitude entre le texte original et le texte ajouté et tiré d'un autre ouvrage autonome, s'inscrit dans le procédé de l'intertextualité où le livre citant nous renvoie au livre cité et nous informe par conséquent, sur les lectures des romanciers qui, pour répondre à la contrainte du vrai doivent se livrer à la documentation.

De ce fait, les écrivains n'hésitent pas à mentionner la source du document, inséré tel qu'il est dans le récit. Ici, par exemple, on nous indique le nom du journal et sa date de publication :

« En rentrant dans sa hutte de la Motte-Noire, il y trouva la seule chose venue en son absence, un journal : c'était un numéro du *Moniteur*, vieux de plus d'un an. Il le prit pour allumer sa pipe, vit en le tordant une marque de crayon rouge, le déplia et lut à l'endroit marqué :

"M. Mauperin (Alfred-Henri), plus connu sous le nom de Villacourt, est dans l'intention de se pourvoir auprès du garde des sceaux à l'effet d'obtenir l'autorisation d'ajouter à son nom celui de Villacourt et de s'appeler désormais Mauperin de Villacourt." » (Goncourt 1864, *Renée Mauperin*, p. 208-209.)

Avant d'intégrer le document, les romanciers se servent de cette référence pour préparer à ce « collage » et pour donner de la crédibilité et de l'authenticité à leur discours littéraire. Cette même technique a été reprise aussi dans *La Fille Élisa* où l'héroïne, dans la prison et durant la promenade journalière a trouvé un article ancien et déchiré extrait d'un journal. Les Goncourt semblent avoir une préférence pour les bouts de papiers, pour les documents usés, déchirés, abîmés, vieux qui prennent parfois l'allure d'un manuscrit de par leur importance pour le personnage. À cette enseigne, la passion des écrivains, en tant qu'amateurs de bibelots, que collectionneurs et qu'historiens se manifestent et surgissent à travers la technique de l'insertion.

En recourant aux italiques, en tirant partie des signes de ponctuation, en « [...] se livrant à des imitations typographiques beaucoup plus compliquées » (Theuret 2001 : 27) dans certains romans, les Goncourt s'ils n'arrivent pas à intégrer dans leur récit des « documents bruts » ils ne s'attardent pas à employer d'autres types de collage. Ils les varient et multiplient leurs effets si le projet romanesque et la contrainte du réel le demandent. Selon Françoise Rullier-Theuret, il s'agit là de « [...] tricheries habituelles qui font partie des secrets de fabrication du vraisemblable, au sens où l'écriture du fictif s'efforce de ressembler à l'écriture du vrai » (Theuret 2001 : 27).

Par le « collage », la progression narrative est interrompue. En fait, étant donné qu'il n'est pas de même nature avec l'ensemble du récit, le texte collé, vient se greffer sur le texte original pour briser la continuité romanesque et pour nous détourner vers un autre type de texte, par renvoi. Il s'agit ici d'une intertextualité.

À maintes fois, le roman des Goncourt témoigne de plusieurs emprunts à leur *Journal*, à leurs écrits historiques et artistiques. Tirés de « leurs propres textes », « les fragments sérés », apparaissent « sous forme d'auto-citation » (Aron/ Jacques / Viala 2010 : 37).

Quelques passages de leur roman sont extraits aussi de livres différents. Ils sont des fragments tirés des *Gazettes des tribunaux*, ou des faits vrais. Une telle technique revêt en quelque sorte le souci de documentation mais aussi et surtout une orientation vers l'échantillonnage que révèle la structure même des phrases juxtaposées et bâties sur le système de parataxe.

Conclusion

« Le collage » est un dispositif majeur chez les Goncourt. Sa présence dans leurs œuvres est associée à deux pratiques qui leur distinguent de leurs contemporains : la pratique artistique et historique. Ces pratiques se résument dans les « véritables collages » qui servent à insérer un texte extérieur (mais réel) dans le roman. En procédant ainsi, les écrivains tirent un morceau de la réalité qu'ils greffent dans leur œuvre. L'effet qu'on aura est donc la projection d'un fragment du réel sur le monde fictif du roman. L'enchevêtrement de ces deux univers contribue à une hétérogénéité qui s'achemine vers la conservation « des documents humains » au sein du récit. Une telle démarche vise à unifier les deux univers et à répondre au projet historique que les auteurs affirment dans leur célèbre citation : « L'histoire est un roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu être » (Ibidem). Ce projet historique n'est pas effectué uniquement via des dispositifs purement historiques mais emprunte à l'art et à la peinture certaines techniques. « Le collage » en est un exemple. L'originalité des Goncourt consiste au fait que s'ils partent d'une technique picturale c'est pour répondre à un dessein relatif à d'autre domaine. Ce qui fait qu'au moment où on voit dans leur roman un ensemble de textes divers et un amalgame de dispositifs de tout domaine, on est en train d'assister simultanément à son unification. Car derrière cette hybridité, se cache l'intention des écrivains de regrouper leurs connaissances dans leur roman et d'en faire un texte érudit et révélateur de leur polyvalence. Même si ces techniques nous conduisent à l'idée de la disparité, elles se rejoignent néanmoins dans l'œuvre goncourtienne dès qu'elles convergent vers le même point, vers le programme littéraire des romanciers. Avec les Goncourt, il ne faut pas se contenter de voir uniquement dans l'hybridité, un acheminement vers le chaos et vers un texte sans armature, mais il faut la lire comme le résultat du travail préliminaire des auteurs qui, avant de passer à la rédaction, élaborent un plan détaillé qu'ils suivent à la lettre. Le roman goncourtien nous incite à voir les deux facettes de l'hybridité que si elle est conçue comme une source de désordre et d'émancipation des carcans du genre, elle dévoile parallèlement la structure très soutenue du roman érigée par le plan déjà préparé, et dont l'exécution minutieuse mène le texte à une diversité qui suit l'objectif littéraire des romanciers et non la compréhension du lecteur.

« Le collage » donne à voir les stratégies littéraires des Goncourt. Il conduit à une hybridité textuelle qu'il faut lire selon deux perspectives : celle de sa fabrication et de sa réception, en interpellant une double approche génétique et sémantico-pragmatique.

Bibliographie

Goncourt, Edmond et Jules (x), *En 18..*, chap XIV, xxx.

Goncourt, Edmond et Jules (1864), Renée Mauperin, Paris : Charpentier.

Ricatte, Robert (1953), *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris : Armand Colin.

- Rullier-Theuret, Françoise (2001), *Approche du roman*, Paris : Hachette.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie (1996), « Les Goncourt ambigus : *En 18.* et la décadence », in *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt* 3 : 23-31.
- Vantine, Peter (2009), « La fantaisie, la métatextualité et la mort de l'artiste dans *En 18....* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 16 : 113-139.
- *** (2010), *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis-Saint Jacques, Alain Viala, Quadriga/PUF.

LA THÉÂTRALITÉ DE *LÀ-BAS* : UNE POÉTIQUE DE L'HYBRIDITÉ DU ROMAN DE J. K. HUYSMANS

Wissem KADRI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax, Tunisie

kadri_wissem@yahoo.fr

Résumé

Dans cet article, on propose comme objet d'étude la théâtralité de *Là-Bas* de Huysmans : poétique d'une hybridité que le croisement entre narratif et dramatique impose comme élément substantiel à l'écriture du roman. Notre objectif serait donc de répondre aux questions suivantes : comment le récit, en accueillant pantomime et monologue fumiste, pourrait-il se recréer et se reconstruire en une forme hybride de « prose dramatique » ? Dans quelle mesure peut-on considérer l'hybridité du roman huysmansien comme l'enjeu libérateur des conventions d'écriture et de lecture reliées aux règles du genre ?

Abstract

THE THEATRICALITY OF *LÀ-BAS*: A POETICS OF HYBRIDITY IN J. K. HUYSMANS' NOVEL

In this article, we seek out to study the theatricality of *Là-Bas* of Huysmans: The Poetics of a hybridity, which is imposed by the overlapping between the narrative and the dramatic as a substantial element to the writing of the novel. Our objective would then be to answer the following questions: How can the narrative, by hosting pantomime and fumist monologue, be recreated and reconstructed into a hybrid form of "dramatic prose"? To what extent can the hybridity of the Huysmansian novel be regarded as the liberating stake of the conventions of writing and reading connected with the rules of the genre?

Mots-clé : *théâtralité, hybridité, récit, pantomime, monologue, prose*

Keywords : *theatricality, hybridity, narrative, pantomime, monologue, prose*

Penser la théâtralité¹ de *Là-Bas*, roman de Huysmans paru en 1891 ; c'est mettre d'abord en avant la tendance de cet écrivain pour l'exploration d'une nouvelle

¹ Roland Barthes est le premier qui a posé directement la question : « [...] qu'est ce que la théâtralité ? » (Barthes 1964 : 41) et il y a brièvement répondu : « [...] c'est le théâtre moins le texte » (Barthes 1964 : 41) ; c'est-à-dire l'ensemble des composantes scéniques qui donnent à voir et à entendre le langage dramatique lors d'un spectacle. En situant le théâtre par rapport à la représentation, Barthes fait référence à « [...] cette épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit » (Barthes 1964 : 41).

poétique romanesque qui ose franchir les frontières génériques imposées par la tradition zolienne. D'ailleurs, ce roman annonce la rupture définitive de Huysmans avec l'ancien naturalisme ; l'histoire s'ouvre sur une critique en règle de cette école littéraire qu'on accuse d'avoir « [...] incarné le matérialisme dans la littérature » (Huysmans 1985 : 27).

Ainsi, le roman pose, a priori, l'hypothèse que l'écriture huysmansienne interroge la forme du récit par le brouillage des frontières entre genre narratif et genre dramatique. La théâtralité de *Là-bas* serait dès lors saisie à travers l'imbrication du dramatique dans le narratif ; expérimentation générique d'une écriture hybride où l'acte de narration proclame à la fois les ressorts du texte dramatique et la mise en œuvre de ce texte par le récit romanesque.

Ceci dit, il serait important de démontrer comment cette écriture manifeste un croisement entre différents modes énonciatif, discursif et perceptif, qui puisent à la fois dans le roman et dans le théâtre.

Il est singulier de constater que le roman emprunte deux ressorts au genre théâtral renforçant la tonalité dramatique du récit : la performance visuelle du récit ; caractère spectaculaire importé particulièrement de la pantomime, et la forme orale du monologue intérieur dans sa version fumiste fin-de-siècle. Suivant cette propension à l'hybridation générique, il s'agit de mentionner que la théâtralité ne constitue pas un phénomène secondaire ou ostentatoire par rapport à la narration, mais plutôt elle régit sur celle-ci ; aboutissant à l'émergence d'une forme de la prose, qu'on pourrait appeler « prose dramatique »².

1. La pantomime

Appréhendé dans la perspective de l'art pantomimique, le roman huysmansien constituera un dispositif complexe en ce qu'il repose sur la coexistence d'éléments contradictoires toujours mis en tension ; à savoir la narrativité et la représentation scénique. Il lui impose ainsi, d'articuler logique discursif et logique iconique pour installer dans le flou générique un texte qui n'est désormais ni pur théâtre muet ni simple narration imagée.

En effet, dans *Là-Bas*, on découvre la pantomime sous la plume du romancier, à travers la mise en scène de figures qui rappellent bien le mime par leur mutisme et l'accent mis sur leur corps. Par l'intrusion sur scène d'actions frénétiques et par la fusion opérée entre acteur et personnage autour d'une violence foncière du

Ainsi, la théâtralité est bien dans le texte de départ, mais elle puise sa source dans les éléments proprement scéniques. Elle est donc reliée à la corporéité de l'acteur qui grâce à sa voix, sa gestuelle et sa simple présence sur scène, permet à la fiction de naître.

Au sens plus restreint mais aussi équivoque que celui de Roland Barthes, Jean-Marie Piemme propose la définition suivante de la théâtralité : « La théâtralité désigne le caractère représentatif des seuls éléments scéniques à l'exclusion du texte » (Piemme 2003 : 1615).

² L'expression est à John Philips (2007 : 51) : elle illustre l'influence de la structure dramatique dans la prose chez Sade ; aboutissant à la formation hybride de ce qu'il a appelé Prose dramatique.

mouvement, Huysmans conduit plus loin la désincarnation des personnages romanesques en les transformant en Pierrots qui gesticulent silencieusement.

On assiste d'ailleurs, au troisième chapitre de *Là-Bas*, à une tâche ménagère transformée comiquement en une scène pantomimique qui se déroule sous le regard de Durtal et du lecteur, et où le « somnolant et pacifique » concierge Rateau devient brusquement un pierrot terrible.

« Des allures martiales, des instincts guerriers se révélaient subitement [...]. Il se muait en un insurgé qui montait à l'assaut du lit, chambardait les chaises, jonglait avec les cadres, bouleversait les tables, cognait le pot à eau et la cuvette, traînait, ainsi que des vaincus par les cheveux, les brodequins de Durtal par leurs lacets, enlevait le logis comme une barricade, plantait, en guise de drapeau, son torchon dans un nuage de poudre, sur les meubles morts» (Huysmans, 1985 :52).

Dans ce passage, la description de la tâche ménagère accomplie par le concierge, se déploie sur le rythme frénétique et tapageur de la pantomime traduit stylistiquement par la juxtaposition de syntagmes brefs. Les verbes d'action qui suggèrent la ferveur combattive dont est possédé le vieux concierge en luttant contre les poussières, renforcent ce rythme. Huysmans nous fait assister alors à une apparition comique du personnage ; parce que insoupçonnée et brutale. Un tel personnage se voit coupé de l'univers romanesque pour rejoindre ceux de la pantomime caractérisés généralement par une violence excessive qui suscite le rire.

Or, le comique de cette scène ne réside pas uniquement dans la brutalité et l'anarchie caractérisant les gestes du concierge Rateau, ni dans ce décalage entre le traitement du sujet (scène de guerre) et le sujet lui-même (tâche ménagère). Le comique découle cependant de ce contraste entre la lutte obstinée de ce concierge et son inefficacité, voire la vanité de ses actions. Malgré ses étourdissantes agitations, les poussières, comme un nuage qui s'élève d'un champ de bataille, surgissent à nouveau pour retomber à côté : c'est le constat fait par Durtal quand il dit : « Regarde, cette brute-là secoue tout, se bat contre on ne sait quoi et le résultat le voici : il y a encore plus de poussière qu'avant lorsqu'il est parti » (*Ibid.* : 53).

C'est bien ici le drame du combat auquel on assiste également au chapitre XXI :

« Et, en effet, le concierge entra, s'excusa d'être en retard, enleva sa veste, et jeta un regard de défi aux meubles.

Puis il s'élança sur le lit, se colletta, comme un lutteur, avec les matelas, en prit un à bras-le-corps, le souleva de terre, se balançait avec, puis d'un coup de reins, l'étala, en soufflant, sur le sommier » (*Ibid.* : 323).

Malgré ces bravoures domestiques, rien ne change réellement. Rateau brasse de l'air. Une situation qui illustre l'une des thèses de Huysmans selon laquelle tout espoir est vain, la réalité est toujours décevante en dépit de nos efforts. Ainsi, la pantomime traduit par excellence la tonalité tragique du rire : le rire amer et cruel ; le rire qui se fait sarcasme ; celui de l'homme qui, malgré ses ambitions, reste toujours voué à l'illusion. Faut-il voir aussi un rire qui penche davantage du côté du

cynisme en ce qu'il découle de toute une dépréciation du personnage sans cesse ridiculisé et dégradé ? La cruauté du comique huysmansien procède, en effet, de la conscience aigüe de l'absurdité de l'homme en général dans ses aspirations de grandeur en face de sa dérisoire condition.

Par ailleurs, partant de l'idée de Barthes que le corps parle, qu'il en dit autant expressivement que le langage, on peut considérer la scène d'amour figurée au chapitre X de *Là-Bas*, comme une mise en corps ; au sens gymnastique du terme, un spectacle avant tout physique. Il s'agit d'une pantomime exprimée par la performance du corps et concrétisée par la libération d'un potentiel érotique :

« [...] il lui tira doucement les bras, se haussa vers elle et brusquement il lui baisa la bouche. Elle eut un sursaut électrique, fut debout. Il l'étreignit, l'embrassa furieusement ; alors, avec des gémissements très doux, avec une sorte de roucoulement de gorge, elle renversa sa tête et étreignit sa jambe entre les siennes. [...] Il la repoussa. Elle resta, toute pâle, suffoquant, les yeux fermés, les mains tendues en avant, comme celles d'un enfant qui s'épeure... – Puis la colère de Durtal s'évanouit, car il hennissait ; – et marchant sur elle, il la reprit ; – mais elle se débattit, criant : non, je vous en supplie, laissez-moi ! Il la tenait, à plein corps, écrasée contre lui et il essayait de lui faire plier les reins. – Oh ! Je vous en supplie, laissez-moi partir ! [...] Elle haletait, les bras tombés, appuyée, toute blanche, contre sa bibliothèque. » (*Ibid.* : 187-188)

Bien qu'elle soit, cette fois, accompagnée de paroles énoncées en termes de supplications par Mme Chantelouve, cette scène d'amour s'avère pantomimique en ce qu'elle se trouve débordée par le souffle des mouvements. Ce sont deux corps sur scène, l'un avec l'autre : Durtal et Madame Chantelouve titubent, ils trébuchent, ils se poussent et se repoussent en des gestes frénétiques. Ils s'abîment dans le mal d'amour, dans ce désir de « *volupté avare* ».

À la lecture de ce passage, on remarque que le texte stimule l'acte d'amour plutôt que de le dire parce qu'il substitue à l'énonciation l'image qui porte la marque de l'emportement physique et du mouvement. Or, les mouvements ne sont ici que des coups infligés au corps, une sorte d'harcèlement, voire de viol : ce sont en somme des violences exprimées par l'adverbe « *furieusement* », et par les procédés verbaux : « *étreindre* », « *repousser* », « *débattre* », « *suffoquant* », « *plier les reins* » et « *haleter* ». Nous sommes ici encore une fois devant la représentation de la violence propre au comportement du Pierrot fin-de-siècle ; une violence dictée, selon Catulle Mendès, par les forces capricieuses du désir, par ce « [...] puéril instinct asservi par de viriles forces, ignorant des complexités de l'âme raffinée, [qui] se rue sans préméditation, puis sans remords, sans science et sans conscience, vers toutes les satisfactions. » (Catulle Mendès 1897 : 647)

La conception de la pantomime comme récit imagé de la violence est traduite aussi à travers les trémoussements frénétiques et les gestes d'hystérie auxquels se livrent les femmes de la scène de la messe noire ; scène centrale et véritable acmé du roman, qui donne aux mouvements du corps les formes les plus féroces, les plus horribles. On est en présence de quatre femmes hystériques censées

se substituer au mystère de la possession satanique ou plutôt de quatre pierrots démoniaques qui s'exposent ainsi sur scène :

« Et soudain les enfants de chœur agitèrent des sonnettes.

Ce fut comme un signal ; des femmes tombées sur les tapis se roulèrent. L'une sembla mue par un ressort, se jeta sur le ventre et rama l'air avec ses pieds ; une autre, subitement atteinte d'un strabisme hideux, gloussa, puis, devenue aphone, resta, la mâchoire ouverte, la langue retroussée, la pointe dans le palais, en haut ; une autre, bouffie, livide, les pupilles dilatées, se renversa la tête sur les épaules puis la redressa d'un jet brusque, et se labourant en raclant la gorge avec ses ongles ; une autre encore, étendue sur les reins, défit ses jupes, sortit une panse nue, météorisée, énorme, puis se tordit en d'affreuses grimaces, tira, sans pouvoir la rentrer, une langue blanche déchirée sur les bords, d'une bouche en sang, hersée de dents rouges. » (Huysmans 1985 : 295-296)

Ce passage correspond en fait à une pantomime épileptique : des superpositions d'images qui participent conjointement à la manifestation la plus hallucinante du détraquement des cerveaux emportés par la folie satanique. On donne à voir des femmes en crise, perdues dans leur pantomime silencieuse, leurs gestes miment le vide en un mouvement pulsionnel. Ainsi libérées du souci de toute pose, elles agissent avec des corps émancipés dont la mise en scène est traduite par la phrase introductrice : « Et soudain les enfants de chœur agitèrent des sonnettes. Ce fut comme un signal ; des femmes tombées sur les tapis se roulèrent. » (*Ibid.* : 295-296)

Voilà qu'émane l'aspect authentique du récit convoquant l'autonomisation d'un corps-objet par la mise en scène pantomimique, c'est-à-dire d'un corps cultivé pour lui-même et pour ses propres capacités sans rien devoir aux catégories du langage narratif. Une mécanique corporelle mise en exergue en quatre moments scéniques par le rythme parataxique des syntagmes brefs, se substitue dès lors à l'analyse classique et détaillée des passions. Le corps du pantomime n'est donc que la trace des pulsions que Huysmans ne cesse de rejouer sous les yeux des spectateurs. L'image qu'il en donne n'est plus le fruit d'un travail d'écriture littéraire mais le résultat d'une possession mise en scène à l'instant même de son actualisation. Un tel spectacle devrait ainsi être intégré, non plus dans une structure ordonnée qui suppose un espace, un décor et une chronologie, mais bien dans un dispositif qui redonne à la représentation sa part d'aléatoire et d'imprévisible.

Outre son aspect d'authenticité, cette pantomime s'accompagne, malgré sa part de manifestations épileptiques, d'une tonalité comique assez remarquable. Tels les clowns ou les pierrots dont elles partagent l'agilité et empruntent la déformation caricaturale du corps ; les femmes de la messe noire en reproduisent, dans leur macabre partition de possédées, les ressorts comiques. En effet, toute une rhétorique de la déformation, voire de l'excès se déploie pour faire rire avec l'atrocité et le déviant de cette femme « [...] atteinte d'un strabisme hideux », ou de l'autre qui « [...] bouffie, livide, les pupilles dilatées ». De plus, le recours, au comique de geste,

exprimé par le vocabulaire de la chute, confère à ces figures une corporéité aux multiples accidents cruels et burlesques.

Cependant, la pantomime frappe de dérision certaines conventions esthétiques et éthiques du rire : elle ne propose, même implicitement, aucun modèle humoristique et ne possède aucune visée morale. C'est de cette façon que le rire apparaît sur scène, que le morbide et l'atroce s'autorisent le comique provocateur de l'esprit fumiste fin-de-siècle, défini par Grojnowski et Sarrazin, en ce sens qu'il ne cherche pas à ménager les lecteurs et « [...] use des ambiguïtés pour les embarrasser à plaisir » (1990 : 20).

Toutefois, la pantomime romanesque huysmansienne développe un humour qui s'avère nihiliste car il s'apparente à une jouissance convulsive et furieuse. C'est l'élan du surréalisme avant terme. Le rire est alors irrécupérable et dépourvu de tout arrière-fond humaniste, ses valeurs s'anéantissent avec sa manifestation nerveuse et intense, dans les territoires d'un inconscient libéré ; ce qui nous rapproche du sens tragique que Georges Bataille, cité par Michel Surya, discerne dans un certain rire qui « [...] se détache définitivement du comique » (Michel Surya 1990 : 109).

2. Le monologue fumiste

Comme l'indique sa terminologie, ce type de monologue est celui de l'esprit fumiste de la fin du XIX^e siècle : esprit de non sérieux, ponctué d'un comique démesuré qui marque le refus d'agir face à une fin de siècle atroce et bourgeoisement conformiste. L'esprit Fumiste engendre un comique de la dérision, un rire grinçant de l'humour noir et parfois du non-sens qui satisfait de l'angoisse d'une sombre apocalypse marquant la société occidentale au tournant du XIX^e siècle. Au-delà de son aspect sociologique, le fumisme fin-de-siècle fut aussi un mouvement littéraire, mais aux contours flous, au sens de non structuré, qui unit les écrivains méconnus aux grands noms de la parodie, la polémique, la satire et l'ironie.

C'est surtout sur les scènes du théâtre, dans les cabarets et les cafés concerts ou dans les salons, que le monologue fumiste faisait fureur. En matière de représentation, un comédien, sans décor, tenait dans une longue tirade des propos ineptes dont la manipulation du langage et le bavardage digressif suscitaient le rire. Il puisait ses sujets dans des caractères humains, dans des phénomènes sociaux et politiques ou dans quelques questions d'ordre littéraire et artistique. Au niveau de la performance scénique, tout repose sur le jeu de l'acteur-monologueur qui n'a de soutien que le rapport direct avec le public : son corps, sa voix et le texte qu'il joue, constituent les seuls matériaux qui sont aussi le fondement du théâtre.

Pour ce qui est de sa composition dramatique, Coquelin Cadet, passé maître dans ce type de monologue, souligne qu'il est le résultat d'un mélange d'éléments contradictoires caractérisé le fait de partir d'un fait réel, le plus banal qu'il soit, puis le distordre, l'outrer et le dramatiser, pour le rendre comique au sens de fantaisiste. Ainsi, le texte du monologue fumiste constitue une véritable unité dramatique où la

performance langagière d'un artiste allie le farcesque et le sérieux dans la même parole pour susciter le rire³.

Huysmans en fait pareillement dans son roman : son personnage Durtal qui s'apprête constamment à monologuer va monopoliser la parole, les thèmes sont empruntés au quotidien, les textes des monologues constituent une unité distincte, ils sont écrits dans un rythme rapide et construits selon un régime de décalage fantaisiste d'une efficacité comique remarquable. Parmi les nombreux traits ici mentionnés, on distingue la persistance de la fantaisie qui permet un principe de réunion de termes présentés comme sémantiquement antithétiques. Huysmans préconise en fait l'idée que le monologue obéit au régime de l'oxymore : parler en une logique insensée. C'est de la sorte que se manifestent la parole décalée et la tonalité absurde d'autant que Durtal s'exprime dans un langage ludique. Ainsi, pourrait-on lire au chapitre XIV de *Là-Bas* :

« Au reste, il n'y a d'intéressants à connaître que les Saints, les scélérats et les fous ; ce sont les seuls dont la conversation puisse valoir. Les personnes de bon sens sont forcément nulles puisqu'elles rabâchent l'éternelle antienne de l'ennuyeuse vie ; elles sont la foule, plus ou moins intelligente, mais la foule, et elles m'embêtent ! » (Huysmans 1985 : 238)

À la lecture de ce passage, on ne peut manquer de mettre en lumière cette liberté prise par rapport au langage et le caractère souvent paradoxal du discours tenu, lequel met en avant des valeurs ou des images inverses et plonge le spectateur dans l'absurde. On offre un traitement léger à un propos assez grave à partir de cette forme du monologue moderne qui semble autoriser les cohabitations les plus improbables d'éléments sémantiques opposés. Huysmans procède ainsi par une innovation expressive qui est selon Breton « [...] le produit du détournement de plusieurs vocabulaires, dont la combinaison déchaîne à elle seule le rire spasmodique » (Breton 2002 : 109-110).

Ces derniers rapprochements, conformément à la fantaisie, représentent un surgissement sans cesse imprévisible qui surprend le lecteur et le faire rire. Mais, proche du réel et en même temps s'en écartant dans sa dimension absurde, le rire que revendique le personnage-monologueur repose principalement sur des propos qui oscillent entre la niaiserie et l'extravagance ; un rire qui laisse concevoir plus de désabusement que de moquerie dans les fantaisies du personnage de Durtal. De même, peut-on y pressentir moins une gaité saine qu'un rire souvent grinçant, un humour noir.

Par ailleurs, le monologue fumiste donne à voir une dimension satirique qui n'est pas dénuée d'un certain cynisme. Lorsqu'elle est présente dans *Là-bas*, la satire apparaît à plusieurs reprises par petits coups de griffe. Notons qu'en ridiculisant moins un trait de caractère qu'un type social, l'attaque peut viser autant un mari cocu qui est monsieur Chantelouve, qu'un type de bourgeois confiné dans les cercles

³ On résume ici les propos théoriques de Coquelin Cadet (1881 : 12).

mondains des hommes de Lettres et des religieux : Durtal désigne ainsi ouvertement sa victime, après tant d'aventures charnelles vécues avec sa femme Hyacinthe :

« [...] eh bien et ce cocu paterne et narquois qu'est son mari ! Au fait, reprit-il, c'est lui qui doit être, à l'heure actuelle, le plus à plaindre ! Je lui procurais des soirées silencieuses, je lui restituais une femme assouplie et satisfaite ; il profitait de mes fatigues, ce sacristain ! Ah quand j'y songe, ses yeux papelards et sournois, quand il me regardait, en disaient long » (Huysmans 1985 : 323).

Durtal dévoile son entreprise visant à ridiculiser Monsieur Chantelouve avant même de commettre l'adultère avec sa femme : « Ce qui est embêtant, dans tout cela, reprit-il, c'est le mari ; ah ! Et puis zut, je ne lui prendrai pas sans doute pour longtemps sa femme ! » (*Ibid.* : 126)

Le voici également tout réjoui de sa conquête libertine de madame Chantelouve, chez elle, et en défiant la présence de ce mari victime d'une raillerie la plus mordante qui soit : « En somme, se disait-il, je n'ai eu avec Hyacinthe de bon que le baiser échangé, près de son mari, chez elle. Je ne retrouverai certainement plus la senteur de sa bouche et sa flamme ! Ici, le goût de ses lèvres est fade. » (*Ibid.* : 239)

Au-delà de son aspect satirique, le monologue fumiste, impliquant un dialogue occulté entre l'auteur et son lecteur, installe également une instance ironique. En effet, dans le roman, un locuteur tient par exemple un discours à l'intention du récepteur pour se moquer de lui et de la gloire fallacieuse de l'Histoire de sa Révolution. On souligne particulièrement le rapport que tient ce lecteur avec l'auteur dans la montée de l'ironie que suggère la question posée dans le monologue des premières pages du roman : « [...] comment pénétrer dans les événements du Moyen Âge, alors que personne n'est seulement à même d'expliquer les épisodes les plus récents, les dessous de la Révolution, les pilotis de la Commune, par exemple ? » (*Ibid.*)

Confondu avec le critique dans ce dernier passage monologuée l'auteur montre à son lecteur les failles à observer dans les documents des historiens, lui fournit les explications et les arguments de celui qui sait comment on écrit l'Histoire avec des insinuations et des détours spécieux : situation propice à une ironie dont la cible pourra être ce naïf lecteur des prétendues vérités historiques. Intervient alors une analyse plus détaillée de quelques aspects de cette Histoire :

« Il ne reste donc qu'à se fabriquer sa vision, s'imaginer avec soi-même les créatures d'un autre temps, s'incarner en elles, endosser, si l'on peut, l'apparence de leur défroque, se forger enfin, avec des détails adroitement triés, de fallacieux ensembles. C'est ce que Michelet a fait, en somme ; et bien que cette vieille éternelle ait singulièrement vagabondé dans les hors-d'œuvre, s'arrêtant devant des riens, délirant doucement en des anecdotes qu'elle enflait et déclarait immenses, dès que ses accès de sentiment et ses crises de chauvinisme brouillaient la possibilité de ses présomptions, alitaient la santé de ses conjectures, elle était néanmoins la seule, en France, qui eût plané au-dessus des siècles et plongé de haut dans l'obscur défilé des vieux récits.

Hystérique et bavarde, impudente et intime, son histoire de France était cependant, à certains endroits, soulevée par le vent du large ; ses personnages vivaient, sortaient de ces limbes où les inhument les cinéraires anas de ses confrères ; peu importait dès lors que Michelet eût été le moins véridique des historiens, puisqu'il en était le plus personnel et le plus artiste. Quant aux autres, ils furent maintenant dans les paperasses, se bornaient à piquer sur leurs plaques de liège des faits divers. À la suite de M. Taine, ils gommaient des notes, les collaient les unes à la suite des autres, ne gardaient, bien entendu, que celles qui pouvaient soutenir la fantaisie de leurs contes. Ces gens-là se défendaient de toute imagination, de tout enthousiasme, prétendaient ne rien inventer, ce qui était vrai, mais ils n'en maquillaient pas moins, par la sélection de leurs documents, l'histoire. Et puis, comme leur système était simple ! On découvrait que tel événement s'était passé en France dans quelques communes et l'on concluait aussitôt que tout le pays pensait, vivait de telle façon, à tel jour de telle année, à telle heure.

Ils étaient non moins que Michelet de valeureux faussaires, mais ils n'avaient ni son empan, ni ses visions ; c'étaient les petits merciers de l'histoire, des camelots, des notulateurs qui pointillaient sans donner un ensemble [...] ! » (*Ibid.* : 47 - 48).

Ici, l'ironie naît du hiatus logique entre les deux moments du monologue : le questionnement et la réponse abondante et développée qui affirme avec force le caractère fallacieux voire irréel de L'Histoire récente de la France. Il s'agit d'une réponse marquée d'abord par la restriction puis ponctuée par la juxtaposition des formules explicatives dont la redondance sert à discréditer, voire dénigrer, avec toute la violence d'un lexique péjoratif, des historiens comme Michelet et bien d'autres ; réduits à de « [...] *valeureux faussaires* », à de « [...] *petits merciers de l'histoire* », à « *des camelots et des notulateurs* ».

Le jeu ironique est alors saisi dans cette abondance verbale excessive, dans l'enflure du discours du monologue. Énumérations, redondances, digressions jouent de leurs rythmes et de leurs assonances pour stupéfier et étourdir l'auditeur. Avec les tonalités qu'ils suscitent, ces procédés créent ce jeu entre un personnage-monologue tout puissant et un lecteur victime consentant dans l'ironie.

En somme, qu'il soit porteur de véritables qualités éthiques du rire liées à des visions satirique et ironique ou qu'il offre un simple spectacle sans prétentions, le monologue fumiste dispose d'une potentialité poétique qui s'insinue jusqu'au dans le bastion linguistique du discours romanesque de *Là-Bas*. En convoquant des procédés discursifs comme l'emploi du présent de l'énonciation, les termes ressortissant du registre familier et le jeu sur la syntaxe oralisée des phrases inachevées, interrogatives et exclamatives, le monologue huysmansien appelle une écriture d'essence théâtrale. Une telle écriture impulse un mouvement chaotique aux structures langagières et narratives et opère tout un processus de déconstruction dans le roman. Les longs soliloques de Durtal constituent, à ce titre, des moments ludiques et dramatiques qui fragmentent l'unité du récit dans lequel ils s'insèrent et brisent la linéarité narrative en microstructures autonomes dont l'entrelacs disparate compose la trame romanesque.

3. La prose dramatique

De point de vue modal, on a vu que, dans *Là-Bas*, le récit converge vers l'imitation dramatique sans toutefois être destiné à être réalisé dans une mise en scène. Constat qui ne doit pas cependant occulter la spécificité hybride dans le déploiement des procédés dramatiques invariablement qualifiés de comiques. En réalité, toute l'originalité du roman mis en œuvre par la représentation théâtrale réside dans ce passage obligé par le comique qui fournit quasi intégralement le matériau premier à la narration. À partir de ce moment, l'acte de l'écriture naitra spécialement d'une dimension comique, dont la raison d'être se justifie par le recours à la pantomime et au monologue fumiste.

Ces deux procédés mènent souvent à des passages clé généralement constitués par ce que Gérard Genette désigne par *scènes* (2007 : 82) ; c'est-à-dire les moments où le roman ressemble le plus au théâtre par cette écriture imprégnée d'une visualisation forte et d'une oralité abondante.

Huysmans radicalise d'ailleurs les aspects visuels et oraux du récit en conformant le texte romanesque aux conventions poétiques du texte théâtral. Pour ces raisons, le terme « prose dramatique » nous semble convenir afin de désigner une forme d'écriture qui incorpore de manière accentuée les caractéristiques du texte dramatique dans la narration jusqu'à en faire des hybrides. Ce choix donne à voir un rapport plus général entre théâtre et récit, en raison de l'importance décisive conférée, au sein de la narration, au concept de spectacle.

Alors, comment cette hybridité pourrait-elle jouer le visible contre le lisible ? Comment pourrait-elle relativiser les effets du langage narratif et faire surgir en mode de représentation orale tout ce que ce langage écrit tenait à ordonner et à maintenir dans la logique esthétique du roman ? Et en termes de résultat, à quelles intentions poétique et éthique pourrait répondre ce choix de relativiser ce qui servait de fondement à l'ensemble de la tradition romanesque ?

En amont, la réponse à ces questions n'est possible que lorsqu'on relie le texte de Huysmans à son envers silencieux et visuel. La fusion des deux est tellement exploitée qu'il serait possible de considérer le récit comme modèle scénique où le corps et le geste acquièrent un rôle prépondérant. C'est pour cette raison que le discours narratif, rejeté à l'arrière-plan, devient un simple procédé au service de la pantomime, faisant agiter sur scène des corps muets. Le narrateur est obligé donc, pour pouvoir raconter, de privilégier ce qu'on appelle une *esthétique de la vision*. Il s'attache à mettre en valeur, au sens fort du terme, l'importance de la fonction visuelle pour la logique du récit.

D'ailleurs, tout en refoulant le discours narratif, la pantomime ne s'en débarrasse pas pour autant. Le romancier maintient toujours le contact avec le langage narratif pour constituer une certaine écriture de geste cousue par le corps dans une tension permanente qui préserve le pouvoir du scénique et du narratif. On voit alors que le corps déborde le récit de tous côtés, tandis que ce dernier se condense en une formule linguistique et une structure morphologique qui en déterminent l'image ou le spectacle. Cette écriture imagée est rendue possible, comme nous l'avons déjà mentionné, par l'accumulation de syntagmes phrastiques

brefs qui se résument généralement en sujet / verbe / complément, et qui suivent un rythme parataxique rapide destiné à traduire les soubresauts gestuels de la pantomime.

Une telle construction du texte laisse entrevoir une préoccupation du mot et du fragment aux dépens de l'unité de l'œuvre. Constat déjà fait par Jean de Palacio en situant la pantomime au cœur de la nouvelle tendance esthétique littéraire fin-de-siècle qui se distingue par : « [...] la concision exagérée, sommes d'abréviations réductrices où s'amenuisent à la fois la grammaire et le sens [...] pratique diminutive et atomisation impliquant à la longue le non-dit et sans doute le non-être. » (1990 : 237)

Ainsi, une pratique de l'écriture fondée sur une mobilité permanente où silence et langage s'affrontent et se rencontrent dans un art du geste, joue sur une prégnance du texte narratif en même temps que sur sa disparition. Une pratique qui ne donne au corps tout son épanouissement que pour mieux relativiser le discours narratif en effaçant ses signes d'ancrage dans un temps, un espace et un registre qui se voudrait romanesque.

Mais, on ne se contente pas de relever quelques effets visuels donnant au texte son aspect théâtral. On se borne également à mettre en évidence une théâtralité langagière concernant une certaine forme de l'énonciation. Il doit y avoir donc un travail particulier sur la représentation du discours pour qu'il s'articule en une forme de prose dramatique. En effet, le texte romanesque, par la façon de son écriture, peut épouser la forme orale de la représentation théâtrale. L'effacement du narrateur qui pour DIRE ne dispose que de l'élocution de l'unique personnage-monologueur Durtal, est à ce propos une illustration de l'énonciation théâtrale oralisée dans *Là-Bas*.

Il est évident qu'il existe une différence majeure entre l'oral et l'écrit. Le langage oral, étant spontané, comporte sa part d'hésitations, de répétitions, et d'interruptions. En d'autres mots, il est loin d'être parfait grammaticalement. Il est le plus souvent fragmenté et redondant. Les paroles sont puisées dans différents registres et les formules employées sont rarement efficaces comme peuvent l'être les monologues au théâtre.

L'écriture romanesque de Huysmans possède à cet égard une dimension orale qui caractérise les formes monologuées du théâtre et qui « [...] font particulièrement entendre - ou voir - cette oralité constitutive de la théâtralité [...] » (Jean-Pierre Sarrazac 2010 : 145). Cette oralité est évidente, si on considère les registres langagiers spécifiques qui caractérisent les paroles de Durtal : expressions populaires ou courantes, mots savants, tics de langage, etc. Les phrases interrogatives et exclamatives y sont tronquées et inachevées. Elles sont ainsi moins longues, moins complexes. C'est une manière de moduler l'énonciation et d'imposer un rythme dramatique à la prose narrative. Il s'agit plus précisément d'une soumission du récit au discours, puisque ce récit repose sur une situation orale rendue perceptible grâce à la voix et à la présence de l'acteur qui se prononce spontanément.

Sur le plan structural, puisque le monologue fumiste constitue alors une scène entière et qu'il devient une pièce à lui seul, il érige le fragment en forme théâtrale pleine et suffisante dans la narration. L'écriture doit donc impérativement respecter les conventions de la représentation. Elle autorise d'imposer un régime de

parole scénique qui constitue une pause, une suspension de l'action romanesque, et un moment digressif par rapport à la narration. La fiction ou la fable romanesque s'avère dès lors déconstruite, fragmentée par le personnage qui tient la parole : une parole qui ne peut être scénique qu'en s'inscrivant dans le présent de l'énonciation sans aucun saut temporel.

En ce sens, le présent se rapporte à une parole essentiellement mimétique qui semble se dérouler dans le même temps que la représentation. Les propos prononcés semblent donc se produire en temps réel pour le spectateur. Par conséquent, la succession de la prise de parole, qui correspond aux monologues redondants du personnage de Durtal, accomplit deux tâches à la fois : d'un côté elle authentifie l'histoire relatée puisque le narrateur n'invente pas et ne fait que rapporter les propos de son personnage, de l'autre, elle privilégie la dimension orale du récit vu que ce narrateur, ayant déjà un interlocuteur à l'intérieur de la fiction, se constitue lui-même comme auditeur.

En somme, telle qu'elle se manifeste dans *Là-Bas*, l'écriture d'une prose dramatique constitue une sorte de compromis entre le lisible et le visible, entre le langage parlé et le langage écrit. La pantomime et le monologue fumiste, s'ils sont pris séparément n'épuisent pas peut-être l'idée de théâtralité. Toutefois, ils peuvent être considérés comme autant d'indices révélateurs de la vérité du roman et celle du romancier. La théâtralité qui en découle peut paraître comme un artifice pour un romancier qui ne croit plus en la vérité du récit ; lui permettant de montrer au lecteur les failles de la fable et l'artificialité du procédé narratif. Le récit qui se veut réel, se refuse donc comme construction fictive en transférant ses modalités narratives à la scène. Huysmans finit donc par nier l'autosuffisance de son propre récit dont la justification ne consiste qu'à peindre le spectacle en une forme de prose dramatique.

Or, le glissement du récit à la mise en scène devient ainsi propice à l'apparition de la figure du lecteur-spectateur. Contrairement au lecteur ordinaire ou régulier du roman, le lecteur-spectateur aura une relation plus interactive avec le texte parce qu'il doit se livrer à une certaine mise en scène par son imagination. Il suffit d'envisager autrement sa réception et « les horizons d'attente » qui s'y rattachent pour constater cette stratégie narrative qui consiste à associer le plaisir esthétique de la lecture à une expérience de véritables visions.

C'est là le vrai projet éthique et esthétique huysmansien : instaurer une nouvelle réception du texte romanesque sensible à une certaine hybridité qui coupe définitivement avec la théorie de l'hérédité et de la psychologie préconstruite du naturalisme. La théâtralité de *Là-Bas* n'est ainsi qu'une forme de négation qui consiste à abolir toute l'armature diégétique de littéraire naturaliste, voire la tradition de sa réception. En intégrant le théâtre, le roman de Huysmans présente véritablement une forme hybride ouverte sur l'expérimentation, et incarne de ce point de vue, cette littérature romanesque qui rêve de la *scène* et qui semble traduire « [...] une tentation d'évasion par rapport aux normes établies d'un genre » (Anne Larue 1996 : 14).

Bibliographie

- Barthes, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris : Seuil.
- Breton, André (2002), *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Le Livre de Poche.
- Coquelin Cadet (1881), *Le Monologue moderne*, Paris : Paul Ollendorff, version électronique, Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Genette, Gérard, (2007), *Discours du récit*, Paris : Seuil, coll. « Points essais ».
- Grojnowski, Daniel / Sarrazin, Bernard (1990), *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris : Corti.
- Huysmans, Joris-Karl (1985), *Là-Bas*, éd. Gallimard.
- Larue, Anne (1996), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers : Publications de la Licorne.
- Mendes, Catulle (mai 1897), « La Pantomime », in *La Revue du Palais*.
- Palacio (de), Jean (1990), *Pierrot-fin-de siècle*, Paris : Librairie Séguier.
- Philips, John (2007), « La prose dramatique de Sade : Ce dangereux "supplément" ? », in *L'Annuaire théâtral*, n°41.
- Piemme, Jean-Marie (2003), « Théâtralité », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris : Larousse.
- Sarrazac, Jean-Pierre, (novembre 2010), « Oralité », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé- Poche.
- Surya, Michel (1992), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris : Gallimard.

TRANSFORMATIONS ET HYBRIDATIONS DANS *LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ* D'ANDRÉ GIDE. SOTIE ET DÉSACRALISATION DU MYTHE

Diana-Adriana LEFTER
Université de Pitești, Roumanie
diana_lefter@hotmail.com

Résumé

Le Prométhée mal enchaîné de Gide est une œuvre singulière, qui propose le traitement de la matière mythique sous une forme ludique, instaurée par le genre littéraire choisi, la sotie. Le but de notre travail est de montrer que l'intention de Gide, avec cette œuvre, n'est pas la reprise fidèle d'un très connu mythe de l'Antiquité gréco-romaine, mais que le texte fait partie de l'ample projet gidien de la recherche du vrai moi auctorial. Par les nombreuses et profondes transformations qu'il applique au mythe, par les évidentes hybridations, Gide fait du mythe de son Prométhée le mythe de l'individualisme, de l'homme qui essaie, de toutes ses forces, à trouver son identité, dans un monde qui a perdu les valeurs de l'humanité.

Abstract

TRANSFORMATIONS AND HYBRIDIZATIONS IN ANDRÉ GIDE'S *PROMETHEUS ILLBOUND*. SOTIE AND MYTHE DESACRALISATION

Gide's *Prometheus Illbound* is a peculiar text: it is built on the inhabital cohabitation between a mythical subject and an ironical literary form, *la sotie*. The aim of our paper is to show that Gide's intention, with his *Prometheus*, was not to write a simple version of one of the Antiquity's most famous myth. It is, in our opinion, part of a personal project of André Gide, namely the quest for the auctorial self. With the numerous transformations of the myth, with the obvious hybridizations that he uses, Gide transforms his Prometheus in the myth of individuality, the man who is trying to find his identity, in a world that has lost human values.

Mots-clés : *hybridation mythique, ironie, sotie*

Key words : *mythical hybridization, irony, soties*

En 1899 André Gide publie, premièrement dans *l'Ermitage*, puis aux éditions Mercure de France, son *Prométhée mal enchaîné*, sotie. Ni le genre, ni l'emploi de la matière mythologique ne sont nouveaux pour Gide : en 1895 il avait déjà publié sa première sotie, *Paludes*, chez l'Art indépendant, tandis que la mythologie avait déjà fait sentir sa présence dans *Le traité du Narcisse* (1891) et *Le Voyage d'Urien* (1893). Pourtant, cette œuvre a quelque chose de singulier : elle

associe une matière « sérieuse », la matière mythique, à un genre littéraire ouvertement ironique, satirique, la sotie.

Le titre annonce déjà une transformation et une hybridation du mythe classique de Prométhée, et nous allons revenir sur ce sujet ; l'hypothèse que nous posons et que c'est par le choix du genre que Gide opère la transformation du mythe, ce genre issu du Moyen Âge lui permettant un traitement ludique du mythe, impossible dans un autre genre littéraire. Nous allons donc articuler notre démarche en deux temps : nous allons premièrement nous arrêter sur le genre littéraire choisi, la sotie, pour rappeler brièvement ses caractéristiques et son fonctionnement pour passer, ensuite, à l'analyse des transformations et des hybridations opérées sur le mythe classique de Prométhée.

La sotie

La sotie est un genre littéraire médiéval, initialement mis en honneur par les Enfants sans Souci, supposément une troupe de clercs, qui représentaient dans les foires publiques des œuvres profanes et comiques. Pour Gustave Lanson (Lanson 1920), les soties sont « [...] des pièces burlesques jouées par les *sots*, ou *enfants sans souci*, habillés de jaune et de vert et coiffés du chapeau orné d'oreilles d'âne et de grelots » (Lanson 1920 : 214). Initialement, les Enfants sans Soucis célébraient la Fête des Fous, « [...] insolente parodie des cérémonies religieuses » (Lanson 1920 : 214). Mais, une fois ces célébrations interdites par l'Église, « [...] de la fête des fous, laïcisée par force, il ne subsista que le principe, l'idée d'un monde renversé qui exprimerait en la grossissant la folie du monde réel » (Lanson 1920 : 216). Les soties seraient donc une réminiscence, par la transformation et l'hybridation, des parodies, célébrées pendant la Fête des Fous. Il est à remarquer que, sous cette forme laïcisée, les soties fleurissent sous Louis XII, qui leur a donné licence et qui en a profité, y voyant un excellent moyen d'influence de l'opinion publique. Sous cette forme nouvelle, les soties sont essentiellement construites sur l'attribution des caractères, représentant des « [...] effort(s) pour dégager les qualités générales, l'essence des caractères et des conditions » (Lanson 1920 : 216). Denis Pernot voit dans la sotie un instrument pédagogique détourné et insiste moins sur la visée ironique de celle-ci, ce qui est, pour nous, une minimisation de la stratégie fondamentale de la sotie : la création d'un monde renversé, où les êtres et les événements échappent au fonctionnement du monde réel :

« [...] la sotie radicalise le débat en s'en prenant à l'ensemble des formes qui autorisent un écrivain à faire leçon de son œuvre. Elle se caractérise en effet par des choix d'écriture qui rapprochent des modes d'expression pédagogiques et met en évidence l'incapacité de ceux qui les emploient à trouver l'instrument leur permettant de véhiculer un enseignement. » (Pernot 2007 : 229)

Quelle qu'ait été la relation entre la représentation des soties et l'institution ecclésiastique, ce qui est clair c'est la visée ironique et satirique de ce genre littéraire qui, par le moyen du renversement, aborde des sujets sérieux. Ou, comme le disait Pierre Brunel, « [...] la sotie représente sur scène une collectivité en folie, ou en sotie

» (Brunel 1996 : 13). C'est la même idée que l'on retrouve chez Yvonne Davet qui, dans sa notice à l'édition critique des soties gidiennes, écrivait que la sotie aborde les sujets « [...] sous l'angle de la satire et de la parodie » (Davet 1958 : 1570).

Mythe et sotie. Transformations et hybridations

Le Prométhée de Gide paraît en 1899, en pleine période-charnière, une période pendant laquelle Gide essaie tout d'abord de se distancer du symbolisme de ses premières œuvres et, ensuite, et plus important encore, de trouver des issues libératrices, sur le plan auctorial et personnel. C'est la période qui marque le passage vers une sorte de sincérité détournée, mais aussi vers la contestation d'un status quo dont Gide ressent le poids, de plus en plus encombrant. A ce point, il faut nécessairement noter un fait très important, surtout pour les hésitations de Gide pendant cette période, hésitations doublées, toutefois, du désir de « [...] passer outre » : *Prométhée mal enchaîné* ne devient sotie qu'en 1904, alors que premièrement le texte avait été défini comme « roman »¹ :

« *Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves du Vatican*, conçus initialement comme "romans", n'ont été définis comme "soties" qu'après coup, en référence à *Paludes*, à sa problématique et à son ton. Tout se passe comme si c'était la spécificité de leur écriture qui avait imposé à Gide la formation et l'appropriation de ce genre singulier ». (Goulet 1979 : 178)

Selon Alain Goulet (Goulet 1979 : 178), le choix de la sotie s'inscrit dans la recherche de Gide, dans une phase d'incertitude, d'un genre nouveau, et dans la résurrection libératrice de toute contrainte. De plus, comme nous l'avons déjà affirmé, la sotie, genre ironique proposant un monde renversé, apparaît comme le terrain propice pour une transformation baroque du mythe². Nous avons déjà affirmé cela (Lefter 2008), en ajoutant que « Il s'agit alors non pas d'un retour au mythe, mais d'un retour au mythe avec une visée fictionnelle » (Lefter 2008 : 110). Ainsi, le style prosaïque et l'anachronisme, largement illustrés dans le *Prométhée mal enchaîné*, sont utilisés à des fins ironiques ou satyriques (Brée 1953), l'histoire mythique n'étant présente que de manière marginale et les mythèmes fondamentaux du mythe étant profondément modifiés.

Pierre Brunel affirme que « [...] le Gide des soties n'est pas celui de son récit autobiographique » (Brunel 1996 : 18). Certes, le style en est tout à fait distinct, mais les thèmes récurrents, voire obsédants, n'y manquent pas : la question de la liberté individuelle, intimement liée aux concepts de bâtardise et d'acte gratuit, la condition humaine par rapport au divin, la critique d'une société faussement moralisatrice et conformiste.

¹ Dans sa correspondance avec Paul Valéry, Gide lui parlait de son « prochain roman ».

² Selon Jean-Jacques Wunenburger, la transfiguration baroque suppose qu'une « [...] formation mythique se voit transformée par une ré-écriture ludique qui œuvre par le moyen d'inversions ou de trompe-l'œil » (Wunenburger 1994 : 111).

La dédicace du texte, adressée à Paul-Albert Laurens, renvoie déjà, par l'invocation d'un monde fou³, à l'atmosphère de la sotie. Pour Pierre Brunel, il s'agit d'« [...] un reste de la formation protestante de Gide que cette invitation à chercher une leçon, une morale peut-être, même si elle est la morale d'un immoraliste » (Brunel 1996 : 18), tandis que Bertrand Fillaudeau y voit le signe du mélange des genres (Fillaudeau 1985 : 37) Pour nous, il s'agit d'un métatexte qui explicite tout d'abord le genre littéraire abordé – la sotie – et offre une clé de lecture et d'interprétation pour le texte : comme d'habitude, chez Gide, il ne s'agit pas de juger la morale exposée, mais la valeur esthétique, le bon sens de l'argumentation et la logique des idées.

Le titre choisi par Gide s'inscrit aussi dans la même logique du monde renversé et de l'ironie. L'allusion à Eschyle⁴ et à Schelley⁵ est évidente mais, comme bien le remarque Alan Sheridan, c'est une allusion ludique (Sheridan 1999), vouée déjà à prendre en dérision le mythe classique. Au Prométhée classique, enchaîné sur le Caucase pour avoir volé le feu des dieux pour le donner aux hommes, au héros fondateur de race – parce que la domination du feu est le seuil de l'humanisation – frondeur des dieux, au héros qui supporte dignement le supplice, Gide oppose un farceur et une farce. Son Prométhée n'est ni héroïque, ni fondateur, ni digne dans la souffrance, car il a été « mal enchaîné ». C'est donc par une action délibérée des dieux, qu'une fausse punition est mise en scène ; ce n'est donc pas le mérite de Prométhée de s'en délivrer, car les conditions lui ont été créées par ses bourreaux mêmes. Le titre nous fait donc plonger directement dans le monde renversé de la sotie : les faits ne sont pas ce qu'ils paraissent être, les personnages non plus ; tout est une mise en scène, pour jouer l'héroïsme, le supplice, la délivrance. De plus, le texte nous présentera, par la suite, un Prométhée désabusé, simple spectateur à la vie des hommes, un Prométhée taciturne et très fatigué, un Prométhée ankylosé, un Prométhée ennuyé, mais aussi cruel – aucune donc des caractéristiques du Prométhée classique⁶.

La cadre typique de la sotie s'impose dès le début du texte, qui donne à voir une scène à fous, étrange⁷, un monde renversé pour les spectateurs abasourdis : En plein centre parisien, un monsieur quelconque est appelé à écrire une adresse, au hasard, sur une enveloppe, un mouchoir est laissé tomber, par hasard, par un monsieur corpu lent pour choisir, au hasard encore une fois, le récepteur d'un acte gratuit : la gifle ; le monsieur maigre affirme, malgré l'évidence, avoir à peine senti la gifle : « [...] the setting is modern, the tone light-hearted, flippant even, Parisian,

³ « Je te dédie ce livre, cher ami, parce que tu voulus bien le louer. Quelques rares pareils à toi puissent-ils, en cette gerbe de folle ivraie, trouver, comme tu fîs, du bon grain ».

⁴ *Prométhée enchaîné*

⁵ *Prometheus Unbound*

⁶ « La magie de ce discours originaire est qu'il met en scène sous la forme d'un drame très vivant l'étroite proximité, évidemment toujours très actuelle, qui existe entre la création et l'inhibition ». (Colin 2003 : 150)

⁷ « [...] on vit ceci qui put paraître étrange » (Gide 1899 : 11) ; « l'étrangeté de l'histoire » (Gide 1899 : 12).

while possessing an underlying, very Gidean seriousness of intent ». (Sheridan 1999 : 158).

La scène de la gifle est présentée de plusieurs perspectives, permettant un dévoilement graduel des personnages agissant et de leur identité. La première perspective est celle du narrateur extradiégétique qui comprend que le monsieur corpulent et abusif est Zeus. Une autre perspective est celle du garçon de café qui y décèle une mise en scène d'un acte gratuit, par le Miglionaire. Quelle que soit la perspective, il est clair qu'un geste fou dans un monde des fous – donner une gifle en récompense d'un geste poli – entraîne une perception folle, c'est-à-dire déraisonnable : Damoclès ne se sent pas une victime, mais un élu : « [...] je sens que je suis un être très original, unique, répondant à une vraiment singulière destinée » (Gide 1899 : 31).

La visée pédagogique du texte, par le biais de la moquerie, est aussi l'une des caractéristiques de la sottise et cette visée est présente dans le texte gidien. En fait, l'anecdote⁸ avec laquelle débute le texte fonctionne comme prétexte pour le discours sur la « moralité privée ». Ainsi, l'histoire de Prométhée apparaît comme une anecdote, pour illustrer l'absence de la moralité publique et aussi, comme le remarquait Jacqueline Duchemin, pour construire un discours ironique contre la croyance traditionnelle dans la bonté divine : « [...] l'œuvre de Gide constitue la plus virulente satire des dogmes religieux et de la foi en la bonté divine » (Duchemin 1951 : 64).

Si la scène de la gifle est un premier monde renversé, ce n'est pas le seul. Le café, avec son garçon et ses clients, en est un autre. Le garçon de café n'est pas un simple serveur, mais un observateur et même un déclencheur des scènes qui se déroulent dans le café, personnalités et « relations entre les personnalités » (Gide 1899 : 20). Le garçon de café est un vrai metteur en scène et, par cela, maître des vies et des relations des hommes, un Zeus donc de son petit monde à fous : « [...] je mets en relation ; j'écoute ; je scrute ; je dirige la conversation. A la fin du dîner je connais trois êtres intimes, trois personnalités. Eux, pas moi ! Moi, vous comprenez, j'écoute, je relate, eux subissent la relation » (Gide 1899 : 21).

De cette manière, le garçon de café se pose sur une position de supériorité, échappant à la simple humanité, car les hommes subissent tandis que lui, il agit. C'est la manière ironique de Gide de dénoncer la situation de l'homme moderne, incapable de gérer son existence, incapable de *se* déterminer. Ainsi, l'homme a échoué à être celui pour lequel Prométhée avait volé le feu des dieux ; l'homme est réduit à une situation de patient, ayant oublié d'être actant.

L'histoire se construit progressivement, par l'accumulation des perspectives : celle du narrateur extradiégétique et simple spectateur, qui voit la scène en simple observateur ; ensuite, la perspective du garçon de café qui raconte, explique et dévoile l'identité du Miglionaire ; puis la perspective de Damoclès qui se révèle le destinataire, casuel, des 500 francs et qui est à la recherche de son bienfaiteur ; enfin, la perspective de Coclès qui se dévoile comme celui qui avait

⁸ Ruth Yorh affirmait, sur *le Prométhée* de Gide que «the book is anecdotal in nature» (York 1961).

écrit le nom de Damoclès sur l'enveloppe, donc aussi celui qui avait ramassé le mouchoir et reçu la gifle.

La figure gidienne de Prométhée contraste nettement avec celle imposée par la mythologie classique. Au héros civilisateur, sacrificiel et indomptable s'est substitué un être observateur de la vie parisienne, ankylosé, fatigué, désabusé. Ainsi, le mythe de Prométhée, chez Gide, contraste avec le mythe romantique ou positiviste, le héros libérateur devenant un héros de l'individualisme. (cf. Trousson 1964). Il observe et subit plus qu'il n'agisse et s'il agit, ce sont des actes gratuits, encore un contraste avec le Prométhée classique. L'un des mythes fondamentaux du mythe classique, le vol du feu – élément civilisateur – est aussi pris en dérision : le feu devient chez Gide de simples allumettes, produits éphémères et industriels.

L'ankylose du Prométhée gidien est l'ankylose de toute l'humanité, qui vit dans un monde où les valeurs sont renversées, gouverné non pas des actes gratuits, mais par le mal gratuit, que Gide attribue sans doute au divin : « [...] le but de Gide est d'établir, en prenant de façon bouffonne le contre-pied de l'apologétique traditionnelle, que l'intervention divine équivaut au triomphe du mal gratuit » (Duchemin 1952 : 62). C'est un monde où l'homme est en proie au déterminisme social : « Je porte sur moi le billet. Ni jour, ni nuit je ne le quitte. J'y suis acquis. Avant j'étais banal, mais libre » (Gide 1899 : 38), dit Damoclès.

Le Prométhée de Gide est profondément humain, dans le sens qu'il a perdu toute allure héroïque, comme le voulait la tradition classique. Encore plus, selon nous, Prométhée est l'un des avatars du bâtard gidien. Dépourvu de racines, de relations de parenté, de détermination, il assume deux hypostases : celle d'observateur et celle de bâtard, lorsqu'il commet l'acte gratuit. Le Prométhée gidien avoue de pas avoir une histoire (cf. Gide 1899 : 48), ce qui confirme son statut de bâtard. Encore plus, lorsqu'il est mis dans la situation de se présenter, il occulte volontairement son statut héroïque, que la tradition voulait pour lui. Par exemple, lorsque Damoclès est sur le point s'établir une quelque connexion entre le nom de son convive et une histoire qui lui semble connue, Prométhée l'arrête nettement : « [...] cela n'a aucune importance » (Gide, 1899 : 50).

La seule relation par rapport à laquelle se définit Prométhée est celle avec son aigle : il est « l'homme à l'aigle », mais ici la démythification et l'hybridation interviennent encore une fois, car on ne sait pas très bien si c'est un aigle ou un vautour. C'est une modification importante de l'un des mythes essentiels du mythe classique, s'intégrant dans le projet général de Gide qui est la démythification du mythe classique. Encore plus, le symbolisme de l'aigle apparaît comme différent de celui traditionnel. Ce n'est plus l'instrument de la punition du dieu suprême, mais il est profondément rattaché à la sphère de l'humanité : il est « [...] tout au plus une conscience » (Gide 1899 : 54). Cet aigle, « [...] piteux, maigre, battant de l'aile dépennée » (Gide 1899 : 55) se nourrit du foie que Prométhée lui offre volontairement, devenant le symbole d'une humanité qui a perdu sa conscience, ses valeurs, une humanité qui aplatit l'individualité. Le Prométhée gidien n'est plus l'être qui assume avec héroïsme le supplice qui lui est infligé par Zeus, mais un être

résigné, qui s'offre au supplice : « [...] tu me fais mal » (Gide 1899 : 68) dit-il à son aigle, lorsque celui-ci se nourrit de son foie.

Nous pensons que cette relation qui traduit une sorte de volupté de la douleur, entre Prométhée et son aigle se construit comme une relation des doubles, où chacun des actants se projète dans un moi idéal qui est l'autre : l'aigle consomme à proprement parler Prométhée, pour s'emparer de lui. À son tour, Prométhée se donne volontairement au supplice parce qu'il se projète dans l'être beau, idéal donc, que va devenir l'aigle après s'être nourri : « Prométhée, s'éprenant de la beauté future de son aigle, lui donnait chaque jour plus à manger » (Gide 1899 : 71) Il se produit donc, selon nous, une hybridation du mythe de Prométhée avec celui de Narcisse, justement par ce désir mimétique de se substituer à un autrui idéal et beau.

L'épisode de la détention de Prométhée est aussi largement modifié, transformé de manière ludique, voire ironique, par Gide. L'enchaînement n'est plus la mise en acte de l'ire divine, mais il est fruit d'une délation : le garçon du café dénonce Prométhée pour avoir fabriqué des allumettes sans brevet. Si l'enchaînement est fruit d'une tromperie, alors la délivrance, elle aussi, est aussi une tromperie, par rapport à la version classique : c'est le supposé bourreau, l'aigle, qui délivre Prométhée. Il s'agit, selon nous, de la conclusion de cette substitution mimétique déjà évoquée : avec cette délivrance, l'aigle s'empare complètement de son idéal, Prométhée.

De cette manière, l'aigle acquiert un double symbolisme : il est la force qui consomme, mais aussi la force libératrice. C'est ainsi que s'actualise l'une des idées les plus chères de Gide : c'est par le sacrifice (volontaire) de soi que l'on arrive à la vérité de soi :

« J'ai tu jusqu'à présent mon histoire ; d'ailleurs, jusqu'à présent, je ne la comprenais pas bien. Et si je me décide à vous en parler, maintenant, c'est que, grâce à mon aigle, elle m'apparaît maintenant merveilleuse » (Gide 1899 : 85-86).

Par son *Prométhée mal enchaîné*, Gide n'entend pas reprise d'un des plus connus mythes de l'antiquité gréco-romaine. L'univers d'attente du lecteur est bouleversé dès le début, par le titre qui met en dérision la variante classique, annonçant un traitement ludique, voire ironique du mythe. Par des transformations ludiques, par l'ironie et par les hybridations, Gide fait de son Prométhée le symbole d'une humanité désabusée, en quête de son identité ; encore plus, Prométhée est l'un des bâtards de Gide, une projection, selon nous, d'un moi gidien qui affirme son non-conformisme aux règles et qui essaie de se trouver. Agir, dans la perspective gidienne, signifie initier une action par sa propre volonté et non pas en réponse/réaction. Le vrai agir est celui gratuit. Et c'est là l'idéal de l'homme gidien : celui capable d'un acte gratuit, c'est à dire capable d'être libre, sans aucune contrainte ou enracinement : le bâtard. C'est la définition formulée par le garçon de café, pour lequel l'homme est « [...] le seul être capable d'agir gratuitement » (Gide 1899 : 22). L'idéal de l'homme gidien est l'homme libre et unique, actualisation de la bâtardise : « Maintenant je reconnais certes qu'un homme commun ne saurait

exister et j'affirme que c'est une vaine ambition que de tâcher de ressembler à tout le monde » (Gide 1899 : 32).

Bibliographie

- Brée, Germaine (1953), *André Gide, l'insaisissable Protée*, Paris : Les Belles Lettres.
- Brunel, Pierre (1996), « Fous et sots. Folie et sotie dans la littérature moderne », in *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Anuario X.
- Colin, C., Robert (2003), « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », in *Tropique*, n° 3 (84).
- Davet, Yvonne (1958), « Les Caves du Vatican : notice », in *Romans, Récits et soties, œuvres lyriques d'André Gide*, Paris : Gallimard, Editions de la Pleiade.
- Duchemin, Jacqueline (1952), « Le mythe de Prométhée à travers les âges », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol 1, n° 3/1952.
- Fillaudeau, Bertrand (1985), *L'univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris : José Corti.
- Goulet, Alain (1979), « L'écriture de l'acte gratuit », in *Revue des Lettres Modernes. André Gide*, n° 6/1979.
- Holmes Beck, Robert, Aeschylus (1975), *Playwright Educator*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- Lanson, Gustave (1920), *Histoire de la littérature française*, Paris : Hachette.
- Lefter, Diana-Adriana (2008), *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Bucuresti : Editura Universității din București.
- McLelland/C, Joseph (1988), *Canadian Corporation for Studies in religion*, Wilfrid Laurier University Press.
- Pernot, Denis (2007), *La jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire*, Paris : Champion.
- Sheridan, Alan (1999), *André Gide : A Life in the Present*, Harvard University Press.
- Trousseau, Raymond (1964), *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Geneva : Droz.
- York, B., Ruth (1961), « Circular Patterns in Gide's « Soties », in *The French Review*, vol. 34, n° 4/1961.
- Wunenburger, Jean-Jacques (1994), « Mytho-phorie : formes et transformation du mythe », in *Religiologiques*, numéro 10, automne 1994.

Corpus

Gide, André (1899), *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris : Société du Mercure de France.

SALAMMBÔ DE G. FLAUBERT – NOCES DE L'ÉCRITURE LITTÉRAIRE ET DE L'OBSERVATION DU PEINTRE

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

Résumé

Dans notre étude, nous voulons démontrer, par l'analyse des exemples tirés du roman *Salammô* de Gustave Flaubert, que ce réaliste (ou romantique, naturaliste, adepte du scientisme dans la littérature, fondateur de « l'impressionnisme littéraire », selon Eugène Lersch), a su observer et cultiver le dialogue entre l'écriture littéraire et l'observation du peintre fondée sur la sensation colorée, à l'aide du mot qui devient, selon notre opinion, le pinceau d'un peintre car la littérature est l'un des domaines qui permet le métissage des cultures, des langues, des genres, le franchissement des frontières.

Nous nous proposons d'observer donc comment se manifeste l'existence d'un langage littéraire chez Flaubert qui ressemble à la technique de la composition d'une peinture impressionniste ; comment l'élément visuel influence la narration ; comment se manifeste cet effet de métissage entre les deux arts, la peinture et la littérature ; comment ces deux arts peuvent se métisser ; quels sont les procédés utilisés par Flaubert dans son roman soumis à l'analyse et dans quel but. Ensuite, nous voulons analyser la manière de cet écrivain de concevoir la matière de son roman, à savoir la couleur qui détermine l'action et les personnages ; et le rapport lumière/ombre qui individualise la couleur et détermine le déroulement du récit.

Abstract

GUSTAVE FLAUBERT'S SALAMMBÔ – A DIALOGUE BETWEEN LITERARY WRITING AND PAINTER OBSERVATION

In our study, we want to demonstrate, by analyzing examples from Gustave Flaubert's novel *Salammô*, that this realistic writer (or a romantic, a naturalist, a scholar of literature, founder of the literary impressionism, according to Eugene Lersch), has observed and cultivated the dialogue between literary writing and observation based on coloured sensation, using the word that becomes a painter's brush because literaturean area that allows the miscegenation of cultures, languages, genres, border-crossings. We do not aim to observe how the themes of painting influenced literature of the nineteenth century, but to analyse the literary language in Flaubert's works, a language that resembles the technique of composition in an impressionist painting; how the visual element influences narration; how this effect of miscegenation between the two arts, painting and literature,

manifests itself; how these two arts can be mixed; what methods are used by Flaubert in his novel submitted to analysis and for what purpose. Then we aim to analyze his way of conceiving the matter of his novel, namely *the colour* which determines the action and the characters; and *the light/shadow* ratio that individualizes the colour and determines the narrative story.

Mots-clés : *langage littéraire, métissage, peinture, suggestion, couleur, lumière/ombre*

Keywords : *literary writing, miscegenation, painting, suggestion, colour, light/shadow*

Introduction

La littérature a été, depuis le Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle, source d'inspiration pour la peinture : les textes de la Bible, de la mythologie ou de l'histoire ont inspiré les grands peintres et leurs toiles inégalables. Mais au XIX^e siècle nous pouvons parler d'un changement : c'est la littérature qui puise sa source dans la peinture (Bergez, 2004).

Même s'il y a des différences d'ordre esthétique et sensoriel entre la littérature et la peinture, elles ont des points d'inspiration et d'expression communs qui leur assurent des interférences. Bernard Vouilloux (2011) affirme : « Depuis Victor Hugo jusqu'aux Goncourt, les écrivains ont donc exploré tous *les croisements* possibles entre verbalisation et visualisation » ; de son côté, Gracq (1980) confirme que la description, comme élément littéraire, est plus proche d'un tableau parce que son objet d'étude est l'espace, tout comme dans la peinture et non pas le temps, comme dans la narration.

Dans notre étude, nous voulons démontrer, par l'analyse des exemples tirés du roman *Salammô* de Gustave Flaubert, que ce réaliste si controversé au XIX^e siècle (et même aujourd'hui), a su observer et cultiver *le dialogue entre l'écriture littéraire et l'observation fondée sur la sensation colorée*, à l'aide du mot qui devient, selon notre opinion, le pinceau d'un peintre car la littérature est l'un des domaines qui permet le métissage des cultures, des langues, des genres, le franchissement des frontières.

Nous ne nous proposons pas d'observer comment les thèmes de la peinture ont influencé la littérature du XIX^e siècle, mais comment se manifeste l'existence chez Flaubert d'un langage littéraire qui ressemble à la technique de la composition d'une peinture impressionniste ; comment l'élément visuel influence la narration ; comment se manifeste cet *effet de métissage entre les deux arts, la peinture et la littérature* et comment ces deux arts peuvent interférer ; quels sont les procédés utilisés par Flaubert dans son roman soumis à l'analyse et dans quel but.

Ensuite, nous voudrions analyser la manière de Flaubert de créer un roman, *Salammô*, comme un peintre impressionniste, à l'aide de *la couleur* et du rapport étroit qui s'établit entre *la lumière et l'ombre*.

1. Le métissage

Le métissage, qui vient du latin *mixtus*, « mélangé », est défini dans le *Petit Larousse* comme « [...] production culturelle résultant de l'influence mutuelle des civilisations en contact ». Mais cette notion reste quand même ambiguë car le métis est un « autre », quelque chose de neuf, de spécial. Le métissage existe donc dans la variation (Laplantine et Nouss 2011), dans la reconfiguration d'une nouvelle structure « [...] qui transforme, métamorphose ce qui était ».

Si au début le métissage a défini un mélange des races, une fois appliqué à la littérature, comme discours de la fiction et de la réflexion, il est employé pour montrer les œuvres qui mêlent des éléments divers¹. C'est à travers la littérature que nous observons les manifestations, les enjeux, les effets du métissage².

Le rapport étroit entre la littérature et l'altérité peut être un premier effet du métissage dans le domaine de la littérature car Rimbaud affirme « *Je est un autre* », Nerval le complète avec « *Je suis l'autre* », tandis que Proust conclut « *Chacun de nous n'est pas un* » dans *La Fugitive* et « *Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* » dans *Contre Sainte-Beuve*.

La littérature de voyage, surtout avec Nerval et Flaubert et leurs voyages dans l'Orient sucré du XIX^e siècle, assure un autre effet de métissage par la quête de l'autre et l'exploration de son espace.

Avec Lautréamont et continuant avec le dadaïsme et le surréalisme, la littérature, la peinture et la photographie se rencontrent et donnent naissance à un autre effet de métissage. L'œuvre d'art est ouverte à toutes les interprétations de son lecteur/spectateur parce que l'objectif de son créateur est double : refléter la réalité, par l'utilisation de matériaux préexistants mais, en même temps, créer une nouvelle réalité, par le choc du rapprochement (Laplantine et Nouss 2011).

Même si l'art moderne assure un équilibre entre les plans d'une toile, les sons d'une chanson, les styles et les genres d'une œuvre littéraire, le métissage est omniprésent en vue de mettre en pratique son but : créer quelque chose de neuf et de spécial.

1.2. Impressionnisme et impressionnisme littéraire

L'*impressionnisme* est né comme « un mouvement pictural »³ dont l'apogée marque la deuxième moitié du XIX^e siècle en France. Critiqué au début, ce mouvement, qui a certainement influencé les arts visuels, sort en évidence surtout par la technique de « la composition ouverte » des toiles de petit format qui utilisent « les angles de vue inhabituels » et par la nouvelle manière « à noter les impressions fugitives »⁴.

Cette nouvelle tendance dans le domaine de la peinture (choix de thèmes, manière de concevoir le dessin, peinture en plein air pour saisir l'instant à l'aide du

¹ <http://universalis.fr/encyclopedie/metissage-litterature/>.

² https://www.fabula.org/actualites/le-metissage-et-la-litterature_14066.php.

³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Impressionnisme>.

⁴ *Ibidem*.

jeu inattendu entre la lumière et l'ombre) se développe en parallèle avec la technique de la photographie qui assure, de son côté, l'impression de réalité à l'aide des affiches, des albums et des ouvrages illustrés, des journaux avec des caricatures et des cartes postales (Cristovão 2010 : 91-101).

Les peintres de ce nouveau courant artistique, « peintres *du concret et du vivant* »⁵, demandent l'exploration de nouveaux sujets et façons de peindre autrement, en privilégiant une nouvelle technique : l'impression face au réel, et non la description du réel, l'emploi des couleurs vives et des jeux de lumière pour rendre des paysages ou des scènes de vie au lieu de faire revivre, dans leurs toiles, des scènes du passé historique ou de la Bible. Ils travaillent sur place et sur le motif, sur l'étude du plein air, en transformant la lumière et ses jeux dans des éléments essentiels pour leur peinture⁶.

La technique, inventée en 1869, est soumise à la critique à cause d'un article appartenant à Louis Leroy (paru dans la revue *Charivari*) dans lequel il bafoue la toile de Monet (*Impression, soleil levant*) et emploie, pour la première fois, le terme d'*impressionnisme*, baptisant ainsi le nouveau mouvement artistique, *l'Impressionnisme*.

L'impressionnisme influence donc *la littérature* car l'image à voir se transforme en image à lire dans le texte littéraire, selon Cristovão (2010 : 91-101) ; il influence aussi *la musique*, c'est-à-dire *Claude Debussy, Maurice Ravel*, musiciens qui ont misé sur une forme musicale plus libre, sur un langage harmonique, sur une perception subjective des sonorités et des rythmes.

L'impressionnisme dans l'art (*ibidem*) inspire certains écrivains (c'est surtout le cas de *Flaubert* et de sa technique de la suggestion, de la sensation vécue sur le vif dans son roman *Salammbô*) qui abandonnent leurs projets littéraires narratifs pour se lancer dans une autre recherche : c'est-à-dire, rendre, dans les pages de leurs romans, la sensation qui devient réalité, ou, selon les mots de Proust (à propos des expériences de Flaubert), « [...] ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression » (Proust 1971 : 588). Ils créent donc un nouveau langage littéraire qui, dans sa forme et son style, ressemble à la réalisation d'une peinture impressionniste. Les tableaux que ces écrivains proposent, relient le texte à l'image qui s'en dégage à l'aide des thèmes communs et des techniques linguistiques et picturales, en vue de décrire la sensation éprouvée par le lecteur avide de lecture.

1.2.1. Flaubert et l'impressionnisme littéraire

Romantique, réaliste, naturaliste, adepte du scientisme dans la littérature, fondateur de « l'impressionnisme littéraire », selon Eugène Lersch (1931), Flaubert nous surprend par la manière de concevoir la matière de son roman *Salammbô*, à savoir la couleur qui détermine l'action et les personnages ; il a voulu libérer la littérature de type traditionnel, lui attribuer plus d'indépendance, transposant le temps et l'espace sur un plan parallèle et indépendant du déroulement du récit et

⁵ *Ibidem*.

⁶ <http://www.encyclopedie.bsditions.fr>.

imprimant au style plus d'importance qu'à l'action. Mais cette idée de liberté ou d'indépendance, attribuée à la littérature, a été âprement critiquée par les frères Goncourt (1989), à cause des descriptions longues et inutiles des romans de Flaubert (surtout *Madame Bovary* et *Salammbô*) ; dans leur opinion, la conclusion est bien simple : l'œuvre de Flaubert tient plus de la peinture que de la littérature :

« Puis il y a une grande fatigue dans ces éternelles descriptions, dans ces signalements, bouton à bouton, des personnages, dans ce dossier miniaturé de chaque costume. La grandeur des groupes disparaît par là. Les effets deviennent menus et concentrés sur un point ; les robes marchent sur les visages, les paysages sur les sentiments. [...]

La partie la plus noble et la plus forte de l'œuvre *tient beaucoup plus de la peinture que de la littérature*⁷. » (tome I : 692).

Proust, au XX^e siècle, dans son article « À propos du "style" de Flaubert » (1971), reconnaît dans la technique de Flaubert une vraie révolution de la littérature : il considère que cet écrivain met l'accent plutôt sur l'aspect visuel du sujet que sur le sujet proprement-dit du roman, il rend plus importants le style et l'impression par rapport au thème et à l'action, tout comme dans la peinture :

« [...] *ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression*⁸. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui [après] coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. » (p. 588)

1.3. Flaubert, peintre de la sensation

1.3.1. La couleur

La couleur, moyen d'expression de la peinture, est bien présente dans la littérature et surtout chez Flaubert (Manolescu 2006). Le travail acharné, en vue de ciseler le mot, les recherches du style et de la forme caractérisent, depuis toujours, la littérature et l'écrivain. Puisque nous transposons d'un art à l'autre des termes qui aident à mieux comprendre le style flaubertien et puisque nous associons une couleur aux mots, il faut établir que nous faisons référence non à une technique littéraire mais à la sensibilité du lecteur devant les tons et les jeux de la lumière et de l'ombre.

L'écriture de Flaubert se transforme en manière de peindre et de vivre la réalité à l'aide de l'expérience scripturale et la juxtaposition de tableaux (Séginger, 2010). Flaubert sait clairement qu'il y a toujours « un mot juste » (Thibaudet 1935 : 207) qui désigne ou qualifie un état. Ce mot « juste » peut être, selon nous, dans la plupart de ses œuvres, *la couleur* qui devient moyen d'expression ou de sensation. En choisissant la couleur, l'écrivain est capable de maîtriser le visuel et la composition de l'image colorée, d'introduire le personnage dans l'action par son aspect physique ou mental.

⁷ Notre mise en relief.

⁸ *Ibidem*.

La célèbre formule de Flaubert « des affres »⁹ du style suggère l'effort de l'écrivain de type traditionnel qui a trouvé la méthode nouvelle selon laquelle il crée l'œuvre finie mais ouverte aux interprétations du lecteur qui participe, à côté de lui, au mécanisme de la création. Percevoir les couleurs, les reproduire par des mots-images, pénétrer le sujet, le personnage et même l'action, voilà le véritable but de la technique flaubertienne de voir les choses :

« Il n'y a qu'un Beau, c'est le même partout, mais il y a des aspects différents, il n'est plus ou moins coloré par les effets qui les dominent. » (Flaubert 1923, *Correspondance II* : 120).

« [...] toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre. » (Flaubert 1922, *Correspondance I* : 464).

« Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessus et le dessous. » (Flaubert 1904, *Correspondance IV* : 158).

Flaubert demande, dans ses romans, la présence d'un témoin qui n'est pas l'artiste mais le personnage qui engage l'action, en inaugurant ainsi une nouvelle modalité de construction : la parole vécue comme moyen de caractérisation car il exige « [...] la couleur en mouvement » (Flaubert 1922, *Correspondance I* : 219). Son désir réside dans le fait qu'il veut avoir « [...] de l'action et de la couleur » (Flaubert 1904, *Correspondance IV* : 237) dans les pages de son écriture ; dans sa vision d'écrivain, qui cherche enrichir les moyens d'expression de l'écriture à l'aide de l'image colorée ; la couleur a sa propre âme, elle est vivante, elle crée le style : « La couleur de la nature a un esprit, une sorte de vapeur subtile qui se dégage d'elle et c'est cela qui doit animer par en dessous le style. » (Flaubert 1904, *Correspondance III* : 263).

De ses voyages avec leur pittoresque, à travers lesquels il a cherché la couleur, Flaubert la garde pour l'appliquer aux descriptions de ses romans. D'ailleurs sa *Correspondance* et ses *Notes de voyage* sont des points de repère pour les productions ultérieures. Il n'imité jamais rien parce qu'il se fie à *ses propres sensations et observations*. L'image, une fois sortie du « ventre » de ces voyages et de ces notes de jeunesse, est soumise à un long processus de « digestion » : après avoir avalé les impressions du moment, Flaubert les digère, se pénétrant de la sensation éprouvée, s'y identifiant ; il met ensuite les images ainsi obtenues sur la feuille de papier de sorte qu'elles deviennent plus réelles que la réalité même :

« Je vis comme une plante, je me pénètre de soleil, de lumière, de couleurs et de grand air ; je mange ; voilà tout. Restera ensuite à digérer. C'est là l'important. » (Flaubert 1922 *Correspondance I* : 289).

« [...] le relief vient d'une vue profonde, d'une pénétration de l'objet, car il faut que la réalité extérieure entre en nous à nous faire presque crier pour la bien reproduire ; quand on a son modèle net, devant les yeux, on écrit toujours bien. » (Flaubert 1923 *Correspondance II* : 85).

⁹ « Il me faut de grands travaux d'art avant d'obtenir une cascade.- Ah ! je les aurai connues, les affres du style ! », *Lettre adressée à George Sand le 27 novembre 1866, Corresp. III*, p. 566.

Doué d'une prédisposition sensorielle sortie du commun, comme les peintres, il superpose « couleur sur couleur » (*id.* : 2) pour obtenir l'effet et créer ses propres moyens d'expression : « Poètes, sculpteurs, peintres et musiciens, nous respirons l'existence à travers la phrase, le contour, la couleur ou l'harmonie et nous trouvons tout cela le plus beau du monde » (*id.* : 177). La couleur devient ainsi résultat et couronnement de l'idée : « Pour qu'un livre sue la vérité, il faut être bourré de son sujet presque par-dessus les oreilles. Alors la couleur vient tout naturellement comme un résultat fatal et comme une floraison de l'idée même. » (*id.* : 307), mais aussi son argument solide : « J'éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu'à voir, mais quand je vois bien » (*id.* : 439).

Proust affirme que chez Flaubert tout ce qui est action devient impression ; R. Debray-Genette le complète en observant que la description flaubertienne impose un mouvement inversé : l'écriture continue l'effet pictural : « [...] ce qui était impression devient action » (*id.* : 85). Flaubert décrit donc la scène vue, prise sur le vif mais il prolonge sa description de sorte que le tableau, ressemblant à celui peint par un peintre, s'enrichisse de romanesque et devienne porteur de sentiments et de sensations.

1.3.2. La lumière

La lumière est le point fort de la technique de Flaubert, elle est décisive pour le langage flaubertien, elle complète la couleur et lui donne de la profondeur :

« La route que nous parcourions contournait le bord de la mer et nous marchions sur le sable ; il y a un soleil comme tu n'en connais pas, qui dominait toutes les côtes et leur donnait une teinte blanche et vaporeuse. Tous les arbres scintillaient comme du diamant et à notre gauche les buissons de myrtes embaumaient. » (*id.* : 91).

« Le temps est gris, la Seine est jaune, le gazon est vert, les arbres ont à peine des feuilles, elles commencent, c'est le printemps, l'époque de la joie et des amours. » (Flaubert 1922, *Correspondance I* : 59).

L'auteur « se pénètre » de la couleur qui, à l'aide de la lumière, crée des touches, des tons, dans un mouvement continu. Alors l'écrivain, qui voit et agit comme un peintre, trouve les effets momentanés de la lumière qui changent tout ; et les oppositions de couleurs, de composition, de mise en page se retrouvent sur « la toile » de l'écriture :

« Voilà devant moi mes livres sur la table, mes fenêtres sont ouvertes, tout est tranquille; la pluie tombe encore un peu dans le feuillage et la lune passe derrière le grand tulipier qui se découpe en noir sur le ciel bleu sombre. » (*id.* : 1469).

« À Marseille déjà j'avais été étonné de la liquidité des eaux qui sont toutes bleues, mais si elles sont bien plus transparentes encore. » (*id.* : 185),

« Le Nil est plat comme un fleuve d'huile. À notre gauche, nous avons toute la chaîne arabe qui, le soir, est violette et azur. » (*id.* : 58).

Comme un vrai peintre impressionniste, Flaubert est capable de recréer l'image à l'aide des touches lumineuses qui, par un mouvement continu, font disparaître l'ombre. L'ombre devient ainsi lumière, l'image en mouvement est

accompagnée par les réflexes de la lumière, par le passage du vent, par l'apparition d'un nuage:

« Souvent cette vision se fait lentement, pièce à pièce, comme les diverses parties d'un décor que l'on pose ; mais souvent aussi elle est subtile, fugace, comme les hallucinations. Quelque chose vous passe devant les yeux ; c'est alors qu'il faut se jeter dessus avidement. » (*id.* : 138).

L'image flaubertienne est plutôt picturale que littéraire, le langage de la lumière devient le langage de la couleur visualisée à l'aide du mot, influençant la bande sonore de même que l'olfactif : « J'ai le mot sur le bout de ma langue et la couleur au bout des doigts » (*id.* : 401).

Si pour les peintres impressionnistes le but est de faire vivre la nature à travers les sensations lumineuses, Flaubert, comme impressionniste littéraire, se propose de mettre en évidence, de manière obsessionnelle, la couleur traversée par la lumière. La couleur chez lui, rendue par son instrument spécifique, le mot, devient objet palpable. Le mot prend de la forme, il peut être donc modelé, tout comme dans la peinture ou dans la sculpture. Flaubert est donc peintre et sculpteur à la fois ; à l'aide du mot, longuement ciselé, il retient l'image du moment, s'abandonnant à la folie de la couleur : « C'est le ciel qui fait le paysage » (Flaubert 1923 *Correspondance II* : 119). L'art de Flaubert, comme art de la suggestion, se construit par l'effet d'écrasement de relief et de perspective à l'aide des couches de couleurs. Chez lui, les couleurs se décomposent, se projettent sur la surface plane de la feuille de papier comme sur la toile de peintre, se gonflant de l'intérieur et réalisant ainsi l'effet de relief tandis que la lumière les écrase.

Flaubert se montre, en même temps, maître et esclave de la couleur : esclave, à cause de la dépendance de son art ; maître, par la perfection de la maîtrise de ce moyen. Il aspire la couleur du monde environnant, il la restitue ensuite au lecteur qui fait la lecture du livre en train de se faire et devient ainsi témoin de sa création. Mais la première impression visuelle ne donne pas toujours naissance à la couleur ; elle est amassée, fermentée pour aboutir finalement au moteur de l'action ou du personnage, variante ultime qui est digne d'être imprimée et de devenir ainsi page de roman.

2. Étude sur le roman *Salammbô*

Dans son roman *Salammbô*, somme du thématisme des couleurs, des détails, des lumières, des sons, Flaubert nous plonge dans l'histoire d'une époque depuis longtemps oubliée mais ressuscitée par le don de son auteur de voir les choses, les événements.

Roman maintes fois analysé comme appartenant à la fois au romantisme à cause des descriptions et des sentiments vécus par les personnages mi-historiques, mi-fiction, au réalisme à cause de l'action et de la sensation vécues sur le vif, au naturalisme à cause de la perception des sensations, *Salammbô*, le roman carthaginois (ou le roman historique ou même archéologique) de Flaubert est, sous

l'influence de l'émotion vécue, un croisement des moments de cruauté et de violence et des moments d'exaltation amoureuse et religieuse.

Le solitaire de Croiset, suivant de près les images découvertes à travers ses voyages en Orient, transforme sa description en acte proprement métaphysique pour justifier son désir de « [...] voir jusque dans les pores des choses » (Flaubert 1904, *Correspondance III* : 337). L'image colorée sort de la page de son écriture pour vivre sa propre vie.

Comme tous les grands artistes, il joue sur l'observation, le souvenir, l'imagination, la documentation, en y ajoutant les souvenirs de ses voyages, surtout ceux de l'Orient qui ouvrent son appétit inassouvi d'investiguer méthodiquement l'univers des couleurs. Alliant la précision du détail et le pouvoir de la sensation, il donne du relief à sa couleur, il saisit les visions fugitives qui lui passent dans l'esprit et il les fixe ensuite dans un mot longtemps ciselé : « [...] de nouvelles nourritures à son désir boulimique de posséder l'univers dans une phrase. » (Flaubert 1923, *Correspondance II* : 340).

Dans son roman *Salammbô*, Flaubert revit l'atmosphère d'une guerre terrible, nourrie par des passions nées soit par la religion, soit par l'amour, dans une cité depuis longtemps oubliée. Comme un véritable metteur en scène qui promène sa camera sur les objets et les êtres, il cherche le soleil qui tombe sur la lagune, il focalise l'image de la nuit, les reflets de la lune sur les jardins sacrés de Salammbô, les levers et les couchés du soleil tout au long de l'action du roman, de sorte qu'il parvienne à élargir la perspective et à activer une époque. Il conduit son lecteur à observer la relation irréconciliable entre les déités Tanit et Moloch, entre l'eau et le feu, entre le jour et la nuit, entre la mer et le soleil, entre l'amour et la religion ou encore entre l'amour et la guerre.

C'est en Egypte que Flaubert, le « bonhomme de couleur » (Flaubert 1904, *Correspondance IV*), a été ému par les couleurs, par le sens caché de la lumière ; c'est ici qu'il s'imagine des personnages dominés par la brutalité des dieux ou par l'impuissance des animaux ; c'est ici que le lecteur se rend compte que la couleur qui ruisselle à travers ce roman est *le rouge*, rendu à l'aide des effets de lumière et d'ombre (selon les affirmations des frères Goncourt : « [...] dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de *pourpre* » (1989, le 17 mars 1861).

Si pour les peintres la couleur existe grâce à la matière tinctoriale, Flaubert se sert du mot pour traduire la sensation colorée, du jeu de la lumière et de l'ombre pour mettre en scène l'action de son roman carthaginois.

2.1. La lumière dans le roman *Salammbô*

Est-ce que nous pouvons affirmer que Flaubert est un grand peintre de *la lumière* ? C'est la lumière qui imprime de la profondeur à l'action proprement-dite, à la description, insistant sur la sensation de matière ?

Dans son roman *Salammbô* les lumières qui éclairent la nuit ne suggèrent pas une fête, mais un monde violent, mouvementé, focalisant une couleur, le rouge dynamique, porteur de significations (Chevalier/Gheerbrant/Laffont 1982) ; le roman individualise *la lumière non-différenciée, les feux des camps/les incendies,*

les objets de l'intérieur qui émanent de la lumière (les torches, la lampe, le lampadaire, le candélabre), *les objets de l'extérieur* (les buchers, les charbons enflammés, le phare), *les yeux*.

2.1.1. La lumière non différenciée

La lumière *non différenciée* se transforme en liquide qui semble couler à travers le paysage, se poser sur les objets et les êtres ; transformée par son effet mais incolore dans sa représentation, elle règne en déesse dans les temples: « [...] il y avait des lumières dans le temple de Khamon »¹⁰ (p. 13), elle vacille : « [...] entre les colonnes peintes, sur les visages endormis » (p. 103) ou détruit le regard: « [...] une lumière éblouissante leur fit baisser les yeux » (p. 106).

Si au cinéma, c'est le cadre noir qui sépare deux séquences filmiques, chez Flaubert c'est la couleur (rendue à l'aide de la lumière) qui coupe les plans, qui fait que l'action du roman coule, qui donne l'impression de changement de plans : « La lumière s'arrêtait au bord; et l'ombre, telle d'un grand rideau, ne découvrait qu'un angle du matelas rouge. » (p. 113).

2.1.2. Les feux/les incendies

Les feux des camps des Mercenaires où rôtissent les bœufs, les feux des avant-postes « [...] comme des étoiles perdues » (p. 155), les arbres en feu avec leurs longues spirales sont présents dans le roman de Flaubert comme éléments qui participent au rythme de l'action, multipliant la sensation de violence : lueurs, reflets, jeux d'ombre et de lumière. C'est la couleur en mouvement qui dynamise l'action du roman, c'est la lumière qui éblouit et effraye :

« Les lueurs vacillantes du pétrole qui brûlait dans des vases de porphyre effrayèrent. » (p. 7)

« [...] il fermait un peu ses paupières dans l'éblouissement des flambeaux. » (p. 10)

« [...] les grands rayons lumineux frappant son visage lui semblaient l'extrémité d'un invisible réseau. » (p. 193),

qui brûle tout:

« [...] on alluma des bûchers dans les carrefours. » (p. 56)

« [...] des flammes *brûlaient* dessous. » (p. 108)

« Spendius fit enlever des porcs dans les métairies, les barbouilla de bitume, y mit le feu et les poussa vers Utique. » (p. 147)

« [...] c'étaient les châteaux des Riches qui *brûlaient*. » (p. 149)

« [...] des feux *brûlaient* dans des cylindres en filigrane. » (p. 159)

« Les flambeaux répandus par terre *brûlaient* encore, en allongeant, ça et là, sur les pavés de nacre comme des taches de sang. » (p.175)

« [...] des forêts entières *brûlaient*. » (p. 241)

« [...] les maisons étaient *brûlées* à ras de sol. » (p. 279)

¹⁰ Toutes les citations renvoient au roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, Flammarion, col. G.F., Paris, 1986.

« [...] ils aperçurent de grandes flammes qui enveloppaient le camp des Libyens. »
(p. 292)

« [...] les flammes du siège dépassent la hauteur des temples. » (p. 294).

Flaubert mise sur la sensation visuelle extrême qui se charge de couleur à cause de la matière incandescente suggérée, en préparant les orages de la guerre. Si la lumière du jour écrase les objets, les ombres de la nuit agrandissent les formes et les reliefs.

La sensation de brûlure atteint son apogée dans la description de *l'incendie* dans l'atmosphère surchargée de tension : « L'incendie de l'un à l'autre gagnait tous les arbres et les hautes masses de verdure [...] semblaient des volcans qui commencent à fumer. » (p. 15-16).

Le feu se répand et dévore, parfois il couve lentement et veille, entretenant l'inquiétude, mais il est toujours présent. Le sang, rendu par le reflet de ces flammes, image obsessionnelle qui revient souvent dans l'économie du roman, augmente la sensation de violence.

Flaubert suit de près cet échange entre deux types de matières, le solide incandescent et le liquide annonçant le désastre : la description de l'immense porte de Carthage « [...] aux derniers feux du soleil » (p. 449) sur laquelle les Barbares croient apercevoir « une traînée sanglante » (p. 405) ; la salle où Hannon où « [...] les torches jetaient des taches rouges » (p. 203) autour de la statue beuglante de Moloch. L'image est envahie par le rouge des flambeaux qui « [...] brûlaient encore en allongeant çà et là sur les pavés de nacre comme des taches de sang » (p. 287). Même si Flaubert se lance dans des descriptions longues et calmes après des combats violents ou des crimes atroces, la lumière ou l'ombre se combine avec la couleur du désert et donne naissance à la même sensation de rouge, symboles de la violence ou de l'atrocité. Le lecteur plonge dans la même matière gluante qui semble couler des pages du roman ; il assiste ébahi à la pesanteur du soleil, à la coagulation du ciel, quand le regard binoculaire de l'écrivain se délecte à sauter de repère en repère et à recréer une perspective.

Le feu allumé jaillit de la nuit où le noir des ténèbres multiplie le bruit d'une éruption imaginaire ; l'image, rendue par la caméra, est complétée par la bande sonore. Comme un vrai surréaliste, Flaubert se pare d'une couleur dure lorsqu'il évoque les ravages de l'incendie de la forêt qui succèdent au banquet des Mercenaires : « [...] les carcasses de singes à demi brûlées » tombent « [...] de temps à autre au milieu des plats » (p. 13). L'expression « çà et là » permet au solitaire de Croisset, connu pour son regard de myope, de fixer sa caméra sur le détail et de le multiplier à l'infini, insistant sur le déroulement de l'action dans la plaine où campe l'armée des Mercenaires, après le siège de Carthage : « [...] çà et là des feux brûlaient » (p. 157), « [...] une tour de bois abattue, çà et là brûlait » (p. 175).

Le feu qui brûle mais qui ne tue pas se retrouve dans la consistance du *zaimph* si cher à Salammbô, si cherché par Mâtho en vue de conquérir la fille-déesse de ses rêves. À la recherche du voile sacré, dans les corridors secrets du palais de Salammbô et du temple de Tanit, Mâtho et son compagnon Spendius « [...] marchaient dans du feu » (p.105), essayant de comprendre son pouvoir magique.

L'image du *feu éteint* se superpose sur l'image de Salammbô réveillée par Mâtho qui lui apporte le zaïmph, comme cadeau et offrande. C'est aussi l'image du temple de Moloch, « [...] montagne de cendres accumulées » (p. 162), où les cendres blanches des enfants sacrifiés au nom d'une religion brutale, au service des dieux sanguinaires, ne sont que le rouge d'un feu dévastateur, qui détruit corps et âmes.

L'imagination de Flaubert se définit par le rapport étroit existant entre la perception de la réalité et la réalité. Nous sommes les témoins de la naissance d'une couleur suggérée par l'action violente, cruelle de la guerre carthaginoise, de la mort violente des enfants purs pour que l'eau enfante la terre sèche, de la religion qui tue au nom des dieux ; tout se déroule selon la succession d'événements accumulés par la mémoire de l'écrivain qui verse son « ventre » trop plein d'images dans une narration où le mot devient pinceau de peintre et la feuille de papier, toile impressionniste.

2.1.3. Les objets de l'intérieur qui émanent de la lumière

Dans le roman flaubertien la matière coule dans la moule des *objets qui émanent de la lumière à l'intérieur*. C'est la lumière d'où sort à la surface la couleur, c'est-à-dire le rouge, sur un fond qui noircit de plus la nuit. Les points de lumière, les éclats, les scintillements que Flaubert ajoute encore à son tableau témoignent de la vision d'un grand écrivain et peintre. C'est par cette lumière que Flaubert suggère la vie de la cité de Carthage avec ses violences au nom de la guerre, du pouvoir, de la religion et de sa lutte des contraires.

La camera cinématographique découvre des objets incandescents, porteurs de lumière qui ouvrent la voie aux chemins perdus dans l'immensité de la nuit : *les torches*: « Leurs chevaux piaffaient éblouis par la lueur des torches » (p. 55), *la lampe de la chambre de Salammbô*, témoin des questions sans réponses tout comme le voile sacré de la déesse :

« C'était une lampe qui brûlait dans une coquille. » (p. 104),

« [...] une lampe en forme de galère brûlait suspendue dans le lointain de la chambre. » (p. 112) ;

la lampe de la tente de Mâtho, témoin des tourments d'un jeune homme partagé entre sa mission de soldat-Mercenaire et son amour pour la femme-voile et son mystère : « Les flammes de la lampe vacillaient sous des rafales d'air chaud. » (p. 113) ; *le lampadaire* d'argile de la tente de Mâtho qui, après le vol du zaïmph, brûle, projetant par sa lumière les actions futures du roman : « Un lampadaire d'argile brûlait doucement contre le mât de la tente » (p. 121) ; le *candélabre de la salle de l'entretien des Anciens* dont « [...] les rayons [...] brûlaient [...] » (p. 287), annonçant des événements violents ; le *candélabre du palais de Salammbô*: « [...] deux candélabres dont les lumières brûlaient dans des boules de cristal » (p. 269), augmentant la tension de la jeune fille devant les plus grandes décisions de sa vie : connaître la déité en touchant le voile sacré ou connaître la vie en touchant l'homme.

2.1.4 Les objets de l'extérieur qui émanent de la lumière

Si à l'intérieur, Flaubert se sert de l'image des *lampes*, des *candélabres* ou des *lampadaires* en vue d'impressionner la caméra cinématographique qui focalise les rayons qui frappent la rétine du lecteur, c'est à l'extérieur qu'il décrit *les bûchers* qui semblent enflammer la nuit et déchirer les ténèbres. Leur déchirure, visuelle et sensorielle, donne naissance à une couleur singulière, leitmotiv du livre, thème permanent de la destruction :

« Les bûchers d'aloès flambaient ou pâlessaient. » (p. 111),

« [...] les figures exsangues étaient renversées de place en place sur les débris d'armures. » (p. 306).

Les charbons enflammés, porteurs eux-mêmes d'un rouge intérieur qui envahit et brûle le regard, rencontrent le *blanc des os* (p. 170), couleur suggérée par l'incandescence du feu fondant la couleur. Le sacrifice des enfants innocents au nom d'une religion, qui détruit au lieu de guérir, suggère une combinaison rare de formes, de sensations et de couleurs. C'est par ce mélange que l'écrivain assure le règne visuel de la couleur dans un livre qui récré le mirage d'un monde perdu, un monde où la cruauté et la violence sont les attributs de l'action.

Le phare, « [...] qui flambait toutes les nuits » (p. 74) et qui, « [...] bâti par derrière, au sommet de la falaise, illuminait le ciel d'une grande clarté rouge » (p.110), transmet un flux coloré en rouge coupant les ténèbres de la nuit.

2.1.5. Les yeux

Rayons de la lumière colorée qui frappe, coupe, brûle, *les yeux* se fixent sur le personnage ; ce regard se pose sur l'objet et l'être, les dévorant de manière à devenir matière rendue à l'aide la lumière qui se colore à travers l'action.

Si au début les Mercenaires, rassemblés dans la cour du palais du célèbre Hamilcar, contemplent Salammbô par le biais de son palais : « Le palais s'éclaira d'un seul coup ». (p. 12), au dernier chapitre, Flaubert pose sa caméra sur les Carthaginois qui n'ont d'yeux que pour Mâtho, chef et symbole des Mercenaires vaincus dans une guerre absurde où la brutalité des habitants de la cité dépasse en intensité la brutalité des Mercenaires : « Au sommet de l'Acropole la porte du cachot [...] venait de s'ouvrir ; et dans ce trou noir un homme sur le seuil était debout » (p. 437).

Les yeux sont la représentation d'une couleur cachée et violente qui dévore tout. Brillants, étincelants ou brûlants, les yeux accélèrent l'action.

Synonymes de la flamme par leur effet, « [...] on n'apercevait que les flammes de ses yeux » (p. 20), ils donnent la chance à Flaubert d'introduire des personnages, comme Narr'Havas, aux yeux « rouges » (p. 198), pendant le festin des jardins d'Hamilcar ; chez Salammbô, ils « étincelaient » (p. 283) ; chez Schahabarim, ils brillent « [...] comme les lampes d'un sépulcre » (p. 67-68) ; chez Hannon, ils brûlent comme « deux charbons » (p. 145) ; chez Mâtho, ils sont « [...] la flamme d'un sacrifice » (p. 210) ; chez Hamilcar, ils sont « flamboyants » (p. 172) ; pour le python mystique, ils sont comme « des escarboucles » (p. 269).

Si Flaubert introduit la foule dans les pages de son roman, impliquée dans des scènes de cruauté extrême, la camera cinématographique focalise *les prunelles* « fauves » (p. 78), « flamboyantes » (p. 389, 275), luisant dans l'ombre ; les prunelles de Mâtho sont « [...] comme deux falariques en flammes » (p. 88) ou « [...] deux charbons dans la nuit » (p. 287) lorsqu'il regarde l'être ou l'objet de sa passion, la femme-zaïmph ; Hamilcar a des prunelles « [...] comme des torches » (p. 195), mécontent après la visite de ses trésors.

Des « flammes » (p. 449) sortent aussi des *orbites* si nous nous rappelons la forme complètement rouge de Mâtho, pendant son supplice devant la ville de Carthage déchaînée.

Employant des verbes comme: *brûler, scintiller, luire, étinceler, briller, flamboyer*, des noms significatifs: *flammes, escarboucles, charbons, étoiles* et des adjectifs comme *fauves, flamboyants, luisant*, Flaubert suggère le mouvement de la couleur, il crée un plan panoramique pour revenir ensuite au détail minutieux à l'aide de sa caméra. Il focalise, par la minutie des détails, le déroulement de la vie d'une cité dominée par la force des dieux et la violence de ses habitants (plus cruels que les Barbares mercenaires), par la passion dévastatrice qui se consume par le regard, par la beauté, la luxuriance et la sensualité des paysages mais aussi par la cruauté d'une religion qui détruit tout au lieu de pardonner à l'homme.

Conclusion

Notre analyse sur Flaubert (et son roman carthaginois, *Salammbô*), migrant entre littérature et peinture, hybride au croisement de deux arts, propose une interprétation du détail et de l'image littéraire, de la sensation colorée dans un roman si controversé, interprété souvent comme romantique (historique, archéologique), réaliste, naturaliste, appartenant au Nouveau roman, comme si les modernes sont les précurseurs des classiques (Mavrodin 1981).

Nous avons voulu expliquer comment la sensation de couleur (notamment le rouge) et sa matérialisation, à l'aide de la lumière dans les pages de son roman carthaginois, influencent sa méthode et ses instruments de travail, très proches de celles d'un peintre. Sous le règne de sa dominante, le rouge, la matière du roman coule, brûle et crée la sensation unique de couleur comme si le lecteur se trouve devant la toile d'un peintre. Cette sensation de transfert d'un domaine à l'autre parcourt un long chemin entre l'image rendue par la lumière et la couleur et l'écriture du roman.

La *Correspondance* flaubertienne, ses observations des *Notes de voyage*, les observations des frères Goncourt attestent le fait que ce réaliste du XIX^e siècle est un véritable amoureux de la couleur qui cherche dans les pages de son roman la matérialisation du mot sous forme d'images dignes d'un peintre. Pour lui, la couleur se présente sous la forme d'une pâte verbale capable de rendre la sensation colorée. Le rouge, qu'il se propose de rendre dans son roman *Salammbô*, envahit les pages du livre, devient image qui serre les cœurs car la violence, la monstruosité, les carnages y abondent.

Analysant la méthode flaubertienne de voir les choses et les êtres, Jean-Pierre Richard (1983) insiste sur l'idée que les personnages se transforment, projetés par des images visuelles qui représentent le rapport intime entre la lumière et l'ombre, entre le jour et la nuit et laissent entrevoir des drames cachés ; Jean Starobinski (1983) de son côté, observe chez Flaubert que le regard enregistre et rend complètement la surface des objets, tandis que Pierre Monnier (1921) considère Flaubert un vrai coloriste qui met en pratique les principes des peintres. Nous pouvons donc conclure que l'écrivain, celui qui se livre à un régal de couleurs, devient l'écrivain-peintre d'un roman, *Salammbô* ; il nous surprend par sa manière de concevoir la matière de son roman (à savoir *la couleur* qui imprime l'action et les personnages) et le rapport *lumière/ombre* qui individualise la couleur et détermine le déroulement du récit. Comme un vrai *peintre impressionniste*, Flaubert a voulu recréer l'image à l'aide des touches lumineuses faisant disparaître l'ombre par leur mouvement continu. L'ombre redevient lumière, les tons voisins se décomposent ; le mot, instrument d'écrivain, se matérialise de sorte que la feuille de papier se transforme en toile de peintre.

Bibliographie

- Bergez, Daniel (2004), *Littérature et Peinture*, Paris : Armand Colin.
- Biasi de, Pierre-Marc, « Flaubert : le travail de l'écriture », ITEM [En ligne], 2007, mis en ligne le 18 janvier 2007, in <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13595> (dernière consultation le 2 octobre 2017).
- Chaulet-Achour, Christiane (1998), *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Editions Séguier/Coll. Les colonnes d'Hercule.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain/Laffont, Robert (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris : Jupiter.
- Cristovão, Maria Lucia Claro (2010), « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », in *Synergies Brésil*, no.8 : 91-101.
- Demorest, Don Louis (1931), *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Slatkine Reprints.
- Dunet, Martine (1975), « Flaubert, artiste et précurseur de l'impressionnisme », in *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 46 : 25 in http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/046_025/ (dernière consultation le 12 novembre 2017).
- Goncourt, Edmond de, Goncourt, Jules de ([1861] 1989), *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris : [Éditions R. Ricatte], Robert Laffont.
- Gontard, Marc (2003), *Le roman français postmoderne*, [en ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870> (dernière consultation le 12 novembre 2017).
- Gracq, Julien ([1980] 1989-1995), « *En lisant, en écrivant* », in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Hamon, Philippe (2001), *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris : José Corti.

- Laplantine, François/Nouss, Alexis (2011), *Le métissage, Un exposé pour comprendre Un essai pour réfléchir*, Tétraèdre/coll. Réédition.
- Lersch, Eugene (1931), *Hauptprobleme der französischen Sprache*, Braunschweig, Berlin: Hamburg, G. Westermann.
- Manolescu, Camelia (2006), *Le rouge dans Salammbô de Flaubert*, Craiova : Aius PrintEd.
- Mavrodin, Irina (1981), *Modernii, precursori ai clasicolor*, Cluj-Napoca: Ed. Dacia, col. « Discobolul » (le chapitre *Flaubert*).
- Proust, Marcel ([1920] 1971), « À propos du ‘style’ de Flaubert », in *Contre Sainte-Beuve, suivi de Pastiches et Mélanges*. Paris : Gallimard/Pléiade.
- Monnier, Pierre (1921), *Flaubert coloriste*, Paris : Mercure de France.
- Rewald, John ([1955] 2007), *Histoire de l'impressionnisme*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel ».
- Richard, Jean-Pierre (1983), « Variation d'un paysage », in *Travail de Flaubert*, Paris : Éd. du Seuil.
- Séginger, Gisèle (2010), *Gustave Flaubert 7. Flaubert et la peinture*. Caen : Lettres Modernes Minard, in http://flaubert.univ-rouen.fr/comptes_rendus/bender_jurt.php (dernière consultation le 12 novembre 2017).
- Starobinski, Jean (1983), « L'échelle des températures. Lecture du corps de Madame Bovary », in *Travail de Flaubert*, Paris : Éd. du Seuil.
- Thibaudet, Albert (1935), *Gustave Flaubert*, Paris : Gallimard.
- Vouilloux, Bernard (2003), « Les tableaux de Flaubert », in *Poétique*, no.135 : 259-297.
- Vouilloux, Bernard (2011), *Le tournant : Ecrire la peinture au XIX^e siècle*, Hermann.

Sitographie

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Impressionnisme> (dernière consultation le 2 juin 2017).
- http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article_complet.php?pArticleId=170 (dernière consultation le 2 octobre 2017).
- <http://universalis.fr/encyclopedie/metissage-litterature/> (dernière consultation le 12 novembre 2017).
- https://www.fabula.org/actualites/le-metissage-et-la-litterature_14066.php (dernière consultation le 12 novembre 2017).

Corpus

- Flaubert, Gustave (1922), *Correspondance I*, Edition du Centenaire, Paris : Librairie de France.
- Flaubert, Gustave (1923), *Correspondance II*, Edition du Centenaire, Paris : Librairie de France.
- Flaubert, Gustave (1904), *Correspondance III*, Paris : Bibliothèque Charpentier & Cie.
- Flaubert, Gustave (1904), *Correspondance IV*, Paris : Bibliothèque Charpentier & Cie.
- Flaubert, Gustave (1986), *Salammbô*, Paris : Flammarion, col. G.F.

ÉCRITURE FRAGMENTALE ET COLLAGE DANS LE ROMAN *LA DÉLICATESSE*, DE DAVID FOENKINOS

Valentina RĂDULESCU
Université de Craiova, Roumanie
valentfalan@gmail.com

Résumé

L'article analyse les deux pratiques d'écriture dominantes dans le roman *La délicatesse*, de David Foensinos : l'écriture fragmentale et le collage, grâce auxquelles est mis en place un dispositif fictionnel lacunaire (autant du point de vue de la forme que de celui du contenu), qui illustre les principes de discontinuité, de juxtaposition et de composite. La conclusion de l'analyse est que, d'une part, les deux techniques contribuent à la création d'un texte ouvert, qui exhibe son hétérogénéité et son inachèvement ; d'autre part, l'hétérogénéité générique des bribes de textes (littéraires) insérés dans le roman souligne l'impureté du genre, sa porosité.

Abstract

FRAGMENTAL WRITING AND COLLAGE IN DAVID FOENKINOS' NOVEL *LA DÉLICATESSE*

This article analyzes the two dominant writing practices in David Foensinos' novel *La délicatesse*: fragmentary writing and collage, thanks to which a fictional lacunary device is set up (as much from the point of view of form as from that of the content), which illustrates the principles of discontinuity, juxtaposition and composite. The conclusion of the analysis is that, on the one hand, both techniques contribute to the creation of an open text, which exhibits its heterogeneity and incompleteness; on the other hand, the generic heterogeneity of the fragments of (literary) texts inserted in the novel underlines the impurity of the genre, its porosity.

Mots-clés <"écriture, fragment, collage, hétérogénéité

Keywords <"writing, fragment, collage, heterogeneity

Introduction

Nous vivons incontestablement à l'ère de « la banqueroute de la représentation traditionnelle »¹. Dans l'espace littéraire cela se traduit, entre autres,

¹ Motte, Warren, « Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature », Lincoln, University of Nebraska Press, collection « Frontiers of Narrative », *apud* Havercroft, Barbara/Michelucci, Pascal/Riendeau, Pascal, « Frontières du roman, Limites du romanesque.

par la multiplication des essais d'innover au niveau des dispositifs formels de la narration, surtout sous l'influence des nouvelles média ou des avancées dans les autres arts contemporains. En 2003, dans son remarquable *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Marc Gontard identifiait trois grandes familles de tendances formelles, qui, à notre avis, continuent leur expansion sur le territoire du roman du XXI^e siècle : ces tendances majeures illustrent le principe de la *discontinuité*, de la *renarrativisation* ou mettent en cause la notion d'originalité, ce qui « relativise le pouvoir d'innovation » du romancier².

La Délicatesse (2009), le huitième roman de David Foenkinos³, met en place un dispositif formel particulier : il est construit sur « les principes de fragmentation et de la juxtaposition »⁴ et illustre, grâce surtout à la pratique du collage, une « poétique narrative du composite » (*ibidem*). À partir de ce constat, l'hypothèse que nous nous proposons de démontrer dans l'analyse qui suit est que l'*écriture fragmentale* et le *collage* sont les pratiques les plus efficaces, dans le cas du roman analysé, pour la réalisation d'un texte ouvert, forcément lacunaire, qui exhibe son hétérogénéité et sa porosité.

1. Écriture fragmentale et discontinuité

Le fragmentaire est décidément un point de convergence de l'écriture romanesque contemporaine autant en ce qui concerne la mise en place de l'univers fictionnel, que la construction du sujet. Marc Gontard distingue entre *texte fragmentaire* et *texte fragmental* : « Dans le premier cas, ce qui est en cause c'est soit l'inachèvement (œuvre posthume) soit l'incomplétude (manuscrit endommagé ou partiellement perdu). Dans le second cas, l'adjectif fragmental, désigne une écriture, une esthétique concertée »⁵.

La distinction proposée par Marc Gontard est fondée sur l'analyse de la problématique du fragmental par Paul Valéry, à laquelle Jean-Louis Galay consacre l'étude « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry » (in *Poétique*, n° 31, 1977). À la conception de l'œuvre comme système clos, élaboré, « comme contrôle du

Introduction » à *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal : Éditions Nota bene, 2010, p. 11.

² Gontard, Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/Le_Roman_postmoderne.pdf, 2003, mis en ligne le 16 mars 2005, p. 74.

³ Parmi les romans les plus connus de David Foenkinos nous rappelons *Invention de l'idiotie* (2002, prix François Mauriac), *Le potentiel érotique de ma femme* (2004, prix Roger Nimier), *Charlotte* (2014, prix Renaudot), *Le Mystère Henri Pick* (2016). En 2011, *La Délicatesse* a été adapté pour le cinéma par l'auteur et par son frère, Stéphane Foenkinos, avec Audrey Tautou et François Damiens dans les rôles principaux. En 2016, le roman a été adapté en BD, par Cyril Bonin.

⁴ Cousseau, Anne, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in Blanckeman, Bruno/Dambre, Marc/Mura-Brunel, Aline, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses "f e"m"Uorbonne"P ouvelle, "4004, "r p."559-370, "j en"iigne] <http://books.openedition.org/psn/1684>, § 10.

⁵ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 82.

désordre et de l'instabilité » s'oppose celle du texte fragmental « inorganisé, hétérogène [...], subvertissant le principe d'Unité et donc celui de Vérité [...]. L'écriture fragmentaire apparaît au contraire comme une écriture spontanée, discontinue, qui ne délivre que des Vérités provisoires » (*Ibidem*).

Dans *La délicatesse*, l'auteur réussit « comme jamais l'alchimie du grave et du léger, du drame et de l'espérance »⁶. Le roman se compose de 117 séquences hétérogènes, dont les plus longues sont les séquences fictionnelles, entrecoupées de citations littéraires, de définitions de dictionnaire, d'aphorismes, d'indications de destinations et de distances jusqu'à cette destination depuis Paris, de recettes culinaires, de faits divers, précisions concernant des signes astrologiques, des sorties de films, des paroles de chansons, etc., tout séparé par des blancs typographiques, qui donnent au roman une apparence archipélique, qui transforment les fragments en véritables îlots textuels. Un choix que David Foenkinos explique par un rapport ludique à l'écriture, qui implique aussi une certaine « utilité » ironique du livre : « J'ai un rapport ludique à l'écriture. Je voulais m'amuser avec la forme du roman, tout en faisant une histoire très classique. Au moins, si on n'aime pas le livre, on apprend plein de choses !... »⁷.

L'écrivain a certainement un rapport ludique avec son lecteur aussi, car sous cette apparence de légèreté, la forme du livre n'est pas le résultat d'un simple jeu d'écriture, elle est beaucoup plus travaillée. Dans les fragments qui racontent l'histoire de Nathalie, il opte pour le sommaire, l'un des tempos narratifs les plus rapides et les plus dynamiques. Seuls les événements qui marquent profondément la vie de Nathalie ont quelque relief, tous les autres défilent rapidement, se profilent vaguement et forment une toile de fond assez insignifiante. Tout ce qui est superflu est éliminé du roman : il n'y a pas de descriptions détaillées de personnes, d'intérieurs, de paysages. Chaque fragment consacré à l'évocation d'une certaine étape de la vie de l'héroïne est, dans cette perspective, nécessairement fragmentaire. Tout est réduit au minimum, car l'intérêt majeur du roman ne réside pas dans l'événement : celui-ci ne compte que dans la mesure où il est le déclencheur d'un certain état d'esprit ou d'une suite de sensations de l'un ou l'autre des personnages. C'est le vécu intérieur qui est le point focal du roman et, par la précision et la subtilité avec lesquelles il réussit à rendre les moindres nuances du sentiment ou d'une sensation, David Foenkinos réussit à faire redécouvrir au lecteur l'attrait de l'intériorité. Il crée de véritables moments cathartiques, favorisant une empathie intense du lecteur avec le personnage dont on analyse les états d'âme ou qui s'autoanalyse. Un de ces moments d'émotion et de tension narrative intenses est enregistré au début du deuil de Nathalie :

« Elle passait aussi à l'endroit où son mari avait été renversé. [...] Elle se mettait au bord de la chaussée et observait le passage des voitures. Pourquoi ne se tuerait-elle pas au même endroit ? Pourquoi ne pas mélanger les traces de leurs sangs dans une

⁶ https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-delicatesse_816005.html.

⁷ « David Foenkinos. *La délicatesse* », Interview publiée sur le site : http://www.letelegramme.fr/images/2010/03/03/850479_david_319x330p.jpg?v=1.

dernière union morbide ? [...] Elle ne savait pas pourquoi elle avait besoin de se faire si mal. C'était absurde d'être là, absurde d'imaginer la brutalité du choc, absurde de vouloir rendre ainsi concrète la mort de son mari. Peut-être qu'au fond il s'agissait de la seule solution ? Sait-on comment survivre à un tel drame ? Il n'existe pas de méthodes. Chacun lit ce que son corps écrit. Nathalie assouvissait cette pulsion d'être là, à pleurer sur le rebord de la route, à se laisser mourir de larmes » (*LD*, 43)⁸.

L'écriture fragmentale et fragmentaire semble reproduire la structure de la vie même, placée sous le signe de l'inachevé, sous le signe du hasard pur ou des « faux hasards » (*LD*, 80) amalgame de situations et de moments plus ou moins signifiants, qui peuvent en changer le cours, plus ou moins intensément vécus, « de moments brouillons, de ratures, de blancs » (*LD*, 111).

La délicatesse débute par un *jeu d'observation* dont Nathalie est l'objet : François, qui vient de rencontrer la jeune femme dans la rue et l'a invitée à boire quelque chose, prendra une décision radicale :

« François pensa : si elle commande un déca, je me lève et je m'en vais. C'est la boisson la moins conviviale qui soit. Un thé, ce n'est guère mieux. On sent qu'on va passer des dimanches après-midi à regarder la télévision. Ou pire : chez les beaux-parents. Finalement, il se dit qu'un jus, ça serait bien. Oui, un jus, c'est sympathique. C'est convivial et pas trop agressif. On sent la fille douce et équilibrée. Mais quel jus ? Mieux vaut esquiver les grands classiques : évitons la pomme ou l'orange, trop vu. Il faut être un tout petit peu original, sans être toutefois excentrique. La papaye ou la goyave, ça fait peur. Le jus d'abricot, c'est parfait. Si elle choisit ça, je l'épouse...

- Je vais prendre un jus... Un jus d'abricot, je crois, répondit Nathalie. Il la regarda comme si elle était une effraction de la réalité » (*LD*, 14).

Ce jeu s'élargit à tout le roman : Nathalie, ensuite Markus, seront en permanence observés par les autres, le roman semble un véritable rapport à la suite d'une enquête sur Nathalie, qui enregistre les moindres détails de ses actes : dans la séquence 97 du roman – *Choix de Nathalie pour l'entrée lors du déjeuner avec Markus* – on peut lire : « Soupe du jour », syntagme accompagné d'une note de bas de page : « Nous n'avons pas pu obtenir de détails concernant la nature exacte de cette soupe » (*LD*, 107). Évidemment, la note intrigue, et pousse le lecteur à s'interroger sur la nature exacte du récit qu'il lit et sur le statut du narrateur tantôt enquêteur, qui ne peut avoir qu'une vision extérieure, partielle des faits, tantôt narrateur omniscient, qui lui donne accès aux gestes et aux pensées les plus intimes du personnage observé, mais aussi du narrateur/personnage observateur.

Le lecteur suit ainsi Nathalie pendant ses années de bonheur avec François et de réussites professionnelles au sein de l'entreprise financière suédoise qui

⁸ Foenkinos, David, *La délicatesse*, Paris : Gallimard, collection « Folio », 2009, p. 80. Toutes les citations tirées du roman respectent la pagination de cette édition et seront suivies seulement de la mention *LD* et du numéro de la page.

l'embauche, apprend la mort accidentelle de François, renversé par la voiture d'une fleuriste tandis qu'il faisait son jogging, accompagne Nathalie pendant ses années de deuil et assiste à sa lente remontée vers la vie et la sensualité. Un baiser, acte gratuit de Nathalie, qu'elle donne à Markus est le point de départ d'une relation qui choque en égale mesure tous les autres personnages qui les observent et surtout Charles Delamain, le patron obsédé par la beauté de Nathalie, qui ne peut comprendre que celle-ci lui ait préféré un individu laid, insignifiant, comme Markus. Déstabilisé, Charles va tout mettre en œuvre pour se débarrasser de son rival, moyennant une promotion en Suède. Des tensions se créent, la pression monte et les deux amoureux vont quitter l'entreprise pour se retrouver chez la grand-mère de Nathalie, dans le paradis de son enfance et continuer à vivre leur histoire.

Le récit a un final ouvert, la séquence 117, qui clôt le roman, ne contient qu'une seule phrase, « Nathalie ouvrit les yeux » (*LD*, 210) qui pourrait être le point de départ d'interprétations multiples ou de développements ultérieurs. Avec cette belle histoire d'amour à la fois contemporaine et atemporelle, grave et légère, triste et joyeuse, dans laquelle on retrouve en filigrane celle de la *Belle et la Bête*, David Foenkinos réussit son projet : « J'avais envie de suivre le parcours sentimental d'une femme. Une femme frappée par un drame et qui va être surprise par les étrangetés de la vie »⁹ et il obtient l'adhésion du lecteur. Et, évidemment tout ce parcours est placé sous le signe de la délicatesse, la clé de lecture de toutes les situations enregistrées dans le roman ; la délicatesse est un art de vivre et d'aimer, une chance et un refuge, même pour les « exclus de la délicatesse » (*LD*, 203) comme Charles Delamain. Mais la mise du roman est beaucoup plus importante : *La délicatesse* nous semble exemplaire pour un certain type d'écriture romanesque contemporaine, l'écrivain y met en œuvre ce que Dominique Viart appelle les « stratégies du particulier (on relève ainsi tout un intérêt pour le détail, pour l'insignifiant, l'événement singulier) »¹⁰, invitant, implicitement le lecteur à réfléchir davantage sur la place de ce type de roman dans l'espace littéraire.

2. Collage et hétérogénéité

La deuxième pratique d'écriture, ou plutôt de « montage » des fragments textuels dans le dispositif formel du roman, est le collage. Selon le Groupe μ , la technique du collage « consiste à prélever un certain nombre d'éléments, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle, pour produire une totalité originale, où se manifestent des ruptures de types divers »¹¹. Dans *L'Intertextualité*, Tiphaine Samoyault parle de « bricolage », notion empruntée à

⁹ « David Foenkinos. *La délicatesse* », Interview publiée sur le site : http://www.letelegramme.fr/images/2010/03/03/850479_david_319x330p.jpg?v=1.

¹⁰ Viart, Dominique, « Fictions en Procès », in Blanckeman, Bruno/Dambre, Marc/Mura-Brunel, Aline, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 289-303, [en ligne] <http://books.openedition.org/psn/1684>, § 4.

¹¹ Groupe μ , « Douze bribes pour décoller (en 40 000 signes) », in *Collages, Revue d'Esthétique* 3-4, Paris : U.G.E. 10/18, 1973, p. 13, *apud* Marc Gontard, *op. cit.*, p. 76.

Claude-Lévi Strauss, qui souligne à la fois le caractère *relationnel* et *transformationnel* des « opérations de recyclage de matériaux, de collage et de combinatoire »¹².

Les textes des séquences qui complètent celles qui retracent l'histoire de Nathalie, afin de créer l'ensemble du texte du roman, lui confèrent une hétérogénéité étrange et imposent comme une évidence l'impossible figement du sens du fragment ou de l'ensemble. Comment justifier la présence des résultats des matches de football d'une étape de Ligue I ? Ou une notation comme celle de la séquence 105 : « *Le 29 octobre dans la vie de Muhammad Ali*. Il remporta, à Louisville, son premier combat professionnel aux points contre Tunney Hunsaker » ? (*LD*, 189). S'agit-il d'un jeu gratuit ? D'un fait divers noté au hasard ? La réponse est un rien plus complexe : c'est une modalité subtile de provoquer le lecteur et de l'attirer dans l'espace de la fiction, de le persuader à participer lui-même à la construction du sens du roman. Car David Foenkinos exploite les offres du faux hasard, chaque fragment du roman est placé de manière à préciser le sens d'au moins un autre, souvent par des associations insolites, plusieurs fragments sont liés à une même thématique et chacun est en même temps une maille incontournable dans la structure de l'ensemble. Un ensemble apparemment chaotique, mais qui s'avère en fait un réseau d'éléments solidement et subtilement interconnectés. Par exemple, à la fin du récit, l'extrait du roman *Marelle*, de Julio Cortázar, que Nathalie lisait le jour de la mort de François, met en relation l'incipit et l'excipit du roman, suggérant paradoxalement, une structure circulaire du récit, et souligne l'intensité de la relation fusionnelle de Nathalie et de Markus et l'érotisme discret de leur première nuit ensemble :

114

« Elle comprenait qu'elle avait voulu cela plus que tout, retrouver les hommes par un homme qui ne soit pas forcément un habitué des femmes. Qu'ils redécouvrent ensemble le mode d'emploi de la tendresse. [...] Elle avait le sentiment que leur couple serait d'une stabilité extrême. Que rien ne pourrait arriver. Que leur équation physique était un antidote à la mort. Tout ça, elle le pensait par bribes, sans être bien certaine. Elle savait juste que c'était le moment, et que dans ces situations, c'est toujours le corps qui décide. Il était sur elle maintenant. Elle s'agrippait.

Des larmes coulèrent le long de ses tempes. Il embrassa ses larmes.

Et de ses baisers naquirent d'autres larmes aussi, les siennes cette fois-ci » (*LD*, 206).

115

Début du septième chapitre de Marelle de Julio Cortázar, livre lu par Nathalie au début de ce roman

« "Je touche tes lèvres, je touche d'un doigt le bord de tes lèvres, je dessine ta bouche comme si elle naissait de ma main, comme si elle s'entrouvrait pour la première fois, et il me suffit de fermer les yeux pour tout défaire et tout recommencer, je fais naître chaque fois la bouche que je désire, la bouche que ma main choisit et dessine

¹² Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris : Armand Colin, collection « 128 littérature », 2005, p. 49, *apud* Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 184.

sur ton visage, une bouche choisie entre toutes, choisie par moi avec une souveraine liberté pour la dessiner de ma main sur ton visage et qui, par un hasard que je ne cherche pas à comprendre, coïncide exactement avec la bouche qui sourit sous la bouche que ma main te dessine" » (LD, 206).

Christina Horvath note que le collage est « un procédé qui tâche de conserver l'hétérogénéité du matériau intertextuel au lieu de le fondre dans le texte, en ouvrant celui-ci vers une extériorité »¹³. Il faut préciser que, dans le cas du roman analysé, il s'agit de deux types d'extériorités : certains matériaux renvoient à l'extra-texte réel, à une réalité immédiate ou pas, d'autres à l'extra-texte fictionnel, à d'autres œuvres de l'espace littéraire. Les premiers « brisent » l'effet de fiction et cautionnent l'effet de réel, la vraisemblance – « condition de la viabilité du récit (un récit est vraisemblable ou n'est pas ... lu) »¹⁴. Ils permettent à l'auteur « d'injecter directement le réel directement, par petites doses, dans son texte »¹⁵. Par exemple, après avoir présenté le premier dîner de Nathalie et de Markus, quelques pages plus loin, l'auteur offre au lecteur, de la manière la plus naturelle et la plus surprenante, la recette du risotto aux asperges et des tuiles au parmesan :

56

« Ingrédients nécessaires pour le risotto aux asperges »

200 g de riz Arborio (ou riz rond)
500 g de pignons de pin
1 oignon
20 cl de vin blanc sec
10 cl de crème liquide
80 g de parmesan râpé
huile de noisette
sel
poivre

Pour les tuiles au parmesan

80 g de parmesan râpé
50 g de pignons de pin
2 cuillères à soupe de farine
quelques gouttes d'eau » (LD, 106-107)

Après une première rencontre entre Charles et Markus, au cours de laquelle celui-ci refuse avec humour un Krisprolls, maladroitement offert par son patron français : « Non, merci, j'ai quitté la Suède pour arrêter de manger ce genre de petits

¹³ Christina Horvath, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴ Freby, François, « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », Colloque « L'Effet de fiction », Colloque en ligne, Fabula 2001, URL : <https://www.fabula.org/effet/interventions/5.php>.

¹⁵ Christina Horvath, *op. cit.*, p. 184.

pains » (*LD*, 152), l'auteur précise dans la séquence suivante (85) : « *Nombre de paquets de Krisprolls vendus en 2002. 22,5 millions* » (*LD*, 155). Il est évident que cette technique déstabilise le lecteur, tout en accentuant la dimension ludique de l'écriture.

David Foenkinos explique le recours à des matériaux intertextuels littéraires, ou les renvois à certains films, par le concept de *livre généreux* :

« J'aime bien aussi les livres généreux, c'est-à-dire des livres qui donnent envie de lire d'autres livres, d'aller vers d'autres univers. Alors voilà, en citant mon panthéon personnel, à travers des citations, on peut avoir envie d'aller vers Woody Allen, Cioran ou Cortázar »¹⁶.

Ces extraits jouent un triple rôle : d'une part, ils aident le lecteur dans la reconstruction du sens du récit, d'un autre ils exercent une fonction de séduction et, dans un troisième temps, ils favorisent l'immersion fictionnelle du lecteur. Par exemple, Markus lit, symboliquement, *Syllogismes de l'amertume* de Cioran. Certains de ces aphorismes, porteurs de vérités sur lesquelles il va sûrement réfléchir ou qui vont l'amuser, sont tout de suite proposés aussi au lecteur :

43

« *Trois aphorismes de Cioran lus par Markus dans le RER*

L'art d'aimer ?

C'est savoir joindre à un tempérament de vampire la discrétion d'une anémone.

*

Un moine et un boucher se bagarrent à l'intérieur de chaque désir.

*

Le spermatozoïde est un bandit à l'état pur ». (*LD*, 82)

Le premier baiser donné par Nathalie à Markus, que la première considère un acte gratuit, mais qui obsède le dernier : « Ce baiser était là, partout en lui, marchant dans son corps » (*LD*, 80), est mis en relation avec une partie de la description du *Baiser* de Klimt, considéré « l'ultime accomplissement de la quête humaine du bonheur » (*LD*, 80), mais aussi avec extrait du *Baiser* de Guy de Maupassant : « Sais-tu d'où nous vient notre vraie puissance ? Du baiser, du seul baiser ! [...] Le baiser n'est qu'une préface, pourtant » (*LD*, 190).

Même s'il donne l'illusion qu'il dévoile les intertextes de son roman, qu'il recourt à une intertextualité explicite, David Foenkinos ne renonce pas au jeu avec le lecteur, parsemant le texte d'allusions à d'autres œuvres littéraires, que ce dernier est invité à repérer : par exemple, dans la phrase « En véritable concierge, sans la moindre élégance du hérisson, elle allait tenter d'extorquer quelques confidences », l'écrivain fait allusion au célèbre roman de Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*. Après tout, le panthéon personnel de David Foenkinos n'est pas si facilement accessible !

¹⁶ « David Foenkinos. *La délicatesse* », Interview publiée sur le site : http://www.letelegramme.fr/images/2010/03/03/850479_david_319x330p.jpg?v=1.

La surcharge d'éléments intertextuels accentue l'aspect composite, hybride, poreux du roman, qui s'ouvre à tous les genres, à toutes les influences, sans que sa cohérence en soit affectée. L'intertextualité s'avère dans *La délicatesse*, un véritable générateur textuel et un élément structurant du récit, elle en souligne le caractère nécessairement et inévitablement polysémique.

Conclusions

En optant pour deux pratiques d'écriture récurrentes dans le roman contemporain – l'écriture fragmentale et le collage – David Foerkinos crée un texte ouvert, qui exhibe son hétérogénéité. La juxtaposition des 117 fragments qui composent *La délicatesse* aboutit à une structure archipélique, où chaque élément garde son autonomie, mais résonne avec divers autres et avec l'ensemble. De cette manière, chaque élément emprunté à l'extra-texte, réel ou fictionnel, et inséré parmi les séquences fictionnelles composant le récit premier, se définit dans sa différence de corps étranger et (parfois) étrange, mais aussi par son adaptabilité à la nouvelle structure qui l'accueille. Parmi ces corps étrangers, les bribes de textes littéraires, appartenant aux genres les plus divers, montrent l'impureté symptomatique du roman, un genre protéiforme, toujours plus poreux, plus mobile, qui refuse la sclérose formelle et idéelle.

Bibliographie

- Cousseau, Anne (2004), « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in Blanckeman, Bruno/Dambre, Marc/Mura-Brunel, Aline, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 359-370, [en ligne] <http://books.openedition.org/psn/1684>, [consulté le 20 septembre 2017].
- Foerkinos, David (2009), *La délicatesse*, Paris : Gallimard, collection « Folio ».
- Gontard, Marc (2003), *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29-666/filename/Le_Roman_postmoderne.pdf, 2003, mis en ligne le 16 mars 2005, [consulté le 4 septembre 2017].
- Groupe μ, (1973) « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes) », in *Collages, Revue d'Esthétique* 3-4, Paris : U.G.E. 10/18.
- Havercroft, Barbara/Michelucci, Pascal/Riendeau, Pascal (2010), *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal : Éditions Nota bene.
- Horvath, Christina (2007), *Le roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Motte, Warren (1999), « Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature », Lincoln : University of Nebraska Press, collection « Frontiers of Narrative ».

Samoyault, Tiphaine (2005), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris : Armand Colin, collection « 128 littérature ».

Viart, Dominique, « Fictions en Procès », in Blanckeman, Bruno/Dambre, Marc/Mura-Brunel, Aline, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 289-303, [en ligne] <http://books.openedition.org/psn/1684>, [consulté le 10 septembre 2017].

Sites internet consultés

https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-delicatesse_816005.html (chronique de *La Délicatesse*), [consulté le 12 septembre 2017].

Interviews avec l'auteur

« David Foerkinos. *La délicatesse* », Interview publiée sur le site : http://www.letelegramme.fr/images/2010/03/03/850479_david_319x330p.jpg?v=1, [consulté le 12 septembre 2017].

**MYTHE IDENTITAIRE ET MÉTISSAGE
DANS LA LÉGENDE DE CATARINA PARAGUAÇÚ
DANS CARAMURÚ (1781) DE JOSÉ DE SANTA RITA
DURÃO, CATARINA DO BRASIL (1942) ET CATHERINE
DU BRÉSIL. FILLEULE DE SAINT-MALO (1953) D'OLGA
OBRY ET CATARINA PARAGUAÇÚ : A MÃE DO BRASIL
(2001) DE FRANCO TASSO**

Alain VUILLEMIN
Université « Paris-Est » (EA 4395), France
alain.vuillemin@dbmail.com

Résumé

La légende de Catarina Paraguaçú raconte comment, vers 1509 ou 1510, une jeune indienne née au Brésil aurait rencontré et sauvé un naufragé portugais, s'en serait éprise, l'aurait épousé, serait venue avec lui en France où elle se serait convertie au christianisme et où elle aurait rencontré le roi et la reine, à Paris, puis serait revenue à Bahia pour devenir la « Mère du Brésil ». Ce récit légendaire a commencé à se construire au Brésil, à partir de 1547. Un premier auteur, Vincente do Salvador, prétend, en 1627, l'avoir recueilli vers 1585 de la bouche même de Catarina Paraguaçú. Le mythe prend corps ensuite avec d'autres chroniqueurs et historiographes, Simão de Vasconcelos en 1663, Francisco de Brito Freyre en 1675, Sebastião da Rocha Pita en 1730 et, en 1761, Antonio de Santa Maria Jaboatão. De brésilienne, la légende devient européenne avec la parution au Portugal de *Caramurú : poema épico do descobrimento da Bahia*, une épopée fondatrice composée par José de Santa Rita Durão. Ce poème est traduit en français, en 1829, par Eugène Garay de Monglave. Il y inspire alors un roman, *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas* de Daniel Gavet et Philippe Boucher, en 1830, et un poème lyrique, *Paraguassú* de Joseph O'Kelly et Junius de Villeneuve en 1855. La légende revient ensuite au Brésil, avec la création d'un opéra, *Moema*, en 1891, par Joaquim Torres Delgado de Carvalho. Elle renaît en 1928, dans le roman de Mario de Andrade, *Macunaíma*. Le mythe s'affirme surtout au cours du XX^e siècle dans *Catarina do Brasil : a índia que descobriu a Europa*, un récit publié en 1942 par Olga Obry et traduit en français par cette auteure en 1953 sous le titre de *Catherine du Brésil : filleule de Saint-Malo*. À l'aube du XXI^e siècle, ce sont un film, *Caramurú. A invenção do Brasil* de Guel Arraes, et un roman, *Catarina Paraguaçú : A Mãe do Brasil* de Franco Tasso, qui font revivre cette légende ancienne. Le mythe identitaire est constitué. Il représente pour les Brésiliens, le lien hybride qui se serait établi au XVI^e siècle entre le Nouveau Monde et l'Ancien Monde. De l'épopée de José de Santa Rita Durão aux romans d'Olga Obry et de Tasso

Franco, comment cette tradition légendaire concilie-t-elle cet héritage indien et cet apport extérieur, européen, en une identité brésilienne nouvelle, métisse et originale ?

Abstract

IDENTITY MYTH AND MIGENATION IN THE LEGEND OF CATARINA PARAGUAÇÚ IN *CARAMURÚ* (1781) BY JOSÉ DE SANTA RITA DURÃO, *CATARINA DO BRASIL* (1942) AND *CATHERINE DU BRÉSIL. FILLEULE DE SAINT-MALO* (1953) BY OLGA OBRY AND *CATARINA PARAGUAÇÚ: A MÃE DO BRASIL* (2001) BY FRANCO TASSO

The legend of Catarina Paraguaçu tells how, around 1509 or 1510, a young Indian girl born in Brazil would have met and saved a shipwrecked Portuguese, would have loved him, would have married him, would have come with him to France where she would have converted to Christianity and where she met the King and the Queen in Paris, and then returned to Bahia to become the "Mother of Brazil". This legendary story began to be built in Brazil, in 1547. A first author, Vincente do Salvador, claims in 1627 to have collected it from the very mouth of Catarina Paraguaçu around 1585. The myth then takes shape with other chroniclers and historiographers, Simão de Vasconcelos in 1663, Francisco de Brito Freyre in 1675, Sebastião da Rocha Pita in 1730 and, in 1761, Antonio de Santa Maria Jaboatão. From Brazilian, the legend becomes European with the publication in Portugal of *Caramurú: poema épico do descobrimento da Bahia*, a founding epic composed by José de Santa Rita Durão. This poem is translated into French, in 1829, by Eugène Garay de Monglave. He then inspired a novel, *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas* by Daniel Gavet and Philippe Boucher, in 1830, and a lyric poem, *Paraguassú* by Joseph O'Kelly and Junius de Villeneuve in 1855. The legend then returned to Brazil, with the creation of an opera, *Moema*, in 1891, by Joaquim Torres Delgado de Carvalho. She was reborn in 1928, in Mario de Andrade's novel, *Macunaíma*. The myth asserts itself especially during the 20th century in *Catarina do Brasil: a Índia que descobriu a Europa*, a story published in 1942 by Olga Obry and translated in French by this author in 1953 under the title of *Catherine du Brésil: filleule de Saint-Malo*. At the dawn of the 21st century, it is a film, *Caramurú. Invenção do Brasil* by Guel Arraes, and a novel, *Catarina Paraguaçu: A Mãe do Brasil* by Franco Tasso, which resurrect this ancient legend. The identity myth is constituted. It represents for Brazilians the hybrid link that would be established in the sixteenth century between the New World and the Old World. From the epic of José de Santa Rita Durão to the novels of Olga Obry and Tasso Franco, how does this legendary tradition reconcile this Indian heritage and this external contribution, European, to a new Brazilian identity, mixed and original?

Mots-clés : *identité, métissage, mythe, légende, Catarina Paraguaçu, Brésil*
Keywords: *identity, cultural fusion, myth, legend, Catarina Paraguaçu, Brazil*

La légende de Catarina Paraguaçu¹ raconte comment, vers 1509 ou 1510, une jeune indienne née au Brésil aurait rencontré et sauvé un naufragé portugais, s'en serait éprise, l'aurait épousé puis serait venue en France, en bateau, où elle se serait convertie au christianisme, en aurait rencontré le roi et la reine et serait revenue à Bahia pour devenir la « Mère du Brésil ». Ce faisant, Catarina Paraguaçu est devenue le symbole du lien qui venait de s'établir entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Ce récit légendaire a commencé à se construire au Brésil à partir de 1547, date de la fondation de la ville de Salvador par Tomé de Souza², le premier gouverneur général de la province de Bahia. Un premier chroniqueur, un moine franciscain né à Salvador en 1564, le frère Vicente do Salvador³, en fait état en 1627 dans son *Historia do Brasil* (« Histoire du Brésil »), en affirmant avoir rencontré cette indienne, qu'il appelle Luísa Álvares, à Salvador alors qu'elle était encore vivante. Il est aussi le premier à citer le nom de Diogo Álvares⁴, celui que Catarina Paraguaçu aurait épousé. Jusqu'en 1536, toutefois, « Diogo Álvares n'est jusqu'à l'arrivée de Francisco Pereira Coutinho [le premier donataire de Bahia] rien d'autre qu'une présence diffuse et anonyme, ni héros exemplaire ni père fondateur [...] mais confondue] avec les *maïrs* [les Français] et *peros* [les Portugais] cohabitant, de bon gré ou contraints » (Riaudel 2015 : 25-26) avec les sauvages. Dans ce livre de Vicente do Salvador, l'histoire de ce couple fondateur est présentée comme une digression. Toutes les données de la tradition mythique sont cependant déjà présentes : le naufrage du héros, l'épouse indigène, le voyage en France, la conversion religieuse, la charité de l'héroïne.

Le mythe prend corps au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Un père jésuite, Simão de Vasconcelos, amplifie en 1663 les éléments embryonnaires du récit précédent dans sa *Chronica da Companhia de Jesu do estado do Brasil* (« Chronique de la Compagnie de Jésus de l'État du Brésil »). Il confère à Diogo Álvares une identité et un passé. Il détaille les péripéties du voyage en France. Il invente la découverte d'une statue en bois de la Vierge, sur une plage de Bahia, qui aurait été à l'origine de la construction de l'église de Notre-Dame de la Grâce⁵, à Salvador, où Catarina Paraguaçu fut enterrée en 1586. En 1675, Francisco de Brito Freire⁶, un

¹ Catarina Paraguaçu Álvares (vers 1495 - vers 1586), indienne tupinambá, convertie au christianisme à Saint-Malo le 30 juillet 1528, aurait formé avec son mari Diogo Álvares Correia le tout premier couple chrétien du Brésil.

² Tomé de Souza (1503-vers 1579), premier gouverneur général du Brésil, à Bahia, de 1549 à 1553.

³ Vicente Rodrigues Palha (1564-1636), dit Frei Vicente do Salvador, moine franciscain, considéré comme le père de l'historiographie brésilienne.

⁴ Diogo Álvares Correia (vers 1475-1557), aventurier portugais qui passa toute sa vie parmi les Indiens tupinambás, à Bahia, et qui y facilita les contacts avec les premiers administrateurs et missionnaires portugais à partir de 1530.

⁵ À l'emplacement de l'actuelle église de Nossa Senhora da Graça (Notre-Dame de la Grâce), à Salvador da Bahia.

⁶ Francisco de Brito Freire (vers 1625-1692), administrateur colonial portugais, gouverneur général du Pernambouc de 1661 à 1664.

ancien gouverneur général du Pernambouc, reprend le récit dans son livre sur la *Nova Lusitania. Historia da Guerra Brasilica* (« Nouvelle Lusitanie. Histoire de la guerre brésilienne ») et étend la portée politique de l'anecdote en insistant sur le caractère patriote de Diogo Álvares. En 1730, Sebastião da Rocha Pita⁷, un avocat, un historien et un poète, s'empare du sujet dans son *História da América Portuguesa* (« Histoire de l'Amérique portugaise »), en mettant en relief le rôle de Catarina Álvares. En 1761, un autre moine franciscain, Antonio de Santa Maria Jaboatão⁸ dans son ouvrage intitulé *Novo Orbe serafico brazilico ou Chronica dos Frades Menores da provincia do Brazil* (« Nouveau Monde séraphique brésilien ou Chronique des Frères mineurs de la province du Brésil »), réécrit une nouvelle fois l'histoire de Diogo et de Catarina Álvares, en lui conférant une pointe de nativisme et d'indianisme.

De brésilienne, la légende devient européenne à la fin du XVIII^e siècle avec la parution à Lisbonne, au Portugal, d'un récit épique intitulé *Caramurú : poema épico do descobrimento da Bahia* (*Caramurú ou la découverte de Bahia*) et composé par un religieux, un poète et un précurseur de l'indianisme, le frère José de Santa Rita Durão⁹, né en 1722 au Brésil et devenu en 1771 professeur de théologie à l'université de Coimbra. Ce poème est traduit en français, en prose, en 1829, par Eugène Garay de Monglave¹⁰ sous la forme d'un « roman-poème », intitulé *Caramurú ou la découverte du Brésil*. En 1830, deux auteurs français, Daniel Gavet¹¹ et Philippe Boucher¹², proches de l'empereur Pedro I^{er}¹³ du Brésil, publient à Paris un autre roman, *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas*, où les figures de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares apparaissent. Le motif est ensuite repris au « Théâtre lyrique » de Paris, le 04 août 1855, avec la création d'un poème lyrique, *Paraguassú : chronique brésilienne* par deux musiciens, l'un irlandais, Joseph O'Kelly¹⁴, et le second français, Junius de Villeneuve¹⁵. La légende revient au Brésil, vers la fin du siècle, à Rio-de-Janeiro, avec la création d'un opéra conçu en 1891 par

⁷ Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), avocat, historien et poète portugais né au Brésil, à Bahia, à Salvador.

⁸ Antonio Coelho Meireles (1695-1779), dit Antonio de Santa Maria Jaboatão, moine franciscain, poète, orateur et historien, né à Santo Amaro Jaboatão dans la région de Pernambouc.

⁹ José de Santa Rita Durão (1722-1784), poète et théologien, membre de l'Ordre de Saint Augustin, originaire de Cata Preta (Mariana aujourd'hui) dans le Minas Geras, au Brésil.

¹⁰ François-Eugène Moncla (1796-1878), dit Eugène-François Garay de Monglave, écrivain, traducteur et journaliste.

¹¹ Daniel Gavet, polygraphe et traducteur (1811- ?).

¹² Philippe Boucher, pasteur protestant (?- ?).

¹³ Pedro I^{er} du Brésil (1798-1834), ou Pierre IV du Portugal, empereur du Brésil de 1822 à 1831 après avoir été roi du Portugal du 10 mars 1826 au 02 mai 1826.

¹⁴ Joseph O'Kelly (1828-1885), musicien, compositeur et chef d'orchestre irlandais.

¹⁵ Junius Constance de Villeneuve (1804-1863), journaliste français établi à Rio-de-Janeiro de 1830 à 1844.

Joaquim Torres Delgado de Carvalho¹⁶ et Francisco de Assis Pacheco¹⁷, *Moema*, qui évoque plutôt le désespoir d'une des sœurs de Catarina Paraguaçu qui se serait noyée par désespoir d'amour lors du départ en France de Diogo Álvares. Le mythe ressuscite au XX^e siècle, en 1928, dans un roman de Mario de Andrade¹⁸, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, (*Macunaíma : le héros sans aucun caractère*) puis, en 1942, dans *Catarina do Brasil : a índia que descobriu a Europa*, (« Catarina du Brésil : l'Indienne qui découvrit l'Europe »), un récit écrit par Olga Obry¹⁹ et auto-traduit en français, sous le titre : *Catherine du Brésil : filleule de Saint-Malo*, en 1953. À l'aube du XXI^e siècle, ce sont un film, *Caramurú. A invenção do Brasil* (« Caramurú. L'invention du Brésil »), de Guel Arraes²⁰, et un roman, *Catarina Paraguaçu : A Mãe do Brasil* (« Catarina Paraguaçu. La Mère du Brésil »), de Franco Tasso²¹, qui font revivre la légende ancienne. Le mythe identitaire est constitué. Il représente pour les Brésiliens, le lien hybride qui se serait établi au XVI^e siècle entre le Nouveau Monde et l'Ancien Monde. De l'épopée de José de Santa Rita Durão aux romans d'Olga Obry et de Franco Tasso, comment cette tradition légendaire concilie-t-elle cet héritage indien et cet apport extérieur, européen, en une identité brésilienne nouvelle, métisse et originale ?

I. Un héritage indien

En cette légende de Catarina Paraguaçu, forgée pendant des siècles, le substrat initial est indien. Cet héritage est original. Il est aussi, déjà, très métissé par le regard que les écrivains portent chaque fois, en leurs récits respectifs, sur une civilisation qu'ils se représentent d'une manière parfaitement contradictoire comme très douce, très cruelle et, pourtant, imprégnée d'une très grande sagesse.

En cet état de nature qui aurait existé au Brésil au début du XVI^e siècle, cette civilisation aurait été très attrayante. Les récits en décrivent le cadre géographique, les plages, les grottes, les baies, les anses, les îles, les côtes, les fleuves, les rivières, les forêts, les montagnes, les plaines et les déserts, ainsi que la flore exubérante et la faune exotique. Ils en dépeignent les habitants, les Indiens tupis ou tupinambás, avec leurs mœurs, leurs lois, leurs usages, leurs activités, la chasse et la pêche, les fêtes et les cérémonies religieuses, et la douceur d'y vivre de la naissance à la mort. Ces indiens vont nus et sont parfois parés de plumes et de peintures. Chaque fois, le dépaysement est total. Les conceptions que ces auteurs se font de cet état de civilisation présenté comme antérieur ou contemporain à la découverte de Bahia sont toutefois très différentes. Dans le *Caramurú* de José de Santa Rita Durão, Diogo Álvares reste radicalement extérieur à ce qu'il voit et à ce qu'il découvre aux chants

¹⁶ Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1921), Compositeur et musicien brésilien.

¹⁷ Francisco de Assis Pacheco (1865-1937), compositeur et critique musical brésilien.

¹⁸ Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945), poète, romancier, musicologue et critique d'art brésilien.

¹⁹ Olga Obry (?- ?), romancière, critique et traductrice.

²⁰ Guel Araes (Miguel Arraes de Alençar Filho), né en 1953, cinéaste et producteur de télévision brésilien

²¹ Franco, Tasso Paes (né en 1946), journaliste et romancier bahianais.

I, II et III de l'épopée même s'il en parle avec enthousiasme en France, au palais du Louvre, aux chants VII et VIII, devant le roi et la reine de France. C'est un étranger, un Européen, qui s'exprime. En revanche, chez Olga Obry et chez Franco Tasso, les approches sont beaucoup plus empreintes d'empathie. Dans *Catarina do Brasil* et dans *Catherine du Brésil* d'Olga Obry, les événements sont racontés du point de vue de l'héroïne indienne, Catarina Paraguaçu²². Cette dernière, au commencement de ces récits, est supposée être alors âgée de sept ans. Déjà, cette « [...] petite fille [n'est] pas comme les autres » (Obry 1953 : 33), commente Olga Obry. On la suit dans ses jeux, dans ses rêves et dans ses errances, jusqu'à ce qu'elle rencontre Diogo Álvares pour la première fois. Ce biais permet à l'auteur de décrire la société indienne de l'intérieur, avec plus de compréhension et de sympathie. Dans *Catarina Paraguaçu* de Franco Tasso, le décentrement est analogue mais l'histoire commence avec Moema, une Indienne que José da Santa Rita Durão avait présentée comme une rivale de Paraguaçu au chant VI de son épopée et qui se noie dans la mer en essayant de rattraper à la nage le navire sur lequel le couple formé par Diogo Álvares et par Paraguaçu avaient embarqué pour la France. Le procédé produit le même effet de décentrement. Il permet aussi à l'auteur d'introduire dans son livre quelques-unes des conceptions indiennes du surnaturel. Moema se noie aussi, dans le roman de Franco Tasso, en les mêmes circonstances mais se transforme en Jara, la déesse indienne supposée de la mer, confondue sur la fin du récit avec Yemanjá, la déesse de la mer et des océans parmi les divinités africaines yorubas du Brésil. Devenue une entité surnaturelle, Moema ne cessera pas de poursuivre le couple sous une forme ou une autre.

En ces temps anciens, les mœurs étaient barbares. José de Santa Rita Durão en évoque longuement la cruauté et la férocité dans la première partie de son poème. En comparaison, Olga Obry et Franco Tasso sont beaucoup plus allusifs dans leurs récits respectifs. Dans *Caramurú*, la description de la violence et de l'absence d'humanité des Indiens obéit à plusieurs intentions. Dès le premier chant du poème, les Indiens sont présentés comme nus, féroces, et anthropophages. Ils sont rassemblés, tout nus, sans aucun vêtement, sur la plage, à Bahia, où sept malheureux naufragés ont été précipités par les vagues d'une violente tempête. Ces Indiens sont féroces, le « teint rougeâtre » (Monglave 1829, I : 50 ; Durão (1781), 2003 : 27), le nez épaté, la figure plate, les cheveux raides, les dents aiguës. Ils sont armés d'arcs, de flèches, de pierres et d'arbalètes. Ils sont aussi terrifiés par l'aspect de ces étrangers, ces européens, où « [...] tout, [...] pour eux, est objet de surprise » (Monglave 1829, I : 50 ; Durão (1781), 2003 : 27), la couleur blanche de la peau, la barbe fournie, les cheveux. « Ils s'imaginaient », commente le récit, que c'étaient « [...] des monstres inconnus que l'Océan nourrit dans ses profondes entrailles ». L'étonnement et la défiance sont réciproques. Ils sont aussi anthropophages : dès qu'ils découvrent le cadavre de Sanche, l'un des naufragés dont un rocher aigu a brisé la tête, ils se précipitent, « [...] comme autant de vautours, sur cet horrible festin ; le corps [...] est partagé en mille morceaux [...] chacun s'efforce d'arracher

²² Orthographié « Paraguassu ».

un membre qu'il préfère [...], un pied [...], un bras » (Monglave 1829, I : 49 ; Durão (1781), 2003 : 21-22). L'horreur est totale. Au regard de la morale chrétienne européenne, ce qui est décrit est un acte absolument sacrilège. Mais les uns et les autres se perçoivent aussi mutuellement comme des êtres monstrueux, en dehors de l'humanité. De la part de l'auteur, le but est de mettre d'emblée en relief ce qui différenciait le monde indien et le monde blanc à l'instant de cette première rencontre. C'est également une manière d'opposer la civilisation à la barbarie et de suggérer déjà la supériorité de la première sur la seconde. L'argument théologique du récit commence à apparaître. L'extrême violence des guerres qui se déroulent entre les Indiens aux chants IV et V de l'épopée et la description du sort qui est réservé aux prisonniers capturés, ainsi que celle de leurs exécutions jusqu'à leurs dévorations, prolongent ces effets. La société indienne primitive, originelle, était capable d'une très grande sauvagerie. La conversion de Catarina Paraguaçu, marquée par son baptême au chant VIII du poème, n'en aura que plus de force. Ces aspects sont aussi présents dans les récits d'Olga Obry et de Franco Tasso mais sous une forme beaucoup plus estompée.

Cette civilisation est pourtant dépositaire d'une sagesse immémoriale, transmise par une « [...] antique tradition [qui n'aurait] jamais [été] interrompue » (Monglave 1829, I : 175 ; Durão (1781), 2003 : 73). Diogo Álvares le découvre au chant III du *Caramuru* de José de Santa Rita Durão quand Gupeva, le cacique de la tribu qui l'a recueilli, lui fait part longuement de la religion des Indiens Tupinambas et de leurs croyances sur la nature du divin, sur l'immortalité de l'âme et sur la création du monde. Diogo Álvares est « [...] surpris [par] cette admirable philosophie » (Monglave 1829, I : 175 ; Durão (1781), 2003 : 73). Le propos est biaisé. Comme maints critiques l'ont remarqué, cet exposé est très mêlé de convictions morales, politiques et théologiques qui sont celles de l'auteur. Les discours qui sont prêtés au cacique indien sont imprégnés de préoccupations qui furent celles des premiers découvreurs du Brésil lorsqu'ils auraient pris conscience que les Indiens semblaient avoir été « [...] privés de la Révélation parce qu'habitant un continent privé des Écritures » (Riaudel 2015 : 146). Les explications données par Gupeva suggèrent au contraire qu'ils en auraient été sur le chemin : ils auraient connu la notion de Paradis terrestre, ils auraient conservé le souvenir du Déluge. Celui qu'ils appelaient le « grand Tupa » (Monglave 1829, I : 194 ; Durão (1781), 2003 : 30), c'est-à-dire le « bruit du tonnerre », cette entité supérieure qu'ils auraient adorée, n'aurait été qu'un autre nom de Dieu, et Diogo Álvares aurait été son envoyé. Ces ressemblances et ces convergences ont pour utilité de préparer dans le récit la conversion de Catarina Paraguaçu au chant VII, puis celle des Indiens Tupis au chant X. Ces convictions sont très hybrides. Les deux romans d'Olga Obry, *Catarina do Brasil* et *Catherine de Saint-Malo* tentent mieux de reconstruire les idées et les conceptions religieuses propres aux Indiens. Le livre de Franco Tasso, *Catarina Paraguaçu*, en recompose le surnaturel et le merveilleux avec beaucoup plus de liberté en amalgamant les divinités afro-brésiliennes du Candomblé à celles des anciens Tupinambás. Aucune de ces descriptions littéraires de la mentalité primitive

des Indiens à l'époque de la découverte de Bahia n'est exempte d'une contamination par de modernes préjugés, rétrospectifs, et beaucoup plus allogènes qu'autochtones.

De cet héritage de la civilisation indienne qui serait enfoui dans la légende de Catarina Paraguaçu, les auteurs proposent des descriptions très contrastées. La vision qui inspire le *Caramuru* de José da Santa Rita Durão est très européanisée. Dans ses romans, *Catarina do Brasil* et *Catherine du Brésil*, Olga Obry en esquisse une perception plus nuancée. Dans son premier récit, *Catarina Paraguaçu*, Franco Tasso cherche aussi ce qui en aurait été un véritable état natif. Toutes ces représentations sont imprégnées néanmoins de préjugés qui sont propres à chacun de ces écrivains. Ils partagent cependant une même nostalgie de cette société indienne originelle, qui aurait été tout à la fois très douce, très cruelle et très sage.

II. Un apport extérieur

Le récit du voyage en France de Catarina Paraguaçu repose sur un fait historique, à savoir le baptême, le 30 juillet 1528, en l'église de Saint-Malo, d'une certaine « Katherine du Brésil ». Il établit aussi une relation de réciprocité et de symétrie entre l'histoire de la venue à Bahia de Diogo Álvares et le récit de la découverte par Catarina Paraguaçu d'un monde européen qui ne pouvait que lui paraître très étranger, avec sa foi et sa civilisation conquérantes.

Le choc des cultures fut brutal. C'est un monde totalement étranger que la jeune Catarina Paraguaçu découvre à son arrivée en France, là où les écrivains la font débarquer, à Rouen puis à Paris dans le poème de José de Santa Rita Durão, à Saint-Malo seulement dans les récits d'Olga Obry et de Franco Tasso. Son étonnement et sa surprise sont diversement décrits. Au chant VII du *Caramuru* de José de Santa Rita Durão, la jeune indienne semble être la victime d'un phénomène de sidération totale lorsqu'elle arrive à Paris, à Lutèce, dans une légère embarcation. Son saisissement est total. La vue de cette ville avec ses « [...] temples, [ses] tours, [ses] palais, [ses] édifices, [ses] jardins » (Monglave 1829, II : 165 ; Durão (1781), 2003 : 157) semble la stupéfier d'une manière absolue : elle

« [...] reste immobile et comme anéantie. Elle ne respire plus, elle ne parle plus, son œil est fixe, son visage est sans émotion [...]. Une stupeur soudaine lui ravit la voix, l'ouïe, la parole et la mémoire [...]. Telles furent les sensations de la jeune Américaine » (Monglave 1829, II : 165 ; Durão (1781), 2003 : 157)

à cette arrivée, d'après José de Santa Rita Durão. La description est presque clinique. Les hypothèses d'Olga Obry sont plus nuancées dans ses romans. La jeune « païenne, sauvage » (Obry 1953 : 54), imagine-t-elle, aurait débarqué avec Diogo Álvares « vers la fin de l'hiver » (Obry 1953 : 55) et il n'y aurait eu « [...] pour elle qu'une brève période de répit entre le froid et un autre fléau [...], en août, une odeur infecte » (Obry 1953 : 56), celle du poisson pourri et de la morue salée « [...] séchant au soleil [...] partout, sur les toits des maisons, sur les remparts, sur les tours, sur les rochers... » (Obry 1953 : 56), à laquelle se seraient ajoutés les « [...] relents [d'une] saumure rance [...] qui engluait les rues » (Obry 1953 : 56). Elle aurait connu une solitude totale, l'isolement, un « [...] dégoût insurmontable pour la nourriture

étrangère » (Obry 1953 : 55) et « [...] la nostalgie, l'angoisse de se trouver seule, irrémédiablement seule, parmi des hommes et des femmes d'une autre mentalité » (Obry 1953 : 55), dont elle ne connaissait pas la langue, et contrainte de se soumettre à des gestes et à des actes de la vie quotidienne qui devaient lui paraître « insensés et fastidieux » (Obry 1953 : 55). Dans son propre roman, *Catarina Paraguaçu*, Franco Tasso est plus elliptique. Il a lu Olga Obry. Il prend des distances. C'est Jacques Cartier lui-même qui aurait emmené Catarina Paraguaçu, dont le nom exact aurait été « Quayadim-Paraguaçu » (Tasso 2001 : 25), et Diogo Álvares, jusqu'à Saint-Malo, en Bretagne. Il les fait arriver en France au mois de novembre 1527, au début de l'hiver. Elle en découvre le site unique, les murailles, les tours, l'enceinte circulaire et les maisons en pierre, une abbaye monumentale. Il dit qu'elle reste muette d'étonnement. Il n'évoque guère ce qu'auraient été ses autres difficultés d'adaptation à une autre civilisation, très étrangère à celle des Indiens. Tout au plus note-t-il les différences de nourriture et de vêtements entre les Indiens et les Européens.

En venant en Europe, la jeune Indienne a dû aussi être affrontée à un dilemme, imposé par une religion très stricte. Olga Obry en résume les données au début de ses récits, en exposant une situation que José de Santa Rita Durão ignore complètement quand il imagine dans son poème que Catarina Paraguaçu aurait été baptisée au palais du Louvre après avoir été reçue par le roi et la reine de France. À cette époque, rappelle Olga Obry en se fondant sur le témoignage de Marc Lescarbot²³, le premier historien de la Nouvelle-France,

« [...] il était expressément défendu aux colons français de s'unir aux femmes indiennes, à moins que celles-ci ne fussent préalablement converties au christianisme [...]. Une présentation à la Cour dès l'arrivée en France eût été parfaitement impossible » (Obry 1953 : 54).

Le baptême eut lieu le 30 juillet 1528 en l'église de Saint-Malo. Le fait est historiquement attesté. Olga Obry a joint une copie en *fac-simile* de cet acte de baptême, en hors-texte, à ses récits. Dans son propre roman, *Catarina Paraguaçu*, Franco Tasso imagine plutôt que les cérémonies de baptême et de mariage de Paraguaçu auraient eu lieu un peu plus tôt, le 30 juin 1528, et il les situe en l'église Saint-Vincent de Saint-Malo. Il en décrit le déroulement au chapitre II de son livre, à travers le regard de Moema, la sœur malheureuse de Paraguaçu, métamorphosée en « Iara » (Franco 2001 : 55), la déesse supposée de la mer à Bahia, et habillée à l'européenne, avec un manteau épais, un chapeau et des sandales, afin de n'être pas remarquée dans la foule des assistants. Chez Olga Obry et chez Franco Tasso, Paraguaçu est baptisée à l'église de Saint Vincent de Saint-Malo du prénom de sa marraine historique, Kathérine ou Catherine des Granches²⁴, l'épouse du navigateur

²³ Marc Lescarbot (1570-1641), érudit, avocat, voyageur, écrivain, auteur d'une *Histoire de la Nouvelle-France* en 1609.

²⁴ Marie-Catherine des Granches (vers 1499-1575), fille de Jacques des Granches, connétable de la ville de Saint-Malo et épouse de Jacques Cartier.

français Jacques Cartier²⁵. Chez José de Santa Rita Durão, où la cérémonie se déroule au contraire au palais du Louvre, à Paris, à l'automne 1547, c'est la reine Catherine de Médicis qui aurait donné « [...] son propre nom à Paraguaçu » (Monglave 1829, II : 174 ; Durão (1781), 2003 : 162) au chant VII de l'épopée. Cette cérémonie du baptême est centrale dans chacun de ces récits. Elle représente l'abandon par Paraguaçu de son identité indienne, sauvage, antérieure et son entrée en une existence nouvelle, civilisée, spirituelle et éternelle. Elle symbolise aussi le triomphe du christianisme européen, étranger, sur les mœurs natives, sauvages et païennes, des Indiens Tupinambás.

La transformation de la personnalité de Catarina Paraguaçu aurait été radicale après sa conversion et son séjour en France. Mais c'est la légende qui l'affirme. On ne possède aucun témoignage historique direct sur les circonstances de son retour au Brésil vers 1530. Franco Tasso la fait revenir à Bahia en avril 1529. Olga Obry n'indique aucune date précise. En Catarina Paraguaçu, ces changements auraient été impressionnants, imaginent les écrivains. Ils auraient traduit une imprégnation culturelle considérable. Dès qu'elle serait revenue à Bahia, raconte Franco Tasso dans son roman *Catarina Paraguaçu*, l'Indienne aurait introduit à Bahia de « [...] nouvelles habitudes qui allaient changer la vie routinière du lieu [...]. Imprégnée de culture européenne, l'Indienne aurait commencé à pratiquer des usages [différents] et des coutumes françaises »²⁶ (Franco 2001 : 85) en s'habillant et en se vêtant autrement d'abord, en portant des robes, des chapeaux, des écharpes ainsi que des gants. En matière culinaire, ses goûts auraient changé : elle aurait donné la préférence à des plats cuisinés moins épicés, accompagnés de sauces particulières. Sa piété aurait été intense, ainsi que son prosélytisme. Elle aurait porté « [...] une robe blanche qui [n']aurait révélé] que ses bras et ses jambes [avec], sur la tête, un voile blanc [et avec] des bracelets en or et un collier du même métal [auquel était] accroché un crucifix »²⁷ (Franco 2001 : 86). C'est le portrait d'une religieuse européenne moderne. Elle aurait enseigné la catéchèse à des femmes et à des enfants et fait édifier « [...] une petite église, avec trois portes et une tour avec une cloche en bronze et [...] une croix en bois »²⁸ (Franco 2001 : 865), face à la mer, à l'emplacement de l'église et de l'abbaye actuelles de Notre-Dame de la Grâce à Salvador. Les legs et les donations à des institutions religieuses, au monastère de Saint-Benoît, rapportées par Olga Obry dans ses romans, complètent ce portrait édifiant de Catarina Paraguaçu. Dans le *Caramuru* de José de Santa Rita Durão, cette imprégnation culturelle est encore plus accentuée : son héroïne, Catarina Paraguaçu Álvares, est beaucoup plus européenne et portugaise qu'indienne. La légitimation de la monogamie avec l'exaltation du couple exemplaire qui aurait été formé par Diogo

²⁵ Jacques Cartier (1491-1557), navigateur et explorateur, découvreur du Canada.

²⁶ Notre traduction (« ... novos hábitos que iriam mudar a rotina da localidade [...]. Impregnada da cultura européia, a índia passou a praticar os usos e costumes franceses »).

²⁷ Notre traduction (« ... um vestido branco [...], deixando à mostra apenas os braços e o colo. Na cabeça, um véu igualmente branco [...]. Braceletes de ouro e um colar do mesmo metal, contendo um crucifixo... »).

²⁸ Notre traduction (« ... uma ermida de três portas, uma torre com um sino de bronze e, bem no centro da construção, uma cruz de madeira »).

Álvares et Catarina Paraguaçu, et le renoncement à la pratique des sacrifices humains et aux rites cannibales, souhaité par Tomé de Souza à son arrivée à Salvador, à la fin de l'épopée de José de Santa Rita Durão, sont d'autres manifestations de cette rupture avec les mœurs et les traditions indiennes.

Ce processus de rupture avec la société indienne et d'acculturation n'a pas dû être sans affres. La légende de Catarina Paraguaçu les décrit aussi. Olga Obry a tenté de reconstituer ce que son héroïne, qu'elle appelle « Paraguassu », aurait enduré au cours de son voyage en mer, avant de débarquer à Saint-Malo. Elle aurait connu, raconte-t-elle, d'innombrables « [...] malaises et [...] autres crises de désespoir [...] avant l'arrivée au port [...]. Des nuits noires, sans fin, sans sommeil » (Obry 1953 : 46). Ces sensations, très concrètes, n'auraient été que le prélude à l'immense effort d'adaptation et à l'énorme « travail d'assimilation » (Obry 1953 : 58) qu'elle aurait fournis en découvrant ce monde étrange de l'Europe, absolument exotique, avec sa religion conquérante et son mode de vie déconcertant.

III. Une identité hybride

Selon la tradition qui s'est constituée depuis le XVI^e siècle, Catarina Paraguaçu et Diogo Álvares auraient formé le premier couple mixte de l'histoire du Brésil. Ils auraient fondé la première famille chrétienne de Bahia. Leurs enfants auraient été les premiers métis amérindiens du Nordeste. José de Santa Rita Durão, Olga Obry et Franco Tasso racontent comment ils auraient contribué de la sorte à forger l'identité métisse, indigène et européenne, des habitants de Salvador et des terres qui se trouvaient aux alentours. Qu'en est-il de ce sentiment identitaire hybride ? Comment, selon la légende, aurait-il évolué et connu des périodes fastes, glorieuses et conflictuelles ?

On ignore tout de la vie de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares entre 1531, quand ils sont censés être revenus au Brésil, et 1536, lorsque les Portugais viennent s'installer à Salvador, dans la montée de Barra, avec Francisco Pereira Coutinho, le premier donataire de la capitainerie de Bahia. Les écrivains modernes des XX^e et XXI^e siècles, Olga Obry et Franco Tasso, se sont efforcés de tenter de combler cette lacune et de faire parler ce silence de l'histoire. Le couple mythique aurait connu à cette époque une brève période faste. Pendant son séjour à Saint-Malo, imagine ainsi Olga Obry, Catarina Paraguaçu aurait vécu dans un couvent de Clarisses qui l'auraient préparée au baptême. De retour à Bahia, parce qu'elle avait « [...] mangé [en France] du fruit de la science du bien et du mal [et que] vivre nue [aurait été] un péché » (Obry 1953 : 87), elle se serait habillée désormais de blanc, parmi des « femmes nues » (Obry 1953 : 85), comme le relève aussi Franco Tasso dans son propre récit. Il en aurait été de même pour ses propres enfants. Elle aurait régné, poursuit Olga Obry, sur « [...] tout une petite colonie de blancs et de demi-blancs [...] à la manière des matrones de l'Antiquité, en prêtresse » (Obry 1953 : 93), en veillant à ce que, chaque jour, ses enfants aillent réciter des prières, des *Ave* et des *Pater* dans une petite chapelle, vide, qu'elle aurait fait construire. Les Indiens l'auraient reconnue comme l'« [...] héritière de [leurs] caciques » (Obry 1953 : 93) et l'auraient considérée comme leur souveraine. Ils auraient vu en Diogo Álvares « [...] un prince consort tout indiqué » (Obry 1953 : 93). Celui-ci serait devenu

quasiment un « [...] autochtone en prenant femme et enfants » (Riaudel 2015 : 34), et il se serait transformé en un « [...] être hybride, qui [avait choisi] de vivre parmi les Indiens » (Obry 1953 : 97). Il aurait été surnommé le « Caramurú » (Obry 1953 : 89) il aurait exercé un pouvoir sans aucune limite sur ses sujets indiens, il se serait complu « dans son rôle de patriarche » (Obry 1953 : 97), commente Olga Obry et, « [...] plus que jamais, le Caramurú se [serait bercé] de l'illusion qu'il [était] le maître absolu de ce pays » (Obry 1953 : 97), celui qui sera appelé par les Portugais la Baie-de-Tous-les-Saints. L'arrivée de Francisco Pereira Coutinho à Bahia aurait brisé ce bonheur. On possède en effet une lettre du donataire, datée du 20 décembre 1536, par laquelle Catarina Paraguaçu et Diogo Álvares étaient dépossédés de leur « [...] royauté [et de leur] propriété » (Obry 1953 : 106) en contrepartie de la disposition d'un lopin de terre situé près de la mer. C'est là, à l'écart de la ville, que le premier couple mixte de Bahia aurait vécu.

Aux chants VIII et IX de *Caramurú*, José de Santa Rita Durão préfère insister sur l'avenir extraordinaire, splendide, de la « nation forte » (Durão (1781), 2003 : 237) qui serait née de cette rencontre entre un « Brésil encore sauvage » (Monglave 1829, III : 146 ; Durão (1781), 2003 : 238) et un royaume du Portugal qui aurait été « [...] choisi par la divine Providence pour [...] », dit l'auteur, « [...] lui frayer le chemin d'une glorieuse immortalité » (Monglave 1829, III : 142 ; Durão (1781), 2003 : 236). Assise sur un affut de canon, à la poupe du navire qui la ramène d'Europe et, après être restée évanouie, immobile, pendant plusieurs heures, Catarina Paraguaçu fait part à l'équipage rassemblé et à Diogo Álvares du contenu de la « [...] vision sublime que le Ciel [venait] de lui envoyer » (Monglave 1829, III : 7 ; Durão (1781), 2003 : 181). Elle parle. Elle raconte. Elle a

« [...] vu [...] un pays varié, opulent, immense, [sa] belle patrie, ce Brésil magnifique [avec] l'admirable rade de Bahia [...], de nombreuses habitations, de riantes peuplades, [avec une] magnifique cité [...] une forteresse sortant des ondes [...] pour défendre l'entrée de la barre [le port], une autre non moins terrible couronnant la montagne voisine ; huit citadelles [flanquant] l'enceinte de la ville [...], un temple magnifique [...] un vaste palais » (Monglave 1829, III : 8 ; Durão (1781), 2003 : 183).

C'est la description du centre historique de la ville de Salvador de Bahia. Elle en décrit les quartiers et les places. Elle en évoque l'atmosphère religieuse et les activités missionnaires. Elle en énumère les guerriers et les gouverneurs célèbres, les Souza²⁹, les Costa³⁰, l'intrépide Mendo-da-Sá³¹. Elle a

²⁹ Martim Afonso de Sousa (vers 1500-1564), marin et administrateur portugais, gouverneur des Indes de 1534 à 1539, puis de 1541 à 1545, et Tomé de Sousa (vers 1503-1579), premier gouverneur général du Brésil.

³⁰ Duarte da Costa (?-1560), administrateur colonial portugais, deuxième gouverneur de Bahia de 1553 à 1557.

³¹ Mendo da Sa ou Mem de Sá (1500-1572), administrateur colonial portugais, troisième gouverneur de Bahia de 1557 à 1572.

« [...] vu dans [un] songe [...] mille événements divers qui doivent jalonner le cours des siècles. [Elle a] vu surgir des provinces puissantes. [Elle a] vu naître dans le Brésil de magnifiques cités, briller de fameux chefs, se former d'illustres nations [et] tant de mouvement, de variété, jetés comme des spectres dans une nuit fantastique [qui] confondent la pensée et qui éblouissent la vue » (Monglave 1829, III : 98 ; Durão (1781), 2003 : 223).

Le ton est emphatique, grandiloquent. Ce monde à venir est heureux, merveilleux et glorieux. L'équipage du navire est saisi d'étonnement. Ce songe miraculeux contient un présage sacré. Il est un signe qui annonce ce qui devrait devenir la destinée future du Brésil et qui manifesterait en même temps la volonté du Ciel. C'est ce que Catarina Paraguaçu aurait vu au cours de son extase, selon sa légende du moins.

En ces visions qui sont prêtées à Catarina Paraguaçu, l'histoire annoncée du Brésil est pourtant très tourmentée. José de Santa Rita Durão en privilégie deux épisodes : la tentative faite par les Français pour essayer de créer une éphémère France Antarctique entre 1554 et 1572 autour de la baie de Guanabara, à Rio-de-Janeiro, et la lutte menée contre les Hollandais et la Nouvelle-Hollande, au Nordeste, entre Sergipe et Maranhão, entre 1630 et 1654. Dans les deux cas, il s'agit de guerres présentées comme légitimes contre des entreprises de conquêtes étrangères, protestantes et calvinistes, l'une française et l'autre hollandaise. L'intention secrète est manifeste : il s'agit, chaque fois, de montrer combien les Indiens alliés aux Portugais ont été de très fidèles sujets de sa majesté très catholique le roi du Portugal. La guerre contre les Français aurait été le fait d'« adversaires [qui] appartiennent à la France », écrit l'auteur, « [...] mais à la France ennemie de son roi, à la France attaché à l'hérésie, et méditant déjà la conquête du Brésil [... et] l'établissement d'une colonie en faveur de Calvin » (Monglave 1829, III : 12 ; Durão (1781), 2003 : 184). Le rôle de Nicolas Durand de Villegagnon³² est rappelé. Les principales péripéties en sont résumées : la prise de la Paraíba par les Français, le siège de Niterói par les Portugais, et les derniers combats confus autour de Rio-de-Janeiro et de Cabo-Frio. La guerre contre les Hollandais et contre « la tyrannie du Batave » (Monglave 1829, III : 76 ; Durão : (1781), 2003 : 98) est racontée d'une manière encore plus détaillée. Les principaux combats terrestres sont rappelés, depuis la prise de Bahia en 1626 jusqu'à la capitulation de Recife en 1654, ainsi que les batailles navales livrées contre les escadres commandées par les amiraux hollandais Jacques Willekens³³ en 1624 ou Jean Maurice de Nassau-Siegen³⁴ en 1637. Dans le récit de Catarina Paraguaçu, ces « bataves » sont aussi qualifiés d'effroyables « sacrilèges » (Monglave 1829, III : 108 ; Durão (1781), 2003 : 202). La victoire des Portugais et de leurs alliés indiens est donc une « [...] récompense du Ciel, [une] grâce évidente du Très-Haut » (Monglave 1829, III : 96 ; Durão (1781), 2003 : 219). L'héroïne,

³² Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571), militaire et explorateur français, fondateur de l'éphémère France antarctique au Brésil de 1555 à 1560.

³³ Jacques Willekens (1571-1633), amiral hollandais, conquérant de Salvador da Bahia en mai 1624.

³⁴ Jean Maurice de Nassau-Siegen (1604-1679), dit le « Brésilien », gouverneur général des colonies hollandaises au Brésil de 1637 à 1644.

cette « [...] aimable fille du Brésil, [a vu] la guerre semer la division dans [sa] patrie » (Monglave 1829, III : 146 ; Durão (1781), 2003 : 200). La gloire du Brésil n'ira pas sans violence. Le propos est théologique, moral et politique. En ce Brésil dont Catarina Paraguaçu dit avoir entrevu la destinée future dans son extase, Indiens et Portugais seront solidaires. Sur ce point, les jugements en France de Daniel Gavet et de Philippe Boucher dans *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas* en 1830 sont beaucoup plus nuancés, de même que les regards d'Olga Obry et de Franco Tasso dans leurs récits respectifs, publiés en 1942 et en 2001.

D'après Simão de Vasconcelos dans sa *Chronica da Companhia de Jesu do Estado du Brasil*,

« Caramurú [Diogo Álvares, aurait eu] une grande famille et beaucoup de femmes car nul chef ne se considérait honoré qu'il ne lui fût apparenté. Il eut de nombreux fils et filles qui, avec le temps, furent les ceps de nobles générations » (Vasconcelos in : Riaudel 2015 : 65).

C'est de ce tronc commun qu'aurait procédé nombre des meilleures et des plus nobles familles de Bahia. L'identité métisse, hybride, de leurs descendants serait un héritage et un legs commun de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares. Cette transformation se serait cristallisée à un moment qui aurait été l'un des plus fastes de leur vie, entre la date de leur retour d'Europe vers 1530 et celle de l'arrivée des Portugais à Bahia en 1535, comme se sont plus à le supposer Olga Obry et Tasso Franco dans leurs récits respectifs. L'histoire ultérieure du Brésil, au XVI^e et au XVII^e siècles, et celle de cette population mêlée, indienne et portugaise, en auraient été un prolongement glorieux et tumultueux, avait déjà imaginé José de Santa Rita Durão dans son poème épique. Cet héritage serait devenu au cours du XIX^e et du XX^e siècles une des composantes majeures du sentiment identitaire brésilien.

Conclusion

La légende de Catarina Paraguaçu est née au Brésil, au début du XVI^e siècle, quand les Portugais ont découvert la région de Bahia vers 1530 et fondé la ville de Salvador en 1547. Ce récit raconte d'une façon très imaginaire comment se serait déroulée au Brésil, à Bahia, la toute première rencontre entre une Indienne tupi et un aventurier portugais, entre 1502 et 1512. C'est une très belle légende bahianaise qui a été d'abord rapportée par des chroniqueurs originaires de Bahia. Le premier qui en fait état est en effet un moine franciscain né à Salvador en 1564, Vincente Rodrigues Palha, dit Vincente do Salvador, qui affirme avoir recueillie cette histoire de la bouche de Catarina Paraguaçu elle-même, qu'il appelle d'ailleurs de son nom européen, Luisá Álvares, dans son *Historia do Brasil*, avant sa disparition en 1585. L'histoire initiale de ce premier couple fondateur de l'identité mixte, métisse, du Brésil s'est enrichie tout au long du XVII^e et du XVIII^e siècles, au fur et à mesure que la province de Bahia est devenue l'un des fleurons de l'empire colonial portugais. En 1781, José de Santa Rita Durão a conféré à cette histoire une grandeur épique dans son *Caramurú*. Au XX^e siècle, la légende est devenue un mythe identitaire national dans les livres d'Olga Obry, *Catarina do Brasil : a índia que*

descobriu a Europa en 1942 et *Catherine du Brésil : filleule de Saint-Malo* en 1953. C'est cette tradition que Franco Tasso reprend dans son roman, *Catarina Paraguaçu : A Mãe do Brasil* en 2001. L'indienne tupi anonyme qui aurait découvert l'Europe, à Saint-Malo, en 1528, et qui y fut baptisée sous le nom de « Catherine du Brésil », est devenue ainsi la « Mère symbolique » fondatrice du Brésil.

Cette histoire est amérindienne et fait partie d'un ensemble plus vaste de traditions qui sont apparues avec la découverte du Nouveau Monde et qui se sont constituées du nord au sud des Amériques. La trame en est identique : une indienne, une autochtone, rencontre un aventurier européen, un voyageur, un navigateur ou un conquérant, s'en éprend et en devient la compagne ou l'épouse légitime, se convertit à la foi chrétienne, se rend en Europe (où elle meurt quelquefois) et devient une figure mythique, tutélaire, protectrice, de son peuple. Le degré d'élaboration est très variable. Certaines de ces traditions sont devenues des récits exemplaires, mais demeurés très historicisés. C'est l'histoire de la princesse inca Quispe Sisa³⁵, sœur de l'empereur Atahualpa, qui fut entre 1532 et 1537 la concubine de Francisco Pizarro Gonzáles³⁶, le conquérant de l'empire inca et le premier gouverneur du Pérou. C'est, un siècle plus tard, entre 1607 et 1617, l'histoire de Pocahontas Matoaka Amanute³⁷, la fille d'un chef indien Powhatan, qui aurait sauvé par deux fois la vie du capitaine John Smith³⁸, le fondateur de la ville de Jamestown en Virginie, en Amérique du Nord. Mais Pocahontas a épousé un autre colon anglais, John Rolfe³⁹, en 1614, se convertit alors au christianisme, se rendit en Angleterre en 1616 et y mourut en 1617. Depuis, sa légende est devenue l'un des mythes fondateurs des États-Unis et le symbole de l'alliance entre les premiers colons nord-américains et les indiens powhatans. Il existe aussi deux autres mythes semblables dans le domaine latino-américain, un peu plus anciens et associés à des significations beaucoup plus contradictoires. C'est en Colombie la figure de l'India Catalina⁴⁰ entre

³⁵ Quispe Sisa Coya (vers 1518-1559), connue aussi sous le nom d'Inés Huaylas Yupanqui, fille de l'empereur inca Huayna Capac (vers 1464-1527), compagne de Francisco Pizarro Gonzáles de 1532 à 1538, puis épouse du conquistador Francisco de Ampuero (1511-1571), gouverneur de Lima.

³⁶ Francisco Pizarro Gonzáles (1475-1541), explorateur espagnol et conquérant de l'empire inca, proclamé gouverneur de la Nouvelle Castille (le Pérou aujourd'hui) en 1529.

³⁷ Pocahontas Matoaka Amanute (vers 1595-1617), fille du chef Powhatan Wahunsunacock, en Virginie, qui aurait sauvé de la famine le capitaine John Smith et les colons anglais qui avaient fondé la ville de Jamestown en 1607, la première colonie britannique en Amérique du nord.

³⁸ John Smith (1580-1631), navigateur et explorateur anglais, fondateur de la ville de Jamestown en Virginie.

³⁹ John Rolfe (1585-1622), colon anglais connu pour avoir épousé Pocahontas en 1614.

⁴⁰ India Catalina (1495-1529), indienne de la tribu caraïbe des Mokana, capturée par les Espagnols en 1509, à l'âge de quatorze ans, élevée à Saint-Domingue selon les coutumes espagnoles, convertie au christianisme et utilisée en 1528 comme interprète par le conquistador Pedro de Heredia pour conquérir la région de Carthagène en Colombie. Elle a épousé ensuite Alonso Montañez, un neveu de Pedro de Heredia, qu'elle suit en Espagne, à Séville, où elle restera jusqu'à sa mort.

1495 et 1533 et, au Mexique, celle de La Malinche⁴¹ entre 1496 et 1528. L'indienne Catalina est la fille d'un chef caraïbe de la côte atlantique de la Colombie, capturée entre 1504 et 1509 par des soldats espagnols et emmenée sur l'île de Saint-Domingue où elle fut convertie au christianisme. Elle revint en Colombie en 1539 pour servir d'interprète au fondateur de la ville de Carthagène, le conquistador Pedro de Heredia⁴², dont elle épousa le neveu, Alonso Montañez⁴³, qu'elle suivit en Espagne où elle mourut. Son souvenir est toujours vivant en Colombie où elle représente celle qui a servi d'intermédiaire entre les colonisateurs espagnols et les populations indiennes. Son histoire est parallèle à celle de La Malinche ou Malinzi ou encore Doña Marina, une indienne nahua qui était l'esclave d'un chef maya qui l'offrit en 1519 à Hernán Cortés⁴⁴, le conquérant de l'empire Aztèque dont elle devint la maîtresse. Au XXI^e siècle, sa mémoire est devenue un symbole archétype qui cristallise des opinions très contrastées au Mexique et dans le monde latino-américain. Pour les uns, La Malinche a contribué à sauver son peuple et, pour cette raison, elle est une figure fondatrice de l'identité mexicaine. Pour d'autres, au contraire, elle aurait trahi son sang, ses origines et sa patrie.

L'histoire de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares est surtout une légende très européenne, luso-brésilienne et, en partie- franco-brésilienne. En ses premiers états connus, tels qu'ils ont été retrouvés et analysés en 1548 par un historien brésilien, Francisco Adolfo de Vanharen, les indiens de la région de Bahia sont cités mais ils ne sont pas décrits. Quand la légende vient en Europe, au Portugal, en 1781, à travers le *Caramurú* de José de Santa Rita Durão, le parti-pris est différent. Le texte prétend décrire avec complaisance la société tupi telle que Diogo Álvares l'aurait découverte. En 1830, Daniel Gavet et Philippe Boucher surenchérisent dans *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas*. En 1942, Olga Obry dans *Catarina do Brasil* puis Franco Tasso, en 2001, dans *Catarina Paraguaçu : A Mãe do Brasil*, essaient au contraire de reconstruire ce que cette civilisation originelle aurait été au début du XVI^e siècle. En tous ces écrits, toutefois, un double ou un triple phénomène de réfraction et de déformation se produit. Il a été observé avec finesse par un traducteur et un critique français, Georges Raeders⁴⁵, en 1956, dans un article paru sous l'égide de la Fundação Scarpa de Sorocaba, à São Paulo, « [...] sur une traduction français de *Caramurú* de José de Santa Rita Durão ». Les Indiens, explique-t-il, y sont perçus par cet auteur comme des Européens primitifs et les Européens comme des Indiens civilisés, et les uns et les autres sont conçus à l'aune d'une société brésilienne

⁴¹ La Malinche ou Malinzi ou encore Doña Marina (vers 1496- vers 1551). Indienne mexicaine d'origine nahua devenue l'esclave d'un cacique maya et offerte en avril 1519 à des conquistadors espagnols dont elle devint la maîtresse de leur chef, Hernán Cortés.

⁴² Pedro de Heredia (1505-1547), conquistador espagnol, fondateur en 1533 de la ville de Carthagène en Colombie.

⁴³ Alonso Montañez (?- ?), neveu de Pedro de Heredia et époux d'India Catalina.

⁴⁴ Hernán Cortés (vers 1485-1547), conquistador espagnol, conquérant de l'empire Aztèque au Mexique, gouverneur et capitaine de la Nouvelle-Espagne dès 1522, décédé en Espagne en 1547.

⁴⁵ Georges Raeders (1896-1980), écrivain et traducteur français.

indienne, métisse et hybride. Ces virtualités auraient été contenues dès l'origine dans la genèse de cette belle histoire bahianais et amérindienne. Transformée en mythe, la légende de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares représente désormais la rencontre du Nouveau Monde et de l'Ancien Monde dans l'imaginaire des Brésiliens.

Bibliographie

Œuvres primaires

- Durão, José de Santa Rita ([1781] 2003), *Caramurú. Poema épico do descobrimento da Bahia*, Lisbonne : Regio Officina Tipografica, 1781 ré-édition : *Caramurú. Poema épico do descobrimento da Bahia*, São Paulo (SP), Brasil : Martin Claret.
- Monglave, Eugène Garay de (1829), *Caramurú, ou la découverte de Bahia, roman-poème brésilien*, Paris : Eugène Renduel.
- Obry, Olga (1942), *Catarina do Brasil : a índia que Descobriu a Europa* [« Catherine du Brésil : l'indienne qui découvrit l'Europe »], Rio-de-Janeiro (RJ) : Atlantica Editora ; édition en ligne, site *Google Livres* : http://books.google.fr/books/about/Catarina_do_Brasil_a_%C3%ADndia_que_descobri.html?id=S6gXAAAAIAAJ&redir_esc=y
- Obry, Olga (1953), *Catherine du Brésil, filleule de Saint-Malo*, Paris : Nouvelles Éditions Latines ; édition en ligne, site *Google Livres* : http://books.google.fr/books?id=xYkerLo7DfMC&pg=PA165&lpg=PA165&dq=Bapt%C3%Aame+de+Catherine+du+Br%C3%A9sil&source=bl&ots=zecupmCVI5&sig=YdQeZf8eISK52BH8OadlbXvn_J4&hl=fr&sa=X&ei=nJFcT-XjCMXq8QOEyvWvBw&ved=0CDkQ6AEwAA#
- Tasso, Franco (2001), *Catarina Paraguaçu : A Mãe do Brasil*, Rio-de-Janeiro (RJ) : Relume Dumara.

Autres œuvres

- Andrade, Mario de (2016), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, sl, sr, 1928. [Traduction par Jacques Thériot] : *Macounaïma : le héros sans aucun caractère*, Paris : Éditions Cambourakis.
- Arraes, Guel/Furtado, Jorge (2000), *A invenção do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ) : Objetiva.
- Brasil, Assis (1995), *Paraguaçu e Caramurú : Paixão e morte da nação tupinambá : romance*, Rio de Janeiro (RJ) : Rio Fundo Editora.
- Brito Freyre, Francisco de (1675), *Nova Lusitania. Historia da Guerra Brasilica*, Lisbonne : Joam Galram.
- Candido, Antonio (1967), *Literatura e sociedade*, São Paulo (SP) : Companhia Editora Nacional.
- Cendrars, Blaise ([1952], 1987), *Brésil, des hommes sont venus*, Paris : Gallimard.

- Denis, Ferdinand (1825), *Résumé de l'Histoire du Portugal* [suivi du] *Résumé de l'Histoire littéraire du Brésil*, Paris : Lecointe et Durey.
- G*** (1816), *Beautés de l'histoire de l'Amérique, d'après les plus célèbres voyageurs et géographes qui ont décrit cette patrie* Paris : Alexis Aimery.
- Gavet, Daniel/Boucher Philippe (1830), *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas*, Paris : Thimotée Dehay.
- Jaboatão, Antonio de Santa Maria (1858), *Novo Orbe serafica brazilico, ou Chronica dos Frades Menores da provincia do Brazil*, Rio-de-Janeiro (RJ) : typografia de Maximiano Gomes Ribeiro.
- Pereira, Carlos de Assis (1971), *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*, [Assis (SP) Brésil], Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.
- Riaudel, Michel (2015), *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire*, Paris : Petra.
- Rocha Pita, Sebastião da (1730), *História da América Portuguez desde o Anno de Mil e Quinhentos do seu Descobrimento até o de Mil e Setecentos e Vinte e Quatro*, Lisbonne : José Antonio da Sylva.
- [Varnharen, Francisco Adolfo] Visconde de Porto-Seguro (1877), *História geral do Brazil antes da sua separação e independencia de Portugal*, Rio-de-Janeiro : Laemmert (1854-1877).
- Vasconcelos, Simão de (1865), *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil, e do que obraram seus filhos n'esta parte do Novo Mundo* (1663), Lisbonne : A. J. Fernando Lopes.
- Vincente do Salvador (Vicente Rodrigues Palha) ([1627], [1663], 1865), *História do Brasil* (1500-1627), Lisbonne, Henrique Valente de Oliveira.

Articles critiques

- Janáina, Amado (2000), « Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil », in : *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro (RJ), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas, v. 14, n. 25, voir le site : <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2110>
- Raeders, Georges (1956, 1958), « Sur une traduction française de *Caramurú*, de Santa Rita Durão », Sorocaba, Brésil, Fundação Scarpa, 1956. Édition séparée dans la *Revista Paideia*, Universidade de Sorocaba (SP), Brasil, Volume III, Tome I, 1958, p. 107 et sq.
- Riaudel, Michel (2010), « Caramuru et la latinité amérindienne », in : *Silène. Les Lettres francophones, hispanophones, lusophones et la latinité* (actes du colloque des 20 et 21 mai 2010), Poitiers, Université de Poitiers : CRLA-Archivos ; voir le site : http://www.revues-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=80

Références filmographiques

- Guel, Arraes (2001), *Caramuru. A invenção do Brasil* (« Caramuru. La découverte du Brésil »), Globo Filmes – Lereby Productions, DVD.
- Pereira, Luis Alberto (1999), *Hans Staden*, Sao Paulo (SP), Versátil Home Video, DVD.
- Santos, Nelson Pereira dos (1971), *Como era gostoso a meu francês* (« Qu'il était bon mon petit Français »), long métrage, Rio de Janeiro (RJ), Sagres/Riofilmes, DVD.

DOSSIER VARIA
ÉTUDES DE LITTÉRATURE
ET DE LINGUISTIQUE

DU CULTUREL À L'INTERCULTUREL DANS L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE EN CONTEXTE MAROCAIN : QUELS APPORTS DE LA VISION STRATÉGIQUE 2015-2030 ?

Mounir EL ABDELLAOUY
Université Mohammed Premier, Oujda, Maroc
mounir.elab@gmail.com

« Je ne veux pas que ma maison soit entourée de murs de toutes parts et mes fenêtres barricadées. Je veux que les cultures de tous les pays puissent souffler aussi librement que possible à travers ma maison. Mais je refuse de me laisser emporter par aucune. »¹ (Mahatma Gandhi)

Résumé

Nous vivons dans un monde marqué, au moins depuis quelques décennies, par une véritable crise du vivre-ensemble. Les crispations identitaires et culturelles ne font que se multiplier, le refus de l'Autre est subrepticement en vogue et les cultures, loin de communiquer pacifiquement, se heurtent de façon majoritairement injustifiée. Face à de tels enjeux, l'école est donc appelée, plus que jamais, à jouer son rôle d'éducation à la différence culturelle et à la communication interculturelle. Il s'agit d'une délicate tâche de conscientisation dont la principale visée est l'initiation des apprenants aux autres cultures et la sensibilisation à la diversité culturelle. En effet, puisqu'actuellement « [...] on s'accorde à dire que l'on ne peut plus séparer la langue et la culture [et que] l'apprentissage de la culture doit être intégré dans l'apprentissage de la langue » (Claes 2003), l'enseignement du FLE doit contribuer à promouvoir cette reconnaissance inter-culturelle en préparant le terrain à une rencontre, sans préjugés, de l'Autre, à la construction d'un savoir-faire interculturel.

Abstract

FROM CULTURAL TO INTERCULTURAL IN TEACHING- ACQUISITION OF FRENCH AS A FOREIGN LANGUAGE IN MOROCCAN CONTEXT: WHAT ARE THE ADDITIONS OF THE STRATEGIC VISION 2015-2030?

We live in a world that has been marked, at least for the last few decades, by a crucial crisis in what regards living together. Identity and cultural misunderstandings are multiplying. The refusal of the Other is implicitly at its top, and cultures, away from peaceful communication happens in unproven ways at most times. In front of such wanted aims, school is

¹ Cité dans le rapport mondial sur le développement humain 2004, 2004, p. 85.

required, more than any time, to play its role of education within the field of cultural difference and intercultural communication. Precisely, it is a matter of rising consciousness wherefrom the first aim is to get people into other cultures and the sensibility towards cultural and civilisational diversity. In fact from now on « [...] we agree that we shall never, ever separate language and culture, the acquisition of culture should be integrated into the acquisition of language » (Claes, 2003), the teaching of French as a foreign language has to contribute in promoting such intercultural recognition by preparing the field to meet the Other without stereotypes in order to build an intercultural communication.

Mots-clés : *diversité culturelle, altérité, identité culturelle, interculturel, enseignement-apprentissage du FLE, médiation interculturelle*

Keywords : *Cultural diversity, alterity, cultural identity, intercultural, teaching-acquisition of FFL, intercultural mediation*

Introduction

Dans une ère de transformations sociales et culturelles profondes, les sociétés subissant ces transformations sont normalement invitées à modifier leurs idéaux. L'éducation qui en est le moyen devrait avoir pour but de développer, d'une façon différente, dans l'individu toute la perfection dont il est susceptible. En ce sens, l'enseignement-apprentissage des langues et cultures offre une grande chance pour les sociétés de concevoir et de construire un esprit de citoyenneté accueillante. Si donc l'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère est un processus devant prendre en compte, également, le développement des compétences humaines chez l'apprenant, il serait inconcevable de restreindre les objectifs du cours du français langue étrangère, en l'occurrence, à des savoirs linguistiques ou communicatifs uniquement. L'interculturel, étant actuellement une nécessité imposée par la conjoncture mondiale, est une compétence qui devrait être développée parallèlement à la compétence linguistique dans le cadre d'enseignement apprentissage du FLE.

1. Paysage linguistico-culturel et enseignement du FLE au Maroc

1.1. Diversité linguistique et rapport langue-culture

Le paysage linguistique marocain est imprégné par la coexistence de plusieurs langues différentes les unes des autres par leur histoire, leur espace d'utilisation géographique, leur typologie langagière mais aussi de leur fonction sociolinguistique. Ces langues sont réparties en deux catégories. Une première appelée « [...] langues nationales » intègre essentiellement la langue amazighe et ses trois variétés régionales (tarifit, tachelhit et tamazight), la langue arabe avec sa forme standard/classique »² ainsi que ses diverses variétés dialectales. La seconde catégorie

² Actuellement, la plupart des études sociolinguistiques au Maroc tendent à souligner, en ce qui concerne la langue arabe, une certaine différence entre l'arabe standard et l'arabe classique. Les sociolinguistes et chercheurs considèrent que l'arabe standard est beaucoup moins rigide et que l'arabe classique et contient des modifications essentielles.

constituée de « [...] langues étrangères » regroupe les langues française, espagnole et anglaise. Abstraction faite des raisons historiques, sociales et économiques³ qui les ont fait venir au Maroc, les langues étrangères enrichissent l'échiquier linguistique marocain et en assurent une mosaïque métisse.

Cette configuration générale permet de constater tout normalement une diversité caractérisant le paysage linguistique au Maroc. Et comme une langue n'est pas uniquement un moyen de communication, mais aussi un symbole d'identité, une diversité culturelle se voit fort susceptible d'en découler. Chaque langue est, en effet, lourde d'une culture. Ferdinand de Saussure (1916 : 78) en a déjà éclairé le sens en mettant en exergue la notion de *valeur* que les unités linguistiques ne peuvent acquérir qu'en se référant au bain de leur utilisation (la communauté parlante), mais aussi en posant comme postulat de base le fait que « [...] chaque langue découpe la réalité à sa façon », c'est-à-dire que « [...] toute langue singulière fonde une vision du monde singulière. » (Porcher / Faro-Hanoun 2000 : 120) Le passage d'une langue à une autre implique donc nécessairement des distinctions culturelles relativement profondes.

Ceci dit, il ne sera pas question de s'attarder sur l'explicitation les particularités de chaque culture, car l'hypothèse même est évidente, voire triviale. Toutes les cultures possèdent des communautés et des différences, des héritages communs et des héritages singuliers, des moments d'épanouissement et d'autres d'enfermement. L'important gît plutôt dans *l'expérience de leur rencontre*, dans « [...] les rapports qu'elles cultivent entre elles et qui les amènent à communiquer sans perdre leur spécificité. » (*ibid.* : 123). L'enseignement des langues étrangères, en l'occurrence le français, offre donc un moment propice de renseignement sur les modalités de cette rencontre.

Le mérite de l'approche communicative consiste à la prise de conscience non seulement de la facette linguistique d'une langue, mais aussi de sa dimension culturelle. L'enseignement – apprentissage du français langue étrangère est un processus qui engendre, en plus de la rencontre de deux univers linguistiques, celle des deux cultures véhiculées par les deux langues, car, comme l'affirme Courtillon,

« Apprendre une langue étrangère, c'est apprendre une culture nouvelle, des modes de vivre, des attitudes, des façons de penser, une logique autre, nouvelle, différente, c'est entrer dans un monde mystérieux au début, comprendre les comportements individuels, augmenter son capital de connaissances et d'informations nouvelles, son propre niveau de compréhension. » (Courtillon 1984 : 52)

La corrélation entre la langue et la culture est constamment étroite. Le linguistique est toujours imbibé du culturel et le culturel n'est dans la plupart du temps qu'une forme de manifestation linguistique. Autrement dit, la langue porte les

³ Le français et l'espagnol sont implantés au Maroc depuis l'ère de la colonisation, alors que l'anglais s'est imposé dans le paysage linguistique marocain comme réponse à une nécessité dans certains secteurs de la vie sociale, en l'occurrence dans le domaine de l'informatique, de la technologie et dans le monde de l'économie et des affaires.

traces culturelles de la communauté qui la parle et la culture s'ancre et se verbalise dans et par la langue.

1.2. L'identité culturelle

La problématique de la délimitation de l'identité est un sujet largement débattu. Cependant, il n'est pas inutile de mettre l'accent sur la difficulté que chercheurs et anthropologues rencontrent lors du moment de sa délimitation. Elle requiert de plus en plus une dimension périlleuse et il suffit dans ce sens de jeter un coup d'œil sur l'histoire ou même sur la réalité actuelle pour constater combien de crimes se commettent au nom de l'identité, qu'elle soit religieuse, ethnique, nationale ou autre.

C'est précisément Amin Maalouf (1998) qui définissait tout au début de son fameux essai *Les identités meurtrières* l'identité en disant : « Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne. »

Cette définition contient, certes, une part de vérité, mais elle ne prend en considération que le caractère particulariste de l'identité. Elle risque en effet de conduire à une recherche forcenée de la différence, de l'autonomie, de la singularité et, du coup, du repli identitaire. Mais Maalouf ne tarde pas à déclarer par la suite, dans une forme beaucoup plus réfléchie, que l'identité est une pièce constituée de toute une panoplie d'indices, de faits et d'appartenances :

« Grâce à chacune de mes appartenances, prise séparément, j'ai une certaine parenté avec un grand nombre de mes semblables ; grâce aux mêmes critères pris tous ensemble, j'ai mon identité qui ne se confond avec aucune autre. » (Maalouf 1998 : 27)

Il relève donc dès lors des rôles de l'école de renseigner sur la problématique de l'identité culturelle des apprenants et de conscientiser sur le fait qu'elle est dans la plupart des cas plurielle. Car la culture dont elle est tributaire est elle-même plurielle et, comme le souligne Porcher, l'idée d'une culture pure est une absurdité. L'identité n'est jamais une essentialisation, mais une construction. Elle « [...] n'est pas donnée une fois pour toutes, mais elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » (Maalouf, *ibid.* : 31).

L'enseignement-apprentissage des langues étrangères, à côté des langues nationales, est susceptible de faire émerger une certaine prise de conscience de la diversité linguistique et culturelle et de la flexibilité du phénomène identitaire. Le cours de français langue étrangère devrait avoir pour vocation, parmi d'autres bien sûr, d'aider l'apprenant à effectuer une légère décentration par rapport à son identité et le faire appréhender via des exercices pratiques que « Reconquérir l'authenticité ne signifie pas se réduire à une authenticité unique et figée, mais accepter les composantes linguistiques et culturelles telles qu'elles ont été léguées par l'Histoire. » (Benzakour/Gaadi 2000 : 60)

En effet, comme la langue a pour vocation de demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité (Porcher, 2000), la question des langues relève tout normalement des enjeux stratégiques que l'école

sera appelée à mettre en place. Il s'agit dans le contexte marocain d'un éloge de la diversité culturelle et linguistique en l'assumant, non pas seulement parce que la diversité est une donnée structurelle de l'histoire de toute l'Humanité, mais parce que, comme le constate Boukouss (1995), si elle n'est pas assumée, la hiérarchie qui la fonde peut générer l'intolérance et la violence ; en revanche si elle est bien gérée, elle peut être source d'épanouissement pour toute la communauté.

2. Appartenance culturelle et prise de conscience interculturelle : une éthique de soi et de l'altérité

Depuis la synthèse lévi-straussienne du relativisme culturel qui définit l'humanité comme étant l'ensemble des contributions de chaque culture dans l'héritage humain universel, l'idée de la hiérarchie des cultures est devenue, à l'instar de celle de leur pureté, une absurdité. Aucun critère, nous dit Strauss, ne permet en effet de juger dans l'absolu qu'une culture soit supérieure à une autre. Toutes les cultures se valent et bougent. Cette mobilité culturelle est à saisir à travers le phénomène d'emprunt qui s'effectue d'une culture à l'autre tout au long de l'Histoire. Elles créent des rapports de fécondation qui leur permettent de s'ouvrir mutuellement et de favoriser ainsi leur épanouissement.

Dans cette perspective, l'objectif de l'enseignement/apprentissage du FLE serait donc de partir d'un principe d'égalité des cultures et des langues et d'essayer de développer une compétence interculturelle avec des caractères propres à chaque individu, tout en insistant sur le dépassement de la différence *dérangante* de l'Autre, lequel dépassement nous permettra de modifier tout légèrement le cogito cartésien soit en le modalisant : *je pense différemment, donc j'existe*, soit en lui accordant une ossature plurielle sans toucher au sens de l'existence : *je suis différent de Lui, il est différent de Moi, donc nous existons*. De cette manière, nous considérons que l'aspiration à l'interculturel dans l'enseignement des langues, en l'occurrence le français, ne s'opérationnalise qu'en nous fixant tout d'abord comme intérêt de faire sortir les cultures de ce faux champ de rivalité exclusiviste et de préparer les apprenants à la construction d'un esprit de bienveillance interculturelle sous-tendue par une prise de conscience culturelle.

2.1. Sur l'interculturel

Dans les dernières décennies, et quelles que soient les différences, tout le monde semble d'accord, au moins, sur ce point que rien ne devrait échapper à la problématique interculturelle. Le concept jouit actuellement d'une circulation transdisciplinaire large et suscite une réflexion méta-disciplinaire et épistémologique fort intéressante. En didactique, le concept s'est profilé à l'horizon depuis plus d'une trentaine d'années et les auteurs de l'altérité affirment que :

« Qui dit interculturel dit, en donnant tout son sens au préfixe 'inter', interrelation, interconnaissance, interaction, échange, réciprocité [...] et en donnant tout son sens au mot 'culture' : reconnaissance des valeurs, des représentations symboliques, des modes de vie auxquels se réfèrent les autres (individus, groupes, sociétés) dans leur

relation avec autrui et dans leur appréhension du monde ; reconnaissance des interactions et interrelations qui interviennent entre multiples registres d'une culture et entre les différentes cultures. »⁴

L'interculturel est devenu une nécessité inéluctable dont il est impossible de faire abstraction. En effet, puisqu'une idée de cultures figées ou juxtaposées ne s'avère pas clairement enrichissante, ou au moins utile, l'interculturel

« [...] recèle une dynamique culturelle et reflète également l'interaction entre les cultures, l'échange, la communication, le partage, la complémentarité, la reconnaissance de la culture de l'autre en dehors d'un régionalisme réducteur. » (Serghini 2013 : 56)

L'interculturalité est une nouvelle chance pour la diversité, un nouvel humanisme œuvrant en vue de la légitimation des différences par l'appel à l'édification de nouveaux systèmes d'attitudes autorisant ainsi leur dépassement⁵. Sa visée ne se limite pas seulement au simple vœu de rendre possible une cohabitation entre les individus et les cultures, elle aspire aussi à la création de nouvelles valeurs partagées : « Il ne suffit plus de juxtaposer les cultures en jeu, de les comparer et de les assimiler, mais il faut comparer de nouvelles configurations, instaurer de nouvelles interactions culturelles, créer une nouvelle culture. » (Defays 2006 : 139)

Quant à Louis Porcher, pour qui l'interculturel est dans son acception la plus élémentaire un échange entre deux cultures au moins, il conçoit ce phénomène comme une stratégie plurielle face à une réalité plurielle. Pour lui, il existe quatre types d'interculturel : sexuel, générationnel, régional et religieux. En matière d'enseignement-apprentissage, l'interculturel est l'expression concrète d'un

« [...] universel-singulier [susceptible d'être] la meilleure solution pour mettre en place un enseignement interculturel qui coordonne les capitaux culturels de tous et respecte l'altérité en la considérant comme une richesse et source d'une diversité féconde. » (Porcher 2003 : 33)

2.2. La composante interculturelle dans les documents officiels

Vu son importance de plus en plus grandissante et prouvée par sa transversalité et sa transdisciplinarité, l'interculturel requiert actuellement une place presque incontestable dans toutes les politiques éducatives. Sa mise en place effective dans le domaine de l'enseignement-apprentissage semble être, aussi bien pour les spécialistes de la didactique que pour les décideurs politiques, un réel enjeu stratégique. Le *Cadre européen commun de référence pour les langues* (CECRL) affirme, à propos de la compétence interculturelle, dans le chapitre 5 que, en tant que savoir,

⁴ Claude Clanet, préface à *Maghreb arabe et Occident français* d'Edgar Weber, Publisud, Presses Universitaires de Mirail, 1989, p. 10.

⁵ Nous nous inspirons ici des travaux de Carmel Camilleri et de Jaouad Serghini qui stipulent que le fait interculturel est un phénomène dont les soubassements sont à coloration humaniste.

« La connaissance, la conscience et la compréhension des relations (ressemblances et différences distinctives) entre « le monde d'où l'on vient » et « le monde de la communauté cible » sont à l'origine d'une prise de conscience interculturelle. Il faut souligner que la prise de conscience interculturelle inclut la conscience de la diversité régionale et sociale des deux mondes. Elle s'enrichit également de la conscience qu'il existe un plus grand éventail de cultures que celles véhiculées par les L1 et L2 de l'apprenant. » (CECRL 2003 : 83)

D'autre part, et en tant qu'attitude ou savoir-faire, l'interculturel est

« [...] la capacité d'établir une relation entre la culture d'origine et la culture étrangère, la sensibilisation à la notion de culture et la capacité de reconnaître et d'utiliser des stratégies variées pour établir le contact avec des gens d'une autre culture, la capacité de jouer le rôle d'intermédiaire culturel entre sa propre culture et la culture étrangère et de gérer efficacement des situations de malentendus et de conflits culturels, la capacité à aller au-delà de relations superficielles stéréotypées. » (CECRL 2003 : 84)

Dans cette perspective, les distinctions existant entre la culture d'origine et la culture cible constituent une façon de prendre conscience de l'existence de l'Autre et du fait que les différences ne doivent pas se réduire à un objet de jugement, mais plutôt transformer l'apprenant en un être qui observe, comprend et pense le monde à travers l'écart existant entre soi et Autrui, entre son monde et le monde de l'Autre.

La vision stratégique pour la réforme de l'enseignement 2015-2030, en adéquation avec ce qui est déjà annoncé dans la charte nationale de l'éducation et de la formation (2000), laisse *in fine* envisager une optique d'ouverture et intègre à la fois le culturel et l'interculturel. Elle propose, en faisant de *la mise en place d'un plurilinguisme progressif et équilibré* un de ses trois fondements de base, une ouverture sur le monde par le biais des langues. Selon cette vision :

« La nouvelle École marocaine est appelée à accomplir sa mission d'intégration culturelle en faisant de la culture l'une de ses dimensions de base, de manière à assurer la transmission du patrimoine culturel, civilisationnel et spirituel marocain, cultiver le pluralisme culturel et l'ouverture sur d'autres cultures, garantir un accès aisé et équitable des territoires à la culture en faisant évoluer l'École d'un simple espace de consommation de la culture à un espace de production et de diffusion de la culture. »⁶

La vision stratégique laisse entrevoir les chances d'un enseignement-apprentissage des langues fondé sur la promotion de la dimension interculturelle via une prise de conscience du patrimoine culturel premier. En d'autres termes, il incite à adopter une approche métaculturelle qui pourrait être un moyen au service d'une approche interculturelle dont l'objectif est de nouer des rapports d'échange, de

⁶ Vision Stratégique de la Réforme 2015-2030, Pour une école de l'équité, de la qualité et de la promotion, CSEFRS (Maroc), 2015, p. 67.

construire des ponts de partage et d'égalité entre les cultures. Ce processus coïncide conformément avec ce que Martine Abdallah-Preteuille et Louis Porcher appellent le processus de « la cohésion éducative ». Pour eux,

« S'orienter vers autrui passe d'abord par une pleine conscience de soi, il s'agit de disposer d'un ancrage culturel propre et de se sentir appartenir à une communauté propre qui possède ses traits caractéristiques, ses spécificités et ses singularités. » (Abdallah-Preteuille/Porcher 2001 : 163)

La nouvelle vision stratégique favorise cet ancrage culturel à travers le développement d'un modèle pédagogique diversifié, ouvert, performant et novateur. Elle signale la nécessité de mettre l'accent d'abord sur la maîtrise des langues nationales comme axiome de base pour passer à l'intégration de l'autre, à travers les langues étrangères, comme élément constitutif de notre identité qui n'accepte d'être que plurielle. Ceci semble confirmer tout haut et sans gêne que, comme l'affirme bien avant Todorov (1986 : 16), « l'interculturel est constitutif du culturel. »

3. Développer une compétence interculturelle en classe du FLE

Plus qu'un simple savoir, une simple connaissance sur les cultures, la démarche interculturelle vise l'édification des passerelles assurant la compréhension des cultures, la quête de cet « universel-singulier », de cet « universel-régulateur » dont parlent Ricœur et Porcher. Pour Clanet, cette démarche doit assurer trois fonctions essentielles :

- 1) Apprendre à vivre avec l'hétérogénéité culturelle
- 2) Apprendre à négocier, à accepter le conflit et faire des compromis
- 3) Apprendre à emprunter, à faire l'expérience et à critiquer⁷

Martine Abdallah-Preteuille (1999) nous résume l'essence de la démarche interculturelle : « Apprendre à penser l'Autre, apprendre à penser le Moi à partir d'une découverte d'autrui, tel est le propre de la démarche interculturelle. »

3.1. Prise de conscience culturelle et relativisation

Prendre du recul par rapport à son propre système de références est un atout qui devrait être développé en classe du FLE via des activités pratiques. La prise de conscience de l'apprenant de la particularité de son système culturel et de sa relativité doit se voir manifester, selon les concepteurs de la démarche interculturelle, en trois phases. L'apprenant doit d'abord :

Se décentrer : il s'agit du refus d'un ethnocentrisme réducteur et appauvrissant pour arriver à objectiver sa propre vision du monde, et admettre vaillamment l'existence d'autres visions différentes à travers le renégat de l'unique Vérité culturelle meurtrière. Cette décentration doit être comprise comme une découverte de la culture propre et une prise de conscience de l'autre en soi-même. Il s'agit cette fois de

⁷ C., CLANET, *L'interculturel : introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1993, p. 201.

« Porter un regard extérieur sur notre monde pour mieux comprendre que notre façon de voir notre monde n'est pas universellement partagée et que d'autres peuvent avoir à notre égard des opinions que nous appellerions des préjugés. » (Neuner 2003 : 53)

En travaillant sur des activités favorisant la décentration, l'apprenant aura bel et bien rendez-vous avec une autre façon de se voir et de voir le monde et, du coup, de prendre du recul par rapport à ce qu'il a comme image de lui-même et de sa propre culture. Ceci peut être appréhendé comme un examen d'auto-distanciation car « [...] la distance par rapport à nous-mêmes nous apporte un autre point de vue sur nous-mêmes. » (Neuner, *ibid.*)

Se mettre à la place de l'autre : il s'agit de développer chez l'apprenant un sens d'intersubjectivité qui lui permet d'effectuer un changement de position, changement virtuel, mais changement quand même. Il lui permet également de se décentrer, de cesser d'être soi pour essayer la peau de l'altérité et donc d'avoir conscience de la différence, de l'ambiguïté du phénomène culturel qui le mènera à l'adoption d'un relativisme culturel :

« L'exercice de la décentration culturelle qui nous apprend à considérer les comportements d'autrui en relation avec ce qui les conditionne, nous conduit à un autre changement de perspective, celui par rapport à nos propres vérités, ce qui créera chez nous une sorte de relativisme culturel. » (Abdallah-Preteuille 1996 : 203)

Coopérer : les deux premières phases préparent l'apprenant au stade de construction effective. Il s'agit de donner consciemment lieu à un réel va-et-vient interculturel modéré qui, tout en assurant l'enrichissement mutuel des deux cultures, assure également leur particularité. Cette dynamique s'effectue via un processus de filtration et d'échange vu comme l'expression d'une prise de conscience et d'une compréhension du fait que

« Chaque culture se développe grâce à ses échanges avec d'autres cultures. Mais il faut que chacune y mette une certaine résistance, sinon, très vite, elle n'aurait plus rien qu'il lui appartient en propre à échanger. L'absence et l'excès de communication ont l'un et l'autre leur danger. » (Lévi-Strauss 1990 : 207)

Après avoir précisé ces étapes susceptibles, à notre sens, d'éclairer l'itinéraire de la tâche didactico-pédagogique de l'enseignant, tous les documents, les supports et les activités possibles d'exploitation dans le cadre de cette démarche peuvent en faire arme.

3.2. L'apprenant : un médiateur interculturel

La centration sur le fait interculturel et sur les méthodes de son enseignement risque de nous faire oublier les pôles de son effectuation. L'apprenant, étant essentiellement pôle de l'opération d'enseignement-apprentissage, est appelé à s'inscrire dans un dynamisme éducateur. Il est dès lors censé participer, comme son

enseignant d'ailleurs, à la délicate mission de médiation interculturelle. C'est une forme de responsabilisation enrichissante qui permet à l'apprenant de concrétiser sa conscience en pratique. Un enseignant innovateur est appelé à incarner l'intersubjectivité au sein de sa classe et non pas uniquement l'enseigner. Cette responsabilisation est à la fois un atout favorisant l'autonomisation des apprentissages et des apprenants, mais aussi une voie pour montrer aux apprenants les chemins des grandes vertus universelles. Il ne suffit pas d'étudier la géométrie, affirmait Platon, mais il faut être aussi géomètre. Il serait donc, dans ce sens, bénéfique d'initier les apprenants à la mise en pratique de leur savoir interculturel à travers leur implication dans la préparation d'activités réelles permettant de mettre l'accent sur les lieux de convergence de leur culture d'origine avec la culture cible (les universaux), et sur les lieux de divergence, de choisir par exemple une problématique quelconque et d'essayer de l'approcher de divers points de vue culturels tout en cédant le pas à la réflexion sur les stratégies de médiation interculturelle possibles, et à l'opérationnalisation de ces réflexions dans des activités.

L'invitation de l'apprenant à la mission de médiateur interculturel peut aiguïser son sens de citoyenneté, d'appréhension de l'altérité et de la différence. Cette responsabilisation est une manière de valoriser l'apprenant, de lui montrer que ses apprentissages n'ont désormais plus uniquement un intérêt individuel et de faire de lui un acteur social appelé à prendre part dans la résolution de problématiques humaines et stratégiques inscrites dans le réalisme social.

Conclusion

La classe du français langue étrangère est un espace permettant à l'apprenant de développer sa conscience interculturelle. Elle est le gisement des dichotomies : de l'identité et de l'altérité, de la mêmeté et de la différence, de l'ici et de l'ailleurs. Cette abondance dichotomique peut être la base d'une riche réconciliation culturelle, le tremplin d'un consensus entre l'identité et l'altérité ou plutôt, entre les identités. L'éducation interculturelle a le mérite de faire ce rapprochement pacificateur entre les cultures et d'assurer donc à l'humanité un possible progrès culturel à travers l'éloge et la sauvegarde de la diversité, le seul garant possible d'un avenir en paix.

Bibliographie

- Abdallah-Preteceille, Martine (1996), *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris : Anthropos.
- Abdallah-Preteceille, Martine (1999), *Éthique de l'altérité, interrogations et enjeux*, Paris : Anthropos.
- Benzakour, Fouzia / Gaadi Driss (2000), *Le français au Maroc : lexique et contact de langues*, Bruxelles : Duculot.
- Boukouss, Ahmed (2005), Dynamique d'une situation linguistique : le marché linguistique au Maroc, in *dimensions culturelles, artistiques et spirituelles*, 77-111.

- Clanet, Claude (1989), préface à *Maghreb arabe et Occident français* d'Edgar Weber, Toulouse : publisud, presses universitaires de Mirail.
- Clanet, Claude (1993), *l'interculturel : introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse : Presses Universitaires de Mirail.
- Courtillon, Janine (1984), « La notion de progressivité appliquée à l'enseignement de la civilisation », in *Le Français dans le Monde*, n° 188, Paris : Hachette Larousse, 48-59.
- Defays, Jean-Marc (2006), « L'interculturalité a-t-elle un avenir ? », in *Quelle didactique de l'interculturel dans les nouveaux contextes du FLE/S ?* », Louvain : E.M.E, 133-149.
- Lévi-Strauss, Claude (1990), *De près et de loin*, Paris : Seuil.
- Maalouf, Amin (1998), *Les identités meurtrières*, Paris : Grasset et Fasquelle.
- Neuner, Gerhard (2003), « les mondes socioculturels intermédiaires dans l'enseignement et l'apprentissage des langues vivantes », in *la compétence interculturelle*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, 15-66.
- Porcher, Louis (2003), « Interculturel : une multitude d'espèces », in *Le Français dans le Monde*, n° 329 : 33-36.
- Porcher, Louis / Abdallah-Preteuille Martine (2001), *Éducation et communication interculturelle*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Porcher, Louis / Faro-Hanoun Violette (2000), *Politiques linguistiques*, Paris : L'Harmattan.
- Serghini, Jaouad (2013), « L'intellectuel marocain et la question de l'interculturel : Mohamed Leftah comme exemple », in *Francosphères*, volume 2, n°1 : 55-71.
- Todorov, Tzvetan (1986), « Le croisement des cultures », in *Communications*, n°43 : 5-26.

LES AVANTAGES DES TIC DANS L'ENSEIGNEMENT-APPRENTISSAGE DU FLE LE CAS DES IMMIGRANTS DU QUÉBEC

Nesrine MEJRI

Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, Tunisie

nesrine.mejri@yahoo.fr

Résumé

Cette communication se propose de décrire l'impact de l'intégration des TIC sur l'enseignement-apprentissage (E/A) du FLE à l'université du Québec à Montréal (UQÀM) dans un cours de grammaire destiné à un public multiculturel d'immigrants adultes provenant de différents pays. Nous exposerons dans un premier temps la séquence didactique. Nous décrirons ensuite la façon dont l'outil audio-visuel a été exploité pour répondre aux objectifs généraux et opérationnels du cours, en faisant particulièrement attention aux trois facteurs suivants : 1) la motivation de l'enseignant et des apprenants, 2) l'engagement des apprenants à la tâche et 3) l'interaction apprenant-enseignant/apprenant-apprenant. Nous démontrerons, enfin, comment le recours à la séquence vidéo représentant une série humoristique culte québécoise s'est avéré avantageux dans la mesure où il semble avoir favorisé, outre la construction du savoir grammatical, l'ancrage de l'E/A du français dans la culture d'accueil.

Abstract

THE ADVANTAGES OF ICT IN TEACHING-LEARNING OF THE FLE: THE CASE OF QUÉBEC IMMIGRANTS

This paper aims to describe the impact of the integration of ICT on teaching-learning (T/L) of the FLE at the University of Quebec in Montréal (UQÀM) at a grammar course intended for multicultural adult immigrants from different countries. We shall first describe the didactic sequence. We will then describe how the audio-visual tool was used to meet the general and operational objectives of the course, paying particular attention to the following three factors: 1) motivation of the teacher and learners, 2) commitment of learners to the task; and 3) learner-teacher / learner-learner interactions. Finally, we will show how the use of the video sequence representing a humorous Quebec series proved to be advantageous in that, in addition to the construction of grammatical knowledge, it seems to have promoted the anchoring of the E / A of the FLE in the host culture.

Mots-clés : *Culture, Didactique, E/A du FLE, TIC*

Keywords: *Culture, Didactics, Teaching/Learning of the FLE, ICT*

En dépit de l'expansion rapide des technologies numériques à l'échelle mondiale, l'introduction des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) dans l'enseignement/apprentissage (désormais E/A) se trouve depuis une dizaine d'années au cœur des débats en contexte universitaire. Les élans du cadre enseignant vers un changement des méthodes didactiques restent à l'heure actuelle plutôt timides en l'absence notamment d'un cadre définissant les modalités d'intégration des nouvelles technologies dans notre quotidien d'enseignement universitaire. Des questions persistent encore chez certains enseignants quant à la pertinence et à l'efficacité d'un tel usage en éducation qui continuent de manifester une certaine résistance.

Nous présentons dans le cadre de cette communication un retour d'expérience sur l'enseignement d'une séquence didactique de grammaire de FLE, à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), destinée à un public multiculturel d'immigrants adultes provenant de différents pays. Il s'agit d'un cours dans lequel le recours aux TIC, comme « *instrument de construction des savoirs* » (Rabardel, 1995), a joué un double rôle : d'abord un rôle psycho-didactique puisque l'outil TIC a favorisé la motivation de l'enseignant et de l'apprenant dans le processus didactique. Ensuite, un rôle d'intégration socioculturelle dans la mesure où il a favorisé le rapprochement culturel entre l'immigrant et la culture d'accueil, à savoir la société québécoise.

1. La séquence didactique: Contexte général d'élaboration

En tant qu'enseignante de FLE, l'un des soucis majeurs qui nous a habitée lors de la préparation de la séquence didactique destinée à ce contexte assez particulier, était d'abord de pouvoir mettre en place, un enseignement s'inscrivant dans une approche cognitiviste qui tendrait plutôt à stimuler un processus de construction du savoir et ce, en proposant des « activités d'aide à la construction des connaissances et non pas des activités de transmission des connaissances » (Mangenot 2001 : 29) permettant d'assurer aux immigrants les meilleures chances de réussir leur intégration socio-économique.

L'objectif que nous nous sommes fixé ensuite et qui, précisons-le, pourrait sembler trivial, consistait à préparer les immigrants à leur nouvelle vie québécoise. En effet, nous avons tenté de rapprocher l'apprentissage reçu en classe de la situation d'usage quotidienne en réduisant, autant que possible, le hiatus existant entre le FLE aux normes *standards* appris et pratiqué, en classe de FLE et la réalité « exigeante » du français québécois assez *marqué*, qui est d'usage *extra-muros*.

Le besoin immédiat d'un immigrant au Québec ne se limite pas à la maîtrise des règles de grammaire du FLE. Pour les nouveaux arrivants, *comprendre et se faire comprendre* dans la vie de tous les jours représente un défi de taille même lorsqu'ils ont suivi des cours de francisation dans les différentes Alliances Françaises de leurs pays d'origine et « croient » maîtriser le français. En effet, comme le précise Meirieu (1989 : 67), les connaissances ne sont pas « des choses que l'on accumule mais des systèmes de significations par lesquels le sujet se saisit du monde ». Ces « néo Québécois » sont appelés à exploiter les connaissances linguistiques construites lors

de l'apprentissage du FLE, tout en étant conscients des particularités de l'accent et du lexique du « français québécois » pour devenir opérationnels et se débrouiller au quotidien en échangeant aisément avec les Québécois au travail, dans la rue, à la poste, pour parler au téléphone¹, pour suivre l'actualité, etc.

Ainsi, lors de l'élaboration de la séquence didactique, notre credo était basé sur la métaphore automobile de Gajo (1996 : 53) selon laquelle :

« Maîtriser une langue, c'est comme savoir conduire une voiture : pouvoir la faire fonctionner ne suffit pas, il faut encore gérer la circulation [...]. L'interaction est non seulement un lieu d'apprentissage, mais elle doit être en quelque sorte apprise. Il ne s'agit pas seulement de savoir construire des énoncés, il faut encore pouvoir les agencer, les mettre à distance, les adapter à la situation. Savoir interagir, c'est savoir parler à propos, agir de manière appropriée sur la relation d'interlocution. »

Dans cette perspective, plusieurs éléments ont été pris en considération afin d'atteindre les objectifs généraux et opérationnels du cours, notamment le contexte socio-économique et les spécificités du public-cible.

1.1. Le contexte socio-économique québécois : Mise en avant du Français

La politique québécoise représente l'une des politiques les plus singulières en matière d'immigration. Le Québec constitue, aujourd'hui, l'une des plus grandes terres d'accueil pour toute personne désireuse de s'expatrier à la poursuite du « rêve canadien ». Des critères de sélection sont, cependant, mis sur pied par les gouvernements fédéral et provincial pour s'assurer de recevoir des immigrants qualifiés, lesquels peuvent être dirigés, par la suite, dans les secteurs en souffrance dans le pays afin de participer activement au développement économique du Québec. Dans les consignes données par le ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (MIDI), l'intégration à la société québécoise passe en premier lieu par la maîtrise de la langue française. Ainsi le MIDI définit-il le français, langue officielle du Québec, comme « un symbole commun d'appartenance à la société québécoise et de dialogue interculturel »². Il est signalé également que la méconnaissance des repères socioculturels québécois par des personnes nouvellement arrivées et même l'accent peuvent parfois être des obstacles à la pleine participation à la vie collective³.

Arrivés sur le territoire canadien, dans la province du Québec, les immigrants qualifiés sont ainsi appelés à atteindre un niveau optimal en Français pour être admissibles aux différents concours des ordres professionnels correspondants à leurs spécialités. D'autres professionnels (avocats, médecins, etc.) sont tenus de reprendre intégralement le cursus universitaire menant à la

¹ Un grand nombre de démarches administratives se font par téléphone au Québec (changement d'adresse, payement de factures, réclamations, demandes de renouvellement de papiers, entrevues de travail, etc.).

² Site du Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (MIDI).

³ Site du Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion (MIDI), www.midi.gouv.qc.ca.

diplomation⁴ et se doivent donc de réussir l'examen de Français pour accéder aux différentes universités.

1.2. Les immigrants du Québec : Des besoins particuliers pour des apprenants « particuliers »

Les immigrants inscrits au cours de grammaire que nous avons assuré à l'université du Québec à Montréal constituent un groupe hétérogène à cause de leur appartenance à différents pays et par conséquent à différentes cultures :

- a. l'Amérique du sud : Pérou, Brésil, Venezuela, Uruguay, Colombie.
- b. l'Asie : Chine, Iran, Irak, Corée du nord, Corée du Sud.
- c. l'Europe de l'Est : Russie, Roumanie, Pologne, Bulgarie, Moldavie, Géorgie.

Ce cours de Certificat de français exige des préalables. Pour y être admis, les candidats doivent répondre aux exigences du cours. Les étudiants de cette session étaient de deux types : certains avaient étudié le français dans les Alliances Françaises de leur pays ; d'autres avaient suivi les cours de francisation offerts par le ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion à leur arrivée à leur arrivée au Québec.

La majorité des étudiants que nous avons interrogés sur les motifs expliquant leur choix de s'installer au Québec avaient donné des réponses variées. Nous les énumérons dans l'ordre décroissant de leur récurrence :

- a. L'insécurité dans leur pays d'origine (guerres, conflits ethniques/religieux, corruption, etc.)
- b. Le manque de liberté et le non-respect des droits de l'homme.
- c. La sous-rémunération et l'exploitation physique.
- d. Amélioration de la qualité de vie pour les enfants.
- e. La simple attraction pour le Canada, en général, et le Québec francophone, en particulier.
- f. Vivre une nouvelle aventure.

Tous ces immigrants partagent, outre le projet de faire du Québec, un nouveau lieu de résidence et de vie, l'envie d'accéder le plus rapidement possible au marché du travail. L'apprentissage du français constitue donc pour eux la première étape cruciale à franchir.

1.3. Description du cours de grammaire

Ce cours de grammaire⁵ (LAN3650) constitue le premier niveau des cours de grammaire du Certificat de Français proposés par l'école de langues de l'UQÀM.

⁴ Le terme « Diplomation » est une expression québécoise qui signifie l'obtention d'un diplôme.

⁵ Le matériel requis pour ce cours est l'ouvrage de nouvelle grammaire : Chartrand, S.-G., Aubin, D., Blain, R. & Simard, C. (1999). *Grammaire pédagogique du français d'aujourd'hui*. Boucherville : Graficor, 397 p.

Cet enseignement vise la maîtrise de la phrase de base et ses transformations ainsi que les outils d'analyse des phrases. À la fin de ce cours, l'étudiant(e) doit être en mesure de :

- a. identifier et manipuler les différents types de phrase ;
- b. identifier et manipuler les différentes formes de phrase ;
- c. analyser la syntaxe des phrases et maîtriser la notion de fonction syntaxique.

Grâce aux différentes activités proposées en classe (activités individuelles, activités collectives ou activités de groupe), l'étudiant devrait être en mesure de fonctionner adéquatement dans un milieu francophone en général et québécois en particulier.

Afin d'impliquer les étudiants dans les activités d'E/A, nous nous sommes basée, entre autres⁶, sur les idées constitutives de la définition des méthodes actives proposées dans le modèle de Lebrun (2007, 2009) qui placent l'étudiant au centre de son apprentissage. Il s'agit, en effet de :

- Multiplier les ressources en adoptant des méthodes actives ;
- Encourager les interactions entre les divers partenaires de la relation pédagogique ;
- Inciter les apprenants à la production de travaux personnels ;
- Ancrer l'E/A dans le contexte approprié et qui fait sens ;
- Tenter de mobiliser des compétences de haut niveau.

Ainsi, à partir du modèle décrit plus haut, nous avons conçu des séances de cours réparties sur trois phases :

La première partie de la séance consiste en une présentation Powerpoint du chapitre de grammaire à étudier⁷. Le chapitre étant mis à disposition des étudiants la veille sur la plateforme Moodle, les étudiants sont supposés le lire et préparer des questions avant de se présenter en classe. Le passage à la deuxième partie de la séance se fait ainsi rapidement.

La deuxième partie consiste en la projection d'un épisode de la série télévisée humoristique québécoise « Les Têtes à claques » reproduisant plusieurs types de situations puisées dans le fonds socioculturel québécois (dénéiger sa voiture en hiver, passer une commande au volant, parler avec une téléopératrice au téléphone, etc.). Des situations qui pourraient sembler, à première vue, simples pour toute personne maîtrisant le Français mais, qui se révèlent, en réalité, pour un immigrant, très compliquées lorsque l'on ne possède pas certaines compétences socioculturelles québécoises, faute, le plus souvent, de *savoir partagé*. La série est téléchargée sur YouTube via le matériel multimédia disponible en salle de cours. La

⁶ L'approche communicative constitue le pilier central de notre travail.

⁷ Nous ne nous étalerons pas dans cette communication sur les détails de la méthodologie empruntée pour dispenser le cours de grammaire car l'espace ne le permet pas. Précisons, cependant, que les techniques d'enseignement employées sont : *L'identification, la classification, la systématisation, l'application et la généralisation*, soient les cinq types majeurs de technique d'enseignement de la grammaire de A. Peck (1988).

durée des épisodes varie entre trois et six minutes. Le reste du temps est consacré à son exploitation comme matériel pédagogique.

Les apprenants sont invités à exploiter la vidéo de trois façons :

- a. Écouter et comprendre
- b. Exploiter les acquis grammaticaux vus dans la leçon, faire des exercices de grammaire et répondre aux consignes de l'enseignant, comme de relever par exemple, les types et formes de phrases, d'extraire les phrases de type négatif et de les transformer, etc.)
- c. Après la diffusion, consacrer du temps pour :

- Commenter et débattre des particularités du lexique du français québécois, des termes opaques, la fréquence des anglicismes⁸ et des calques anglais, des structures de phrases typiques du français québécois les plus récurrentes et les noter.
- Donner aux apprenants un espace pour interagir entre eux et commenter chaque type de situation provoquant quiproquos, malentendus et sentiment d'incompréhension, souvent mal vécus par l'immigrant, s'il se trouvait à y être exposé.
- Faire des comparaisons entre les situations singulières « vécues » par les acteurs de la série québécoise et les écarts par rapport aux cultures d'origines respectives des immigrants.

La troisième partie du cours consiste à produire un travail : un petit exposé oral ou écrit, un jeu de rôle ou à relater une expérience personnelle vécue au Québec ou dans le pays d'origine sur un thème proche de la situation de communication de l'épisode diffusé en classe.

En dehors de la salle de classe, l'interaction enseignant-apprenants se poursuit grâce à l'usage des TIC, à la fois par courriel, et sur la plateforme Moodle qui représente un espace d'échange important dans l'E/A à l'UQAM. C'est un espace qui permet de poser des questions, si l'étudiant rencontrait des difficultés au moment de l'application des notions grammaticales lors de la résolution des exercices de grammaire et de production écrite donnés par l'enseignant à la fin de chaque séance.

2. L'impact psycho-didactique de l'intégration des TIC dans l'E/A du FLE

Le cours de grammaire de FLE que nous avons assuré, en exploitant les TIC comme ressource principale, a eu un impact considérable sur les apprenants. Notre choix du terme *psycho-didactique* renvoie ici à la conjonction de deux types d'impacts majeurs de l'usage des TIC sur l'E/A du FLE observés dans notre expérience d'enseignement : impact psychologique et impact didactique s'entremêlent la plupart du temps. Il nous a été donc difficile de les étudier

⁸ Citons, à titre d'exemple, le néologisme « *pourriel* », qui a été créé par l'Office québécois de la langue française pour traduire le terme « *spam* ». Rejeté par l'Académie française, il continue aujourd'hui à être utilisé couramment au Québec.

séparément dans cet article à cause de leurs interférences permanentes. Le cours de FLE, tel que nous l'avons élaboré et dispensé, est devenu le lieu d'une évolution psychologique qui s'est faite en arrière-plan. Les sentiments de stress et de doute, caractéristiques de la phase d'adaptation des immigrants à un nouveau milieu de vie (la non maîtrise du français, en général, et du français québécois, en particulier, constitue un grand facteur de stress) et impliquant des changements radicaux d'habitudes et donc, de *savoir être* et de *savoir faire*, laissent la place à des sentiments de confiance et d'assurance, à la fin de la session.

2.1. La dimension communic' actionnelle

L'analyse des besoins, notion qui se trouve au cœur de l'approche communicative, a été pour nous le point de départ pour bâtir un contenu de cours ciblé et adapté aux besoins d'un groupe hétérogène⁹ d'apprenants adultes, nouvellement arrivés au Québec. Selon Hymes (1984 : 34), la compétence de communication et la compétence linguistique sont étroitement liées. À ce propos, il écrit : « Pour communiquer, il ne suffit pas de connaître la langue, le système linguistique, il faut également savoir s'en servir en fonction du contexte social. » En tant qu'enseignante de FLE, dans ce contexte d'apprentissage particulier, notre travail préliminaire consistait à identifier les habiletés et les compétences à faire acquérir aux apprenants : compétences linguistiques (savoirs) et compétences communicatives (savoir faire) sont travaillées conjointement pour assurer aux étudiants une intégration rapide dans la société. De plus, il fallait tenter de remédier au sentiment d'*insécurité linguistique* et prévenir au tant que possible les situations de *choc culturel*¹⁰. Dans ce cadre, l'intégration des TIC représentait pour nous un choix stratégique. Outils mnémotechniques par excellence, les TIC favorisent en effet considérablement les activités d'E/A dans la mesure où ils agissent principalement sur la capacité d'assimiler le savoir appris et de le retenir d'une part, et sur la motivation, d'autre part.

2.2. La motivation

L'engagement d'un adulte en formation implique nécessairement des raisons et des motifs qui le poussent à agir pour réussir son apprentissage. Selon le modèle descriptif des orientations et des motifs d'engagement en formation des adultes de Carré (1998, 1999), il existe plusieurs types de motivations dans une activité d'E/A qui peuvent être classés en deux catégories :

- a. Les motivations intrinsèques. Elles sont relatives à l'engagement personnel de l'apprenant à la formation et à la satisfaction personnelle qu'elle procure.
- b. Les motivations extrinsèques. Elles répondent aux exigences d'un facteur extérieur. La motivation est dans ce cas liée aux objectifs que l'apprentissage permet d'atteindre, comme par exemple, répondre aux exigences du marché du travail.

⁹ Origines, pratiques sociales, cultures et vécus très différents.

¹⁰ Selon Charaudeau (2001 : 347), « Le choc culturel vient naturellement quand on a l'occasion de vivre à l'étranger, de faire l'expérience des relations humaines dans une vie quotidienne, amicale et de travail d'une société différente. »

Dans le cadre de notre expérience d'enseignement, l'introduction des TIC dans l'enseignement de grammaire du FLE à des immigrants adultes a été l'un des principaux facteurs de motivation qui ont animé les deux acteurs de l'E/A : l'enseignant et l'apprenant.

2.2.1 La sources de motivation de l'enseignant

Dans le contexte décrit plus haut, la tâche du professeur s'est révélée lourde et complexe à plus d'un titre. En effet, une telle tâche exige de l'enseignant le profil multiparamétrique décrit par Paquay (1994 : 9-10). Afin de mener à bien son activité, l'enseignant devrait à la fois être *praticien réflexif, praticien artisan, maître instruit, technicien, acteur social et personnel*. Apprendre la grammaire du FLE aux immigrants du Québec ne peut se faire sans le souci permanent de leur apprendre à communiquer efficacement en tenant compte de plusieurs paramètres. Il s'agit de gérer un groupe d'adultes avec des origines, des cultures et des vécus très différents. L'enseignement de la grammaire du FLE, dans cette situation, demande un engagement particulier de la part du professeur. Les TIC représentent à cet égard un moyen à la fois facilitateur et novateur. Selon Poellhuber & Boulanger (2001), l'intégration des TIC dans l'activité d'enseignement permet d'augmenter de façon positive la perception qu'il a de son niveau de compétence, ce qui explique l'intérêt croissant de certains professeurs pour l'intégration des TIC en E/A. Dans notre expérience, plusieurs facteurs ont contribué à susciter notre motivation.

a. Facteurs personnels :

– Faute de formation préalable sur l'usage des TIC en enseignement, se lancer dans cette expérience, représentait tout d'abord pour nous un défi. En effet, en essayant de suivre la mouvance de l'usage des TIC en enseignement-apprentissage, l'intégration systématique de l'outil TIC dans notre activité d'enseignement, en tant que professeur de FLE, moi-même immigrante et nouvelle arrivante au Québec, représentait une plus-value lors de l'évaluation du cours dispensé par les pairs et par les supérieurs hiérarchiques.

b. Facteurs techniques :

– La disponibilité du matériel multimédia dans les salles de cours (ordinateur, internet, vidéoprojecteur, microphone, etc.) sont autant de facteurs attrayants et stimulants pour l'enseignant.

– La disponibilité d'une assistance technique immédiate en cas de difficultés ou de problèmes. Une équipe de techniciens est au service de l'enseignant et se déplace instantanément sur appel téléphonique, ce qui provoque un sentiment de confiance et de sécurité chez l'enseignant. Les pannes éventuelles ne représentent plus un obstacle pour le bon déroulement de la séance.

2.2.2. La motivation de l'apprenant

L'une des caractéristiques principales des apprenants de ce cours de grammaire de FLE est la disposition à l'apprentissage. La maîtrise du français est

une condition *sine qua non* pour réussir le processus d'immigration. S'ajoute à cela, l'âge des apprenants qui fait d'eux un public responsable d'une part, et autonome, d'autre part.

Plusieurs facteurs sont impliqués dans la motivation des apprenants :

a. La première motivation semble se rattacher au plaisir d'apprendre la langue de Molière (motivation intrinsèque). Le français est souvent perçu par les immigrants comme une langue prestigieuse.

b. Ensuite, de part sa nature attrayante, l'outil TIC permet d'assurer une dynamique particulière pendant la séance de cours, ce qui est stimulant notamment pour la catégorie d'immigrants n'ayant pas un accès facile aux TIC dans leurs pays d'origine.

c. Les apprenants sont contraints de se familiariser avec les TIC (Internet, Courriel, Moodle, PowerPoint) pour répondre aux exigences du cours et participer au bon déroulement de l'E/A, en échangeant avec l'enseignant et avec les autres apprenants, etc.

d. La prise de conscience de l'importance des TIC (à l'université et ailleurs) et de la nécessité de les adopter au quotidien, constitue pour eux, d'abord, une opportunité à saisir, vu la disponibilité et l'accès facile aux TIC et ensuite, le signe d'une bonne adaptation au mode de vie en Amérique du Nord.

e. L'usage des TIC permet un gain de temps dans l'apprentissage. En effet, grâce aux différents épisodes des « Têtes à Claques », le cours offre une simulation de certaines situations auxquelles l'immigrant pourrait être confronté. Il favorise un apprentissage interactif et surtout une mise en confiance. L'apprenant se sent aidé et assisté par l'enseignant, lequel assure le va-et-vient permanent entre l'explication des règles grammaticales, la comparaison entre français québécois et FLE aux normes standards, et la mise en exergue des particularités socioculturelles.

f. Dans cette « micro-société » que représente le groupe-cours, le sentiment d'insécurité linguistique causé, entre autres, par la solitude de l'immigrant au départ, cède la place au sentiment d'appartenance qui se développe progressivement chez les apprenants réunis autour du même objectif et se trouvant dans la même situation.

g. Réussir le cours de FLE permet d'abord d'accéder aux cours de Certificat de niveaux supérieurs. Il permet ensuite de mieux appréhender les examens de français des ordres professionnels et de répondre aux attentes et exigences des universités et du marché du travail québécois.

h. L'aspect pécuniaire est un facteur considérable : les études de Certificat de Français à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) sont des études payantes : Pour obtenir un certificat en FLE, les immigrants se doivent de déboursier de grandes sommes épargnées pendant des années dans leur pays d'origine, le cas échéant le gouvernement canadien met à leur disposition un système de prêt-bourse qu'ils doivent rembourser par la suite, ce qui représente pour eux un engagement d'envergure.

3. L'impact socioculturel de l'intégration des TIC dans l'E/A du FLE

Dans notre activité d'E/A, l'exploitation de la série québécoise « Les Têtes à Claques », téléchargée sur YouTube et diffusée en classe, s'est avérée avantageuse, dans la mesure où elle semble avoir contribué considérablement à l'ancrage de l'E/A du français dans la culture québécoise. La série devient un lieu commun qui tend à tisser un lien fort entre l'apprenant-immigrant et les québécois dans la mesure où elle commençait à représenter progressivement, avec les situations qui y sont exposées, un même *savoir partagé*. Notre cours de grammaire du français « langue étrangère » avait atteint de ce fait deux objectifs : un enseignement grammatical et un enseignement socioculturel.

3.1. L'usage des TIC dans un cours de grammaire de FLE : Pour « une double immersion »

L'immersion sociale favorisée par la communication quotidienne et par l'adaptation progressive aux éléments constitutifs des particularités de la société et de la culture québécoise a été consolidée par une immersion d'*ordre virtuel* en classe. Grâce à la diffusion des différents épisodes de la série québécoise téléchargée sur youtube à chaque séance de cours, une sorte de double immersion a été donc offerte aux apprenants. L'exploitation de la série, les jeux de rôle, l'accompagnement dans les situations de quiproquos par le professeur, etc. ont fait que le FLE n'était plus appris seulement pour la certification, mais plutôt ressenti et adopté. Le français québécois commençait progressivement à prendre place dans les habitudes conversationnelles des apprenants, la confiance s'est instaurée et un nouveau lien est né. La phobie de l'exclusion a cédé la place à l'envie d'aller conquérir cette nouvelle culture. Grâce à l'outil TIC, la construction du *savoir partagé* s'est faite de façon ludique, fluide et non anxiogène. La série a permis ainsi de construire un pont intéressant entre fiction et réalité et d'assurer une immersion *virtuelle* en plus de l'immersion sociale *réelle*.

3.2. Vers la construction d'une nouvelle identité culturelle

La question de la dimension culturelle du langage est une question complexe qui se trouve étroitement liée à la notion d'identité dans le cas des immigrants qui apprennent le français québécois. En essayant de s'adapter à la société d'accueil, l'apprenant commence en effet par l'apprentissage de la langue, mais apprendre le français standard reste insuffisant lorsqu'il s'agit de communiquer dans la vie quotidienne. Dans ce cas, une adaptation parallèle aux normes socioculturelles est donc des plus urgentes. En effet, selon Charaudeau (2001: 343),

« Ce ne sont ni les mots dans leur morphologie ni les règles de syntaxe qui sont porteurs de culturel, mais les manières de parler de chaque communauté, les façons d'employer les mots, les manières de raisonner, de raconter, d'argumenter pour blaguer, pour expliquer, pour persuader, pour séduire. Il faut distinguer la pensée en français, espagnol, portugais de la pensée française, espagnole, portugaise ».

Une évolution remarquable a été observée quant au développement des compétences grammaticales mais aussi communicatives : Les étudiants en « double immersion »¹¹ fournissent beaucoup d'efforts pour apprendre à converser en « bon québécois ». Interrogés quelque temps après le début des cours, les apprenants se disent être mieux capables de se débrouiller même dans des situations assez complexes.

En nous basant sur le modèle de compétence langagière multiple de Charaudeau (2001), nous reprenons dans ce qui suit quelques traits saillants¹² d'identification à la culture québécoise que nous avons relevés chez les apprenants-immigrants :

La compétence situationnelle :

Au moins trois faits ont été notés à ce niveau.

L'un des premiers faits de l'adoption de la culture langagière québécoise observés chez les apprenants après quelques mois était le tutoiement. Le vouvoiement au Québec étant en effet un signe de distanciation qui n'est pas toujours bien perçu contrairement à d'autres pays francophones. Les apprenants qui respectaient pourtant au début du cours l'alternance Tu /Vous en fonction du statut et du rôle social sont portés à généraliser le tutoiement presque dans toutes les situations.

Le deuxième fait observé est l'usage fréquent des jurons québécois. Faisant partie intégrante du fonds lexical du *français québécois* parlé, les jurons sont utilisés comme *interjections* pour souligner divers types d'émotions qui vont de la colère, à la stupéfaction. Une attraction systématique et un usage presque « excessif » se développent chez les apprenants pour les « sacres » même pour ceux chez lesquels cela constitue une grande déviation par rapport à la perception de l'usage des jurons dans leur culture d'origine.

Le troisième fait observé est l'usage fréquent des locutions *eux autres/ nous autres/ vous autres*¹³ qui viennent remplacer les pronoms *eux/nous /vous* du français standard.

La compétence discursive :

Les rituels de salutation correspondent aux habitudes de chaque communauté linguistique. Un changement au niveau des rituels de salutations a été aussitôt observé peu de temps après le démarrage de la session : Le « de rien » habituel en réponse à « merci » a cédé la place à « bienvenu » et le « bonjour » matinal a été remplacé par « bon matin ». Quant aux repas (déjeuner /dîner) qui prêtaient systématiquement à confusion au début, le *déjeuner* devient *dîner* et le

¹¹ « La double immersion » semble être favorisée grâce à l'exploitation en classe de la série reprenant des scènes de la vie typiquement québécoise ainsi que le contact au quotidien avec les québécois dans les situations de la vie réelle.

¹² Nous ne nous prétendons pas donner une liste exhaustive des traits d'identification, nous présentons ici quelques exemples pour illustrer les changements observés au cours de la session.

¹³ L'usage de *eux autres/ nous autres/ vous autres* correspondant au français du Québec est dépourvu de sens oppositif.

souper remplace *le dîner*. En effet, un quiproquo peut facilement surgir pour un apprenant, nouvellement arrivé, devant une proposition telle que : « *Allons dîner ensemble* » quant à l'heure du *dîner* qui renvoie habituellement chez les francophones au soir et qui désigne, cependant, l'heure du midi au Québec.

Conclusion

L'intégration des TIC dans notre activité d'enseignement s'est révélée fortement bénéfique dans la mesure où elle a offert aux étudiants un espace de préparation préliminaire aux différentes situations socioculturelles du nouvel environnement quotidien des immigrants et a contribué grâce à cette « double immersion » à la construction de leur nouvelle identité culturelle.

À notre objectif général qu'est le développement de la compétence linguistique à travers la maîtrise des notions grammaticales chez les apprenants, s'ajoutait un deuxième, tout aussi essentiel, celui de développer la compétence communicative en faisant saisir les spécificités du français québécois aux apprenants-immigrants, pour les aider à s'intégrer rapidement et à réussir leur nouveau projet de vie. L'usage des TIC dans l'E/A du FLE à l'Université du Québec à Montréal à des immigrants a offert ainsi un cadre d'apprentissage stimulant, à la fois, pour l'enseignant et pour les apprenants.

Eu égard aux avantages multiples que peut offrir l'exploitation de l'outil TIC dans les cours de FLE en particulier et les autres apprentissages en général, nous considérons qu'une telle initiative ne doit pas demeurer personnelle et isolée, mais faire l'objet d'une exploration plus généralisée. Des formations d'ordre didactique sont recommandées afin d'inciter les enseignants à intégrer systématiquement les TIC dans leurs habitudes d'enseignement et faire dissiper la réticence qui persiste encore chez certains d'entre eux.

Bibliographie

- Adami, Hervé (2009), *La formation linguistique des migrants*, Paris : CLE.
- Bess, James (1996), *The motivation to teach: Perennial conundrums*, in J. Bess (dir.), *Teaching well and liking it: Motivating faculty to teach effectively*, pp. 424-440). Baltimore [MD]: Johns Hopkins University Press.
- Carré, Pierre (1998), « Motifs et dynamiques d'engagement en formation : synthèse d'une étude qualitative de validation auprès de 61 adultes en formation professionnelle continue », in *Éducation permanente*, 136, pp. 119-131.
- Carré, Pierre (1999), « Motivation et rapport à la formation », in Ph. Carré & P. Caspar (Ed.), *Traité des sciences et techniques de la formation* (pp. 267-287). Paris : Dunod.
- Carré, Pierre / Caspar, Pierre (2004), *Traité des sciences et des techniques de la formation* 2^e édition, Paris : Dunod, pp. 292-295
- Charaudeau, Pierre (2001), « Langue, discours et identité culturelle », in *Ela. Études de linguistique appliquée* (n° 123-124), pp. 341-348.

- Chartrand, Suzanne-G. / Aubin, Denis / Blain, Raymond/ Simard, Claude (1999), *Grammaire pédagogique du français d'aujourd'hui*, Boucherville : Graficor, 397 p.
- Cuq, Jean.-Pierre/ Gruca, Isabelle (2002), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble : PUG.
- Gajo, Laurent (1996), « Entre enjeux communicatifs et moyens linguistiques, la gestion de l'impact dans l'interaction exolingue : l'exemple de c'est », *Revue québécoise de linguistique* Volume 24, Numéro 2, (pp. 53- 69).
- Hymes, Dell (1984), *Vers la compétence de communication*, Paris : Crédif-Hatier. Collection LAL (Langues et apprentissage des Langues).
- Lebrun, Michel (2007), *Théories et méthodes pédagogiques pour enseigner et apprendre : quelle place pour les TIC dans l'éducation ?* (2^e édition revue), Bruxelles : De Boeck.
- Lebrun, Michel (2009), « *Un regard sur les théories de l'apprentissage : quel impact sur vos pratiques d'enseignement ?* » Conférence donnée dans le cadre du Service Universitaire de Pédagogie de l'Université Joseph Fourier, Grenoble, France.
- Mangenot, François (2001), « L'apprentissage des langues », in *Psychologie des apprentissages et multimédia*, Paris : Armand Colin.
- Meirieu, Philippe (1985), *L'École, mode d'emploi : des « méthodes actives » à la pédagogie différenciée*, Paris : ESF. Collection "Pédagogies", 13^e éd.
- Moore, Danièle (2011), « Plurilinguismes, territoires, trajectoires : Des compétences aux identités plurilingues », in *Cahiers de l'ILOB*, 2, pp. 19-34.
- Narcy-Combes, Jean-Paul (2005), *Didactique des langues et TIC : vers une recherche-action responsable*, Paris : Ophrys.
- Paquay, Laurent (1994), « Vers un référentiel des compétences professionnelles de l'enseignant ». *Recherche et Formation* 16. pp. 7-38.
- Peck, A. (1988), *Linguistique et enseignement du français*, Courtillon/internet.
- Poellhuber, Bruno / Boulanger, Raymond (2001), *Un modèle constructiviste d'intégration des TIC*. Rapport de recherche PAREA. Trois-Rivières, Collège Laflèche, pp. 49-54.
- Rabardel, Pierre (1995), *Les hommes et les technologies, approche cognitive des instruments contemporains*, Paris : Armand Colin.

ÉCRITURE ET ORALITURE DANS *BALAFON* D'ENGELBERT MVENG

Zacharie-Blaise MFONZIÉ
Université de Yaoundé I, Cameroun
bzmfonzie@yahoo.fr

Résumé

Le recueil de poèmes *Balafon* d'Engelbert Mveng est à la croisée de l'écrit et de l'oral. Dire de cette œuvre qu'elle est un recueil de poèmes revient à reconnaître qu'il appartient à la culture de l'écriture. Cependant, c'est un texte qui est traversé de bout en bout par la poétique de l'oral. Dans cette contribution, le but est de montrer comment ce recueil combine à la fois les deux approches poétiques. Le premier point abordé est l'étude de la poétique scripturale. Dans la deuxième partie, l'article analyse l'écriture de l'oral. Au sortir de la réflexion, le travail interroge les implications de cette rencontre qui va de l'imbrication à l'hybridité.

Abstract

WRITING AND ORALITURE IN *BALAFON* OF ENGELBERT MVENG

The collection of poems *Balafon* of Engelbert Mveng is at the crossroads of the written and the oral styles. Calling it a collection of poems means that it belongs to the writing's culture. However, it is a text that is trespassed from the beginning to the end by the poetic of the oral. In this contribution, the aim is to show how this collection combines both poetic approaches. The first point is the study of scriptural poetics. In the second part, the article analyzes the writing of the oral. At the end of reflection, the work questions the implications of this encounter which goes from nesting to hybridism.

Mots-clés : *écriture, oraliture, poétique, hybridité, littérature francophone et postcoloniale*

Keywords : *writing, oraliture, poetics, hybridity, French and postcolonial literatur*

Introduction

Balafon d'Engelbert Mveng est une imbrication de deux poétiques : l'écriture et l'oraliture. La poétique de l'écriture tire ses sources de deux voies. Engelbert Mveng a très tôt été en contact avec la Bible ; et qui dit Bible dit texte, donc écriture. Il a aussi été enseignant d'histoire à l'Université de Yaoundé pendant

trente ans¹. Paul Messina dit à son sujet : « Il était à la fois, prêtre, théologien, historien, archéologue, philosophe, écrivain, artiste, éducateur et homme de culture »². Ces attributs le prédisposent à une forte familiarité avec la culture de l'écriture. Quant à la deuxième option, Engelbert Mveng a été ethnologue et anthropologue. Ces deux statuts l'ont conduit à la maîtrise des cultures et réalités africaines.³ Parmi les faits qui marquent la réalité africaine, se trouve l'oral. Au-delà de tout ce qui vient d'être dit, Engelbert Mveng est un écrivain francophone postcolonial ; par conséquent, son œuvre prend en charge les faits poétiques de ces littératures tels que la culture, l'identité, les traditions. Jean-Marc Mourra soutient dans ce sens que la littérature postcoloniale africaine défend l'africanité et le mode d'être⁴ de cette appartenance identitaire. Ces trois dimensions contextuelles expliquent donc la double poétique scripturale et orale dont *Balafon* fait preuve. Dans cet exposé, il sera question de revenir sur ces deux versants. Il s'agit de développer dans la première partie l'étiquette scripturale de *Balafon*, dans le deuxième axe de l'analyse, sera exposée la dimension orale de l'œuvre.

L'écriture dans *Balafon* d'Engelbert Mveng

Balafon est un recueil de seize poèmes. Ces derniers peuvent être regroupés en trois grands ensembles : les lettres, le pèlerinage en Europe et les poèmes dédiés à sa mère. Deux points importants permettent de justifier que ce recueil prend en charge la culture de l'écrit : le paratexte et le texte proprement dit.

Le paratexte de *Balafon*

Le paratexte se subdivise en deux sous groupes lui aussi : le péri-texte et l'épi-texte. Le péri-texte⁵ est spatial et renvoie à l'environnement immédiat du texte. En prenant les deux éditions qui serviront de support d'analyse, il est mentionné sur les premières des couvertures « Poésie »⁶. Sur la quatrième des couvertures de l'édition de 2008, il est écrit « Seize poèmes dont le message interpelle ».⁷ Toujours sur la première des couvertures de l'édition de 2008, se trouve un livre ouvert avec la mention « Éditions CLE ». Les deux exemplaires portent la mention « Éditions CLE » sur les premières des couvertures. Tous les seize poèmes ont chacun un titre :

¹ Paulin Poucouta, « Engelbert Mveng : une lecture africaine de la bible », <http://nrt.be/docs/articles/1998/120-1/355-Engelbert+Mveng%3A+une+lecture+africaine+de+la+Bible.pdf>, 05 Octobre 2011 à 11h30.

² Jean-Paul Messina cité, par G. Laurentine Assiga, dans « Le père Engelbert Mveng : commémoration. Pionnier de l'Égyptologie avec Ngom Gilbert, Dika Akwa, Oben », <http://www.peuple.sawa.com/>, 14-10-2013, 13h30.

³ On se réfère ici à ses deux livres *L'art et l'artisanat africains* et à *L'art d'Afrique noire Liturgie cosmique*. Dans les deux, il mène une étude profonde sur les questions d'art mais aussi sur les problématiques de la parole comme prière et de la prière comme parole en Afrique.

⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 118.

⁵ Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Seuil, p. 10.

⁶ Engelbert Mveng, *Balafon* Yaoundé, Clé, 1972 et 2008.

⁷ Engelbert Mveng, *Balafon* Yaoundé, Clé, 2008, quatrièmes des couvertures.

« À Kong-Fu-Tseu » ; « À Roland-Roger » ; « À Moteczuma » ; « Lettre collective à mes amis Kong-Fu-Tseu, Roland-Roger, Moteczuma » ; « Dépaysement » ; « Istende-Douvre » ; « Marcinelle, 1956 Requiescant in pace » ; « New-York » ; « Moscou » ; « Adamawa » ; « Tu reviendras Sénégal ! » ; « Epiphanie » ; « Pentecôte sur l’Afrique » ; « Mère » ; « Postface » et « Offrande ».

Revenant à l’*épitexte*⁸, il est un discours éloigné porté sur le texte. Dans ce registre, nous associerons quelque métadiscours tenus sur le recueil. Pour Jean Claude Abada Medjo dans « Histoire africaine et engagement chez Engelbert Mveng », *Balafon* se range dans la catégorie de la poésie engagée. Avec Simplicie Ambiana dans « Poésie et méditation dans *Balafon* d’Engelbert Mveng », *Balafon* est une poésie de la méditation. Quant à Germain Eba’a dans « La phrase poétique d’Engelbert Mveng », la phrase dans la poésie d’Engelbert Mveng ne respecte pas les règles classiques de la phrase. L’avis de Marcelin Vounda Etoa dans « L’intertexte biblique dans *Balafon* d’Engelbert Mveng », est que la Bible fonctionne dans *Balafon* comme un Palimpseste. Enfin, Alain Poaire Kamki dans « Poésie et intermédialité dans *Balafon* d’Engelbert Mveng » considère ce recueil comme un lieu de rencontre de différents médias.

Ce recensement de quelques articles tient à prouver que *Balafon* est reconnu conventionnellement comme un texte ; donc un écrit. À ces facteurs *épitextuels* s’associent les outils *péritextuels* évoqués précédemment. Au-delà du paratexte, le texte proprement dit rassemble tous les critères de la poétique de l’écriture.

Le texte de *Balafon*

De manière formelle, *Balafon* conjugue les techniques d’écriture. Les seize poèmes sont écrits en vers. Ils comportent des strophes. Pour illustrer ces deux premiers cas, observons ces vers :

I

« Ma mère avait une marmite
D’argile fine, d’argile tendre
D’argile vierge
Ma mère avait une marmite d’argile rouge
Qu’ont façonnée
Les doigts

II

Ma mère avait une marmite d’argile
Rouge comme le pur sang des fils de la tribu,
Une marmite aux flancs ronds comme les flancs du monde »⁹

[...]

Ce sont aussi des textes qui ont des rythmes, de la métrique et des accents. En guise d’illustration, on peut retenir :

⁸ Gérard Genette, *Seuil*, op. cit., p. 11.

⁹ Engelbert Mveng, « Offrande » dans *Balafon*, op. cit., p. 93.

| Vers | Décompte | Jeu |
|--|---------------|----------|
| Paix ! 1 | 1 | Métrique |
| ① Oh ! Parle, mon Seigneur _ 1 _ 1 2 _ 1 _ 2 _ 3 _ | 1 + 2 + 1 + 2 | |
| Au souffle de ta bouche ② Jourdain je serai baptême, 1 2 1 1 2 1 2 | 2 + 1 + 2 + 2 | |
| ③ Jéricho, je croulerai ¹⁰ 1 2 3 1 2 3 4 | 3 + 1 + 3 | Accents |
| De l'or pur 1 2 1 Dans ta chair vive/ de mes mains/ ¹¹ | 1 + 1 + 1 | |
| Et ceux/ qui furent /mères ¹² 1 2 1 2 3 | 2 + 3 | |
| Quels mots, / en quelle langue, / <u>m'accueilliror</u> ^r 2 .] ¹³ 3 | 2+ 4 | |

Tableau n°1 : Antagonisme rythmique dans *Balafon* d'Engelbert Mveng

Enfin, *Balafon* est écrit sous le modèle du vers libre. C'est un texte qui sur le plan de la forme se démarque des exigences de la poésie classique française. Sous cet angle, Engelbert Mveng se détache de la logique de Boileau pour qui « Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème »¹⁴

Pour illustration nous exploitons deux tableaux différents¹⁵

| Poèmes | Nombres de vers |
|-------------------|-----------------|
| A Kong-fu-Tseu | 100 |
| A Roland Roger | 149 |
| A Moteczuma | 75 |
| Lettre collective | 119 |
| Dépaysement | 65 |
| Ostemde Douvre | 50 |
| Marcinelle | 124 |

¹⁰ Engelbert Mveng, « Pentecôte », *Balafon*, *op. cit.*, p. 58.

¹¹ Engelbert Mveng, «Épiphanie», *Balafon*, *op. cit.*, p. 49.

¹² Engelbert Mveng, «Marcinelle 1956», *Balafon*, *op. cit.*, p. 32.

¹³ Engelbert Mveng, «Mère », *Balafon*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ Boileau « Le lutrin », *L'art poétique*, Paris, Vie, Larousse, 1933, p. 76.

¹⁵ Les tableaux sont construits à partir de l'édition de 2008.

| | |
|-------------------------|-----|
| New-York | 38 |
| Mascou | 55 |
| Adamawa | 63 |
| Tu Reviendras Sénégal | 48 |
| Épiphanie | 123 |
| Pentecôte sur l'Afrique | 191 |
| Mère | 497 |
| Postface | 122 |
| Offrande | 107 |

Tableau n°II Nombre de vers par poème dans *Balafon*

| Poèmes | Vers et pages | Mètre |
|----------------------------------|---|--------------------------------------|
| A Kong-Fu-Tseu A Roland Roger | Toi (p7) | Monosyllabe |
| | Je suis (p10) | Dissyllabe |
| | Où vas-tu (p11) | Trisyllabe |
| | Je suis venu (p11) | Tétrasyllabe |
| | Glissant sur les eaux (p11) | Pentasyllabe |
| | Voici ton nom binaire (10) | Hexasyllabe |
| | Tu es mon Europe binaire (p10) | Heptasyllabe |
| | je suis venu de mon tronc nu (11) | Octosyllabe |
| | Et je n'ose franchir tes murailles (10) | Ennéasyllabe |
| | je suis le départ, sur les Mers du Sud(13) | Décasyllabe |
| | tu as ouvert le grand battant de l'accueil (P10) | |
| | et les sorciers vaincus ont brisés leurs marmites (11) | Hendécasyllabe |
| | Comme la parole, depuis le chaos premier, messagère de l'esprit. (14) | Alexandrin Vers de seize syllabes |

Tableau n°III : pluralité de mesure dans *Balafon* d'Engelbert Mveng

Également, en dehors de « À Roland-Roger » ; « À Moteczuma » ; « Lettre collective » ; « Postface », le reste des poèmes de *Balafon* est accompagné de dates. La date est une preuve de la culture de l'écriture ; sans date au sens politique du terme, les faits n'ont pas de sens.

Comme autre point relatif à la culture de l'écriture, se note la forte présence des allusions à la Bible. Nous disions dans l'introduction que la Bible est synonyme de l'écriture. Comme quelques illustrations on peut citer : « Épiphanie »¹⁶ et « Pentecôte sur l'Afrique ».

Le dernier argument à évoquer dans cette première partie est la mention des quatre premiers poèmes du texte ; ce sont des lettres. Les lettres sont exclusivement scripturales et le poète les adresse à ses amis.

¹⁶ Engelbert Mveng, *Balafon*, op. cit., pp. 49 et 56.

L'exposé précédent démontre comment *Balafon* d'Engelbert Mveng manifeste la poétique de l'écriture. Le paratexte et le ftexte ressortent les indices qui soutiennent sa poéticité scripturale. Dans la partie suivante, la réflexion mettra l'accent sur l'écriture de l'oral.

L'oral dans *Balafon*

La parole dans *Balafon* d'Engelbert Mveng est audible, visible et sensible :

« La parole audible [...] est véhiculée par les cris d'oiseaux et d'animaux, les sons des tambours, la musique, les dires des hommes où réside le pouvoir de bénédiction ou de malédiction »¹⁷.

La parole n'est pas qu'humaine, ensuite toute parole est audible. La parole est prise en charge par plusieurs entités dans le recueil *Balafon* ; nous avons les humains, les animaux, les instruments de musique...

Pour ce qui est des humains, nous commençons par Kong-Fu-Tseu. C'est un ami Chinois du poète. C'est une personne bienveillante qui accueille le poète chez lui avec un élan de joie et de paix. Du fait de l'importance de la relation qui unit les deux hommes, le poète est attentif et il écoute son ami :

« Je t'écoute ; tu me parles.
Et tes mots sont pour moi océan pacifique [...] »¹⁸

Dans la manifestation du geste de reconnaissance qu'actualise le poète, Kong-Fu-Tseu lui apporte des paroles de paix.

Roland Roger est un autre locuteur. Métonymie de l'Occident et particulièrement de l'Europe, Roland Roger est le symbole de toutes les affres, les frasques que l'Afrique a subies et subit depuis l'esclavage passant par la colonisation jusqu'à nos jours. C'est un ami qui manque de sincérité en vers le poète. Dans le texte il est dit :

« Tu me dis : entre !
[...]
Et je n'ose franchir tes murailles
Tes palissades, [...] »¹⁹

Le discours de Roland Roger n'est pas sincère. Il invite le poète à entrer or les obstacles sont sur le chemin ; le poète ne peut pas accéder à l'univers de son destinataire.

Sans savoir que le poète n'est pas rancunier, conscients de ce qu'ils ont fait endurer aux Africains, les Occidentaux sont inquiets et se demandent ce que pensent

¹⁷ Prince Dika-Akwa nya Bonambela, « Préface » dans *L'univers de la parole*, op. cit., p. 12.

¹⁸ Engelbert Mveng, « À Kong-Fu Tseu », *Balafon*, op. cit., p. 6.

¹⁹ Engelbert Mveng, « À Roland Roger », *Balafon*, op. cit., p. 10.

les Africains d'eux ou si ceux-ci les aiment. Il est dit dans le texte : « Vous me demandiez si on vous aime en Afrique... »²⁰. En guise de sous-entendu dans ce vers, se ressentent la crainte et l'auto-culpabilisation des Occidentaux ainsi que le rappel sommaire de l'histoire africaine et de manière subsidiaire celle de l'humanité. Ce vers est une parole faite d'un commun accord par les peuples du nord. Ces mêmes peuples veulent courtiser les Africains, les amener à oublier l'histoire. Ils mettent en œuvre un discours de flatterie, de distraction, d'hypocrisie en prétextant un amour et la beauté de leur pays. Le poète les cite en ces mots :

« Vous me parliez d'amitié...
Vous me parliez d'un cœur fraternel,
[...]
Vous me parliez de vos pays
[...]
Vous me parliez des hommes de chez vous
[...]
Vous me chantiez les femmes
Vous me parliez des jeunes gens de chez vous : [...] »²¹

Malgré l'Arsenal d'arguments mis en œuvre par les Occidentaux pour reconquérir l'Afrique, les peuples du nord ne sont pas convaincus que les Africains leur ont pardonné.

L'autre intervenant dans le recueil est le « Seigneur », le Dieu en qui l'auteur de *Balafon* croit. Le poète anthropomorphise le Seigneur. Celui-ci lui parle et lui confie des tâches :

« Le Seigneur m'a dit :
Tu es mon fils,
[...]
Je t'ai proféré !.. (Sic)
De l'esprit et de l'eau
J'ai soufflé sur toi le vent du premier jour
...
Appelle le premier jour... »²²

Le poète n'est plus du commun des mortels, c'est un mage qui communique avec les dieux. Il reçoit son onction, sa puissance directement de son Dieu. Ce dernier parle et seul le poète qui a les oreilles pour entendre et distinguer la voix de Dieu des autres l'entend. En retour, il reçoit de son Seigneur les paroles de grâce, de salut, de puissance, de gloire...

²⁰ Engelbert Mveng, « Lettre collective », *Balafon*, *op. cit.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² Engelbert Mveng, « Mère (1964) », *Balafon*, *op. cit.*, p. 69.

La mère du poète intervient aussi dans le poème. Pour un début, la mère du poète confirme sa maternité au fils. Elle lui déclare qu'elle est sa mère et qu'il est son fils :

« Tu m'as dit :
Tu es mon fils,
Moi, aujourd'hui, je t'ai enfanté »²³

La mère assume entièrement et fièrement sa maternité. La phrase est à la forme déclarative : marque de la quiétude, de la sérénité et de la responsabilité. La mère du poète est aussi une pédagogue. Elle enseigne au fils la géographie : « Tu m'as nommé les sentiers de l'eau [...] / Les sentiers des « sissongho [...] »²⁴, l'astronomie : « [...] tu m'as dit le soleil débout avant [...] »²⁵, la musique : « Tu m'as dit le tambour, Tu m'as dit le tam-tam »²⁶, le courage : « Tu m'as dit : Mon fils, Lève-toi et marche dans l'herbe du matin »²⁷, enfin le christianisme et la sagesse : « [...] de tes lèvres de Sagesse et D'espérance, Tu m'as nommé les sentiers [...] »²⁸.

En conclusion, la mère du poète est une initiée à tout, toute véritable formation commence en famille, enfin, la mère est au centre de cette éducation. Elle l'équipe dès son jeune âge des outils indispensables pour la vie : la connaissance géographique, astronomique, musicale, la sagesse africaine, le courage et le christianisme.

Le poète fait partie des locuteurs anthropomorphes dans le recueil. Il y prend le visage du griot. Avant de le présenter ainsi, établissons d'abord le lien entre lui et la parole. Le point de départ est la notion de culture orale. Celle-ci en Afrique est l'apanage du griot.

La transmission orale pour les africains, c'est l'enseignement à tous les degrés. Elle englobe aussi bien la morale, la philosophie, les mathématiques, la géométrie, l'histoire, la généalogie, les coutumes et tout s'appelle connaissances humaines au point de vue culturel et culturels²⁹.

Le véhicule de l'information dans le contexte oral africain est sans frontière. Le pédagogue doit être pluridisciplinaire et multidimensionnel. La parole est l'un des vecteurs incontournables de cette transmission. Mveng déclare : « La parole embrasse l'art oratoire, la poésie, le mythe, l'épopée, le conte, le chant sous toutes leurs formes [...] »³⁰. Donc la parole est une coalition de plusieurs arts.

²³ *Ibid.*, p. 69.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ Danse africaine, www.univ-lemans.fr/ressouces/.../pdf/suapspdf/ddanses.africaines.pdf?, page consultée le 29- juin 2014 à 19h30.

³⁰ Engelbert Mveng, « Problématique d'une esthétique négro-africaine », *op. cit.*

Si la parole présente un tel statut, qui la détient ? En principe, on répondrait rapidement « tout le monde ». Car il suffit de naître sans être muet, on peut articuler des lettres aux textes entiers. Cependant, dans le contexte africain où la parole est un constituant social et où ses effets sont autant salutaires que meurtriers, elle ne s'applique pas de manière désordonnée. Calame-Griaule déclare :

« [...] la maîtrise de [la] parole est la qualité sociale la plus valorisée un peu partout [...] l'homme a donc reçu la parole comme une inspiration subite, mais [...] il a fallu ensuite un long apprentissage pour la développer et l'amener à sa perfection ».³¹

Dans ce cadre où la parole devient un fait délicat et très sérieux, ses possesseurs se distinguent. Avec Ursula Baumgardt et Jean Dérive, la parole est détenue par un intermédiaire selon son rang, sa classe et son genre. Dans un souci d'ordre, la parole doit passer par le porte-parole d'une délégation³². Pour Théodore Mayi-Matip, la parole est un facteur de négociation : de ce fait, elle a une organisation, son champ dépend de la confrérie à laquelle le locuteur appartient et où elle est déployée, son but est fonction du rang, de la classe et du cercle initiatique³³.

Comment Engelbert Mveng en tant que détenteur de la parole et plus précisément comme griot, assume-t-il cette fonction ? Il convient de reconnaître que la « [...] parole [...] est [l]'attribut le plus essentiel des [griots] »³⁴. En d'autres mots, en dépit des autres attributs qui lui sont reconnus, le griot s'identifie fondamentalement par la parole.

Engelbert Mveng est un penseur qui veut mettre à la disposition de ses lecteurs des savoirs nouveaux. Ses domaines de réflexion sont l'anthropologie, l'art, l'esthétique, la religion, la cosmologie, l'histoire, la géographie. À côté des essais et ouvrages critiques, se trouve le recueil *Balafon*. Dans ce texte, il esthétise sa vision de l'humanité. Cet argument est valable à deux niveaux. Il justifie la mémoire extraordinaire du poète et il renforce le faiseur de connaissance qu'on reconnaît aux griots.

Chaque poème de *Balafon* est un puits inépuisable de savoir. Chacun d'eux relève soit l'occidentalité, soit l'africanité. Chaque poème et le recueil tout entier traitent des sujets de conduite sociale, psychologique, philosophique. L'écrivain connaît la religion et la philosophie de « Kong-Fu-Tseu » :

« Tu m'as ouvert toutes
Les portes du levant
[...]
Tu m'as ouvert ta Chine
Ta Chine immense, et je suis le Bouddha de granit »³⁵

³¹ Calame Griaule cité par Ursula Baumgardt et Jean Dérive, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologique*, op. cit., p. 5.

³² Cf. Cultures orales africaines.

³³ Théodore Mayi-Matip *L'univers de la parole*, op. cit., pp. 27-44.

³⁴ Sory Camara cité par Kibalabala, « Le « griot » le porteur de la parole en Afrique », dans *Jeu : Revue de théâtre*, n°39 1986, p. 63.

³⁵ Engelbert Mveng, « À Kong-Fu Tseu », *Balafon*, op. cit., p. 5.

Il sait l'histoire de l'Afrique tout entière partant de l'esclavage passant par la colonisation jusqu'à ce jour ; il le montre avec « Roland Roger » :

« Tu n'étais pour moi que l'Europe des distances.
L'Europe des comptoirs
Des négriers
Des colons, [...] »³⁶

Sur le plan religieux, le poète maîtrise à la fois les cultes africains et le christianisme. Dans le premier cas, le poète peut s'adresser aux masques, aux mânes et aux ancêtres africains :

« Je demande seulement aux masques des icônes,
Aux mânes de Pouchkine
De désiler mes yeux, de libérer mon cœur³⁷
[...]
Je t'apporte le salut de mes ancêtres bantou, dormant sous la case des esprits,
Enveloppés du silence viril des guerriers, sous la haute futaie
Des tribus en prières,
[...]
Je t'apporte le vin de palme dans le crâne des ancêtres,
Ancêtres dormant sous ton Kalahri [...] »³⁸

Dans la deuxième possibilité, le poète peut fêter la venue du Christ avec « Épiphanie » :

« ... Dieu parmi les hommes...
Je dis, Emmanuel,
Je dis, Mon Seigneur,
Voici de l'or,
De l'or pour, [...] »³⁹

Il peut célébrer la « Pentecôte sur l'Afrique » : « Le tam-tam dit : pentecôte ! Et tu m'as fait mon Seigneur »⁴⁰. Par ailleurs, pour la justesse historique, la plupart des poèmes de Mveng sont accompagnés de dates. Au niveau géographique, le poète connaît la Chine avec Kong-Fu-Tseu, il connaît l'Europe à travers Roland Roger, Moscou et Marcinelle. Il connaît l'Afrique à travers « Adamawa », « tu reviendras Sénégal ». Il sait où se trouve « New-York », il peut se placer sur « Ostende-Douvre »

Au-delà des attributs faiseurs de connaissance et détenteurs des mémoires importantes, les griots sont les gardiens de la tradition et ses propagateurs. Le poète

³⁶ Engelbert Mveng, « À Roland-Roger », *Balafon, op. cit.*, p. 11.

³⁷ Engelbert Mveng, « Moscou », *Balafon, op. cit.*, pp. 39-40.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ Engelbert Mveng, « Epiphanie », *Balafon, op. cit.*, p. 49.

⁴⁰ Engelbert Mveng, « Pentecôte sur l'Afrique », *Balafon, op. cit.*, p. 56.

accorde une place importante aux cultures orales dans son recueil. Le Révérend Père sous cette casquette se mue en conteur : il puise dans son enfance, il se rappelle sa mère le formant pour faire de lui un homme, il se rappelle des conseils de sa mère. Il peut donc aujourd'hui écrire le poème « Mère ».

Le poète n'oublie pas le tiraillement dont il a été victime à ses débuts. Fallait-il qu'il suive l'Occident et renie l'Afrique ? Le poète déclare :

« Tu étais la panique de mes villages de sommeil,
Le bâillement du béhémoth sur mon Eden de bananes,
[...]
Et les sorciers vaincus ont brisé leurs marmites
Et les voyants ont maudit les esprits des ancêtres
Et sur ma piste,
[...]
La voix grave des hiboux me répétait
Où vas-tu ? »⁴¹

Au contact de l'Occident, le choix ne fut pas facile à opérer pour le poète. Le poète dans « Offrande » revoit sa mère quand il était bien jeune : sa mère avec sa marmite, sa mère dans le combat pour la vie, sa mère artisanne, sa mère lui enseignant le christianisme.

Toujours sur le plan oral, le poète est suffisamment informé de l'histoire africaine. Il peut la raconter à qui veut l'entendre. Il évoque l'esclavage, la colonisation dans « Roland-Roger » et « Lettre collective ». Il connaît les grandes figures de l'histoire telles que : « Black Panthers, Martin Luther King, Malcolm X, Amstrong »⁴².

Le poète se réfère aussi aux cultes mythiques et mystiques africains. En Afrique c'est le règne des sorciers, des voyants, des ancêtres, des masques, de l'adoration des crânes et du sacrifice aux esprits⁴³. Gardien des traditions orales, le poète connaît aussi les mythes africains, occidentaux et orientaux : cerbères, Moloch, Walhalla, Walkyries, chaos, Abîme, Béhémoth, Eden⁴⁴. Le poète conteur ne néglige pas d'autres traits du conteur africain dans son recueil tels que la convocation du merveilleux, du fantastique et du surnaturel.

La littérature orale emploie aussi les doublures dans les titres⁴⁵. Certains poèmes d'Engelbert Mveng ont plusieurs titres : « Mappemonde (1961) Lettre à Mes Amis *À Kong-Fu-Tseu* » pour le premier poème. Pour un autre poème, nous avons : « Lettre collective à *mes amis Kong-Fu Tseu, Roland-Roger, Moteczuma* ». Le troisième cas « Marcinelle, (1956) Requiescant in pace », le dernier cas : « Postface *voici ton fils* ». Ces titres ont été repris dans une fidélité absolue tel que présentés dans le texte de l'édition de 1972 aux éditions CLE.

⁴¹ Engelbert Mveng, « À Roland-Roger », *Balafon*, op. cit., p. 11.

⁴² Engelbert Mveng, « New-York », *Balafon*, op. cit., p. 37-38.

⁴³ Engelbert Mveng, « Moscou », *Balafon*, op. cit., p. 40.

⁴⁴ Engelbert Mveng, « À Roland-Roger », *Balafon*, op. cit., p. 10-13.

⁴⁵ Confer à *La littérature africaine dans l'œuvre poétique de Senghor*. Jean Dérive.

Les conteurs en Afrique exploitent les effets d'annonce. Chez Mveng certains textes sont mis en exergue avant les poèmes proprement dits. Dans « Marcinelle, (1956) », un chapeau se trouve à l'entête du texte :

« Prélude
-Non !
Que nulle voix, dans le sanctuaire de vos nuits
Ne trouble ce silence plus saint que ma prière !-
-Non !
Que ma voix,
A vos voix si fraternelle-
Ne viole l'heure liminaire du repos ! »⁴⁶

Dans « Postface » également, on assiste au même phénomène.

« Voici ton fils
A celle qui est ma mère
Pour toujours
Et que le Seigneur a rappelée
auprès de Lui
Le 26 Juillet 1964
A l'heure des complies. »⁴⁷

Dans les deux cas, ces vers préliminaires ne font pas partie du texte principal ; ils sont juste des techniques pour obtenir préalablement l'attention de l'auditeur. En ce qui concerne la propagation, le poète a préféré faire un recueil. Les générations futures et actuelles pourront y trouver la culture orale africaine.

Quittant l'aspect du conte, le griot joue encore le rôle de négociateur. Le poète négocie les rapports entre l'Afrique et l'Occident. Pour cela, il se couvre d'humilité et fait le premier pas vers les autres. Il est le premier à écrire à tous ses amis et ceux-ci répondent par la suite. Dans son rôle de diplomate, il refuse de prendre partie et de choquer qui que ce soit. Il se sert donc de la plaisanterie et du jonglage. Il remet les Occidentaux en confiance lorsqu'il dit :

« Vous me demandiez si on vous aime en Afrique...
Et mes frères qui m'écoutaient m'ont dit de vous répondre
Qu'ils vous aiment tous comme on aime en Afrique ».⁴⁸

Expressément, le poète évite de provoquer les Occidentaux pour leur rappeler leur crime. Indirectement aussi, il demande aux africains de pardonner et d'aimer. Plus loin, le poète griot procède à un autre jeu de mots lorsqu'il affirme :

⁴⁶ Engelbert Mveng, « Marcinelle (1956) », *Balafon, op. cit.*, p. 32.

⁴⁷ Engelbert Mveng, « Postface », *Balafon, op. cit.*, p. 87.

⁴⁸ Engelbert Mveng, « Lettre collective », *Balafon, op. cit.*, p. 21.

« Pèlerin, je suis venu, dans mon manteau de négritude
Je n'ai pas colonisé,
Je n'ai pas occupé,
Et pas annexé
Et pas envahi,
Et pas opprimé,
Et pas saccagé »⁴⁹

Le poète veut se faire accepter avec sa culture par Moscou, pour cela il utilise la méthode douce ; il indique indirectement les abus du colon. Par sous-entendu, le poète remet aux yeux des occidentaux leurs crimes. Cependant, aucune attaque ou provocation n'est prononcée.

Il est aussi l'ambassadeur de l'Afrique auprès de son seigneur. Il peut donc souhaiter « Pentecôte sur l'Afrique (1964) », il peut s'inquiéter pour sa mère et ses frères :

« Je crois que ma mère ne reconnaîtra plus mon visage,
Que les hommes pour qui j'ai tant prié me maudiront... »⁵⁰

Les griots sont pluridisciplinaires. Mveng est poète : la preuve il a produit seize poèmes ; il est aussi musicien ; le recueil *Balafon* est parsemé d'instruments de musique, de plusieurs occurrences du mot danse, de rythmes musicaux :

« Nous le jazz, et le blues,
Nous les tam-tams, nous les spirituals »⁵¹

A ces vers nous ajoutons le tambour, la kora, le balafon. La biographie d'Engelbert Mveng le présente sous toutes ces facettes. Le poète a aussi fait beaucoup de voyages ; le recueil présente des lieux divers : la Chine, l'Europe, le Sénégal, l'Adamawa, Manhattan, New-York,... extra-textuellement, le poète a parcouru plusieurs lieux dans sa vie.

Enfin, les griots doivent chanter les louanges et célébrer les bienfaits. Notre poète griot exprime sa reconnaissance à son ami Kong-Fu-Tseu, il peut tendre la main de l'amitié à Roland-Roger, il peut accueillir le Seigneur dans « Epiphanie » avec de l'or pur, il peut célébrer les œuvres de sa « Mère », il peut faire une action de grâce à sa mère dans « Offrande ».

Ce ne sont pas seulement les humains qui actualisent la parole dans *Balafon* : les animaux et les objets aussi font entendre leurs voix. Nous mentionnons ici principalement les oiseaux avec leurs gazouillis, les coqs avec leurs chants. Les instruments musicaux tels que la kora, le tam-tam, le tambour, le balafon produisent des sons.

⁴⁹ Engelbert Mveng, « Moscou (1971) », *Balafon, op. cit.*, p. 39.

⁵⁰ Engelbert Mveng, « Mère », *Balafon, op. cit.*, p. 82.

⁵¹ Engelbert Mveng, « Lettre collective », *Balafon, op. cit.*, p. 24.

À côté de cette grande fresque, nous avons les objets culturels tels que les crânes des ancêtres, les masques, les fétiches... qui sont des paroles muettes. Seule une initiation aux rites et cultes africains permet de déchiffrer leur langage. Le poète est un voyant : il comprend le message des astres, entend les esprits, échange avec son seigneur ; ce, en exclusivité. Le prince Dika Akwa à propos de cette parole dit : « [...] la parole vue [...] se diffuse à partir des symboles, des masques, des signes divinatoires [...], des rêves, et surtout la double vue »⁵².

Dans la catégorie de parole vue, nous avons le silence. Urbain Amoa disait :

« L'histoire des peuples d'Afrique noire nous enseigne trois grandes leçons de sagesse :

-savoir se taire pour apprendre ;

-savoir écouter pour apprendre ;

-savoir dire pour construire [...] le silence [est] civilisé parce que visant au maintien de l'ordre social »⁵³

Ces deux citations démontrent l'importance du silence.

Urbain Amoa fait comprendre que l'écoute est un élément indispensable dans la parole. Le poète peut donc écouter silencieusement son ami quand il lui parle : « je t'écoute, tu me parles »⁵⁴, il peut aussi entendre des pas sous la porte, des sirènes et des clameurs : « j'entends des pas sous la porte »⁵⁵,

« Et j'entendrai encore la voix de tes sirènes, portée sur les kalams,

J'entendrai la clameur des guerriers d'Albouri,

Le lourd piétinement de leurs cavales indomptées narguant. »⁵⁶

Il peut aussi garder silence pour écouter sa mère lui enseigner les tam-tams, les sentiers, les cours d'eau⁵⁷. Calmement, il peut écouter le seigneur lui proférer son amour et le choisir. Les amis du poète peuvent aussi garder silence pour le suivre et recevoir de lui le message de paix, d'amour, de fraternité et de pardon.

Le silence est la preuve d'intelligence. Le poète écoute pour discerner les vraies voix des tohu-bohus et y cerner aussi le message envoyé⁵⁸. Il veut aussi apprendre car pour mieux s'instruire, il faut écouter les autres. Le silence marque encore la concentration et la méditation.

À côté du silence observé, il y a le silence vécu. Le recueil *Balafon* est parsemé de termes comme morts, sommeil, dors... Ici, c'est la nature qui s'impose

⁵² Prince Dika-Akwa nya Bonambela, « Préface » dans *L'univers de la parole*, *op. cit.*, p. 13.

⁵³ Urbain Amoa, « Parole africaine et poétique. Schéma de méta-communication et Pratiques linguistiques en Afrique », [en ligne] <http://gerflint.fr/Base/Afriqueouest1/Parolefricaine.pdf>, page consultée le 28-août 2014 à 19h40, p. 13 et 14.

⁵⁴ Engelbert Mveng, « Kong-Fu-Tseu », *Balafon*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵ Engelbert Mveng, « Tu reviendras Sénégal (1971) », *Balafon*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷ Engelbert Mveng, « Mère (1964) », *Balafon*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

à nous. Qu'on le veuille ou non, ce silence arrive. Aux uns et aux autres donc d'en prendre conscience car si de temps à autre on n'est dans un court silence : le sommeil, il viendra un jour nous serons dans le silence définitif : la mort.

Le silence est aussi manifeste par les blancs du texte, les points de suspension et les interrogations rhétoriques. Les strophes sont séparées par des blancs, certains vers sont suffisamment courts au point où le reste de la ligne reste blanc. Le poème « Offrande » est riche en espace après les strophes. Comme autre exemple, nous avons.

« Je t'apporte le vin de mil et le lait limpide des noix de coco.
[...]
Ma négritude !
Moscou »⁵⁹

Dans ces vers, on trouve deux lignes en points interrompus dont chacune compte quatre-vingt-quatre points et les vers de petites tailles. Relativement à cela, nous signalons la présence du point d'exclamation qui est le support d'une charge affective non exprimée. Tous les poèmes comportent aussi des points de suspension. La présence du point d'interrogation est aussi importante dans *Balafon*.

« Allons-nous t'accuser au tribunal des hommes ?
Dirons-nous :
Pourquoi, -à l'aube du monde, -fis-tu le
[...]
Esprit ? [...]
Pourquoi ?... »⁶⁰

Les points d'interrogation employés n'attendent pas de réponse ; seul le silence se présente comme réponse. Les points de suspension expriment le contenu dense qui se cache dans le cœur du poète. À des niveaux, en d'autres termes, il arrive au poète de mettre ensemble, au même endroit, un point d'interrogation et des points de suspension. Le silence est double quand ces points sont associés aux points d'interrogation et d'exclamation.

La présence du vide qu'on note par les blancs, l'emploi des points de suspension, des points d'interrogation et des points d'exclamation sont des preuves de la grande importance que possède le silence dans *Balafon*. Ce sont donc des techniques qui permettent de dire en peu de mots ce qu'il pouvait dire en grand volume. Ce sont encore des moyens esthétiques qui permettent au poète de ne pas dire, mais de faire entendre. Comme le disait Jean François Lyotard à propos de l'effet du texte littéraire :

⁵⁹ Engelbert Mveng, « Moscou (1971) », *Balafon*, op. cit., p. 40.

⁶⁰ Engelbert Mveng, « Marcinelle, 1956 », *Balafon*, op. cit., pp. 33-34.

« L'importance d'un texte n'est pas sa signification, ce qu'il veut dire mais ce qu'il fait et fait faire. Ce qu'il fait : la charge en affects qu'il détient et communique ; ce qu'il fait faire : les métamorphoses de cette énergie potentielle en d'autres choses : d'autres textes, mais aussi de peinture, photographies, séquences de film, actions politiques, décisions, inspirations érotiques, refus d'obéir, initiatives économiques. »⁶¹

Parfois, face à la complexité de l'existence, seul le silence devient grand et le reste est faiblesse⁶². La nature peut être une surprise pour les hommes. Ces derniers doivent donc intégrer dans leur psyché la présence de la nature avec ses surprises.

La dernière face de la parole que nous envisageons d'analyser maintenant est la parole sentie. Ici, « La parole [...] concerne le monde fluide, immatériel, immanent, [...] »⁶³. La parole sentie relève totalement de l'initiation. Les effets que le sens du commun des mortels enregistre machinalement et inconsciemment sont des supports des messages.

C'est cette parole qui établit une harmonie⁶⁴ entre les éléments de la nature. La parole en Afrique joint tous les facteurs de la nature qui entrent dans les réalités qui contribuent à l'épanouissement. Avec Théodore Mayi-Matip, la parole éveille les sens dans toutes les directions⁶⁵, on peut percevoir les choses à la fois horizontalement et verticalement. La parole agit sur les minéraux⁶⁶. Elle peut transformer la terre ou l'argile en médicament ou en poison, elle peut sanctifier l'eau, elle peut exorciser les cours d'eau, elle peut ou non faire tomber la pluie. La parole exerce une action sur les végétaux⁶⁷. La médecine africaine se fait essentiellement avec les plantes. Le thérapeute peut donc orienter les vertus de la plante selon les buts qu'il poursuit. « Plus l'initié se trouvait en harmonie constante avec les trois règnes minéral, végétal et animal, plus sa parole donnait à sa thérapie une efficacité maximum. »⁶⁸

Le poète utilise donc la parole pour établir l'harmonie entre les races, les continents et les peuples. La parole peut amener les Africains à changer de croyance ; ainsi,

« Malgré l'évangile et malgré la parole,
[...]
Et les sorciers vaincus ont brisé leurs marmites,
Le poète les voyants ont maudit les esprits des ancêtres, ⁶⁹
Le poète peut ressentir l'appel du Seigneur :

⁶¹ Jean François Lyotard cité par Jürgen Erich Müller, « *Top Hot* et l'intermédialité de la comédie musicale » dans *Cinémas*, Vol. 5, n°1-2, Automne, 1994, p. 212.

⁶² Pour paraphraser Alfred de Vigny.

⁶³ Prince Dika-Akwa nya Bonambela, « Préface » dans *L'univers de la parole*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁴ Théodore Mayi Matip, *L'univers de la parole*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁸ Prince Dika-Akwa nya Bonambela, « Préface » dans *L'univers de la parole*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹ Engelbert Mveng, « À Rolang-Roger », *Balafon*, *op. cit.*, p. 11.

Le Seigneur m'a dit :
Tu es mon fils,
Moi, aujourd'hui
Je t'ai proféré !...
De l'Esprit et de l'eau »⁷⁰

Par l'Esprit que lui a insufflé le Seigneur, le poète peut donc désormais cerner tous les langages en tant qu'initié :

« Je te dis :
Appelle le soleil...
Et le Seigneur a pris ta voix »⁷¹

Parallèlement aux paroles que perçoit l'initié qui est le poète, les initiés de la critique littéraire africaine et de la littérature en général doivent ressentir ce que le poète voudrait qu'ils ressentent. Dans ce sens, l'écrivain répond donc à une déclaration de Jean-Paul Sartre où il disait qu'on n'a pas choisi de faire de la littérature parce qu'on a choisi de dire certaines choses mais parce qu'on a choisi de les dire autrement. Le recueil est ainsi rempli de présupposés et de sous-entendus qui à la lecture font courir les *grésillements* ou l'*effet de vie* de Marc Mathieu Münch.

Les trois derniers poèmes de *Balafon* sont consacrés à la mère. Le premier intitulé « Mère (1964) » est le plus long du recueil tout entier. Il est un dithyrambe qui célèbre la mère-génitrice, la mère-Afrique, la mère-formatrice. Ce texte est le résumé de tous les poèmes destinés à la mère. Le second texte dans cette série est « Postface » qui est une commémoration à la mère décédée il y a longtemps. Le dernier poème est « Offrande (1963) » qui est une action de grâces à sa feuée mère. Ces derniers textes font aussi ressentir la grandeur de la femme qu'a été sa mère. On ressent encore que le poète est un démiurge ; il est né de Dieu, du Seigneur et d'une immortelle⁷².

Les deux autres exemples que nous prenons sont : « vous me demandiez si on vous aime en Afrique... »⁷³ et

« Je n'ai pas colonisé,
Je n'ai pas occupé,
Et pas annexé,
Et pas envahi,
Et pas opprimé,
Et pas saccagé
Je n'ai pas alourdi...
Ambitions »⁷⁴

⁷⁰ Engelbert Mveng, « Mère, (1964) », *Balafon, op. cit.*, p. 69.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 69-70.

⁷² Gérard-Marie Messina, « Parole cosmogonique et problématique du genre à l'heure de la mondialisation dans *Balafon* d'Engelbert Mveng une lecture mythocritique », dans *Ecriture IX. Les illustres écrivains camerounais disparus*, Yaoundé, CLE, p. 176.

⁷³ Engelbert Mveng, « Lettre collective », *Balafon, op. cit.*, p. 21.

⁷⁴ Engelbert Mveng, « Moscou, (1971) », *Balafon, op. cit.*, p. 39.

Dans ces vers de la « Lettre collective », l'inquiétude et l'autoculpabilisation des Occidentaux vis-à-vis des Africains se révèlent, on ressent aussi le besoin de renouer avec l'Afrique. Dans le passage tiré de « Moscou », on ressent la douleur du poète. Il a été l'objet des inhumanités de la part de son destinataire. Malgré tout, il apporte l'amour, la paix et la fraternité.

Les exemples peuvent se multiplier, cependant, il y a lieu de retenir que la parole sentie exige qu'on soit en mesure d'écouter et de communiquer avec l'au-delà. Avec elle on comprend le message des eaux, des astres, des minéraux, des végétaux, des animaux.

La parole est une complexité qui intègre tous les paramètres de l'existence : la dimension physique et métaphysique. Au total, la parole est constructrice et créatrice. Elle construit et crée les objets, les plantes, les animaux, les hommes et le monde. Elle résout les conflits tout comme elle en déclenche. Elle soigne comme elle tue. Tout parle en Afrique, même les objets et les êtres prétendument muets pour le commun des mortels. La parole s'entend, se voit et se sent en Afrique. C'est avec elle que les Africains s'organisaient⁷⁵, purifiaient les cités et les cours d'eau. Elle intervenait dans tous les domaines pour assurer l'épanouissement de l'homme.

Les détenteurs étaient chargés de savoir la manier, de savoir gérer les conflits, de ménager toutes les parties sans heurt, d'user de la plaisanterie, de la ruse pour arriver à une satisfaction pour tous. En Afrique, la parole n'est pas une question de morale mais de vertu. En Afrique les résultats des négociations étaient consensuels et non démocratiques.

Conclusion

Le recueil de poèmes *Balafon* imbrique deux poétiques : celle de l'écrit et celle de l'oral. Il est un texte francophone postcolonial. Les littératures de cet ordre sont à la croisée des chemins : l'Occident et l'Afrique⁷⁶. Cette mise en coprésence décline plusieurs interprétations. D'abord, l'écrit se sert de l'oral pour avoir un nouveau rayonnement car le pouvoir de la parole en Afrique est suprême. Par ailleurs, l'oral également se sert de l'écrit pour négocier l'éternité à une époque où tout se conserve au moyen de l'écrit. D'un autre point de vue les deux poétiques entrent en intrication pour exprimer le contexte de la mondialisation, du postmodernisme où tout se rencontre, se mélange et où toutes les frontières s'écroulent. Dans une autre interprétation, Engelbert Mveng défend le nouveau visage de l'Africain actuel. Ce dernier devrait être conscient de son originalité africaine, du contexte composite actuel et faire un mariage harmonieux entre les deux ; ce n'est qu'en ce sens qu'il trouverait une place brillante dans ce tourbillon. Enfin, Engelbert Mveng oralise l'écrit et écrit l'oral pour mieux signifier l'hybridité, l'incongruité, le métissage... bref le tout-monde dont parle Edouard Glissant. Celui-ci consistant à avoir à l'esprit que l'impureté est le mot d'ordre de nos jours ; le sachant, le savoir-vivre social devrait être un acquis. Les tendances radicalistes qui nient encore le caractère composite du monde actuel, qui continuent d'alimenter les guerres d'identité devraient s'assouplir.

⁷⁵ Théodore Mayi Matip, *L'univers de la parole*, op. cit., pp. 27-43.

⁷⁶ Pour les écrivains africains postcoloniaux.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- Derrida, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil.
- Diop Mbaye, Babacar (x), « Approche des arts africains », in *Ethiopiennes*, n°76, 1^{er} semestre.
- Gbanou Komla, Nselom (2004), « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », in *Tangence*, n°75, 2004 : 83-105.
- Genette, Gérard (1987), *Seuil*, Paris : Seuil.
- Guiyoba, François (2012), (dir.), *Entrelacs des arts et effets de vie*, Paris : l'Harmattan.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin.
- Mangoua Fotsing, Robert (2012), (dir.), *Ecritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé Ifrikyia.
- Moura, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF.
- Müller Jürgen, Erich (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinéma : Journal of Film Studies*, vol. 10, n°2-3 : 105-134.
- Mveng, Engelbert (1972), *Balafon*, Yaoundé : CLE.
- Mveng, Engelbert (1980), *L'art et l'artisanat africains*, Yaoundé : CLE.
- Mveng, Engelbert (2008), *Balafon*, Yaoundé : CLE.
- N'sele, Kibalabala (1986), « Le griot : le porteur de la parole en Afrique », in *Jeu, revue de théâtre*, n°39 : 63-66.
- Obiang, Ludovic (2009), « Lire le roman de paroles : problématique, constitution et méthodologie d'une critique fondée sur l'oralité », in *Science Sud N°2*, Libreville, Les Editions du CENAREST : 1-29.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), *Littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin.
- Samoyault, Tiphaine (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris : Nathan.
- Senghor Sédar, Léopold (x), « Qu'est-ce que la négritude ? », in *Etudes françaises*, vol. 3, n°11967 : 3-20.

LES EMPRUNTS DANS *LE GONE DU CHAÂBA* D'AZOUZ BEGAG

Mohamed RADI
Université Al-Hussein Bin Talal, Jordanie
mhdradi@yahoo.fr

Résumé

Cette étude explore les phénomènes de contact entre la langue française et la langue arabe. Désignés par les linguistes par le terme d'« interférences », ils prennent des formes différentes que nous essaierons de repérer. On constate, dans le texte étudié, l'émergence de mots, ainsi que de petits textes en langue arabe dialectale ou classique. Des termes du lexique arabe coexistent parfois avec des tournures empruntées à la langue arabe ; ou encore on remarque un travail de traduction plus ou moins explicite de mots et de notions arabes. Comment fonctionnent ces « traces » d'une autre langue dans ce contexte ? Quels effets de signification induisent-elles ? Quelles possibilités de jeux sur la « littéralité », autour des signifiants autorisent-elles ?

Cette apparition de mots arabes nous met sur la voie d'une interrogation : Ne conduit-elle pas à un décentrement des significations des mots, à une multiplication du sens des phrases et des séquences plus grandes ? N'y aurait-il pas ainsi un fonctionnement poétique spécifique à « l'écriture bilingue » ?

Abstract

LOANWORDS IN AZOUZ BEGAG'S "SHANTYTOWN KID"

This study explores the phenomena of contacts between the French language and the Arabic language. Linguists refer to these phenomena of contacts using the term of "interferences" which take different forms. This study tries to identify this term of "interferences". It is clear that there is an emergence of words in our texts, as well as small texts in the dialectal or classical Arabic language. Some terms of the Arabic lexicon sometimes coexist with phrases borrowed from the Arabic language; Or there is a work of more or less explicit translation of Arabic words and notions. How do these "traces" of another language work in this context? What effects of meaning do they induce? What are the allowed possibilities of games on the "literality" around the signifiers? This appearance of Arabic words puts us on the path of an interrogation: Does it not lead to a decentering of the meanings of words, to a multiplication of the meaning of the sentences and the larger sequences? Would there not be a specific poetic functioning of "bilingual writing"?

Mots-clés: *interférences, traduction, emprunts, bilinguisme, Le gone du Chaâba, immigration, littérature beur*

Keywords: *interferences, translation, loanwords, bilingualism, Shantytown, immigration, literature "beur"*

D'origine algérienne, Azouz Begag est né en 1957 à Lyon dans une famille d'immigrés de Sétif. Chercheur au CNRS et à la Maison des Sciences Sociales et Humaines de Lyon depuis 1980, il accorde un intérêt particulier à l'étude de la conjoncture sociale des immigrés.

Azouz Begag a publié une vingtaine de livres dont la plupart ont pour sujet les différents problèmes auxquels sont confrontés les jeunes d'origine maghrébine, pris entre deux cultures aussi bien qu'entre tradition et modernisme : pauvreté, racisme, chômage, désespoir.

Dans la plupart de ses romans, qu'ils soient de nature autobiographique ou non, Azouz Begag prend la défense des « Beurs » (jeunes Français d'origine maghrébine), valorise leur culture d'origine et leur propose des modèles positifs d'identité.

En 1986, Azouz Begag voit son second ouvrage¹, *Le gone du Chaâba*, publié aux Éditions du Seuil. Le livre connaît un succès immédiat ; il remporte le prix du Meilleur Roman 1986 et le prix Sorcières 1987, et est adapté pour l'écran par Christophe Ruggia en 1998. Dans ce texte appartenant à ce que, désormais, on appelle conventionnellement « [...] littérature [issue de] de l'immigration maghrébine » ou encore « littérature beure² », le jeune Azouz raconte son enfance en banlieue lyonnaise, dans les années soixante.

Nous explorons dans cette étude les phénomènes de contact entre la langue française et la langue arabe. Désignés par les linguistes par le terme d'« interférences »³, ils prennent des formes différentes que nous essaierons de repérer. On constate dans le texte étudié l'émergence de mots, ainsi que de petits textes en langue arabe dialectale ou classique. Des termes du lexique arabe coexistent parfois avec des tournures empruntées à la langue arabe ; ou encore on remarque un

¹ Le premier livre d'Azouz Begag, *L'immigré et sa ville*, publié en 1984 aux Presses Universitaires de Lyon, est un essai relevant de l'autre profession de l'écrivain, celle de chercheur en sociologie au CNRS. La production littéraire de l'auteur compte à présent une bonne vingtaine d'écrits (récits, romans, essais, textes pour la jeunesse) publiés dans diverses maisons d'édition françaises.

² Comme le précise Michel Laronde, « le terme beur est à prendre à la fois dans le sens ethnique (les romans écrits par des Beurs) et à élargir dans le sens d'une dialectique : celle qui parle de la situation du jeune Maghrébin dans la société française contemporaine » (Laronde 1993 : 6). Dans le cas du *Gone du Chaâba*, les deux sens sont applicables : il s'agit d'un texte écrit par le fils d'immigrés maghrébins, traitant de la situation d'acculturation et d'intégration de leur famille.

³ Selon la définition fournie par le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, « [...] on dit qu'il y a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue-cible A, un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B. » (Kannas 1994 : 252). Quant aux linguistes Geneviève Vermes et Josiane Boutet, elles ont indiqué que : « L'interférence apparaît remarquablement aussi au niveau du lexique, lorsqu'il y a intrusion d'une unité de L1 dans L2. L'apprenant ou le bilingue confirmé, peut utiliser un mot ou un groupe de mot de sa langue dans l'autre langue. » (Vermes et Boutet 1987 : 111).

travail de traduction plus ou moins explicite de mots et de notions arabes. Comment fonctionnent ces « traces » d'une autre langue dans ce contexte ? Quels effets de signification induisent-elles ? Quelles possibilités de jeux sur la « littéralité », autour des signifiants autorisent-elles ?

Cette apparition de mots arabes nous met sur la voie d'une interrogation : Ne conduit-elle pas à un décentrement des significations des mots, à une multiplication du sens des phrases et des séquences plus grandes ? N'y aurait-il pas ainsi un fonctionnement poétique spécifique à « l'écriture bilingue » ?

Avant tout et afin de clarifier notre propos, il nous semble important de présenter les grands traits de l'intrigue. L'action se déroule dans un bidonville, le Chaâba, situé sur les bords du Rhône à la périphérie de Lyon. Le jeune Azouz nous invite à partager le quotidien d'un groupe d'origine algérienne issu de l'immigration d'Afrique du nord. Le Chaâba est un territoire qui vit pratiquement en autarcie, coupé du reste du monde et n'accueillant que les proches ou les membres de la famille. La seule ressemblance est la misère. Le Chaâba a ses propres lois, ses coutumes et ses pratiques quotidiennes. C'est une implantation de fortune, sans plan de construction, sans viabilité, sans route, sans eau, sans électricité. Voici une première description donnée par le narrateur :

« Vu du haut du remblai qui le surplombe ou bien lorsqu'on franchit la grande porte en bois de l'entrée principale, on se croirait dans une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin, en face de la maison. La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. Au bout de l'allée, la guérite des WC semble bien isolée. La maison de béton d'origine, celle dans laquelle j'habite, ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. Les baraquements s'agglutinent, s'agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle. » (Begag 1986 : 11).

Cette étendue de terrain vague est convoitée par les immigrés venant d'Algérie et le père du narrateur, Bouzid, qui fait figure de pionnier. Il y a monté une baraque de fortune et s'est installé avec sa famille. Ensuite, d'autres arrivent et d'autres encore pour former une véritable petite communauté à la lisière de la ville de Lyon.

Il faut noter que ces lieux se situent en marge de la communauté française et c'est ainsi que se crée à l'écart de cet environnement une microsociété qui reste fortement attachée aux traditions de leurs pays d'origine. En conservant les coutumes de leur pays d'origine, ces immigrés maghrébins résistent à l'assimilation. Ceci creuse forcément une distance culturelle entre eux et les Français.

Tout le récit de Begag est tissé autour de l'espace-maison et l'espace-école. La voix narrative dans le roman prend en charge le discours sur l'espace et le place sous le signe de la dualité. Ce sont deux lieux physiques et symboliques qui ne cessent de s'affronter, entre lesquels se débat le jeune garçon de sept ans qui porte les marques indélébiles du bouleversement culturel.

Le plurilinguisme est annoncé dans le titre même avec la juxtaposition des termes « gone » et « Chaâba » appartenant à deux langues différentes. Le jeune Azouz communique en français à l'école, mais s'exprime dans un arabe, celui des natifs de Sétif, ponctué de mots français déformés, à la maison, comme le font les autres membres de la famille, en particulier les parents.

Le *Gone du Chaaba* s'ouvre sur une scène de dispute entre femmes autour de l'unique fontaine qui alimente en eau ce bidonville de la banlieue de Lyon. Cette scène est narrée par le petit Azouz qui fait office de narrateur et de traducteur : « Zidoune fait une lessive ce matin. Elle s'est levée tôt pour occuper le seul point d'eau du bidonville : une pompe manuelle qui tire de l'eau potable du Rhône, l'bomba (la pompe) » (Begag 1986 : 7). Le lecteur est aussitôt confronté à des mots inconnus. Certains de ces mots, tels le premier « l'bomba », ne sont pas compréhensibles sans traduction. Begag l'accompagne d'une traduction entre parenthèses « La pompe » qui en accentue l'étrangeté.

La plupart des autres mots sont plus évidents et faciles à deviner, tels le « saboune d'Marseille » pour le savon de Marseille, qui est donné sans traduction parenthétique. L'utilisation récurrente de ce sabir prend plusieurs valeurs et fonctions, parfois contradictoires, et concomitantes. Il semble que Begag utilise cet écart, qu'il contribue à rendre visible par l'usage de parenthèses car cet écart autorise et légitime sa fonction de traducteur, de médiateur et de narrateur.

Comme le remarque Sourdot, ces emprunts linguistiques au parler des parents opèrent un « décentrage linguistique » (Sourdot 1996 : 110) par rapport au français. Ils illustrent l'environnement linguistique bilingue dans lequel baigne l'enfant. Par ailleurs, il faut signaler que les trois petits glossaires⁴ situés en fin de volume, paraissent souligner le multilinguisme plutôt que véritablement aider les lecteurs à comprendre le texte. En effet, la continuité de la lecture n'est nullement interrompue par les expressions décentrées, car celles-ci sont parfaitement intelligibles grâce aux diverses techniques employées par l'auteur : mise en parenthèse ou en opposition du mot français et claire définition du contexte qui rend superflue toute traduction.

En fait, un relevé des mots arabes transcrits en français, nous indique qu'une majorité parmi ces mots désignent des choses et des notions propres à la culture arabo-maghrébine. Il s'agit donc de xénismes tels que les définissent les linguistes : « Normalement, un xénisme est défini par rapport à ce qu'il désigne, une chose, une réalité extralinguistique qui n'existe pas dans le contexte national » (Humbley 1974 : 65).

En classe, lors d'une leçon sur l'hygiène, Azouz, porté par un désir effréné de réussir et de se trouver parmi les premiers de classe, ne peut s'empêcher (notons

⁴ À la fin de son roman *Le gone du Chaâba*, Begag dresse d'abord un « Guide de la phraséologie bouzidienne », où il donne des exemples de traductions ainsi que des exemples de mots; puis un « petit dictionnaire des mots bouzidiens » (parler des natifs de Sétif), où il y a tous les mots arabes prononcés par le père, que l'auteur prend le soin de traduire ; enfin un « petit dictionnaire des mots azouziens » (parler des natifs de Lyon), où l'auteur expose son propre jargon lyonnais tout en donnant une explication pour chaque mot.

l'adverbe « instinctivement » de répondre à la question du maître, mais utilise sans s'en rendre compte des mots arabes :

- « – Azouz, autorise M. Grand.
- M'sieur, on a aussi besoin d'un chritte et d'une kaissa !
- De quoi ? ! Fait-il les yeux grands ouverts de stupéfaction.
- Un chritte et une kaissa ! Dis-je trois fois moins fort que précédemment, persuadé que quelque chose d'anormal est en train de se passer.
- Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Reprend le maître amusé.
- C'est quelque chose qu'on se met sur la main pour se laver...
- Un gant de toilette ?
- Je sais pas, m'sieur [...]
- C'est bien ça, dit-il. C'est un gant de toilette. Et vous, vous dites une kaissa à la maison ?
- Oui, m'sieur. Mais on l'utilise seulement quand on va aux douches avec ma mère.
- Et un chritte, alors, qu'est-ce que c'est ?
- Et ben, m'sieur, c'est comme beaucoup de bouts de ficelles qui sont entortillés ensemble et ça gratte beaucoup. Ma mère, elle me frotte avec ça et je deviens même tout rouge.
- Ça s'appelle un gant de crin, conclut-il en souriant. » (Begag 1986 : 95).

Bien que « chritte » et « kaissa » ont des équivalents en français, Azouz l'ignore, il ne se rend pas compte que les termes qu'il a forcément entendus à la maison relèvent d'une autre langue, à savoir l'arabe, et les répète inconsciemment à l'école.

Ce répertoire verbal du petit porte l'empreinte de son bilinguisme infantile. À cet âge la maîtrise des deux langues n'est pas parfaite. Il apprend l'arabe à la maison, au foyer familial et le français à l'école publique française. Etant donné que la langue française est une langue d'extérieur. La langue arabe est une langue d'intérieur, tout ce qui est relatif aux pratiques familiales est donc évoqué en arabe.

Un autre terme a été répété à plusieurs reprises, c'est celui de « binouar ». En effet, ce terme relève également du parler des natifs de Sétif en Algérie. Il signifie une robe algérienne, comme l'a indiqué l'écrivain dans le petit dictionnaire des mots bouzidiens qu'il a annexé à son roman. Ce terme a été répété six fois tout au long du roman. Nous pouvons en citer un exemple caractéristique lorsque Azouz a décrit Djamilia, la mère de Nasser, qui lui demande d'aider son fils pendant les compositions : « Elle est habillée comme ma mère lorsqu'elle fait la cuisine : un binouar orange, des claquettes aux pieds et un foulard rouge qui lui serre la tête. » (Begag 1986 : 74).

N'ayant pas trouvé d'équivalent dans la langue française, Azouz se trouve obligé d'insérer le mot arabe « binouar », à chaque fois qu'il veut décrire l'habillement des femmes algériennes. Le mot « binouar » signifie le costume traditionnel long et brodé, or la France étant un pays occidental, ne connaît pas ce genre de vêtements et du fait, la langue française ne peut pas assurer une traduction capable de rendre fidèlement le sens de ce mot qui renvoie à un autre monde, à une autre réalité socioculturelle car « [...] le vêtement signifie l'appartenance de ce corps

à une culture (sa fonction, son statut, son rang dans cette culture) et parle aussi de l'identité culturelle » (Laronde 1993 : 216).

Bien que son « action » se situe en France, ce roman a pour décor un bidonville peu connu qui semble avoir un rapport avec un territoire, un espace maghrébin authentique. Il paraît donc y avoir une correspondance entre un espace spécifique maghrébin, surtout ses lieux caractéristiques, « bitelma », « baissaine », « guittoun » et l'emploi de termes arabes dans ce texte, comme si l'évocation du lieu, entraînait celle de la langue qui l'a imprégné.

Pour le lecteur maghrébin, un seul parmi ces mots renvoie à un champ sémantique arabe vaste, voire à la langue dans son ensemble ; car on sait bien depuis Saussure que la signification d'un mot est toujours liée à celle des autres mots : « La partie conceptuelle de la valeur (d'un terme) est constituée uniquement par des rapports et des différences avec les autres termes de la langue » (Mounin 1982 : 23).

Certains mots utilisés par Begag soulèvent un univers sémantique contenu en puissance dans la langue arabe ou le dialecte marocain. C'est le cas du terme « bitelma » qui signifie les toilettes : « Laisse tomber la lampe, le temps presse. Je sors. En une fraction de seconde, je parcours les quelques mètres qui séparent la maison des bitelma » (Begag 1986 : 14).

Cette interférence révèle la pression linguistique à laquelle est soumis le protagoniste. Bien qu'il soit né en France, qu'il fréquente l'école publique française, les termes relatifs à la vie quotidienne sont presque souvent en arabe. Et ce à cause de l'influence naturelle de sa famille arabophone sur son lexique. Le héros sait sans doute l'équivalent français de ce terme, mais à force d'entendre le mot arabe « bitelma » au Chaâba, il l'emploie inconsciemment dans son discours.

La langue arabe a un système phonétique et phonologique radicalement différent de celui de la langue française. La prononciation constitue, donc, une contrainte majeure pour les habitants du Chaâba, qui au bout de leur peine préfèrent couler la langue française dans le moule phonatoire arabe. La lettre [p] qui n'existe pas dans l'alphabet arabe est ainsi remplacée par la lettre [b]. L'altération de la phonétique est repérable dans le texte du roman à travers les paroles de quelques personnages. Le narrateur demande la lampe électrique à sa sœur :

« – Zohra ! Où est l'lambda ? » (Begag 1986 : 14),

et

« [...] j'aime bien m'asseoir sur les marches d'escalier de la maison et jouir des scènes qui se jouent devant l'bomba et le bassaine (le bassin) » (Begag 1986 : 9).

Nous entendons également Bouzid dire à propos du professeur de son fils : « C'est un bon broufissour, ça ! » (Begag 1986 : 208).

Ce phénomène de l'interson linguistique qui indique une influence réciproque entre les deux langues est évident dans cette substitution de lettres arabes dans le langage français. L'un des passages qui évoque le mieux cette influence mutuelle est celui où son professeur Monsieur Loubon l'initie à l'arabe classique. C'est là qu'Azouz prend conscience que l'arabe parlé par ses proches a subi une déformation :

« À la maison, l'arabe que nous parlons ferait certainement rougir de colère un habitant de la Mecque. Savez-vous comment on dit les allumettes chez nous, par exemple ? Li zalimite. C'est simple et tout le monde comprend. Et une automobile ? La taumobile. Et un chiffon ? Le chiffoun. Vous voyez c'est un dialecte particulier qu'on peut assimiler aisément lorsque l'oreille est suffisamment entraînée. Le Maro ?? Mes parents ont toujours dit el-Maroc, en accentuant le o. Alors je réponds à M. Loubon : Le Maroc, m'sieur, ça se dit el-Maroc! [...]. On ne dit pas el-Maghreb ? – Ah non, m'sieur. Mon père et ma mère, ils disent jamais ce mot. Pour appeler un Marocain, ils disent Marrocci [...]. – En arabe littéraire, on dit el-Maghreb et ça s'écrit comme ça [...]. – Vous savez ce que cela veut dire ? – J'ai dit non. Que je ne savais pas lire ni écrire l'arabe. » (Begag 1986 : 205).

Ici, les termes français comme par exemple chiffon et allumette subissent l'influence des sons arabes en devenant chiffoun et zalimite. Les interférences entre les deux langues se font dans les deux sens, bien que le français demeure dominant. On trouve un exemple frappant de ce type d'interférences dans le roman. Un samedi matin, journée sans école, Azouz refuse d'aller travailler au marché comme son cousin, son frère aîné et d'autres enfants du bidonville. Sa mère qui a encouragé Azouz et son frère à travailler, à l'insu du père, est en colère contre lui car il ne rapportera pas d'argent à la maison. Azouz se lève, tard, et il doit faire face à la mauvaise humeur de sa mère. Quand elle lui reproche de ne pas être utile, il lui tire la langue, et sa mère finit par l'appeler : « finiane ». Ce dernier mot est la transcription phonétique de la façon dont elle prononce le mot français fainéant. C'est le seul mot français que la mère emploie durant cet échange.

Dans *Le gone du Chaâba*, Begag a fréquemment recours à une sorte de sabir, une version hybride du « français national » qui inscrit dans la lettre un parler, un accent, une façon de prononcer, celle de ses parents et des immigrés lorsqu'ils parlent français, lorsqu'ils parlent berbère ou arabe, la convention veut que le dialogue soit rendu en français dit « standard ». L'utilisation du français parlé par les parents provoque parfois le rire et la moquerie des enfants et d'Azouz lui-même, ainsi que celui des lecteurs. Ce parler si particulier se manifeste dans l'épisode où le père s'adresse à la Louise sur l'affaire des prostituées : « Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines zi ba bou bour li zafas ! » (Begag 1986 : 48). Par cette dernière phrase fortement accentuée par des sons arabes, il se met d'accord avec la Louise pour chasser les prostituées.

Azouz est à la fois personnage, narrateur, et auteur. Il joue sans cesse sur le point de vue et met cette ambivalence en scène, car c'est Begag, l'auteur, qui inscrit dans son texte les sentiments de honte d'Azouz, personnage, et ainsi crée une distance ironique.

« Arrivés à la maison, Ali a embrassé mes parents [...]. Babar n'a pas voulu entrer. Il a dit :
 – J'attends dans le couloir. Alors mon père est allé le chercher en lui faisant :
 – Atre ! Atre boire café. T'en as pas peur ?
 Très gêné, Babar nous a rejoints, tandis que nous rigolions tous de l'accent du père. » (Begag 1986 : 179-180).

Nous rigolons tous de l'accent du père avec les personnages. La présence de Babar, vraisemblablement « francaoui » puisque c'est à cause de lui que le père s'exprime en français et devient l'objet du ridicule et la cause du rire, met en évidence la duplicité et la dualité d'Azouz qui, en « mauvais fils » rigole du « mauvais » français du père.

Begag donne la signification de ces termes dans son « Petit dictionnaire des mots azouziens » (parler des natifs de Lyon) pour aider le lecteur non-maghrébin et non-lyonnais à saisir le sens de ce vocabulaire. Il veut, peut-être, montrer que cette phonologie arabe dans le parler français constitue en soi une ouverture d'une culture vers l'autre.

Pour ce qui est de la lecture de textes en français où apparaissent ces termes de la langue arabe, on peut se demander s'il ne se crée pas alors un effet de digression pour le lecteur. Ce monde de significations sous-jacentes ne déporte-t-il pas le sens du passage où se situe le terme arabe? Khatibi résume ainsi ce fonctionnement :

« Car l'usage d'un mot, d'un seul (par exemple Zemzem) entraîne avec lui tout l'immense corpus maternel, qui travaille silencieusement et imperceptiblement et qui s'agglutine de-ci, de-là dans le livre comme si, ainsi que nous le rappelle Maurice Blanchot dans ses réflexions sur la traduction, la langue qui est à traduire pouvait se replier sur elle-même à chaque moment, échapper à celle qui tente de se l'approprier par une transmutation sur un sol différent, à la dérouter de son sol en la découpant de son contexte, la laissant "langue morte" comme lorsqu'on parle de propriété de mainmorte. » (Khatibi 1983 : 199).

Cette insertion des mots arabes au sein du roman influera sur le sens de toute la phrase, voire le passage où s'insère le terme arabe. La langue française est déportée vers un réseau de rapports inédits.

Nous devons signaler que les modifications de sens induites par l'emploi de termes d'origine arabe vont être ici dépendantes de la perception du lecteur. Ainsi notre analyse de ce fonctionnement va se faire dans le va-et-vient entre ces deux lecteurs-types que nous supposons, l'un ne connaissant pas la langue arabe, l'autre connaissant les deux langues et refaisant ainsi le trajet entre le champ sémantique de l'une et de l'autre, c'est-à-dire se trouvant à peu près dans la même situation que l'écrivain.

Si pour le lecteur maghrébin, les termes arabes disséminés dans les écrits font intervenir un univers sémantique spécifique, qui s'engouffre dans le cours du texte, comment fonctionnent ces termes par rapport au lecteur ne connaissant pas l'arabe? Le premier sens d'un mot étranger n'est-il pas justement son « extranéité »? Le mot de l'autre langue est perçu d'abord comme différent et signifie cette différence, quel que soit par ailleurs son sens, qui n'est pas toujours explicité par l'auteur. En effet, nous relevons plusieurs phrases, où le terme de la langue maternelle n'est pas suivi d'une traduction ou d'une explication. En voici deux exemples :

« Bouzid a fini sa journée de travail. Comme à l'accoutumée, il s'assied sur sa marche d'escalier, sort de sa poche une boîte de *chemma*, la prend dans le creux de sa main et l'ouvre » (Begag 1986 : 11) ;

« [...] c'est n'est pas un pédé de Français qui va nous faire la *rachema* en reniflant nos chaussettes devant tout le monde » (Begag 1986 : 101).

Nous avons souligné ces termes qui ne sont pas toujours distingués du passage où ils s'insèrent, ce qui accentue sans doute l'effet de surprise du lecteur non préparé à cette effraction de la langue étrangère. Selon qu'il a été déjà intégré en français ou non, selon que l'auteur l'explique ou non, le mot arabe va donc constituer une zone d'opacité de sens plus ou moins réductible. Dans la terminologie linguistique, on dit dans ce cas qu'il y a problème au niveau du décodage. La linguiste Josette Rey-Debove expose ainsi cette question : soit une langue donnée désignée par L1 et une autre langue L2.

La langue se protège naturellement contre l'accueil de mot étranger, par la fonction des communications :

« Tout mot M2 de L2 introduit dans un discours en L1, l'opacifie et en empêche le décodage. Si donc un locuteur bilingue en L1 et L2, veut faire admettre au décodeur monolingue en L1 un mot M2, il faut qu'il l'explique dans son message. » (Rey-Debove 1978 : 283).

Ces termes non expliqués, ou bien traduits sommairement, vont donc constituer des obstacles à la communication du sens. Etant donné que nous sommes en face d'écrits littéraires et non pas dans une communication de type ordinaire, on est en droit de considérer qu'il s'agit là d'un effet stylistique voulu par l'auteur. Dérangeant la fonction « dénotative », référentielle pour reprendre la classification de Jakobson, ces termes étrangers créent des zones d'ombre, où l'accent est porté sur l'inconnu davantage que sur le connu.

Cet effet serait du même ordre que celui créé par l'archaïsme et ainsi explicité par Riffaterre :

« La substitution de l'archaïsme à un synonyme contemporain crée un certain degré d'imprévisibilité dans le décodage de la phrase ; d'où un contexte créateur d'effet. Dans une classification stylistique, ce trait spécifique permettrait de grouper, dans une même classe l'archaïsme, le néologisme, les emprunts à des langues étrangères ou techniques. » (Riffaterre 1971 : 102).

Tous les termes arabes que nous avons relevés dans les écrits de notre corpus, ne possèdent pas le même degré d'opacité pour le lecteur français. Certains d'entre eux ont en effet déjà été empruntés par la langue française, depuis bien des dizaines d'années. Par exemple, l'auteur relate un repas partagé au Chaâba : « Ils (les hommes) sont rentrés dans leurs baraques, convaincus sans doutes par la forte odeur de chorba qui commence à flotter dans l'atmosphère du Chaâba » (Begag 1986 : 62).

Le mot « chorba » absent des dictionnaires français est tout de même considéré comme assez connu pour ne pas nécessiter de traduction. L'auteur l'insère dans un contexte qui permet au lecteur de déduire le sens.

Conclusion

L'étude analytique des mots utilisés par l'auteur dans le roman fait apparaître un vocabulaire très riche et varié. En fait, le roman est abondamment coloré d'expressions en argot et en verlan (ce qui le rend parfois difficile à lire pour le lecteur non initié à la langue populaire des grandes banlieues françaises d'aujourd'hui). En plus du répertoire « classique », Begag utilise aussi l'argot lyonnais, ou des expressions tirées de l'arabe dialectal, ou encore des mots « métisses » qu'il fabrique à partir de la langue arabe.

Il arrive que Begag sorte, comme nous l'avons vu, du lexique français et fasse appel à un terme étranger pour désigner un concept déjà connu. Quelquefois l'écrivain, s'abstient d'expliquer certains mots, cela n'empêche pas pour autant de comprendre et de saisir le sens de la phrase.

Mais il existe certains mots pour lesquels Begag ne donne pas d'explication, l'auteur se complait à laisser le lecteur dans le vague. Le langage cité a ainsi pour rôle d'accréditer le discours : comme référentiel, il y introduit un effet de réel ; il renvoie discrètement à une place d'autorité. C'est ainsi que l'auteur sort de la banalité en employant un vocabulaire étrange, qui déconcerte et qui soit capable de retenir l'attention et de passionner.

Les emprunts sont donc des condensés idéologiques et esthétiques propres à figurer l'identité culturelle maghrébine confinée dans la langue arabe que Begag utilise pour créer un discours romanesque particulier.

Le langage de Begag évoque certainement la rencontre quotidienne entre les deux cultures auxquelles est soumis l'auteur. Cette facette de son écriture fait de son discours un discours de transculturalité. L'auteur est sous une double influence immédiate. C'est probablement ce que Barthes note chez les écrivains :

Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la tradition, que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné :

« [...] il y a une Histoire de l'écriture ; mais cette histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles [...]. » (Barthes 1970 : 19).

Nous pouvons dire que l'utilisation de mots prononcés différemment donne une couleur locale et contribue à créer un exotisme qui attire le lecteur et prête à rire. Ainsi, en honorant un parler qui est socialement abaissé, Begag a pour objectif de le rendre visible et de le doter d'une certaine dignité.

L'emploi des termes arabes par Begag cherche à donner l'illusion du réel, à apporter à son roman une crédibilité. Les quelques termes empruntés à différentes sources que nous avons recensés auparavant ne produisent en vérité que des « effets de réel » qui servent à renforcer cette impression de réalité.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1970), « Qu'est-ce que l'écriture ? », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Editions Gonthier.
- Begag, Azouz (1986), *Le gone du Chaâba*, Paris : Éd. du Seuil. Au cours de notre étude, toute citation renvoie à cette édition.
- Humbley, John (1974), « Vers une typologie de l'emprunt linguistique », in *Cahiers de lexicologie*. T. II, Paris : éd. Didier Larousse, 46-70.
- Kannas, Claude (1994), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris : Larousse.
- Khatibi, Abdelkebir (1983), *Maghreb pluriel*. Paris : éd. Denoël.
- Laronde, Michel (1993), *Autour du roman beur*, Paris : L'Harmattan.
- Mounin, Georges (1982), *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris : éd. Gallimard, coll. « Tel Quel.
- Rey-Debove, Josette (1978), *Le Métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Paris : éd. Le Robert.
- Riffaterre, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, Présentation et traductions de Daniel Delos, Paris : éd. Flammarion.
- Sourdout, Marc (1996), « Un héros recentré : Le gone du Chaâba d'Azouz Begag », in Michel Laronde (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris et Montréal : L'Harmattan, 109-121.
- Vermes, Geneviève / Boutet, Josiane (1987), *France, pays multilingue*, Tome 2, Paris : L'Harmattan.

LE THÉÂTRE COMME SUPPORT DIDACTIQUE POUR L'APPRENTISSAGE DE L'ORAL EN CLASSE DE FLE

Thameur TIFOUR
Université de Laghouat, Algérie
tifourthameur60@gmail.com
Barkahoum LAADJAL
Université de Laghouat, Algérie
laadjalbarkahoum@gmail.com

Résumé

Le théâtre est cet art qui incite le corps à exprimer son potentiel gestuel, l'âme à s'apaiser émotionnellement et la raison à traduire sa pensée. Intégrer ce support didactique en classe de FLE pourrait aider les apprenants à mieux se découvrir culturellement et à développer leur capacité discursive. En effet, théâtraliser un texte peut contribuer à la revalorisation de la représentation de l'oralité et à la remise à niveau des styles d'enseignement et d'apprentissage. Le présent article porte une réflexion sur l'intégration du théâtre en classe de FLE comme art dans l'enseignement-apprentissage de l'expression orale.

Abstract

THEATRE BASED TECHNIQUE FOR THE LEARNING OF ORAL EXPRESSION IN FFL CLASS

The theatre is the art that encourages the body to express its gestural potential; it is also the soul which reflects the human thought and emotions. The theme of this paper is to integrate theatre based technique in the teaching of French as a foreign language, this could bring a help to learners to be explore their cultural dimensions and to develop critical abilities. Indeed, dramatizing a text can contribute to the revalorization of oral representation and the upgrading of teaching and learning styles. This paper is an attempt to explore the implementation of art based technique, namely theatre in the teaching and the learning of oral expression.

Mots-clés : *texte théâtral, théâtre, théâtralisation, expression orale, compétence discursive*

Keywords: *theatrical text, theater, theatricalization, oral expression, discursive competence*

Introduction

Le théâtre est omniprésent dans notre vie : ses actes sont semblables à ceux de notre quotidien et nous sommes tous des protagonistes doués sur une grande scène

où nous en jouons toute forme: le drame, la tragédie et la comédie. Selon William Shakspeare (cité par Bencheneb, 1969 : 29), « [...] le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes n'en sont que les acteurs. Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles. »

L'école constitue une scène dont les acteurs sont les partenaires du contrat didactique. Il s'agit d'un lieu où la quête de tout un chacun est d'enseigner ou d'apprendre un savoir. En effet, une concordance pédagogique joue un rôle primordial dans l'intégration de tout support didactique et l'atteinte de tout objectif assigné.

Le théâtre, appelé aussi le quatrième art, représente une expérience parascolaire qui peut participer à l'enrichissement de la performance langagière des apprenants et à l'amélioration de leur niveau discursif. Or, la réalité des classes en Algérie montre que nombreuses sont les difficultés qui y entravent son intégration.

Afin de mieux cerner le champ de recherche dans lequel la question de l'intégration du théâtre en classe de FLE peut être posée, une question demeure importante : le théâtre permet-il de développer chez les apprenants une compétence discursive ?

1. L'oral

1.1. Essai de définition

Toute langue se compose d'un revers scripturaire caractérisé par l'ensemble des lettres structurées pour former un mot et d'un autre revers phonique regroupant les phonèmes à articuler. La verbalisation orale de tout système linguistique nécessite une maîtrise des mécanismes intrinsèques de l'articulation des sons ainsi qu'une connaissance des modalités de sa productivité oratoire.

En effet, l'oral est cette forme de communication verbale permettant à l'individu de traduire ses pensées, d'exprimer ses sentiments et d'interagir dans une situation de communication. Dans son acception générale, l'oral ne se limite pas à la parole, il en dépasse le verbal pour en atteindre les éléments qui l'accompagnent. Selon Halté (2002 : 16),

« L'oral ce n'est pas uniquement le temps de parole des élèves : c'est aussi l'écoute, les attitudes du corps et la gestuelle, c'est la gestion complexe de relations interindividuelles [...] l'oral c'est en effet l'écoute tout autant que l'expression, le silence tout autant que la parole, le jeu des regards autant que celui des mots, c'est aussi la gestion des échanges et de la prise de parole. »

En didactique des langues, le développement d'une compétence discursive chez les apprenants est lié au degré de l'adaptabilité des supports didactiques au niveau des élèves ainsi que leurs particularités motivationnelles. Créer un bain sonore vital permet à l'apprenant de se familiariser psycho-cognitivement avec ce système linguistique qui lui semble difficile à maîtriser, de surmonter les obstacles psychoaffectifs qui entravent sa verbalisation et de positiver dans une situation de communication.

2. La compétence communicationnelle

2.1. Essai de définition

Produire un énoncé implique la mise en œuvre de différentes composantes du code linguistique avec lequel se produisent les actes langagiers. En effet, toute communication linguistique est liée à la concrétisation de la compétence communicationnelle qui exige, selon Charaudeau (2001 : 37), « [...] de tout sujet qui communique et interprète qu'il soit apte à construire son discours en fonction de l'identité des partenaires de l'échange, de la finalité de l'échange, du propos en jeu et des circonstances matérielles de l'échange. » En d'autres termes, la compétence communicationnelle dite situationnelle se résume à l'aptitude du sujet-parlant à produire ses énoncés en fonction du cadre de la communication et de l'identité socioculturelle de l'interlocuteur.

2.2. Les composantes de la compétence communicationnelle

Moirand (1982 : 20) distingue quatre composantes de la compétence de communication :

« - **Une composante linguistique**, c'est-à-dire la connaissance et l'appropriation (la capacité de les utiliser) des modèles phonétiques, lexicaux, grammaticaux et textuels du système de la langue.

- **Une composante discursive**, c'est-à-dire la connaissance et l'appropriation des différents types de discours et de leur organisation en fonction des paramètres de la situation de communication dans laquelle ils sont produits et interprétés.

- **Une composante référentielle**, c'est-à-dire la connaissance des domaines d'expérience et des objets du monde et de leurs relations.

- **Une composante socioculturelle**, c'est-à-dire la connaissance et « [...] l'appropriation des règles sociales et des normes d'interaction entre les individus et les institutions, la connaissance de l'histoire culturelle et des relations entre les objets sociaux. »

La catégorisation de l'ensemble des constituants de la compétence communicationnelle peut mener à la sous-catégorisation de la performance communicative dont les individus ont besoin dans leur(s) relation(s) sociétales.

3. Le théâtre

3.1. Essai de définition

Le théâtre a reçu de multiples définitions. De son origine grecque, le terme théâtre signifie « [...] le lieu où l'on regarde. » Autrement dit, il s'agit de l'espace où les acteurs traduisent les pensées des dramaturges. Selon Aron (2002 : 588), le théâtre est « [...] d'abord le lieu où des acteurs se tiennent pour jouer on dit aussi : la scène) ; le mot désigne ensuite le bâtiment ou le site où se trouve ce lieu. » En effet, il désigne un acte qui se déroule sur scène. Wallon le définit (*idem*) comme : « [...] un spectacle et genre oral une performance éphémère, la prestation du comédien devant des spectateurs qui regardent un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressé, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor

particulier... » De sa particularité artistique, il est considéré comme un genre littéraire formé de « [...] deux ensembles de genres artistiques : celui des arts littéraires et celui des arts du spectacle. » (Bencheneb, *op. cit.*) En d'autres termes, le théâtre est la théâtralisation ou la mise en scène des écrits dramaturgiques.

4. Le théâtre scolaire

Le théâtre scolaire est une pratique d'enseignement-apprentissage qui vise à développer la compétence discursive des apprenants et à combler leurs besoins langagiers. De plus, ce support didactique mis à la disposition des enseignants et des élèves est une pratique didactique où l'enseignant représente le metteur en scène qui fait le choix des pièces ainsi que des acteurs.

L'intégration du théâtre demeurerait une fin pédagogique à la fin des années 70 comme pratique évaluable, et son début est résumé par Claire Lemêtre (2007: 648) comme suit :

« L'introduction du théâtre dans les enseignements scolaires est récente : expérimentée à partir de 1981. Cette nouvelle discipline voit le jour dans une conjoncture de convergence entre les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture [Dubois 1999] ; elle prend sa source dans un courant militant le théâtre-éducation. »

En revanche, le système éducatif algérien n'accordait aucune place à l'activité théâtrale en classe de langue. Ce n'est qu'à partir des années 2000 que le théâtre faisait un retour en force où les instructions officielles mettaient l'accent sur l'implication des apprenants sur scène comme acteurs de la réalité pédagogique.

5. Les avantages de l'activité théâtrale en classe de FLE

Selon J.-P. Cuq (2003 : 237),

« Le théâtre dans la classe de FLE offre les avantages classiques du théâtre en langue maternelle : apprentissage et mémorisation d'un texte, travail de l'élocution, de la diction, de la prononciation, expression des sentiments ou d'états par le corps et par le jeu de la relation, expérience de la scène et du public, expérience du groupe et écoute des partenaires, approche de la problématique: acteur/personnage, être/paraître, masque/rôle. »

En d'autres termes, le théâtre est un support didactique pluriel. L'exploitation de son potentiel nécessite une remise en question des styles d'enseignement et une implication des apprenants dans l'acte pédagogique.

De plus, l'intégration du théâtre en classe de langue participe au développement de la personnalité langagière et comportementale des apprenants. Il les encourage à découvrir la culture de l'Autre. Selon J.-P. Cuq (*idem*), « le théâtre offre comme avantages supplémentaires de faire découvrir une culture à travers l'étude de théâtre francophone de mettre en scène et donc de jouer des personnages insérés dans des univers francophones. » En effet, il fait apparaître les talents des

apprenants et les aide à communiquer et à se développer cognitivement en créant un bain sonore semblable à celui de leur quotidien.

6. Le théâtre et l'enseignement de l'oral

Une compétence discursive est l'ensemble des connaissances permettant à une personne d'interagir positivement dans une communication. En effet, le choix d'un support didactique capable d'installer chez les apprenants cette compétence est lié à son exploitabilité didactique et à son effet motivationnel sur leur esprit créatif. Autrement dit, les pratiques- enseignantes doivent se baser sur des activités stimulantes qui permettent aux élèves de développer leurs stratégies communicatives ainsi que leurs styles de prise de parole. Selon F. Theuret (2003 : 72),

« Pour créer une atmosphère où les apprenants se sentent à l'aise, il faut que l'enseignant soit chaleureux, sensible, tolérant, patient et flexible ; qu'il inspire la confiance, le respect de soi et des autres et un sentiment d'acceptation ; qu'il ait une personnalité forte et soit une source de stabilité ; comme on le voit, il s'agit de traits de caractère que l'on souhaiterait trouver chez tous les enseignants. »

L'intégration du théâtre en classe de FLE a plusieurs fonctions : une fonction globalisante et une autre particulière. La première consiste à faciliter la communication des apprenants, à enrichir leur lexique et à les aider à participer à un débat d'idées. La seconde concerne l'amélioration du niveau de certains constituants de l'expression orale à savoir : s'auto-corriger en répétant certaines répliques, s'adapter à la particularité du discours théâtral en rajustant la prosodie et le rythme d'intonation, et se focaliser sur la culture de l'écoute. Selon Mercozot et Noury (2000 : 10) :

« Le théâtre est l'intersection des langues : langage oral, langage écrit, langage du corps, langage des images. [...] Il s'agit de faire découvrir aux enfants, dans le plaisir du jeu, d'autres manières de manipuler le langage et aussi d'accéder à sa maîtrise. Avec le théâtre, le langage se met "en pratique", avec des situations de communication qui ont un sens pour l'enfant [...] Au travers des activités théâtrales, les enfants acquièrent des compétences langagières (concernant l'élocution, l'expressivité, la cohérence) et de communication (écouter l'autre, le respecter, savoir et oser prendre la parole, se taire). »

En d'autres termes, le théâtre se caractérise par cette particularité artistique ayant un effet positif sur l'esprit des apprenants qui sont, nous semble-t-il, à un âge où s'adapter au caractère d'un protagoniste et se mettre sur scène comme acteurs est l'une des performances communicatives recherchées.

7. Le théâtre en expérimentation

7.1. Le lieu de l'expérimentation

Nous avons effectué notre expérience au niveau du collège Oukid Allal de Laghouat, cette pratique a duré plus d'un mois.

7.2. L'échantillon

Notre échantillon se compose de dix apprenants de quatrième année du moyen (quatre garçons et six filles) âgés entre treize et seize ans et issus de différentes couches sociales.

Ce public visé a été sélectionné selon leur niveau à l'oral et leur prise de parole. Ils peuvent être classés, selon leurs particularités communicatives en classe, comme suit :

7.2.1. Les particularités de l'échantillon

Tableau 1: Les particularités du profil d'entrée de l'échantillon

| Apprenant | Particularités | | |
|-----------|---|-----------------|---|
| | Expression orale | Prise de parole | Autres |
| Asma | Problèmes de prononciation | Parfois | Motivée, problème de mémorisation |
| Leila | En difficultés | Rare | Timide, mais elle a une bonne lecture |
| Louai | Il fait des efforts en utilisant des gestes | Parfois | Excellent en maths |
| Wissame | Moyenne | Rare | Des difficultés en lecture (liaison et intonation), mais très intelligente. |
| Yahya | En difficultés | Jamais | Il fait le théâtre en arabe. |
| Yahya | En difficultés | Jamais | Il fait le théâtre en arabe. |
| Feriel | Elle cherche les mots pour s'exprimer. | Souvent | Problèmes de mémorisation et d'interférence phonétique. |
| Elhosna | En difficultés | Jamais | Timide et calme, débit lent |
| Lamine | Faible | Sous la demande | Timide, une voix basse. |
| Douaâ | En difficultés, souvent stressée. | Jamais | Solitaire, non sociable. |
| Fouzi | En difficultés, il marque plusieurs pauses en parlant | Rare | Un débit très lent, mais il a un bon niveau à l'écrit. |

7.3. Le choix du thème

Selon Pierra (2006 : 49), « [...] le choix du thème doit être sérieux, minutieux, utile et bénéfique. » Il doit se faire à l'aide d'un spécialiste du théâtre. En effet, nous avons opté pour le thème « [...] la lutte contre les fléaux sociaux » qui est proposé dans le deuxième projet du manuel de la quatrième année du moyen.

7.4. Le choix du texte

Nous avons essayé de théâtraliser une fable de Jean de La Fontaine intitulée « Le Renard et le Coq », laquelle fable est proposée dans le manuel comme un texte à lire.

7.5. Description et évaluation de la pratique didactique

Afin d'évaluer chaque acte pédagogique, nous avons opté pour l'analyse du profil d'entrée et du profil de sortie de chaque apprenant ayant participé à cette pièce de théâtre.

7.6. Déroulement de l'expérimentation

Notre expérimentation a été établie progressivement en cinq séances :

7.6.1. La première séance : à dominante écrite

Il s'agit d'une séance d'évaluation diagnostique sans note. Nous avons demandé aux apprenants de rédiger une production écrite qui traite le thème du théâtre. Pour valoriser ce travail, nous avons essayé de repérer les remarques liées au champ conceptuel du théâtre connu par les apprenants. Elle avait pour objectifs de :

- connaître le niveau scripturaire des apprenants.
- repérer la représentation des apprenants vis-à-vis de l'art dramatique.

7.6.2. La deuxième séance : à dominante orale

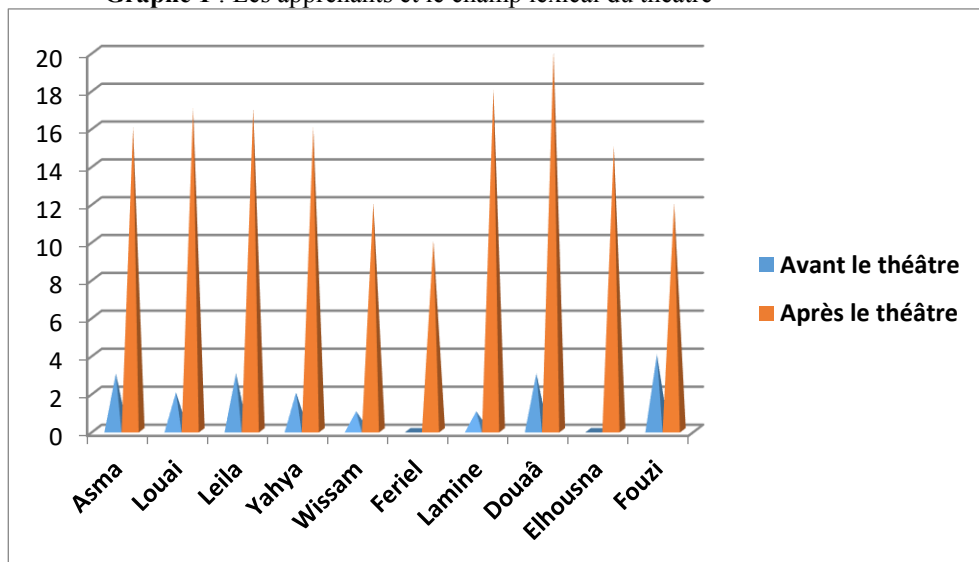
Dans cette séance, nous nous sommes focalisés sur le champ lexical du théâtre. En premier lieu, nous avons écrit le mot théâtre sur le tableau et demandé aux apprenants de citer les différents mots relatifs à son champ lexical. En second lieu, nous avons développé les termes recueillis. Cette séance avait pour objectifs de :

- connaître les pré-acquis et les nouvelles acquisitions des apprenants concernant le théâtre.
- installer une interaction verbale en classe.
- faciliter la tâche de la pratique théâtrale.

7.6.3. Présentation des résultats

A l'aide de l'enregistrement des apprenants avant et après la mise en scène, nous avons pu repérer quelques remarques liées aux composantes que revêt l'expression orale en général à savoir : la prononciation, l'intonation, la liaison, la prosodie, le rythme, l'audibilité, le débit, etc.

Graphe 1 : Les apprenants et le champ lexical du théâtre



Les résultats présentés ci-dessus montrent que le nombre de mots relatifs au champ lexical du théâtre connu(s) par les apprenants était avant l'expérimentation inférieur à celui après l'expérimentation (soit trois mots pour chacun). Il s'agissait de : décor, acteur, actrice, masques, clown, comédie, culture, Constantine. Or, la mise en scène et la répétition ont aidé les apprenants à mieux connaître les aspects du théâtre. Ce qui justifie la croissance du nombre de mots appris tels : la scène, le héros, le scénario, l'acte, le drame, la tragédie, les répliques, les didascalies, le metteur en scène, les marionnettes, la saynète, le spectacle, les spectateurs, applaudir, la répétition, l'action, le rideau, le silence, le bruit, la théâtralisation, la création, etc.

7.6.4. La troisième séance : à dominante lexicale

Nous leur avons distribué la fable (le texte à théâtraliser) intitulée « Le Coq et le Renard » de Jean de La Fontaine et demandé d'en faire une lecture silencieuse et d'en repérer les mots difficiles afin de les expliquer. Cette séance avait pour buts de :

- comprendre quelques mots et expressions relatifs au texte théâtral.
- enrichir le lexique des apprenants.

7.6.5. La quatrième séance : à dominante orthographique

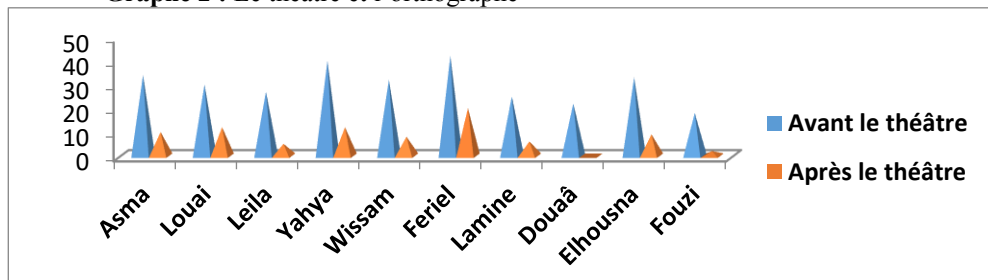
Cette séance a été réalisée en deux temps. D'abord, nous avons utilisé le même texte mais sous forme d'un exercice à trous. Ensuite, nous l'avons réemployé sous forme d'une dictée. Cette séance avait pour objectifs de :

- prendre en considération les accords orthographiques pour bien les prononcer lors de la pratique théâtrale et d'en mémoriser les mots.
- compter la fréquence de mémorisation chez les apprenants.
- minimiser le nombre d'erreurs commises.

7.6.6. Présentation des résultats

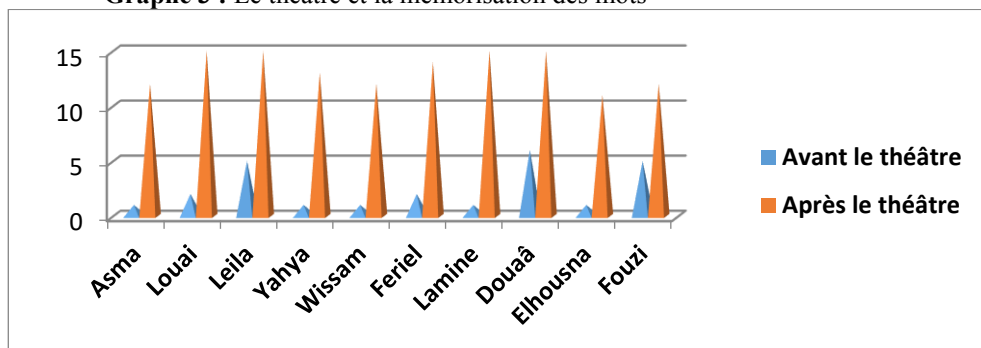
Après la correction de la dictée proposée aux élèves, nous avons pu répartir le nombre d'erreurs commises par les apprenants comme suit :

Graphe 2 : Le théâtre et l'orthographe



Les données recueillies montrent qu'il existe une amélioration ressentie du niveau des apprenants en orthographe. Cela s'explique par le taux recensé des erreurs commises avant et après l'activité théâtrale. En guise d'exemple, Douaâ qui a pu écrire le texte dicté a démontré la valeur de la place qui devrait être accordée au théâtre en classe de langue en faisant moins de fautes.

Graphe 3 : Le théâtre et la mémorisation des mots



Il importe de noter que la pratique théâtrale a pu développer chez les apprenants une compétence cognitive (la mémorisation), car la majorité des apprenants a pu mémoriser entre un à six mots. Or, la même activité a donné d'autres résultats après la mise en scène du même texte où le nombre de mots mémorisés a augmenté en atteignant une proportion de 95 %. En effet, nous pouvons citer Ferial et Asma qui ont retenu tous les mots donnés.

7.6.7. La cinquième séance : la lecture à haute voix

Après avoir travaillé la langue orale, nous avons entamé la lecture magistrale, la mise en scène ainsi que la répétition du texte théâtral. Selon Coffy (cité par Pierra 2006 : 29), la lecture à voix haute est :

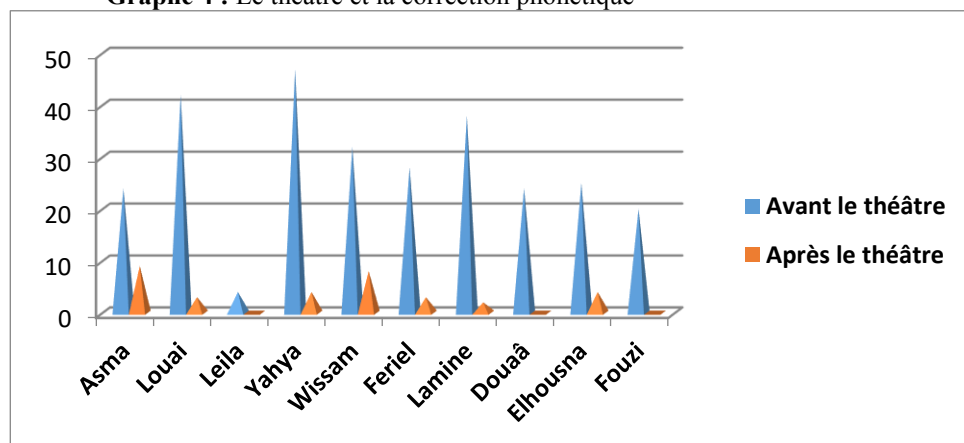
« Le plaisir de dire est prolongé par le plaisir de lire et mettre en voix des textes écrits pour le théâtre. Le travail d'écriture s'appuiera alors ainsi, à la fois sur le travail en improvisation et la découverte des œuvres. On veillera à proposer des écrits variés : fantaisistes, humoristiques, satyriques, symboliques. »

Ce type de lecture est indispensable pour les acteurs prenant la parole en public. Cette technique avait pour objectifs de :

- comprendre le texte d'une façon détaillée et active.
- théâtraliser le texte lu.
- traiter plusieurs éléments liés à la prosodie: la prononciation, le débit, le ton, l'articulation, les liaisons, l'intonation, l'audibilité, ... Ce dernier objectif arrive en deuxième plan, car il est lié aux grilles d'évaluation citées par De Ketele (2010 : 101).

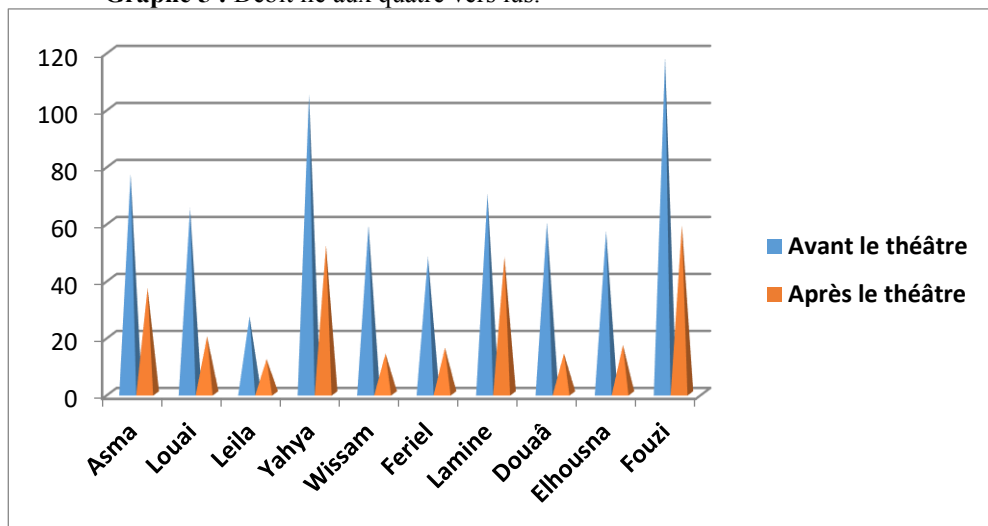
7.6.8. Présentation des résultats

Graphe 4 : Le théâtre et la correction phonétique



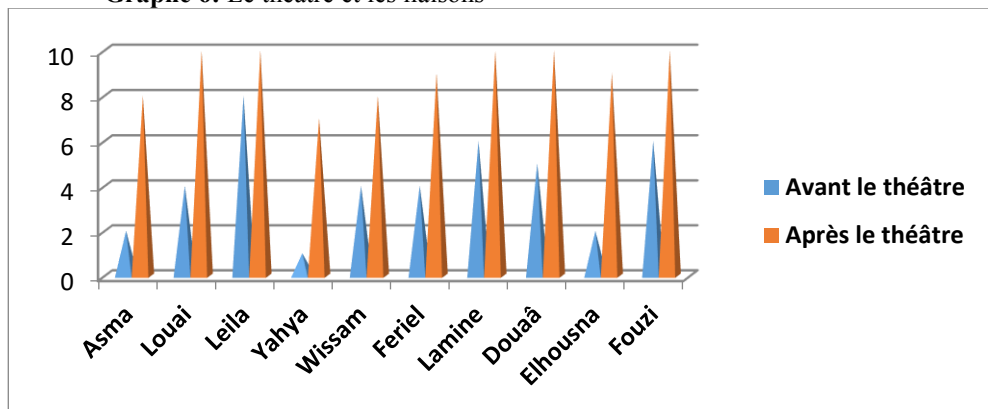
Avant l'expérience menée, nous avons constaté que les apprenants éprouvent des difficultés à prononcer l'ensemble des mots du texte ; elles sont liées aux voyelles nasales ainsi qu'aux consonnes muettes et intervocaliques. De plus, la répétition et l'activité théâtrale ont permis aux apprenants d'améliorer leur prononciation (voir le nombre d'erreurs commises).

Graphe 5 : Débit lié aux quatre vers lus.



Les résultats obtenus montrent que le débit est variable selon le niveau de chaque apprenant. Certains n'ont pu lire que quatre vers de la fable et d'autres, le texte dans son intégralité. La pratique du théâtre a permis de développer le débit de plusieurs apprenants, notamment celui de Fouzi et Elhousna.

Graphe 6: Le théâtre et les liaisons



Nous avons constaté que « la liaison » constituait un véritable obstacle qui entravait leur correction phonétique. Ce dernier a été surmonté avec l'ensemble des répétitions faites et la pratique-théâtrale.

a. L'expression corporelle (gestuelle et mimique)

L'expérience menée a révélé un enthousiasme interprété par des gestes et des mimiques avant même le commencement de la saynète. Il importe de noter que les apprenants cherchaient avec doigté et patience les gestes adaptés aux répliques à jouer.

b. La prise de parole

Toute expérience théâtrale en classe de langue doit être achevée par un cours ayant comme objectif la vérification du degré d'interaction(s) entre enseignant-apprenant. En guise d'exemple, Yahia qui ne prenait que rarement la parole y participait en voulant donner librement son opinion sans qu'on la lui demande.

c. Le travail de groupe

Il est à noter que cette activité théâtrale a permis à Douaâ (cette fille n'avait aucun contact avec ses camarades de classe, elle travaille toute seule sous prétexte qu'elle habite loin et aime la solitude) de se familiariser avec les acteurs-camarades et d'être sociable en classe.

Tableau 2 : Les fréquences de prise de parole

| Apprenants | Les fréquences de prise de parole | |
|-----------------|-----------------------------------|-------------------------|
| | Avant l'expérimentation | Après l'expérimentation |
| Asma | Parfois | Souvent |
| Louai | Rarement | Souvent |
| Leila | Parfois | Souvent |
| Yahya | Rarement | De temps en temps |
| Wissam | Jamais | De temps en temps |
| Feriël | Parfois | Souvent |
| Lamine | Jamais | Souvent |
| Douaâ | Sous la demande | Souvent |
| Elhousna | Jamais | De temps en temps |
| Fouzi | Rarement | Souvent |

Les résultats ci-dessus montrent que le profil de sortie de chaque apprenant ayant participé à la réalisation de cette théâtralisation de la fable est supérieure au profil d'entrée. En effet, Yahya, Douaâ et Fouzi, à titre d'exemple, ont pu exprimer avec aisance leurs opinions.

7.6.9. Analyse et interprétation des résultats

Rappelons que cette proposition didactique avait pour objectifs de vérifier l'efficacité de l'usage du théâtre en classe de FLE comme outil de l'enseignement de l'oral. Les résultats obtenus ont montré que :

- le développement de l'expression orale chez les apprenants du moyen est lié à l'appropriation de plusieurs éléments à savoir : la connaissance du champ de référence du théâtre permettant la découverte de nouveaux styles d'enseignement et d'apprentissage ainsi que la création d'un bain sonore relatif à cette pratique artistique, aux besoins langagiers des apprenants et à la modélisation d'un savoir à enseigner.
- les stratégies lectorales et scripturaires jouent un rôle primordial dans la pratique théâtrale et la mise en scène d'un texte à théâtraliser, car l'acte d'écrire est l'image

scripturale d'une image sonore précédemment enregistrée. La mémorisation de l'orthographe d'un mot aide à réhabiliter certaines fonctionnalités cognitives.

– l'adaptabilité d'un texte à être théâtralisé est liée au choix du thème à aborder, car toute systématisation d'un enseignement de l'oral pourrait entraver le bon fonctionnement de cette activité. En effet, le changement d'un style d'enseignement est relatif au degré de l'implication de l'apprenant dans l'acte didactique. De plus, se mettre sur scène et surmonter les obstacles psycho-cognitifs serait la première étape d'une réussite discursive (en termes de capacité langagière et de pratique de l'oral).

– la progression thématique ayant trait à l'univers de l'apprenant en question (enfant en voie de développement psychoaffectif) participe à la création d'une nouvelle conceptualisation de l'enseignement-apprentissage, à la mise en œuvre des acquis morphosyntaxiques et à la vitalité de l'interaction verbale.

Conclusion

L'amélioration de la capacité communicative des apprenants en général et la compétence de l'oral en particulier constitue le grand souci de l'enseignement / apprentissage du français.

En effet, nombreuses sont les approches didactiques ayant mis l'accent sur les capacités langagières des apprenants ainsi que leur fonctionnement dans une situation de communication. La nouvelle pratique dite pratique didactique dramaturgique est selon Alix Christophe (2013 : 22) :

« L'ensemble des démarches théoriques et des pratiques issues des différents champs, notamment la littérature, la didactique, la linguistique et les études théâtrales. Les travaux rassemblés rendent compte de l'inventivité de la réalité du terrain à travers la méthodologie de chacun et son adaptation aux différents publics envisagés. »

La recherche que nous avons menée nous a permis de mesurer l'adaptabilité de cette nouvelle approche aux besoins langagiers des apprenants ainsi que son effet sur l'apprentissage du français en général et de l'expression orale en particulier.

De plus, les résultats obtenus ont montré que l'intégration du théâtre en classe de quatrième année du moyen peut contribuer à la création de nouveaux styles d'enseignement, à l'implication des apprenants dans l'acte pédagogique, à la sociabilité des élèves et à la réhabilitation de certaines composantes de l'oral mises en retrait.

Bibliographie

- Aron, P. et al. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF.
Bencheneb, R. (1969), « Regards sur le théâtre algérien », in *Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée* 1 : 23-35.
Biet, Ch. et Triau, Ch. (2006), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Gallimard.

- Charaudeau, P. (2001), « De la compétence sociale de communication aux compétences de discours », in *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve sur Compétence et didactique des langues*, 37-54.
- Christophe, A. et al. (2013), *Didactique du Français Langue Etrangère par la pratique théâtrale*, Paris : PUS.
- Cuq, J.-P. (2003), *Dictionnaire didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris : Clé International.
- De Ketele, J.-M. (2010), « Évaluer les compétences langagières », in PUB-Linguistique (éd.), *Revue française de linguistique appliquée*, Paris : Nathan, 97-109.
- Halté, J.-F. (2002), « Pourquoi faut-il oser l'oral ? », in *Cahiers pédagogiques* 200 : 13-22.
- Hemmet, Ch. (2003), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Larousse.
- Lemêtre, Cl. (2007), « Le théâtre, une nouvelle discipline scolaire », in *Ethnologie française* 37 : 647-653.
- Ludo, M. (2010), *L'enseignement du Français Langue Etrangère par le théâtre*, Paris : Clé international.
- Mercozot, I. et Noury, M.-N. (2000) « Théâtre et Oral », in *Blé* 28 : 9-18.
- Moirand, S. (1982), *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Paris : Hachette.
- Page, Ch. (2001), *Éduquer par le jeu dramatique : Pratique théâtrale et éducation. Pratiques et enjeux pédagogiques*, Paris : ESF.
- Pierra, G. (2006), *Le corps, la voix, le texte : Arts du langage en langue étrangère*, Paris : L'Harmattan.
- Staloni, Y. (1998), *Les genres littéraires*, Paris : Nathan.
- Theuret, F. (2003), *Le texte de théâtre*, Paris : Hachette.

LA MODALISATION DU PROVERBE DANS LE DISCOURS

Anissa ZRIGUE
Université de Kairouan, Tunisie
anissazrigue@gmail.com

Résumé

Dans cette étude, nous nous focalisons sur la fonction modalisatrice. Il s'agit d'expliquer comment le proverbe, qui est doté d'une certaine fixité modale qui dévoile la subjectivité de son énonciateur-source au niveau de sa combinatoire interne - ce qui constitue déjà une constante, peut subir, sur le plan de sa combinatoire externe, une certaine modalisation qui traduit la subjectivité de son énonciateur-propagateur par le biais de plusieurs outils linguistiques.

Abstract

THE MODALIZATION OF THE PROVERB IN DISCOURSE

In this study, we focus on the modalizing function. It explains how the proverb, which is endowed with a certain modal fixity revealing the subjectivity of its enunciator-source at the level of its internal combinatorics - already a constant - can undergo, at the level of its external combinatorics, some form of modalization which translates the subjectivity of its enunciator-propagator through several linguistic tools.

Mots-clés : *Proverbe, modalisation, modalité*

Keywords : *proverb, modalization, modality*

Introduction

Plusieurs linguistes considèrent le statut de citation¹ comme un trait définitoire fondamental. En effet, cet aspect permet de distinguer le proverbe des créations personnelles telles que la maxime, l'aphorisme, etc. Etant donné que l'inventeur originel est théoriquement inconnu, l'énonciateur second ou propagateur du proverbe cite en quelque sorte l'énonciateur émetteur. Mejri (2001 : 13) parle, à ce propos, de « supra voix » ou de « voix originelle et anonyme ». En effet, dans une optique génétique², les proverbes dont l'origine demeure identifiable sont assez rares.

¹ Greimas (1970 : 309), Kleiber (1994 : 221), Tamba (2000 : 114) et Ollier (1976 : 331) qualifient le proverbe de « citation ». Ce dernier note, à ce propos, que la « propriété la plus fondamentalement distinctive du proverbe est de n'avoir d'autre existence dans le discours que cité ». D'autres, en particulier, Schapira (2000 : 92) et Mejri (2001 : 12) considèrent même ce statut de citation comme un critère définitoire obligatoire.

² Mejri (1997a)

Ainsi, si nous admettons que l'utilisateur du proverbe ne peut en aucun cas être son premier énonciateur, que la modalisation consiste à mesurer le degré d'implication de l'énonciateur (Neveu 2004) et que la modalité est inhérente à tout énoncé, la question qui se pose alors est : Comment l'utilisateur du proverbe peut-il afficher sa subjectivité tout en respectant l'aspect non événementiel et générique du proverbe ?

La phrase devenue proverbe se détache de son énonciation première pour transmettre la *vox populi* ou voix anonyme mais cela n'empêche pas cette phrase de saisir les marques de modalisation qui la rattachent aux différentes situations d'énonciation dans lesquelles s'insère le proverbe. C'est pour cette raison que bien que cet énonciateur-propagateur du proverbe ne soit pas associé à son énonciateur source, il ne peut pas s'empêcher de laisser derrière lui les marques de sa subjectivité.

La vérité véhiculée par le proverbe est de ce fait adoptée par tout locuteur qui pourrait éventuellement la nuancer. En effet, si l'utilisateur du proverbe n'est responsable ni de la forme ni de la vérité véhiculée par ce dernier, il est plutôt responsable de son applicabilité d'où les marques de modalisation qui permettent ainsi au locuteur d'adapter le contenu proverbial à son énoncé.

Notre objectif, dans cette étude, est de montrer, en partant d'un corpus de 5000 parémies³, que le proverbe jouit, certes, d'une certaine fixité modale au niveau de sa combinatoire interne (première partie) mais qu'il peut recevoir, sur le plan de sa combinatoire externe, une certaine charge modalisatrice qui trahit la subjectivité de son utilisateur et qui réside généralement au niveau des formules de citation qui l'introduisent (deuxième partie).

1. La fixité modale des proverbes au niveau de la combinatoire interne

Le proverbe est, par définition, une unité phraséologique, c'est pourquoi il jouit « [...] d'une sorte de modalité inhérente à [sa] fixité parce que incidente à [sa] combinatoire interne »⁴. Cette modalité renvoie à la subjectivité de l'énonciateur premier du proverbe par rapport au contenu de son énoncé.

Par ailleurs, les proverbes véhiculent de nombreuses valeurs modales comme :

- La modalité assertive : *L'oisiveté est la mère de tous les vices*
- La modalité injonctive : *Fais ce que je dis, pas ce que je fais*
- La modalité épistémique : *Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras*

La liste pourrait être plus longue et les verbes modaux sont aussi assez fréquents au niveau de la structure interne des proverbes :

- (1) On ne saurait faire boire un âne s'il n'a pas soif.
- (2) La femme de César ne doit pas même être soupçonnée.

³ Notre corpus a été puisé dans de différentes ressources lexicographiques et parémiographiques (Cf. Bibliographie). Quant aux références contextuelles, elles sont issues de la base de données Frantext.

⁴ Ben Amor (à paraître).

- (3) La poule ne doit point chanter devant le coq.
 (4) Un train peut en cacher un autre.⁵

Toutefois, ces modaux ne peuvent pas renvoyer au locuteur et à sa subjectivité, car il n'est que l'énonciateur second du proverbe, il s'agit d'une « [...] fausse subjectivité » car elle émane plutôt de l'énonciateur premier.

Par ailleurs, la présence de marqueurs d'« universalité⁶ » (toujours vrais) ou de quasi-universalité (généralement vrais) tels que *généralement, normalement, etc.*, introduisent souvent les proverbes et servent la plupart du temps comme argument pour appuyer la thèse de la modalité initiale de ces énoncés parémiques. Cependant, la classification proposée par Kleiber (2011) a le mérite de tenir compte de la modalité intrinsèque du proverbe. Il convient, de ce fait, de voir dans les proverbes, à l'image des phrases génériques en général du type *Les castors sont des animaux* ou *Certains chats aiment la musique religieuse*, deux sous-classes (*Idem*) : les proverbes à généricité universelle (ou quasi universelle) et les proverbes à généricité partitive.

1.1. Proverbes à modalité universelle ou quasi universelle (du type toujours vrais)

Ces proverbes, comme le souligne Kleiber (*idem*), se caractérisent tantôt par la négation (*ne...pas / jamais*) :

- (5) Pluie du matin **n'**arrête **pas** le pèlerin.
 (6) La poule **ne** doit **pas** chanter devant le coq.

tantôt par l'adverbe (*toujours*) :

- (7) Les mauvais ouvriers ont **toujours** de mauvais outils.

1.2. Proverbes à généricité partitive (du type parfois vrais)

Les proverbes à validité partitive sont repérables grâce à certains marqueurs explicites comme :

- La négation du quantificateur universel « tout » :

- (8) **Toutes** les vérités **ne** sont **pas** bonnes à dire.
 (9) **Tout** ce qui brille **n'**est **pas** de l'or.
 (10) **Tout** nuage **ne** donne **pas** de la pluie.
 (11) **Tout** ce qui est plaisant, **n'**est **pas** salutaire.
 (12) **N'**est **pas** glorieux **tout** ce qui est périlleux.

- Le modal *pouvoir* en emploi sporadique :

⁵ Proverbe utilisé dans les campagnes publicitaires de la SNCF.

⁶ Cf. Kleiber (2011).

- (13) Un train peut en cacher un autre.

L'emploi du verbe *pouvoir* dans ce proverbe est un emploi modal qui souligne l'éventualité.

- L'adverbe de fréquence parfois :

- (14) A bon pêcheur **parfois** échappe anguille.
(15) Qui fait son métier d'être plaisant, est **parfois** bien déplaisant.
(16) Bâtir est **parfois** nécessaire, mais planter est toujours utile.
(17) **Parfois** la santé revient à force de maladies.

Enfin, si l'utilisateur du proverbe n'est pas responsable de sa forme ni de son contenu et encore moins de sa modalité initiale qui se trouve fixée par son énonciateur premier, on ne peut pas nier que cet utilisateur « [...] endosse la responsabilité de déclarer ce principe applicable »⁷ d'où le recours à certaines formules modalisatrices qui affectent sa combinatoire externe.

2. La variation modalisatrice au niveau de la combinatoire externe du proverbe

La modalisation se définit comme étant une supra-fonction mettant en relation prédicats et arguments et mettant en œuvre des moyens linguistiques (morphologiques, lexicaux, syntaxiques et même intonatifs) afin de mettre en évidence l'attitude du locuteur vis-à-vis de la vérité véhiculée par son énoncé. En effet, « [...] un énoncé proverbial est un énoncé dont l'interprétation échoïque implique nécessairement que l'énoncé dont le locuteur se fait l'écho n'est lui-même interprétable que sous une forme échoïque »⁸. Cependant, le locuteur du proverbe l'accompagne assez souvent de certaines marques de la subjectivité tantôt en l'introduisant par des formules de citations personnalisées tantôt en y insérant différents outils linguistiques (adverbes, modificateurs...etc.) le poussant même aux limites du genre proverbial c'est-à-dire la locution proverbiale.

2.1. Les marques d'insertion des proverbes dans le discours : des outils de modalisation

Grésillon et Maingueneau (1994 : 112) voient dans le proverbe le « [...] discours rapporté par excellence » dans la mesure où il rapporte les propos des locuteurs qui l'ont propagé et même parfois personnalisé, d'où le terme souvent employé d'énoncé « échoïque ». En effet, les marques de citation peuvent trahir la subjectivité de l'utilisateur du proverbe.

Il convient, par ailleurs, de préciser que, la formule peut être postposée au proverbe devenant, dans ce cas, une sorte d'incise, ce qui ne lui enlève pas son statut de formule introductrice notamment dans des exemples du type :

⁷ Kleiber (1999 : 55).

⁸ Gouvard (1996 : 57).

- (18) [...] chacun dans la vie pousse sa monture de son côté, **pas moyen d'être en même temps au four et au moulin** dit le proverbe et c'est vrai qu'il vaut mieux compter sur soi que sur ses parents [...] (P. Emond, *La Danse du fumiste*, p. 13).

2.1.1. Degré de d'implication de l'utilisateur du proverbe

Ces formules varient entre la neutralité fictive de l'énonciateur second, puisqu'elle infère aussi une distanciation, et une certaine subjectivité implicite :

- Nuance neutre

Ces « marqueurs de proverbialité » permettent à un locuteur particulier (L) de garder ses distances par rapport à la vérité véhiculée par le proverbe. Grâce à ces marqueurs, le proverbe conserve son statut phrastique citationnel. En effet, afin de rendre compte du caractère polyphonique du proverbe, Kleiber (1989) reprend le critère classique associé à la propriété de jugement collectif, à savoir l'expression métalinguistique *comme on dit*, avec ses variantes telles que *comme le dit le proverbe*, etc.

- (19) **Un Tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux Tu l'auras ;**

L'un est sûr, l'autre ne l'est pas (La Fontaine, *Fables*, « Le Petit Poisson et le Pêcheur »).

- (20) [II] nous serrât si fort. En même temps, une sorte de détresse nous étouffait, soufflait : « Qui veut de moi ? » **Faute de grives, on mange des merles, comme on dit.** Et faute de merles, peut-être des sacs d'os. Caresser Michèle nous eût printanisés en ces heures glaciales (Schreiber Boris, *Un silence d'environ une demi-heure*, 1996, p. 528, 58).

De telles formules, bien qu'elles paraissent neutres, soulignent une distanciation de la part de l'émetteur. Ce dernier garde ses distances par rapport à la vérité véhiculée par le proverbe en faisant appel à ces formules qui rappellent les origines parémiologiques de l'énoncé.

Mais cette neutralité n'infère-t-elle pas une subjectivité implicite dans la mesure où on s'abstient d'adapter définitivement et totalement le contenu du proverbe ?

Ce critère de *comme on dit* n'est donc pas aussi neutre qu'on le croyait.

- Nuance positive

Le proverbe se trouve, aussi, introduit par d'autres formules où la subjectivité de son utilisateur est explicitement affichée comme « on a bien raison de dire que », etc. En effet, la vérité véhiculée par le proverbe en question est, dans ce cas, bel et bien partagée et adapté par l'énonciateur :

- (21) Voilà ceux qui se sont intéressés à mes cours et m'ont témoigné leur reconnaissance. On a bien raison de dire que nul n'est prophète en son pays et des siens on n'obtient jamais justice, mais toujours trop ou trop peu, engouement ou indifférence (Amiel Henri-Frédéric, *Journal intime de l'année 1866*, 1866, p. 111).

- (22) Et le grand-père dit : « c'est tout simple. **Il faut que jeunesse se passe et que vieillesse se casse**. J'ai été jeune, tu seras vieux. Va, mon garçon, tu rendras ça à ton petit-fils. Voilà deux cents pistoles. Amuse-toi, mordis ! Rien de mieux ! » (V. Hugo, *Les misérables, L'idylle de la rue Plumet*, t. III, p. 266).

- Nuance négative

Cependant, certains emplois du proverbe, comme dans les énoncés ci-dessous, sont insérés dans le discours par le biais de moyens qui mettent en doute *le contenu spécifié*⁹ du proverbe par rapport aux convictions du locuteur sans pour autant infirmer sa valeur de vérité (*Idem*) tels que " on a tort de dire que ", comme dans l'énoncé suivant :

- (23) Mais la nature est indestructible. On a eu tort de dire « **chassez le naturel, il revient au galop** », car le naturel ne se laisse pas chasser. Il est toujours là (Bergson Henri, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932, p. 289, Chap. IV *Mécanique, Mystique*).
- (24) Les explications proposées furent nombreuses ; mais en pareille matière on ne peut pas dire **qu'abondance de biens ne nuit pas** ; tant que l'une d'elles n'aura pas triomphé des autres, nous ne pourrions pas être sûrs qu'aucune d'entre elles soit bonne (Poincaré Henri, *La Valeur de la science*, 1905, p. 199, II. *Les sciences physiques*).

2.1.2. L'actualisation des proverbes par les déictiques

Nous nous proposons, dans ce qui suit, d'examiner comment les déictiques contribuent à actualiser le proverbe dans le discours.

En effet, les marqueurs de citation restent le meilleur moyen d'expression de la subjectivité du locuteur du proverbe comme nous l'avons montré dans la mesure où elles lui permettent de se positionner par rapport à la vérité véhiculée par le proverbe en y adhérant (on a bien raison de dire) ou en la rejetant (on a tort de dire) comme nous l'avons montré plus haut. Par ailleurs, ce type de formule souligne aussi de manière explicite le statut attesté et cité du proverbe.

Aussi, ces formules permettent-elles d'actualiser les proverbes dans le discours ne serait-ce qu'en mentionnant les circonstances de sa circulation (époque, pays) le rattachant, de ce fait, aux composantes déictiques {je, ici, maintenant} comme dans l'énoncé suivant :

- (25) Il est des adversaires politiques qui sont sans cesse à l'affût de ce qu'ils croient de nature à atteindre les hommes qu'ils guettent. Ils furent, dans tous les coins. Ils ne reculent devant aucune petitesse. « **Les chiens aboient. La caravane passe** » dit-on de l'autre côté de la Méditerranée (Joseph Caillaux, *Mes Mémoires*, I, *Ma jeunesse orgueilleuse*, 1942).

ou en le renvoyant à l'époque de son utilisation :

⁹ Meiri (2010 : 68).

- (26) *Dans le noir, on peut se permettre. On disait jadis que les murs ont des oreilles qui vous écoutent, mais ce n'est pas vrai, les murs s'en foutent complètement, ils sont là, c'est tout* (Ajar Émile [Romain Gary], *Gros-Câlin*, 1974, p. 135).

L'opposition dans cet exemple entre l'emploi de l'imparfait et du présent souligne la prise de position du locuteur par rapport au proverbe et sa modalisation selon les besoins de sa situation d'énonciation. Grâce à l'adverbe de temps *jadis*, le locuteur souligne que le proverbe en question, qu'il conteste d'ailleurs, n'est plus applicable à l'époque moderne où il vit et qu'il n'en est pas convaincu. Nous pouvons supposer une situation où ce même proverbe serait cité par un autre locuteur plus âgé, il pourrait être considéré, dans ce cas, comme une vérité incontestable.

Le couple [je/tu] est aussi présent dans ces formules.

En effet, dans le cas des proverbes antinomiques, un locuteur *L1* peut faire son choix en se situant explicitement par rapport à la vérité du premier proverbe qu'il cite dans son énoncé ou par rapport au proverbe énoncé par un autre locuteur *L2*.

Les tournures qui peuvent être adoptées dans ce genre d'échanges sont les suivantes :

- Il est vrai que [Proverbe1] mais pour moi [Proverbe2]

Ou

- L1 : [proverbe1]

L2 : Pour toi peut-être, mais pour moi [Proverbe2]¹⁰

D'où :

- (27) Il est vrai que *Qui aime bien châtie bien* mais pour moi *Qui ne sait pardonner ne sait aimer*.

(28) L1 : L'habit fait l'homme

(29) L2 : Pour toi peut-être, mais pour moi *L'habit ne fait pas le moine*.

- (30) Il est vrai que *C'est dans les vieux pots qu'on mange la meilleure soupe* mais pour moi *Dans les petits pots les bons onguents*.

Grâce à ces tournures, chaque locuteur peut désormais afficher sa subjectivité et forger sa propre vérité qui constitue pour lui une sorte de repère et à laquelle peuvent éventuellement adhérer ses interlocuteurs comme ils peuvent la contrarier en montrant les limites par le biais d'autres proverbes comme le montrent les énoncés ci-dessus.

Il convient, de ce fait, de considérer à la suite de Schapira que de telles formules sont rares et facultatives, certes, mais elles assurent, le cas échéant, une fonction assez importante dans l'énoncé dans la mesure où elles contribuent directement ou indirectement à modaliser le proverbe. En effet, le recours à ces formules introductrices souligne la volonté du locuteur de se détacher des propos

¹⁰ Sfar (2010).

émis tout en gardant ses distances par rapport au contenu du proverbe qui lui sert dans ce cas d'argument d'autorité comme dans l'énoncé suivant :

- (31) Une fois commis [le crime], on l'accepte. Combien le vieux proverbe du peuple : « **Quand le vin est tiré, il faut le boire** » est chargé de sens dans sa grossièreté ! (Bourget Paul, *Un drame dans le monde*, 1921, p. 74).

Toutefois, dans plusieurs cas, le proverbe se trouve greffé dans le discours sans aucune formule d'insertion comme dans les énoncés suivants :

- (32) Philippe : s'il n'y a que moi qui te retiens, tu es libre.
- Senac : pas du tout, **chose promise, chose due**.
- Philippe ; amer oui, il faut être correct.
- Guerchard : il a raison. Un vrai poilu n'a qu'une parole (Montherlant Henry De, *L'Exil*, 1929, p. 78).
- (33) Il mit la main sur l'épaule de Karelina et dit doucement :
- Eh bien, dans tous les cas, petite, **chose promise, chose due**. Si plus tard tu n'es pas heureuse, viens me trouver. Je ferai tout mon possible pour tenir ma parole et te donner du bonheur (Van der Meersch Maxence, *L'Empreinte du dieu*, 1936, p. 23).

Quoique le proverbe soit inséré directement dans le discours, on ne peut pas s'empêcher de considérer le choix même du proverbe parmi le stock proverbial par le locuteur en question comme une certaine forme de subjectivité.

2.1.3. Les modalisateurs au-delà des formules de citation

Un emploi naturel du proverbe n'a pas, certes, besoin de ces formules dans la mesure où ce dernier se « greffe » naturellement au discours mais cela n'empêche pas le locuteur d'accompagner le proverbe de certaines expressions porteuses d'une forte charge subjective comme dans les énoncés suivants où ces outils modalisateurs se trouvent soulignés :

- (34) Que doit penser un homme raisonnable, lorsqu' il entend des courtisans, qui savent si bien **que les murs ont des oreilles**, conspirer contre leur souverain dans l'endroit même où il vient de les consulter sur l'affaire la plus importante, sur l'abdication ? (Diderot Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757, p. 82).
- (35) Dis donc, ma biche, je ne te retiens pas...T'es pas encore trop mal, quand tu te débarbouilles. Tu sais, (effectivement), **il n'y a pas de si vieille marmite qui ne trouve son couvercle**... (E. Zola, *L'Assommoir*, t. II, p. 209).
- (36) De huit heures à Orly ; c'est tard, mais c'était le seul où il restait de la place. Tu sais bien que **les cordonniers sont toujours les plus mal chaussés**... (Droit Michel, *Le Retour*, 1964, p. 364, XII).

Ces outils d'insertion rendent, selon certains, l'intervention proverbiale moins fluide et moins subtile mais, une fois présents dans le discours, ils contribuent

à modaliser les proverbes qu'ils introduisent tout en permettant de mesurer le degré d'implication du locuteur.

En effet, on a souvent soutenu que lors de l'emploi d'un proverbe, l'utilisateur ou le locuteur, s'efface au profit de l'énonciateur « collectif » premier et que sa présence dans la citation n'est donc plus perceptible. Cependant, loin de se désengager, le locuteur, affiche son jugement personnel quitte à impliquer son récepteur dans ses propos par le biais de ces formules modalisatrices du type *souvent, effectivement, etc.*

Au-delà de ces formules, d'autres procédés de modalisation sont aussi envisageables dans la mesure où l'énonciateur peut éventuellement :

- Rectifier le contenu du proverbe en l'adaptant à la situation d'énonciation comme dans les exemples suivants¹¹ :

(37) Cependant [j'] avoue que malgré ma prudence cette affaire de tache éveilla en moi des émotions prémonitoires. **Une hirondelle ne fait pas le printemps, mais justement, il y eut aussitôt apparition d'une autre** (Ajar Émile [Romain Gary], *Gros-Câlin*, 1974, p. 25).

(38) Ce serait d'avoir l'art de faire accepter son personnage naturel. Mais pas à la portée du premier venu. **Chassez le naturel, il revient au galop. Hélas ! Il ne reviendrait que trop vite.** Il ne comptait pas sur son naturel pour forcer l'estime d'autrui (Guérin Raymond, *L'Apprenti*, 1946, p. 380).

(39) [...] chanter (pourquoi ça ?) et naturellement je chante avec lui : Comme la plume au vent, femme est volage et bien peu sage, **bien fol est qui s'y fie. Je rectifie : Bien Fallet qui s'y fie.** Elle est prise d'un coup de nerfs et ses yeux s'emplissent trois secondes de larmes (Fallet René, *Carnets de jeunesse*, 1947, p. 100).

- Ajouter une suite au proverbe qui relève de la subjectivité du locuteur :

(40) Nous pouvons, certes, les redire à notre tour : « ne me forcez pas à appuyer sur des plaies saignantes ! **Toute vérité n'est pas bonne à dire quand elle éveille, chez tels et tels auditeurs, une douleur trop vive...** » (Boegner Marc, *Écriture sainte et tradition*, 1936, p. 120).

(41) Être sincère envers quelqu'un c'est lui donner une preuve élégante de l'estime dans laquelle on tient son intelligence. **Toute la vérité n'est point bonne à dire, uniquement quand on a affaire à des sots, eux seuls s'en offensent.** (Goron, *L'Amour à Paris*, t. I, p. 143).

2.1.4. Des proverbes introduits pas des verbes de pensée

Les proverbes se trouvent parfois introduits par des verbes de pensée ou de jugement comme dans : *Je pense que l'amour rend aveugle*¹². De tels exemples sont

¹¹ L'apport du locuteur se trouve souligné dans les exemples.

¹² Anscombe (2000).

très rares, mais il est possible de les rencontrer comme dans les énoncés suivants où les proverbes sont respectivement introduits par *j'imagine que*, *je le crois bien* et *je ne savais pas que* :

- (42) -Ta chambre d'amis, tu sais, elle était dangereuse. Chaque nuit que j'ai passée sur ce lit aurait pu être ma dernière nuit. Est-ce que t'as pensé à ça ?
-Eh bien ... j'imagine qu'on ne meurt qu'une fois !... (Ph. Djian, *Maudit Manège*, p. 61).
- (43) « Vous êtes aises comme des rats en paille ; vous avez le dos au feu et le ventre à table ; on vous prêche et vous n'écoutez pas ; je le crois bien, ventre affamé n'a point d'oreilles [...] » (R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, 1899, p. 281).
- (44) De La Vablerie chantait et M^{elle} Jeanne l'accompagnait. Je ne savais pas, dans ce temps, que le malheur des uns fait le bonheur des autres, et je me dis, la main sur le loquet : « ils ne connaissent pas encore les nouvelles de Russie » (Erckmann Émile, Chatrian Alexandre, *Le Conscrit de 1813*, 1864, p. 34).

Ces formules qui trahissent la subjectivité du locuteur ne sont pas compatibles avec le statut proverbial, selon certains linguistes¹³, car ils contribuent à usurper le caractère collectif du proverbe. Cependant, nous soutenons à la suite de Kleiber (1999: 61) qui relève après Michaux (1996) que le jugement individuel n'est pas impossible dans certains cas comme les énoncés suivants :

- (45) « Je trouve que, pour une fois, à quelque chose malheur est bon. C'est bien dommage que chien qui aboie ne morde jamais¹⁴ ».

Dans la deuxième partie de cet énoncé, le temps du verbe principal de la phrase proverbiale a glissé de l'indicatif au subjonctif sous l'influence de l'expression introductrice véhiculant un sentiment et une grande charge subjective. De telles transformations peuvent coûter au proverbe son passage d'un statut à un autre et en particulier celui des locutions proverbiales. Dans les énoncés cités ci-dessus, le locuteur tend plutôt à commenter la validité du proverbe sans vraiment l'utiliser. Ce type de commentaire doit être distingué d'un emploi proverbial naturel, où l'autonomie n'est pas affectée et où le locuteur prend en charge le contenu proverbial au lieu de le commenter.

2.2. Glissement vers les locutions proverbiales

Insérer le proverbe dans des subordonnées lui fait perdre son statut de phrase et le fait glisser dans la catégorie des locutions proverbiales comme c'est le cas pour le proverbe *On ne fait pas d'omelette sans casser les œufs* dans l'énoncé suivant :

¹³ Anscombre (1994: 100), Gouvard (1996: 49), Kleiber (1999: 55), Perrin (*idem* : 74) et Schapira (2000: 91).

¹⁴ Exemple cité par Kleiber (*idem.*).

- (46) On voit des individualistes qui ne sont même pas des individus, et tous ces éternels cocos qui veulent **faire des omelettes sans casser les inévitables œufs** (Valéry, *Correspondances* [avec Gide], 1898, p. 308).

La plupart des proverbes obéissent à cette forme d'actualisation. De telles transformations risquent de déboucher sur la déproverbialisation de la formule sinon au passage à la forme locutionnelle, car l'ajout de déictiques ainsi que de l'actualisation du verbe inclus dans le proverbe font perdre au proverbe son statut générique et anonyme, en le rendant événementiel et en trahissant la présence du locuteur ; le proverbe devient alors une *locution proverbiale* :

- (47) Je ne suis pas précisément aussi superstitieux : j'aime mieux rire le vendredi que pleurer le dimanche ; faire un bon dîner à treize convives qu'un mauvais à douze (Jouy, *Hermite*, t. 2, 1812, p. 86).

2.3. Variation subjective syntactico-sémantique

L'ajout de l'article défini « la » au proverbe initial *Toute vérité n'est pas bonne à dire* donne lieu au proverbe suivant *Toute la vérité n'est point bonne à dire* qui ne saurait être une variante du premier dans la mesure où le sens formulaire (il vaut mieux parfois s'abstenir de dire toute la vérité, quand elle peut blesser inutilement autrui, ou produire des effets regrettables) diffère de celui du proverbe originel (il vaut mieux parfois s'abstenir de dire la vérité, quand elle peut blesser inutilement autrui, ou produire des effets regrettables).

Ce détournement qui consiste à réduire l'extension du mot « vérité » en l'actualisant par l'article défini « la » a débouché sur un proverbe dont le lexique est plus enrichi comme dans l'énoncé suivant :

- (48) Être sincère envers quelqu'un c'est lui donner une preuve élégante de l'estime dans laquelle on tient son intelligence. **Toute la vérité n'est point bonne à dire**, uniquement quand on a affaire à des sots, eux seuls s'en offensent (Goron, *L'Amour à Paris*, t. I, p. 143).

En effet, l'adjonction de l'article défini « la » a changé l'extension de l'indéfini « toute » et par conséquent le référent du nom vérité : on est ainsi passé de la révélation de « toute vérité » à celle de « toute la vérité ». Autrement dit il ne s'agit plus d'une sélection parmi « Les vérités » mais plutôt au sein d'une *même* vérité.

Par ailleurs, par souci de subjectivité, le locuteur tend parfois à ajouter quelques éléments afin de mieux adapter le proverbe à sa situation et à ses besoins. Une telle manœuvre risque de déboucher sur certaines nuances plus ou moins importantes. En effet, les nuances de sens dans le cas des proverbes ci-dessous sont importantes et sont parfois même poussées aux limites de l'opposition grâce à l'ajout du groupe prépositionnel [*de sang*].

- (49) Aux innocents les mains pleines

- (50) Une araignée qui a tendu sa toile entre deux fils télégraphiques, pour écouter ce qu'on dit. **Aux innocents les mains pleines de sang**. Guitry et son cou en poterie de cheminée sur les toits. Heureux celui dont le talent ne peut être payé plus de deux cents (Renard Jules, *Journal* : 1887-1910, 1910, p. 787, 1902).

L'ajout d'un syntagme prépositionnel « *de sang* » change le sens du premier proverbe à savoir *Aux innocents les mains pleines* qui signifie que « les simples d'esprits sont favorisés dans leurs entreprises ».

Grâce à l'actualisation discursive de la forme initiale du proverbe par l'ajout du segment *de sang*, la nouvelle forme du proverbe à savoir *Aux innocents les mains pleines de sang* signifie plutôt que « contrairement aux apparences ceux qui semblent innocents ou simples d'esprits, cachent en réalité des intentions maléfiques ». Contrairement à la première forme du proverbe qui valorise la catégorie des « *innocents* », cette forme ne fait que lui attribuer des traits péjoratifs ce qui relève d'une modalisation discursive.

Il en est de même pour le proverbe suivant :

- (51) Le soleil luit pour tout le monde.
(52) Le soleil brille pour tout le monde, mais bien des gens sont à l'ombre.

Cependant, malgré toutes ces considérations, parfois, certains proverbes ne sont pas considérés comme les acteurs d'une opération de variation et finissent par être vus comme des proverbes de sens voisins ou même de sens opposés.

Conclusion

Ainsi, nous avons pu montrer que les proverbes disposent d'un mode d'actualisation qui leur est propre dans la mesure où ils disposent de plusieurs outils de modalisation. En effet, la particularité du proverbe réside dans son double fonctionnement analytique et synthétique puisqu'il est doté, d'une part, d'une fixité modale qui dévoile la subjectivité de son énonciateur-premier au niveau de sa combinatoire interne et, d'autre part, d'une modalisation qui trahit la subjectivité de l'énonciateur-propagateur et qui se traduit au niveau de la combinatoire externe en particulier au niveau des formules d'insertion du proverbe dans le discours ou au niveau des différentes manipulations auxquelles recourt le locuteur. Les formules d'insertion des proverbes demeurent le meilleur moyen de modalisation dans la mesure où elles rapprochent ou éloignent le locuteur de la vérité véhiculée par le proverbe.

Il serait intéressant d'étudier désormais d'autres formes de modalisation du proverbe comme les variables référentielles qui relèvent de son ancre pragmatique et de ses interactions endophoriques ainsi que le détournement qui relève d'une grande subjectivité de la part du manipulateur du proverbe.

Bibliographie

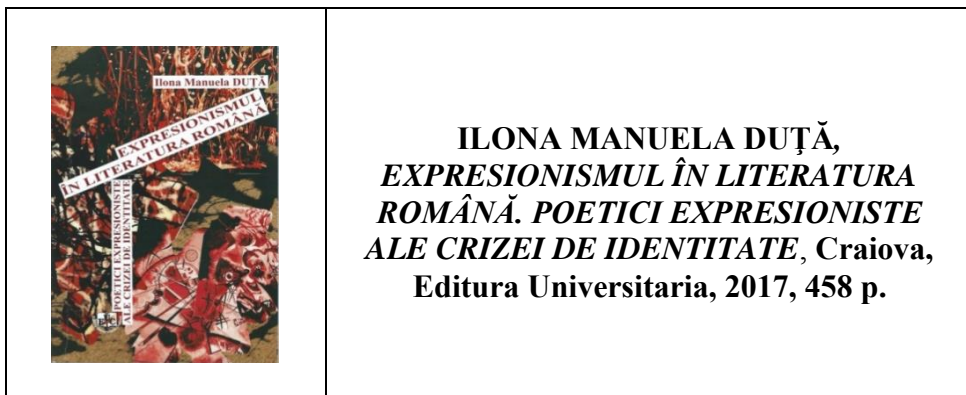
- Anscombe, Jean-Claude (1994), « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », in *Langue Française*, n° 102, p. 95-107.
- Anscombe, Jean-Claude (2000), « Parole proverbiale et structures métriques », in *Langages*, n°139, p. 6-29.
- Arora, Shirley L. (1995), “The perception of proverbiality”, *Issue 1*: 1995.
- Ben Amor, Thouraya (à paraître), « Défigement et remodelisation dans la perspective des trois fonctions primaires », 1^{ère} Journée d'étude : Les trois fonctions primaires : prédicat, argument et actualisateur.
- Gouvard, Jean-Michel (1996), « Les formes proverbiales », in *Langue Française*, n° 110, p. 48-63.
- Gouvard, Jean-Michel (1999), « Les adages du droit français », in *Langue française*, n° 123, p. 70-85.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970), « Les proverbes et les dictons », in *Du sens*, Paris, Seuil, p. 309-314.
- Gresillon, Almuth & Maingueneau, Dominique (1984), « Polyphonie, proverbe et détournement ou un proverbe peut en cacher un autre », in *Langages*, n° 73, p. 112-125.
- Jakobson, Roman (1960), « Closing statements: Linguistics and Poetics », in *Style in language*, New York, T.A. Sebeok, p. 350-377.
- Kleiber, George (1989), « Sur la définition du proverbe », in Greciano, Gertrud (éd.), *Europhras 88. Phraséologie contrastive*, Faculté des sciences Humaines : Strasbourg, pp. 233-252.
- Kleiber, George (1994), « Sur la définition du proverbe », in *Nominales*, Paris : Armand Colin, p. 207-224.
- Kleiber, George (1999), « De la sémantique de la métaphore à la pragmatique de la métaphore », in *La métaphore, entre philosophie et rhétorique*, Paris : PUF, pp. 3-13.
- Kleiber, George (2011), *Pour une classification sémantique des proverbes*, Actes du colloque international de parémiologie, Paris-Diderot, juin-juillet 2011.
- Mejri, Salah (1997a), *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*. Publications de la Faculté des lettres Manouba, Tunis, 1997.
- Mejri, Salah (1997b), « Binarisme, dualité et séquences figées », in *Les formes du sens*, Mélanges Robert Martin, Duculot, p. 249-256.
- Mejri, Salah (2001), « La structuration sémantique des énoncés proverbiaux », in *L'information grammaticale*, 88, p.12-13.
- Mejri, Salah (2010), « Structuration sémantique des séquences figées », in *Les configurations du sens*, Mejri Salah, Blumenthal Peter, (éds.), *Zeitschrift für französische Sprach- und Literatur*, Beihefte 37, pp. 60-71, Franz Steiner.
- Michaux, Christine (1996), « Proverbe et jugement individuel : deux incompatibles ? », *OrbisLinguarum*, 8, p. 129-138.
- Neveu, Franck (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin.

- Ollier, Marie-Louise, (1976), « Proverbe et Sentence, le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », in *Revue des sciences humaines*, n°163, pp. 329-357.
- Perrin, Laurent (2000), « Remarques sur la dimension générique et sur la dimension dénomminative des proverbes », in *Langages* 139, pp.69-80.
- Rodegem, Firmin (1984), « La parole proverbiale », in *Richesse du proverbe Vol 2*, Presses Universitaires de Lille, p. 121-135.
- Schapira, Charlotte (1999), *Le stéréotype en français proverbes et autres locutions*, Collection l'essentiel, Ophrys.
- Schapira, Charlotte (2000), « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », in *Langages*, 139, Larousse.
- Sfar, Inès (2010), *Le proverbe : un prédicat endophorique*, *Journées scientifiques tuniso-japonaises*, XXXX.
- Tamba, Irène (2000), « Formules et dire proverbial », in *Langages* 139, pp. 110-118.

Ressources lexicographiques et parémiographiques

- Dictionnaire des proverbes et dictons, 1993, Montreynaud, Florence, Le Robert.*
- Maloux, Maurice (1998), *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse.
- <http://manmonster.centerblog.net/6329865-proverbes-et-leurs-explications>
(dernière consultation : Janvier 2018)
- <http://www.linternaute.com/proverbe/pays/5/france/88/condition-humaine/>
(dernière consultation : Janvier 2018)
- <http://blog.dicocitations.com/proverbe-damour/> (dernière consultation : Janvier 2018)
- <http://www.proverbes-citations.com/accueil.htm> (dernière consultation : Janvier 2018)
- <http://www.proverbes-francais.fr/>(dernière consultation : Janvier 2018)

COMPTES RENDUS CRITIQUES
(livres, volumes collectifs, revues, thèses)



Paru aux éditions « Universitaria » de Craiova, le livre du maître assistant dr. Ilona Manuela Duță, *Expresionismul în literatura română. Poetici expresioniste ale crizei de identitate/L'Expressionnisme dans la littérature roumaine. Poétiques expressionnistes de la crise identitaire*, est une contribution d'exception à la théorie et à la critique littéraire. L'initiative de l'auteure répond à une attente et comble un vide de presque 50 ans – le laps de temps qui sépare la parution de ce livre de la publication d'un autre livre marquant sur l'expressionnisme roumain, celui de Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionsimul/La Littérature roumaine et l'expressionnisme* (Bucarest, 1971).

Basé sur la thèse de doctorat de l'auteure, l'ouvrage représente beaucoup plus qu'une actualisation du thème, par l'inclusion des écrivains contemporains. Ilona Duță propose (et réussit, à notre avis) une réinterprétation de l'expressionnisme par une approche élargie, coulant, dans les moules connus, mais souvent limités à l'identification de l'appareil stylistique, en véritable alchimiste, des éléments empruntés aux arts plastiques et à la psychologie. L'auteure ne réalise pas seulement une approche historique du mouvement, mais construit également des poétiques qui englobent des destinées en crise identitaire, offrant ainsi une vision surprenante de l'expressionnisme comme « esthétique de la limite (psychique, ontique, culturelle) par excellence, de la mise en balance des choses et des discours qui les archivent, les ordonnent et les distribuent, de la problématisation et de l'interrogation radicale de n'importe quelle raison fondatrice » (p. 431).

Le premier chapitre, *Estetica expresionistă – un model teoretic/L'esthétique expressionniste – un modèle théorique* (pp. 11-137), met en place les bases théoriques de cette approche novatrice de l'expressionnisme dans une terminologie créative, qui suggère une fusion complexe entre la personnalité de l'auteure et le sujet traité.

Circonscrit dans l'espace de la littérature roumaine par Ovid S. Crohmălniceanu, le mouvement expressionniste se « dissémine » dans des gestes poétiques profonds, dont les modèles de conception et de pensée sont argumentés dans ce chapitre, les mécanismes de réalisation en étant présentés dans les chapitres

suivants : II. *Modele egologice de mediere identitară/Modèles égologiques de médiation identitaire* – le discours poétique de Georges Bacovia – la crise du sujet et de l'impuissance d'écrire ; la poétique blagienne de l'identité est abordée dans une perspective novatrice, en tant que forme de médiation symbolique de la relation bloquée du Moi et du Soi.

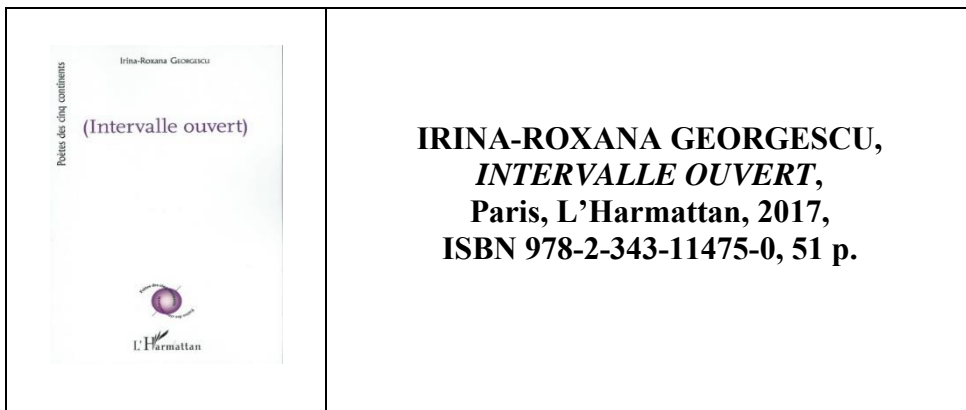
L'analyse de la poésie de Nichita Stănescu, à laquelle est consacré le troisième chapitre, *Confruntarea cu limitele modelului egologic al medierii de sine (Nichita Stănescu)/La confrontation avec les limites du modèle égologique de la médiation de soi (Nichita Stănescu)*, est également remarquable. Dans les termes esthétiques-psychologiques établis par Iona Duță, la poétique de Nichita Stănescu se définit par la reconstruction de soi symbolique, une « alchimie poétique » opérant avec des matières sensorielles. L'analyse de la poésie révèle une aptitude remarquable à saisir les nuances des couleurs et des sonorités des mots, dans une reconstruction visionnaire-sentimentale du « moi » du poète.

Le dernier chapitre du livre – *Modele egografice ale medierii de sine/Modèles égographiques de la médiation de soi* – aborde, à nouveau de manière brillante, la poésie « de grande force introspective et dé-constructive » de deux écrivaines postmodernes – Ruxandra Cesereanu și Marta Petreu, et le psychisme féminin abyssal, la poétique « sacrificielle » et « rituelle », selon la terminologie de l'auteure, de Angela Marinescu.

Une bibliographie ample, résultat d'une recherche profonde et méthodique de l'expressionnisme, complète un ouvrage qui, une fois assimilé par la conscience assez volatile, de nos jours, du lecteur spécialisé, deviendra un point de référence de toute approche ultérieure d'un phénomène culturel qui a engendré des poétiques à même de produire des effets cathartiques, grâce à la vision de la fusion de l'identité et de la réalité.

Finalement, nous voulons souligner la contribution de Iona Duță à la désécritisation des mécanismes de création expressionnistes, par l'inclusion à la fin du livre de son propre « laboratoire » onirique-poétique de création ; il s'agit du récit des rêves qui ont accompagné l'écriture de cet ouvrage remarquable, autant au niveau critique qu'esthétique-philosophique, un laboratoire du détachement de soi d'un moi à la recherche des sens cachés aux regards des non-initiés.

Nina Aurora BĂLAN
Université de Craiova, Roumanie
ninabalan2002@yahoo.com



Nous saluons ici la parution du premier recueil de poésies d'Irina-Roxana Georgescu chez L'Harmattan, dans la collection *Poètes des cinq continents*. Le titre de l'ouvrage, *Intervalle ouvert*, choisi par l'auteure, suggère une possible suite, une fenêtre ouverte sur le temps. L'option même du mot « intervalle » engage le lecteur dans une lecture plurielle, car il s'interprète comme distance qui sépare le moi lyrique de l'écrivaine de l'altérité invoquée à travers tout le recueil, ou comme espace de temps entre deux moments bien définis – celui du bonheur partagé et celui de la détresse, de l'inquiétude, de la solitude ; et, comme la poésie est une musique du cœur et de l'esprit, l'intervalle peut suggérer aussi une distance entre deux sons successifs ou simultanés, par l'enchaînement des phrases plus ou moins longues, à rime et à rythme intérieur, à assonances (en *i*) comme dans les vers suivants : « C'est jeudi. J'écoute les sons secs de la nuit. Février oublie la/Beauté de ce tendre jeudi ». (p. 45)

Sensible au temps qui passe, aux relations interhumaines que l'érosion du temps, les distances et les habitudes font et défont, l'auteure se sent captive dans le carrousel des gestes et des activités quotidiens qui devient « notre façon d'exister » (p. 49). L'écoulement du temps qui laisse des traces profondes sur notre existence, la routine affolante des jours passés dans des réunions où l'on est bombardé de menaces, de normes, d'instructions, de critères d'évaluation, la remplissent de mélancolie et de tristesse et occasionnent des questionnements non seulement sur son avenir, mais aussi sur le devenir du monde entier.

« Séance. Ensuite une autre séance.

Toute ma journée est devenue une suite de séances ouvertes.

[...]

Chaque jour on se confronte avec d'autres versions de nous-mêmes,

chaque jour on regarde avec férocité autour de nous

pour voir s'il existe encore un peu d'humanité au-delà de nous ». (p. 41)

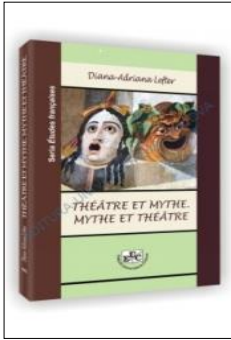
Sa poésie sensible exprime un manque – de confident, de magie, de poésie, d'amour (p. 24), et, en même temps, c'est un cri de détresse adressé au lecteur, par l'entremise de l'ami dont elle attend des réponses (« Où es-tu ? » p. 9 ; « D'où viens-

tu, ami lointain ? » p. 12 ; « Est-ce que tu es là encore ? » p. 15 ; « Et toi, qui es-tu ? » p. 18 ; « Tu me suis ? » p. 50) et avec qui elle veut engager un dialogue (« *regarde-moi* et *parle-moi* » p. 11) sur tous les problèmes qui l'obsèdent. L'imaginaire « de sable » qui l'entoure, formé d'« expériences de sable », de « responsabilités de sable » et de « certitudes de sable » (p. 51) nous immerge dans le sentiment de relativité de notre existence, dépourvue de consistance et de stabilité, tout comme le grain de sable, que le vent transporte aux quatre coins de l'horizon. Et l'inanité de notre existence la conduit vers des questionnements sur notre identité et sur la possibilité de « louer une identité » (p. 38) ou de « louer une vie » (p. 48), car tout est dérisoire pour nous, « êtres de l'intervalle » (p. 37).

Essentiellement citadine, Irina-Roxana Georgescu évoque une ville sans horizon, déserte et triste (« où sont les films d'amour, les roses »... p. 12), aux ruelles endormies, recouvertes de « petites feuilles d'automne » (p. 30), où le temps passe difficilement, « les heures semblent hyènes qui gémissent et hurlent » (p. 16), et où les gens sont accablés de fatigue et d'heures supplémentaires de travail (p. 18). Si pour Sartre « l'enfer c'est les autres », pour l'auteure « l'enfer c'est l'absence de l'autre » et « l'enfer c'est le compromis » (p. 14). Car pour elle l'amitié, l'amour et la solidarité humaine sont les leitmotifs de ses vers – « trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse du métro » (p. 40) ou « trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la de la ligne basse des banlieues » (p. 48), la métaphore de l'amitié/amour-fleur étant récurrente (« On va te donner un nom de fleur, parce que tu n'es pas un être humain », p. 34).

Une poésie d'une grande force lyrique, où les comparaisons alternent avec des métaphores surprenantes, qui accentuent le cumul d'ombres et de lumières dans des vers où la sensibilité de l'auteure cède la place à la froideur et au jugement objectif du banal, de la routine, du cliché et qui livre une partie de l'âme d'« une femme qui vit sa vie dans le creux de ses petites obsessions quotidiennes » (p. 45) !

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



LEFTER, DIANA-ADRIANA, *THÉÂTRE ET MYTHE. MYTHE ET THÉÂTRE*, Craiova, Editura Universitaria, 2013

Publié en 2013 aux Editions Universitaria de Craiova, l'ouvrage de Diana-Adriana Lefter représente sans doute l'une des plus importantes contributions à l'étude de la longue et sinueuse relation entre le mythe et le théâtre. Spécialiste de la mythocritique, ayant publié plusieurs articles scientifiques et volumes individuels sur la présence du mythe dans la littérature française, Diana-Adriana Lefter consacre l'ouvrage cité à l'étude de la présence du mythe dans le théâtre, ciblant la recherche sur un genre littéraire qui a longtemps privilégié la présence du mythe.

Le volume est structuré en trois grands chapitres, suivant une nécessaire démarche diachronique. L'intérêt de l'auteur ne se limite pas à la littérature française, le premier chapitre s'occupant de la relation mythe – théâtre dans l'Antiquité gréco-romaine. Diana-Adriana Lefter montre avec pertinence le processus d'hybridation de ces deux formes mentales, religieuses et, enfin littéraires, précisant, avec justesse, que le théâtre est une forme de manifestation sociale qui succède au mythe dans la vie de la cité : « Formes de manifestation sociale, politique, à forte composante cathartique à leurs débuts, le théâtre et le mythe se transforment, avec la mise en texte opérée par les grands auteurs dramatiques grecs, en littérature, sans perdre pourtant leur rôle premier de pratique sociale collective » (Lefter 2013 : 29). Les deux autres chapitres s'intéressent aux deux grandes époques du mythe dans la littérature française : l'âge classique et le XX^e siècle.

Le grand mérite de l'auteur est d'avoir mené ses recherches sur la relation du mythe avec les deux genres dramatiques majeurs – la tragédie et la comédie. Si les études sur la présence des mythes, surtout ceux gréco-romains, dans la tragédie française, sont nombreuses, il n'est pas de même pour la relation entre le mythe et la comédie. Voilà donc un aspect que nous voulons souligner : Diana-Adriana Lefter s'occupe largement de la présence du mythe dans la comédie antique et française, une démarche à la fois audacieuse et réussie, qui aboutit à la conclusion que la matière mythique peut être adoptée par le genre comique par le changement de la focalisation du mythe : de l'histoire exemplaire qu'il était dans la tragédie, il devient une histoire des mœurs privées.

La cohérence de l'ouvrage de Diana-Adriana Lefter est assurée par le choix des mythes qu'elle étudie en rapport avec la tragédie et avec la comédie : le mythe d'Œdipe pour la tragédie et celui de la naissance d'Hercule pour la comédie. Le choix n'est pas indifférent, et l'auteur en fait la motivation dans l'avant-propos : il s'agit de la notoriété des deux mythes, de leur présence constante dans la tragédie et, respectivement, dans la comédie et, également, d'une étroite relation entre les deux mythes : « De plus, il y a même une relation spatiotemporelle entre les histoires de ces mythes : l'espace est Thèbes, dans un temps qui, pour beaucoup de chercheurs, est soit simultané, soit consécutive » (Lefter 2013 : 8).

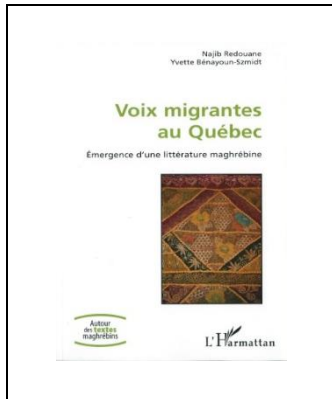
Diana-Adriana Lefter mène son analyse sur les *Œdipe* de Corneille, de Voltaire et de Gide, pour illustrer la présence du mythe dans la tragédie et dans le drame, respectivement sur *La Naissance de Hercule* de Rotrou, l'*Amphitryon* de Molière et l'*Amphitryon 38* de Giraudoux pour discuter la relation entre le mythe et la comédie. Cette démarche diachronique, qui n'ignore les variantes antiques des deux mythes, présentes dans l'*Œdipe* de Sophocle et l'*Amphitryon* de Plaute, permet à l'auteur de formuler des conclusions pertinentes sur le fonctionnement du mythe et sur la relation entre la matière mythique et les deux genres dramatiques.

Pour ce qui est de la tragédie et du drame, Diana-Adriana Lefter conclut que la matière mythique s'adapte à la fois aux exigences du genre, au style des auteurs et à la visée idéologique. Elle constate aussi que l'on assiste à une évidente contamination et hybridation du mythe à l'époque moderne – dans la pièce de Gide notamment – tandis que la variante de Voltaire est fortement marquée par la pensée des Lumières et celle classique de Corneille est très proche au mythe antique. Toutefois, souligne l'auteur, quelle que soit l'époque littéraire, la tragédie conserve le caractère exemplaire du mythe, mettant en lumière son caractère fondateur.

Par contre, la relation entre le mythe et la comédie est plus difficile, et c'est ici le grand mérite de l'auteur : tout d'abord, elle réussit à déceler une présence constante du mythe dans la comédie, à des époques différentes, ensuite, elle établit de manière pertinente le fonctionnement du mythe dans ce genre théâtral. Diana-Adriana Lefter montre que, même si la comédie met en scène des vices et des comportements risibles, ce qui n'est pas conforme à la matière mythique, la cohabitation est possible si, de la matière mythique, on exploite la situation domestique.

L'ouvrage de Diana-Adriana Lefter nous apparaît comme une excellente démarche scientifique, très bien articulée et ayant un fondement théorique remarquable, harmonisant deux domaines d'expertise pour l'auteur : la mythocritique et l'étude du texte dramatique.

Marina Iuliana IVAN,
Université de Pitești, Roumanie,
ivan.marina86@yahoo.com



REDOUANE NAJIB, BÉNAYOUN-SZMIDT YVETTE, VOIX MIGRANTES AU QUÉBEC. ÉMERGENCE D'UNE LITTÉRATURE MAGHRÉBINE, Paris, L'Harmattan, collection « Autour des textes maghrébins », 2017, ISBN : 978-2-343-10911-4, 282 p.

Avec le volume *Voix migrantes au Québec. Émergence d'une littérature maghrébine*, Najib Redouane¹ et Yvette Bénayoun-Szmidt² continuent une prodigieuse activité critique consacrée à la littérature maghrébine d'expression française. Cette fois, les deux auteurs explorent un phénomène en expansion continue, depuis quelques décennies, au Canada, mais aussi dans le monde entier : la littérature migrante. Dans le vaste panorama transculturel des écrits des écrivains venus des horizons les plus diverses, ils mettent en relief ceux des écrivains maghrébins immigrés (musulmans ou juifs), qui enrichissent constamment la littérature canadienne, « en présentant des expériences humaines très spécifiques, celles de gens exilés dont l'écriture, réalisée dans la société d'accueil, loin des pays d'origine, est marquée de métissage culturel et d'une nouvelle construction identitaire » (p. 10).

Émergences d'une littérature maghrébine est le premier volet du projet plus vaste des *Voix migrantes au Québec* ; les deux autres sont consacrés aux écrivains sépharades et à la nouvelle vague d'écrivains maghrébins au Canada. Ce premier volume analyse les œuvres essentielles des fondateurs de la littérature migrante maghrébine dans leur pays d'accueil : Djamel Benyekhlef, Taoufik El Hadj-Moussa, Nadia Ghalem, Rachid Tridi, Wahmed Ben Younès, Yamina Mouhoub, Soraya Benhaddad, Mélikah Abdelmoumen, Ahmed Ghazali forment le premier noyau dont

¹ Canadien d'origine marocaine, Najib Redouane est critique littéraire, essayiste, poète (le cycle *Fragments d'une vie en vers* regroupe plusieurs recueils de poèmes, dont : *Ballade du séquestré académique*, *Nomade autarcique*, *Regard à regard*, *Murs et murs*, *Peu importe*, *Pensées nocturnes*, etc.), romancier (*À l'ombre de l'eucalyptus*, *L'année de tous les apprentissages*, *Le Legs du père*, *L'envers du destin*), professeur des universités. Actuellement il enseigne les littératures de la francophonie du Sud à la CSU-Long Beach, États-Unis.

² Canadienne d'origine marocaine, Yvette Bénayoun-Szmidt est professeur des universités, critique littéraire, poète (*Échos de souvenance*). Parmi ses intérêts de recherche figurent l'écriture au féminin dans la littérature maghrébine d'expression française, ainsi que la littérature des écrivains maghrébins migrants vivant au Canada. Elle vit actuellement à Toronto et enseigne à l'Université York-Glendon.

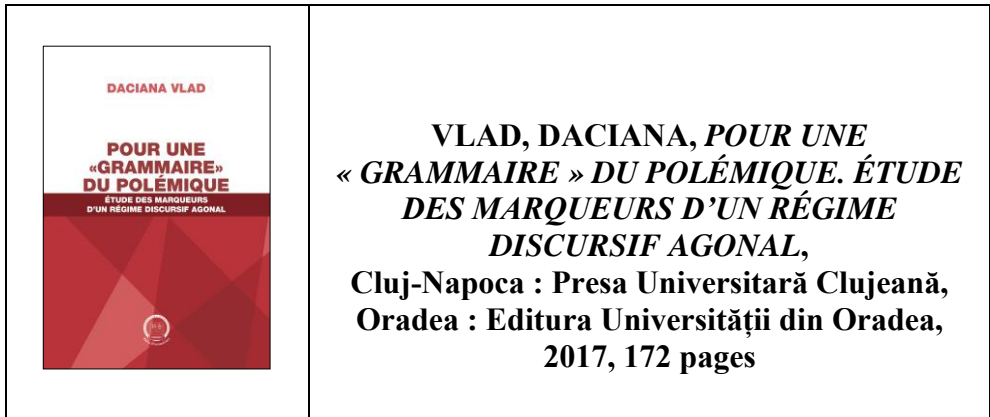
la « plume maghrébine trempée dans une nouvelle réalité québécoise d'aujourd'hui donne naissance à une écriture vive, passionnée, conjuguant passé et présent » (p. 44).

Une ample étude introductive recense les principales contributions critiques à la définition et à l'analyse de l'évolution du concept de littérature migrante et des problèmes spécifiques soulevés par cette littérature, ainsi que ses principales caractéristiques. Les auteurs développent aussi leur propre point de vue dans la double perspective de critiques littéraires et d'écrivains, ce qui leur permet d'aborder le mouvement mis en discussion à la fois de l'extérieur et de l'intérieur.

Des chapitres distincts sont ensuite consacrés à l'approche critique des œuvres de chacun des écrivains mentionnés. La thématique abordée est complexe et converge en de nombreux points chez ces écrivains. Parmi les sujets de prédilection mis en relief on compte le statut de l'écrivain dans l'espace littéraire canadien et la relation avec le pays d'accueil, mais aussi avec celui d'origine, l'oscillation entre présent et passé, le rapport à l'histoire, la (re)construction identitaire, l'identité (culturelle) hybride, l'exil, la nostalgie, l'errance, etc. Toutes les œuvres analysées contribuent à souligner la spécificité de la maghrébinité littéraire au Québec, grâce au fait que « bien que conçues en terre québécoise, [elles] circonscrivent un espace littéraire francophone inspiré d'horizons multiculturels et d'expériences humaines aux racines flottantes » (p. 43).

Le volume *Voix migrantes au Québec. Émergence d'une littérature maghrébine* est une contribution substantielle à l'étude de la maghrébinité littéraire francophone au Canada grâce, d'une part, à la qualité de la démarche critique et, d'autre part, à l'originalité des voix que les auteurs révèlent dans les pages du volume, des voix qui participent activement au « renforcement de ce dynamisme qui reflète à la fois une pluralité, une continuité et une diversité de l'espace francophone au Canada » (p. 9) et déterminent une reconfiguration permanente de cet espace.

Valentina RĂDULESCU
Université de Craiova, Roumanie
valentfalan@gmail.com



Les dix chapitres, répartis en quatre parties, qui composent cet ouvrage, poursuivent la réflexion esquissée par l'auteure dans sa thèse de doctorat³ sur les marqueurs du discours polémique. Cette recherche, qui s'est sensiblement élargie et approfondie, s'appuie sur l'analyse d'un corpus vaste et diversifié, visant à élargir également la perspective de l'analyse. En effet, l'auteure y prend en compte la syntaxe et le fonctionnement des marqueurs du régime discursif agonale, dont elle explique le caractère polémique par leur forte plurivocité, qui leur permet d'opposer deux instances énonciatives distinctes au sein d'un même discours.

La première partie, composée de cinq chapitres, décrit le cadre épistémologique de l'ouvrage et présente l'appareil conceptuel qui permettra à l'auteure de traiter les marqueurs polémiques en tant que structures linguistiques caractérisées par une plurivocité conflictuelle.

Les deux premiers chapitres sont consacrés aux théories de la polyphonie et du dialogisme, dont ils font la synthèse, opérant ainsi un recouvrement entre deux orientations qui n'ont ni la même origine épistémologique ni la même histoire. L'auteur distingue ainsi une polyphonie dialogique et une polyphonie non-dialogique, consensuelle ou conflictuelle, intentionnelle ou non-intentionnelle et plusieurs degrés de plurivocité (polyphonie faible, moyenne et forte).

La deuxième partie du livre traite le discours polémique envisagé en tant que forme spécifique d'interaction agonale, en distinguant deux régimes du phénomène polémique : le régime discursif ou *le polémique* (ch. 1) et respectivement le régime interactionnel ou *la polémique* (ch. 2).

La troisième partie de l'ouvrage est aussi la plus aboutie et représente une étude des marqueurs linguistiques du régime discursif polémique. Le premier chapitre propose une description des structures linguistiques qui confèrent le caractère polémique au discours et le deuxième expose plusieurs études de cas qui s'appuient sur l'analyse fine et pertinente des données du corpus.

³ Vlad, Daciana (2010), *La polyphonie de l'énoncé au discours. L'exemple du discours polémique*, Atelier national de reproduction des thèses, Lille.

L'auteure regroupe les marqueurs polémiques isolés dans quatre catégories, basées sur les modalités d'énonciation : assertive, interrogative, exclamative et injonctive. Les structures assertives, construites autour d'un verbe à l'indicatif ou au conditionnel, ont comme sujet un pronom anaphorique qui renvoie au discours de l'autre, remis en cause par une expression du type : *Ça reste à prouver, c'est discutable, ça m'étonnerait*, etc. ou bien se présentent comme des formules négatives dans lesquelles le discours rejeté se retrouve sous la forme d'un COD : *je ne dirais pas ça, je ne le trouve pas, on ne le dirait pas*, etc. ou encore des structures causales en *puisque* : *puisque tu sais tout, dis-moi le nom de cet homme*.

Les tours interrogatifs spécifiques du français parlé ont vocation polémique lorsque leur valeur sémantico-pragmatique ne correspond pas à une demande d'information, mais a une contestation de l'assertion précédente. Une place particulière est accordée aux formules interrogatives construites autour d'un verbe de dire du type : *Qui vous dit que P ?* ou *Comment peux-tu dire une chose pareille ?* et aux questions construites autour d'un verbe performatif qui servent à disqualifier le dire d'autrui : *Tu plaisantes ? Tu veux rigoler ?*, etc. Les formules exclamatives figées, d'une grande diversité formelle et fonctionnelle, constituent les marques privilégiées du discours polémique : constructions averbales du type : *Quelle blague ! Mon œil !* ; exclamations marquant l'attitude du locuteur : *Je vais me gêner ! Je me marre !* ou qui dénoncent le comportement énonciatif de l'interlocuteur : *Tu rigoles ! Tu n'es qu'un vantard ! Tu en as de ces idées !*, etc. ou encore des structures exprimant le déni : *C'est faux et archifaux ! C'est impossible !*

La quatrième partie du livre traite de la représentation du polémique/de la polémique dans le discours de la presse, car, selon l'auteure, les médias constituent le terrain privilégié des affrontements verbaux. Le chapitre décrit avec finesse le dispositif énonciatif polyphonique que le journaliste met en place dans la représentation du/de la polémique, ainsi que les divers procédés qu'il mobilise à cette fin.

Le livre est clos par une *Conclusion* qui fait le bilan de la présente recherche et qui indique de nouvelles perspectives sur le discours polémique, notamment dans le cadre d'une pragmatique interculturelle.

L'ouvrage se remarque par la richesse de l'information, du corpus et par la profondeur de la réflexion sur les phénomènes de polyphonie, de figement et sur la pragmatique du polémique. Le grand mérite de Daciana Vlad est d'avoir harmonieusement intégré dans l'étude des marqueurs polémiques les cadres théoriques du dialogisme, de l'interactionnisme et des actes de langage et de l'argumenter à l'aide d'exemples divers et pertinents, tirés de corpus variés qui illustrent tous les registres de langue et les catégories discursives.

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



Ce volume anniversaire offre un vaste panorama des préoccupations scientifiques qui marquent l'évolution de la francophonie dans la zone universitaire de l'ouest de notre pays. Ouvrage très ample et dense, il constitue un vrai répertoire d'idées et de notions-clés dans l'univers conceptuel de la recherche linguistique, littéraire et didactique.

La première grande section du volume est dédiée aux études relevant de plusieurs domaines : morphosyntaxe, sémantique, pragmatique, phonétique, stylistique, grammaire et lexicologie contrastives, traductologie.

Eugenia Arjoca Ieremia explique le fonctionnement discursif du mot roumain *chiar* par le biais de la présupposition et de l'implicature conventionnelle. En fonction du contexte et de l'interprétation sémantique globale du groupe syntaxique déterminé, le semi-adverbe *chiar* manifeste sa capacité d'introduire des contenus négatifs implicites.

Widiane Bordo et Angélique Masset-Martin proposent des pistes didactiques à exploiter dans le cadre du FOU centré sur l'enseignement-apprentissage du français juridique. Le public visé par cette étude expérimentale est celui des étudiants qatariens ayant suivi des cours en droit.

Cecilia Condei passe en revue des écrits scientifiques rédigés par les professeurs du pré-universitaire, en vue de leur promotion professionnelle, ainsi que des mémoires de master, pour en dégager quelques conclusions sur les textes et les discours des *incipit*.

À la suite de l'analyse des programmes d'études mis en relation avec les besoins des apprenants et des formateurs, Daniela Dincă propose des *Contenus et des stratégies pour la formation des traducteurs*. Les pratiques d'enseignement proposées sont destinées aux futur traducteurs juridiques et visent la formation des compétences linguistiques au niveau licence et master.

Elena Ghiță et Eugenia Tănase proposent une analyse sémantique, stylistique et traductologique de deux poèmes (en trois variantes) de Macedonski traduits par Eugen Tănase. En guise de conclusions, les auteurs synthétisent les idées concernant la *réécriture* et la *rénonciation* en tant qu'opérations nécessaires dans toutes les cultures.

Jan Goes propose une hypothèse modulaire du déplacement de l'adjectif malgré sa place préférentielle par rapport au nom. Plusieurs *critères globaux pour « placer son adjectif »* entrent en jeu pour établir l'ordre dans le syntagme du type adjectif-nom.

Snežana Gudurić entreprend l'analyse contrastive des expressions idiomatiques formées à partir des mots *pain/hleb*, en insistant sur leurs valeurs esthétiques, symboliques, sociales et économiques.

Emilia Hilgert passe en revue des *formules constructionnelles* qui, par leur fonctionnement et leur structure, constituent des *patrons* se caractérisant par expressivité, iconicité et productivité. Ces formules « [...] apportent des effets stylistiques et pragmatiques au discours ».

Manuela Mihăescu analyse des textes appelés explicatifs, de type procédural, et leur mise en forme en relation avec la rapidité du traitement textuel.

Soulignant le rôle de l'éducation interculturelle et plurilingue, dans le contexte politico-économique actuel, Mihaela Pasat dresse un inventaire de principes essentiels pour l'enseignement-apprentissage des langues étrangères d'aujourd'hui.

Mariana Pitar présente un panorama des modèles d'analyse de texte ayant eu des échos dans la linguistique textuelle. Ces modèles, jalonnant l'évolution de cette discipline proposent des perspectives différentes qui intègrent les acquis syntaxiques, sémantiques et pragmatiques.

Liana Pop montre l'existence d'une *orientation narrative* dans la langue, mise en évidence par *les niveaux de textualisation*. Sont présentées aussi les marques linguistiques intra-narratives (d'*incipit*, de déclenchement, de déroulement des actions, de dénouement et de situation finale) et extra-narratives (la morale/la chute).

Mirela Cristina Pop propose une *approche énonciative de la traduction des modalités évaluatives* présentes dans divers textes ainsi que la dynamique de la signification et le jeu des reformulations.

L'analyse proposée par Cristina Manuela Tănase porte sur quelques aspects de l'adaptation phonétique, dans le cas des emprunts au français passés en roumain.

L'invitation à la lecture d'un texte de Baudelaire, adressée aux étudiants par Adina Tihu donne également aux chercheurs l'occasion de connaître l'abondance de déterminatifs de l'adjectif : compléments prépositionnels, pronominaux, adverbiaux et propositionnels.

Mihaela Toader montre en quoi consiste la montée en puissance du français professionnel (diplomatique, juridique, médical, des affaires, du tourisme et de l'hôtellerie) : l'efficacité, le pragmatisme et la pluridisciplinarité.

Selon la vision d'Estelle Variot, la langue est un point d'équilibre, et d'harmonie entre le substrat, les innovations et les variations lexicales. La langue sert à la circulation des *valeurs de « liberté, égalité, fraternité » et d'humanité*.

Luminița Vleja propose une vision contrastive (français-espagnol) sur les valeurs et les emplois temporels, les locatifs temporels et les expressions figées idiomatiques et métaphoriques.

La section consacrée à la *Littérature* réunit des articles qui sont des études littéraires faisant partie de ce qu'on appelle « critique universitaire » ou « didactique », traitant des questions qui renvoient au savoir sur la littérature (française, francophone et roumaine) ainsi qu'à la recherche littéraire. D'autres articles se proposent d'analyser le tissu des mots engagés dans l'œuvre littéraire et agencés de façon à imposer un certain sens de l'œuvre.

Margareta Gyurcsik entreprend une analyse du *Nouveau réalisme québécois de l'an 2000*, à partir des romanciers tels Réjean Ducharme, André Brochu, Tourangeau, etc. L'opinion de l'auteur est que, dans les plus importants romans québécois de la fin du XXe siècle, les écrivains préfèrent « [...] éviter les excès du postmodernisme » et mettent « [...] leur liberté esthétique au service de la problématique existentielle ».

Ileana Oancea propose une incursion dans l'univers textuel éminescien où *L'argent ondoie les eaux et l'or flotte dans l'air*. Ce que l'auteur appelle « le changement du canon esthétique réalisé par Eminescu » est caractérisé comme un miracle de type « synesthésique » dans la lignée des poètes symbolistes.

Efstratia Oktapoda évoque la personnalité polyvalente et charismatique du diplomate Claudel et son amour intense pour la Chine ainsi que sa vision géopolitique qui a, sans doute, influencé son œuvre.

Vasile Popovici nous fait entendre *La voix de Dieu* par le mot *Ayeka* (*Où es-tu ?*) qui « [...] n'est qu'une métaphore forte du langage en acte ». En utilisant les outils de l'herméneutique sacrée, l'analyse de l'auteur mène à la conclusion que cette question nous oblige à donner une réponse et à « [...] garder notre intelligence en état de veille ».

La rhétorique civique de Rousseau illustrée dans la *Lettre à D'Alembert* est commentée par Gheorghe-Ciprian Socaciu. L'auteur analyse aussi le discours de Rousseau, discours qui se dévoile comme « événement-séparation de l'idéologie des Philosophes » encyclopédistes.

L'article de Ioana Toader sur *La condamnation du théâtre et des valeurs séculaires au XVII^e siècle* montre, à l'aide des arguments basés sur des citations, comment le théâtre et la modernité séculaire représentaient, dans le discours religieux, une source de corruption.

Dumitru Tucan s'occupe de *la réception littéraire en contexte comparatiste* en donnant l'exemple des auteurs Bruno Schulz et Max Blecher, dont la poétique les place au cœur de la modernité esthétique.

Dana Ungureanu entreprend l'analyse d'*un récit réticent*. Il s'agit du roman *Le plein jour* d'Henri Thomas. Ce roman est classé par l'auteur de l'article parmi les « [...] textes *inclassables* qui cherches leur voie d'expression en dehors des canons littéraires ».

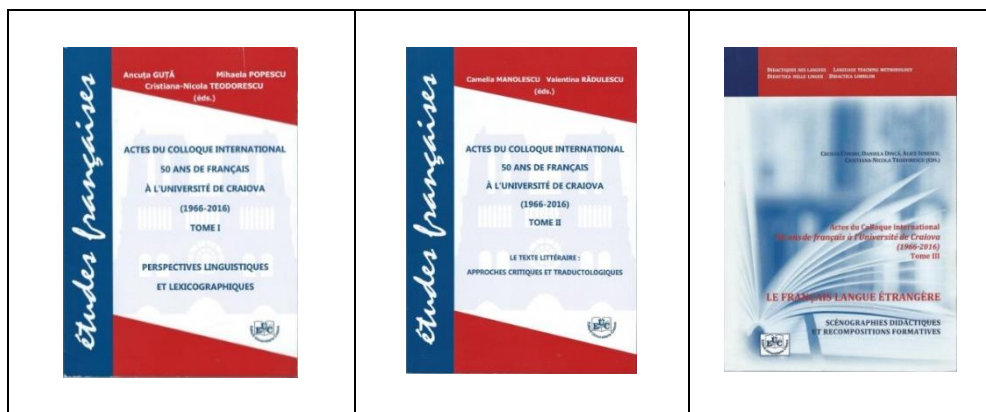
La dernière section du volume, *Parcours historiques*, comprend deux articles à caractère de synthèse, centrés sur les activités d'enseignement et de recherche des universitaires de Timișoara.

Dans leurs considérations *Sur les traductions et la traductologie*, Georgiana Lungu-Badea et Ileana Neli Eiben passent en revue les trois volets de l'activité traduisante : pratique, théorie et didactique de la traduction. Ce panorama typologique, alphabétiquement organisé, offre une image de la riche activité de traduction déroulée par la chaire de Langue et Littérature françaises de l'Université de Timișoara, dans les domaines suivants : littérature, philosophie, psychologie, sociologie, ethnologie, anthropologie, religion, histoire, géographie, sciences politiques, arts et culture, mathématiques et techniques. Il y a aussi des repères sur la traductologie et l'histoire de la traduction ainsi que des inventaires complets des ouvrages (individuels et collectifs), actes des colloques, dictionnaires et répertoires illustrant l'intérêt des universitaires pour le domaine. L'état des lieux des recherches en traductologie est complété par un regard professionnel et prospectif sur la formation universitaire en traduction.

Maria Țenchea présente quelques aspects des relations franco-roumaines à Timișoara dans l'entre-deux-guerres, à l'aide de documents provenant de l'archive personnelle et des pages du journal personnel de Ioan Țenchea. Ces documents sont complétés par les textes de quelques conférences soutenues dans le cadre des réunions du *Cercle de français de Timișoara* pendant la période 1928-1948. L'auteur évoque les moments phares qui ont jalonné l'histoire de la francophonie à Timișoara après la chute du communisme : octobre 1990, la création du *Centre Culturel Français de Timișoara*, attaché à l'Ambassade de France en Roumanie et janvier 2012, la création de l'*Institut Français de Timișoara*.

Le volume s'achève par la liste des *collaborateurs* ayant contribué à ce volume. Les auteurs sont présentés dans des notices biobibliographiques comportant des indications sommaires sur leur personnalité et leurs domaines de recherche.

Ancuța GUȚĂ
Université de Craiova, Roumanie
ancuta_guta@yahoo.fr



ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL 50 ANS DE FRANÇAIS À L'UNIVERSITÉ DE CRAIOVA (1966-2016) **Éditions Universitaria, Craiova, 2016**

Le Colloque international *50 ans de français à Craiova*, organisé par le Département de Langues romanes et classiques de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova avec l'appui du BECO de l'AUF et de l'Ambassade de France en Roumanie a constitué un moment de bilan de l'enseignement universitaire de la langue et civilisation françaises à Craiova et en même temps une opportunité pour les enseignants-chercheurs de partager les résultats de leurs réflexions et recherches dans des domaines des plus divers.

Les trois volumes des *Actes du Colloque* réunissent les communications présentées entre les 19 et 20 mai 2016 et regroupées selon les directions d'études : Tome I *Perspectives linguistiques et lexicographiques*, études réunies par Anuța Guță, Mihaela Popescu et Cristiana-Nicola Teodorescu ; Tome II *Le texte littéraire : approches critiques et traductologiques*, sous la direction de Camelia Manolescu et Valentina Rădulescu, volumes publiés dans la collection « Études françaises, coordonnée par Cristiana-Nicola Teodorescu » ; Tome III *Le français langue étrangère : scénographies didactiques et recompositions formatives*, coordonné par Cecilia Condei, Daniela Dincă, Alice Ionescu et Cristiana-Nicola Teodorescu, volume publié dans la collection « Didactique des langues », coordonnée par Cecilia Condei.

Le premier volume, dédié aux recherches linguistiques et lexicographiques, comprend dix-huit contributions des enseignants-chercheurs de huit universités roumaines et étrangères. De la pragmatique à la sémantique, de l'analyse du discours à la contrastivité, des recherches lexicographiques aux théories et pratiques de la traduction littéraire et spécialisée, les communications du premier tome sont un point de départ pour des réflexions et approches ultérieures.

Dans les mots de bienvenue les orateurs ont insisté sur l'évolution de l'enseignement du français à l'Université de Craiova et fait le bilan de la recherche

et de la coopération avec l'AUF, avec l'Ambassade de France en Roumanie et les Universités partenaires.

L'ironie, vue comme un procédé argumentatif qui valorise l'interlocuteur et qui suppose le partage des mêmes valeurs et références, est définie « comme un écart par rapport aux normes de la communication directe, mais elle est aussi une stratégie discursive engagée dans la situation d'énonciation » (M. Bouattour), définition qui la situe à l'intérieur du champ de l'interlocution. Les techniques argumentatives dissociatives explicites présentes dans le discours publicitaire (M.O. Munteanu) sont analysées dans une double perspective, linguistique et conceptuelle.

Les recherches en sémantique vont de la sémantique cognitive (A. Costăchescu) aux métaphores conceptuelles dans la presse française sur la crise économique (M. Coman) et dans les structures phraséologiques françaises, espagnoles et roumaines qui sous-tendent la métaphore ontologique *l'esprit est le corps* (O. Duță, C. Teodorescu). La manifestation discursive de *l'épistémique probable* en français et la modalisation (M. Popescu), les valeurs, le statut et le comportement du gérondif roumain (J. Drăghicescu) font l'objet des réflexions théoriques et analyses originales dans le domaine du verbe. L'approche philologique des usages contemporains des périphrases verbales (F. Torterat) en tant que constructions à verbe support met en exergue le fait que la périphrasticité signifie le recours à une combinaison de verbes.

Les problèmes posés par les parasyonymes dans l'apprentissage des langues et dans la traduction, l'approximation des correspondances proposées par les dictionnaires bilingues (M. Iliescu), soutiennent la nécessité de l'élaboration d'un grand dictionnaire bilingue classique qui offre aux usagers les contextes indispensables à la traduction et à l'étude du français (S. Stavrescu). La composante culturelle de la traduction juridique (A. Guță) et les contraintes qu'elle impose aux traducteurs, les similitudes et différences des mentalités dans les proverbes et dictons sur *le vin* (A. Rădulescu, M. Iovănescu) et les exigences culturelles, éthiques et économiques de la traduction des titres de films (M. Antoniou) font l'objet des analyses des techniques et procédés mis en jeu pour éliminer le vague, l'imprécision en tenant compte toujours du public visé.

La recherche lexicographique sur les mutations sémantiques des mots du turc osmanli dans le patois de l'Olténie (I. Bădescu) propose une approche diachronique de l'évolution sémantique de ces mots tels qu'ils apparaissent dans divers dictionnaires roumains.

L'analyse phonétique, orthographique et lexicale de l'évolution du groupe *ch* des langues anciennes au français moderne (I.-R. Dascălu) porte sur les occlusives aspirées, notamment sur les problèmes de prononciation.

La linguistique appliquée dans l'analyse du discours des marques discursives de l'inférence (H. Ben Hamadi) se propose d'étudier les valeurs des connecteurs et d'évaluer, à travers la communication orale, le degré de compréhension. La spécificité du discours universitaire écrit qui privilégie la fonction d'information (C. Stoean) est étudiée en fonction des structures organisationnelle, hiérarchique et conceptuelle qui assurent la transmission de l'information.

La communication d'entreprise et l'organisation des paramètres discursifs dans les Rapports annuels de performance – RAP – (C. Preite, S. Vicari) font l'objet d'une analyse minutieuse des stratagèmes les plus adéquats pour la valorisation de l'image du produit et/ou de l'entreprise.

Le deuxième volume, *Le texte littéraire : approches critiques et traductologiques*, sous la direction de Camelia Manolescu et Valentina Rădulescu, réunit les textes des conférences et communications portant sur des thèmes de littérature et traduction littéraire.

La littérature migrante au Québec (N. Redouane) est présentée sous l'angle d'une permanente évolution et de l'intégration dans le paysage littéraire multiculturel québécois, un paysage qui se reconfigure et qui connaît une dynamique particulière propre aux terres d'accueil. L'auteur analyse l'émergence et le parcours ultérieur de la littérature maghrébine au Québec avec insistance sur la nécessité d'une prise en considération par la critique littéraire.

Le « Novlangue » orwellien et l'« Abilang » de l'écrivain algérien d'expression française Boualem Sansal sont mis en relation et analysés (A. Vuillemin) afin de mettre en évidence la force destructive des langages totalitaires conçus et imposés aux masses en vue d'un asservissement sans faille. Malgré les démarches qui diffèrent de l'Angsoc à l'Abistan, et en dépit de l'écart temporel, les résultats sont presque identiques : l'endoctrinement des individus et l'instauration de la dictature.

L'examen de l'auto-traduction des romans de Panaït Istrati (C. Andrei) conduit l'auteur à la conclusion que dans ce cas il s'agit vraiment de réécriture, le romancier ayant préservé l'exotisme du texte par le recours à des mots marqués d'un point de vue culturel.

L'exil, la solitude, l'épreuve de l'écriture en français et finalement le bilinguisme chez Cioran et Istrati (D. Baron) sont autant de thèmes qui rattachent les deux auteurs roumains mais qui en font surgir les différences – d'époque, statut social, etc. La chercheuse propose une démarche comparatiste de la problématique identitaire et des affres de l'entre-deux-langues.

Le rôle essentiel de la fiction dans la transmission du factuel, le rapport mémoire/imaginaire/mythe et l'approche originale du concept d'« atrocitologie » (L. Trocan) donnent lieu à une analyse poignante de toutes les formes du mal à travers une expérience traumatisante vécue par l'auteur.

La réception française des contes érotique de Ion Creangă (L. Bălă) qu'on pourrait comparer à l'aventure lexicale chez Rabelais (C.-M. Zărnescu), les rapports des écrivains roumains à la littérature française, en l'espèce Marin Preda (R.C. Dragomir) et l'influence d'André Gide parlent de la fortune de la littérature française chez les écrivains roumains. Il en est de même pour l'accueil de Sartre en Roumanie (D. Zamfir-Goes), une étude qui analyse la genèse de la *Nausée* et son influence sur les écrivains roumains.

Le mal métaphysique qui sous-tend les *Pensées* de Pascal (G. Popescu) est l'approche critique originale proposée par le chercheur qui offre une relecture de la création pascalienne sous cet angle. La question des formes de sacrifice dans

Salambô de Flaubert est analysée dans une perspective thématique (C. Manolescu), ou la couleur rouge a un rôle de révélateur des atrocités.

L'approche thématique des questions identitaires chez l'auteur maghrébin Mahi Binebine (I.R. Georgescu) met en exergue l'attente de la liberté menacée par la tradition et l'autorité.

L'ancien mythe de Galatée, repris par Cervantes (L. Similaru) se retrouve dans la littérature française – Florian, Edmond de Rostand – et la chercheuse met en lumière les éléments d'intertextualité.

Le modèle théorique de la « matrice absorbante-projective » du fonctionnement du poème en prose (V. Borcan) est proposé par le chercheur afin d'expliquer en quelle mesure le texte généré obéit à *la loi de gratuité* dans la vision de Susanne Bertrand.

Le troisième volume des Actes, *Le français langue étrangère : scénographies didactiques et recompositions formatives*, coordonné par Cecilia Condei, Daniela Dincă, Alice Ionescu et Cristiana-Nicola Teodorescu. Le volume comprend deux sections correspondant aux dossiers qui s'enchaînent dans une logique allant de la *Didactique* vers les *Jeunes chercheurs*.

La pédagogie de projet en milieu universitaire (F. Pelletier) trite de la mise en place d'un dispositif innovant afin de motiver les étudiants en FLE.

Le fonctionnement du manuel de FLE (C. Condei) est analysé dans une double perspective, énonciative et sociologique. La mise en place d'un dispositif dans la formation des futurs enseignants de FLE (D. Dincă) est conçue sous deux angles, didactique et institutionnel, afin d'identifier les instruments et les finalités de l'acte d'enseignement. L'évaluation des compétences en FLE (A. Ionescu) propose une démarche centrée sur la nature des compétences évaluées au cours de la formation initiale en FLE. Les défis et les contraintes (S. Manolache) de la formation continue pourraient être surmontés, dans l'opinion de la chercheuse, par la mise en place des programmes de formation variés et flexibles. Les difficultés des différents types de textes (M. Pitar) sont analysées par l'auteur qui propose aussi plusieurs directions à suivre dans leur exploitation en classe de FLE.

Les problèmes de phraséologie (D. Pănculescu) ou de morphologie – la conjugaison des verbes (J. Goes) prouvent de la nécessité d'une simplification, dans le cas de la conjugaison des verbes français et du besoin d'une approche contrastive qui mette en exergue les convergences et divergences entre les deux langues, pour ce qui est des phraséologies.

La section *Jeunes chercheurs* contient des communications présentées par des doctorants. De l'analyse des types de discours (R.-D. Georgescu) au champ lexical de la couleur bleue (I.-F. Pandelică), en passant par l'analyse des blogs des enseignants (E.-G. Condoiu) et par le rôle des images et représentations des manuels (L. Ionică) (V. Enache), les jeunes chercheurs ont présenté les résultats partiels de leurs recherches doctorales.

Le LEL, un lexique structuré qui pourrait s'avérer utile en classe de FLE, c'est la proposition des chercheurs post-doc Jean Luc Razafindramintsa, Thomas Mahatody et Josvah Paul Razafimandimby.

L'œuvre de Michel Houellebecq (C. Rezeanu) offre à la jeune chercheuse un champ de recherche vaste et riche en indices qui lui permettent d'en dégager les traits identitaires. Le discours de la presse écrite (M. Talpiz), l'édition des pages de manuel de FLE (O. Constantinescu) constituent aussi des thèmes de réflexion pour les futurs chercheurs et enseignants.

Les trois volumes des *Actes*, très denses et proposant une thématique riche et variée, témoignent de l'anvergure de la recherche dans le champ de la langue et civilisation françaises.

Monica IOVĂNESCU
Université de Craiova, Roumanie
monica.m.iovanescu@gmail.com



**ELENA PÎRVU (a cura di),
PRESENTE E FUTURO
DELLA LINGUA E LETTERATURA
ITALIANA : PROBLEMI, METODI,
RICERCHE. ATTI DEL VII
CONVEGNO INTERNAZIONALE
DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DI CRAIOVA,
18-19 settembre 2015, Franco Cesati
Editore, Firenze, 2017, 858 p.**

Le volume *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana : problemi, metodi, ricerche. Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 18-19 settembre 2015* (*Présent et avenir de la langue et de la littérature italienne : problèmes, méthodes, recherches. Actes du VII^e Colloque international d'italianistique de l'Université de Craiova, 18-19 septembre 2015*), coordonné par l'italianiste Elena Pîrvu et paru à la prestigieuse Maison d'Édition Franco Cesati de Florence, réunit, comme on peut le lire à la page 14, les textes des communications les plus représentatives présentées au colloque du même nom.

Le volume est structuré dans plusieurs sections : linguistique (pp. 17-324), didactique de la langue et de la littérature italienne (pp. 325-430), littérature (pp. 431-858). Les auteurs des contributions sont des universitaires, chercheurs et doctorants provenant d'universités d'Albanie, Bulgarie, Suisse, France, Italie, Lituani, Mexique, Pologne, Serbie, Slovaquie, Espagne, Turquie, Hongrie, Uruguay et Roumanie.

Le volume *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana : problemi, metodi, ricerche. Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 18-19 settembre 2015* représente la quatrième collaboration entre le professeur des universités Elena Pîrvu și les éditions Franco Cesati, les collaborations précédentes étant, en ordre : Elena Pîrvu (a cura di), *Giorgio Bassani a dieci anni dalla morte. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Craiova 14-15 aprile 2010)*, Editore Franco Cesati, Firenze, 2010 ; Elena Pîrvu (a cura di), *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del V Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 20-21 settembre 2013*, Editore Franco Cesati, Firenze, 2014 ; Elena Pîrvu (a cura di), *La lingua e la letteratura italiana in prospettiva sincronica e diacronica. Atti del VI Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 19-20 settembre 2014*, Editore Franco Cesati, Firenze, 2015.

Nous avons apprécié tous les articles publiés, mais, pour des raisons d'espace, nous nous arrêterons seulement sur les textes des communications plénières. La contribution de l'italianiste Smaranda Bratu Elian, de l'Université de

Bucarest, « Passato, presente, futuro : il concetto del tempo nel *De famiglia* di Leon Battista Alberti »/« Passé, présent, futur : le concept de temps dans *De Famiglia* de Leon Battista Alberti » (pp. 501-508), analyse le thème du temps dans *De famiglia* de Leon Battista Alberti, écrivain, essayiste, grammairien, mais aussi architecte, peintre, sculpteur, théoricien de l'art, musicien, mathématicien et, surtout, humaniste, proposant une présentation du temps en trois séquences : le passé simple des nations, c'est-à-dire le temps de l'histoire ; le passé composé des familles, c'est-à-dire le temps que l'auteur nomme « générationnel » (p. 502) et les temps individuel, c'est-à-dire le présent.

Francesca Malagnini, professeur à l'Université pour Étrangers de Pérouse, dans l'étude « Testo e immagine tra passato e presente »/« Texte et image entre passé et présent » (pp. 131-164), analyse, dans un premier temps, des textes narratifs anciens, illustrés par un artisan auquel on a confié cette tâche ou par l'auteur même, ensuite elle présente quelques textes, accompagnés d'images, extraits d'une série de manuels contemporains, utilisés dans les écoles et dans les universités italiennes.

Immacolata Tempesta, professeur à l'« Università del Salento » de Lecce, analyse dans l'article « Il parlar per proverbi. Dalle piazze reali a quelle virtuali »/« Parler en proverbes. Des places réelles à celles virtuelles » (pp. 291-303), 50 posts – 45 d'entre eux contenant un ou plusieurs proverbes et 5 autres contenant des expressions idiomatiques, pour conclure que les proverbes et les expressions idiomatiques démontrent leur adaptabilité à des contextes communicatifs modernes et à des utilisations générationnelles inouïes, comme celles du parler des jeunes.

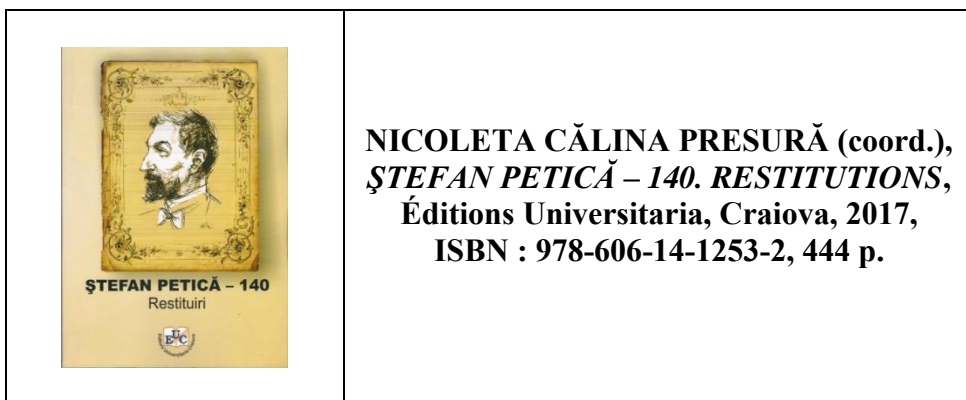
Le professeur Alfredo Luzi, de l'Université de Macerata, participant à toutes les éditions du symposium d'italianistique organisées jusqu'à présent à l'Université de Craiova, présente dans l'étude « Elio Vittorini e Luigi Crocenzi. Dal *Politecnico* a *Conversazione in Sicilia*. Un'amicizia difficile »/« Elio Vittorini e Luigi Crocenzi. Du *Politecnico* à *Conversazione in Sicilia*. Une amitié difficile » (pp. 663-684) la collaboration entre Elio Vittorini et Luigi Crocenzi depuis l'apparition du premier numéro de la revue *Il Politecnico* (le 29 septembre 1945) jusqu'à la parution de l'édition illustrée du roman *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini (le 10 décembre 1953).

Walter Zidarič, professeur à l'Université de Nantes, présente dans l'étude « "Madame Bovary c'est moi..." riflessioni sul gioco della scrittura e interferenze operistiche nell'*Interrogatorio della contessa Maria* di Aldo Palazzeschi »/« "Madame Bovary c'est moi..." réflexions sur le jeu de l'écriture et interférences de l'opéra dans *Interrogatorio della contessa Maria* di Aldo Palazzeschi » (pp. 847-858) quelques réflexions sur le personnage de la comtesse Maria, personnage central de *Interrogatorio della contessa Maria* de Aldo Palazzeschi.

Pour conclure à cette présentation, nous rappelons que Elena Pîrvu, l'éditeur du volume *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana : problemi, metodi, ricerche. Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 18-19 settembre 2015*, est aussi l'auteur de la « Préface » du volume, (pp. 13-14), de l'article « La morfosintassi dei pronomi clitici in italiano e romeno »/« La

morphosyntaxe des pronoms clitiques en italien et en roumain » (pp. 205-218) et de la traduction en italien de l'article de Mihaela Popescu, « Manifestazioni discorsive del "futuro epistemico" nell'italiano contemporaneo »/ « Manifestations discursives du "futur épistémique" dans l'italien contemporain » (pp. 219-230).

Nina Aurora BĂLAN
Université de Craiova, Roumanie
ninabalan2002@yahoo.com



Dédié à la célébration de 140 ans depuis la naissance de l'écrivain, le volume *Ștefan Petică – 140. Restituitions* est une contribution substantielle à l'évocation de la personnalité créatrice complexe de Ștefan Petică, reconnu comme le premier symboliste de la littérature roumaine. Poète, publiciste, prosateur, dramaturge, Ștefan Petică incarne une conscience artistique d'une modernité sur laquelle les histoires littéraires n'ont pas toujours assez insisté, de sorte que le projet de restitution de l'image de l'écrivain dans sa véritable complexité et profondeur, initié par sa propre descendante, maître de conférences Nicoleta Presură Călina, avec l'appui de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova, mais aussi d'autres institutions de cultures importantes, est un projet nécessaire.

Avec un « Avant-propos » de Basarab Nicolescu, qui souligne justement la pluri- et l'interdisciplinarité de la construction mentale de l'écrivain, le volume a une structure rigoureuse, stratifiée telle une véritable démarche archéologique, appliquée à l'œuvre et à la personnalité de Ștefan Petică. En ce sens, une première section réunit les communications soutenues dans le cadre des manifestations culturelles organisées grâce à la collaboration de la Faculté des Lettres avec l'Institut Culturel Roumain, le Musée de la Littérature Roumaine et la Bibliothèque Municipale « Ștefan Petică » de Tecuci ; il s'agit d'un symposium organisé à Bibliothèque Municipale « Ștefan Petică » de Tecuci (les 21-22 janvier 2017), une conférence la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova (le 27 janvier 2017) et d'une table ronde à la Bibliothèque Centrale Universitaire « Carol I » de Bucarest (le 21 février 2017).

Ample scénario de la remémoration, de la relecture et de la réinterprétation de l'œuvre polyvalente de l'écrivain, ces manifestations culturelles se sont focalisées sur des aspects moins connus de l'écriture de Ștefan Petică, mais aussi d'une pensée expérimentale d'envergure, sa publicistique surtout étant un véritable laboratoire d'idées novatrices, déplacées avec une souplesse intellectuelle inouïe dans la sphère culturelle, sociale, politique, etc. (il n'y a presque pas de domaine qui échappe au désir d'expérimentation et d'innovation de l'écrivain encyclopédiste). Afin de rendre l'ampleur des débats pendant les manifestations évoquées, nous mentionnons les contributions critiques à la mise en relief de la pensée (littéraire-artistique, mais pas seulement) de Ștefan Petică : « Le journaliste Ștefan Petică. Domaines, thèmes,

style » (Mihaela Albu) ; « Considérations sur des recherches récentes autour de la personnalité de Ștefan Petică » (Nicoleta Călina Presură) ; « Ștefan Petică – 140. La fin dans le commencement » (Theodor Codreanu) ; « La Poétique de l'évanescence et du contour chez Ștefan Petică – *Poeme în proză* » (Ilona Duță) ; « Ștefan Petică – La publicistique socio-politique » (Constantin Trandafir). Déroulée dans la ville natale de l'écrivain, à la Bibliothèque Municipale de Tecuci, qui porte noblement son nom, cette première série de communications a été marquée de l'émotion du dévoilement des traces (intellectuelle et ... physiques) de l'écrivain Ștefan Petică. Un autre débat critique, organisé cette fois-ci dans le cadre de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova, a ajouté à la dimension émotionnelle de Tecuci, la dimension académique, grâce aux démarches herméneutiques des professeurs universitaires George Popescu (« Ștefan Petică. Quelques prospections de son idéologie théorique ») et Doru Scărlătescu (« Affinités électives : Eminescu et Petică »). La table ronde organisée par le Musée National de la Littérature Roumaine à la Bibliothèque Centrale Universitaire « Carol I » a réuni des personnalités culturelles marquantes, qui ont aurolé la figure de l'écrivain de leur propre envergure intellectuelle : Ana Blandiana (« Ștefan Petică »), Marco Luchessi (« Dans les bras des dieux »), Mihai Zamfir (« Ștefan Petică, l'inégalable »), C. D. Zeletin (« Réflexions sur le poème en prose. Dix poèmes en prose de Ștefan Petică »). Les échos dans la presse culturelle réverbèrent l'importance de chacune des trois sessions de communications déroulées dans le cadre du projet *Ștefan Petică – 140. Restitutions*.

Une autre section du volume est réservée à la célébration de l'écrivain dans le milieu académique, par l'intermédiaire d'études rigoureuses sur les diverses dimensions ou effets stylistiques de son oeuvre (un ensemble complexe d'approches esthétiques, stylistiques, comparatistes, etc.) : « Considérations sur le champ lexicosémantique des termes chromatiques du cycle *Fecioara în alb/La vierge en blanc* de Ștefan Petică » (Ilona Bădescu) ; « Des lumières et des ombres dans les *Poèmes en prose* de Ștefan Petică » (Nina Aurora Bălan) ; « Les rêveries de la musicalité » (Iulian Boldea) ; « Ștefan Petică et le révolutionnarisme symboliste » (Mihai Cimpoi) ; « *Ștefan Petică – 140* » (Mihai Ene) ; « *Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni?* La nostalgie de la nostalgie dans quelques poèmes de Ștefan Petică, entre Goethe et Celan » (Giovanni Rotiroti) ; « La religion du beau et l'esthétisme. Parallèles et variations – de Cezar Bolliac și Al. Macedonski à Ștefan Petică » (Mihai Gabriel Togan Capșa) ; « Ștefan Petică à Brăila. Portrait dans le miroir de l'amitié » (Petrișor Militaru).

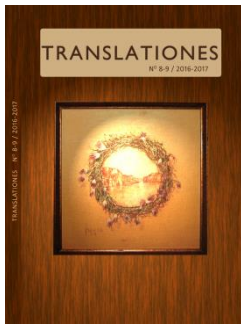
Ouverte à de nombreuses interprétations et connexions théoriques, justement grâce à l'interdisciplinarité de la pensée de cet écrivain encyclopédiste, qui a préparé de manière programmatique la modernisation de la littérature roumaine, l'oeuvre de Ștefan Petică a révélé, par l'intermédiaire de ces réexamens critiques, son inépuisable force germinative. Engendrant tant de nouvelles perspectives et visions exégétiques, cette oeuvre encore hermétique reste ce qu'elle a, en fait, aussi été au début du siècle passé : un objet esthétique mystérieux, tout comme la mystérieuse « vierge en blanc » en tant que métaphore créatrice, qui, au

fur et à mesure qu'il est exfolié et exposé, augmente l'effet troublant d'ineffable. L'entière productivité exégétique n'est que le signe d'un noyau qui ne peut être décanté jusqu'au secret de l'alchimie poétique.

C'est pourquoi, ce que l'interprétation ne peut, évidemment, pas épuiser, peut être ré-enveloppé dans l'émotion du partage, de la communion spirituelle ; les sections réservées à la célébration de l'écrivain par les gens de sa région natale (« L'hommage des habitants de Tecuci », « L'hommage des gens du village natal ») ont justement cette fonction, exercée d'au-delà de l'archéologie exégétique (Ștefan Andronache, Dionisie Duma, Ileana Georgescu Tulică, Ionel Necula, Eleonora Stamate, Mihaela Bulai, Gheorghe Frățișă sont ceux qui ont choisi cette voie de la remémoration de l'écrivain par un exercice d'émotion vive). Un ensemble de traductions de l'œuvre de Ștefan Petică (les textes provenant surtout de *Poèmes en prose*), dans une large palette de langues (anglais, français, allemand, espagnol, italien, portugais) témoigne de la souplesse de son langage poétique et se veut, en même temps, un exercice de multiplication dans un éventail de miroirs linguistiques, tellement en consonance avec l'esprit symboliste, en général, et avec l'esprit de l'écrivain, en particulier, Ștefan Petică étant lui-même un brillant polyglotte.

Les sections finales, *Repères critiques* et *Évocations* (un recueil impressionnant d'appréciations appartenant à des critiques et historiens littéraires réputés, publiées au long du temps) renforcent l'image de l'écrivain Ștefan Petică, rappelant sa véritable valeur et lui conférant une aura de monumentalité. Cette solidité, cette substantialité de la valeur du, paradoxalement, plus diaphane écrivain symboliste, sont réinstaurées par le volume dédié à la célébration de 140 ans depuis sa naissance, par la rigueur de la structuration de la matière, par la compartimentation attentivement calculée des plus de 400 pages dont la coordinatrice du volume, maîtresse de conférences Nicoleta Călina Presură, s'est occupée avec professionnalisme et acribie, mais aussi avec émotion responsable, afin que la cohérence idéale soit évidente dans l'ensemble de l'ouvrage. Regroupés dans l'*Addenda*, les images et les documents concernant la vie et l'activité de Ștefan Petică ou les diverses manifestations culturelles consacrées à sa célébration, concluent le volume, ramenant la figure de l'écrivain dans l'actualité, la rendant à nouveau vivante.

Iona DUȚĂ
Université de Craiova, Roumanie
ilonaduta@yahoo.com



**TRANSLATIONES n° 8-9 (2016-2017)
« CONTRAINTES D'ÉCRITURE
ET TRADUCTIONS POTENTIELLES.
(RÉ)INTERPRÉTATION, (DIS)SIMILITUDES,
(RÉ)CRÉATION »
Éditions de l'Université de l'Ouest de Timișoara,
2017, ISSN : 2067-2705, 223 p.**

Le numéro double – 8-9 (2016-2017) – de la revue *Translationes* (responsables du numéro Georgiana Lungu-Badea et Neli-Ileana Eiben), publication du Centre de recherche ISTRAROM – Translationes, de l'Université de l'Ouest de Timișoara, est consacré à la problématique des « Contraintes d'écriture et traductions potentielles. (Ré)Interprétation, (dis)similitudes, (ré)création ». L'*Introduction* (G. Lungu-Badea, R. Georgescu, N.I. Eiben) souligne autant la complexité de cette problématique, que la diversité et la difficulté des questions auxquelles théoriciens de la traduction et traducteurs essaient de répondre.

La première section du volume, *Pratique, didactique et critique de la traduction*, regroupe les articles (en français, anglais, italien, portugais) d'une série de chercheurs venus d'horizons divers, qui ont été invités à réfléchir sur « les contraintes et leur portée dans les domaines de la littérature et de la traduction littéraire et spécialisée » (p. 11), enjeu important de la réflexion théorique, mais aussi de la pratique de la traduction contemporaine. Les démarches critiques révèlent, entre autres, des spécificités que la traduction sous contrainte confère au rapport auteur – traducteur, texte original – texte traduit, des points de vue sur les limites que le traducteur, soumis toujours à l'impératif d'une (illusoire) fidélité, doit s'imposer, ou sur la liberté et la créativité de ce dernier. Les contributions sont signées par Georgiana Lungu-Badea, Valentina Rădulescu, Gerardo Acerenza, Greta Danilaviciene, Jolita Horbacauskiene, Ramune Kasperaviciene, Elodie Weber, Iulia Cosma, Veronica Manole, Simona Pollicino, Carmen-Ecaterina Ciobâcă.

Dans la section *Hommages aux traducteurs et aux traductologues*, Jean Deslile propose un impressionnant portrait de l'interprète Nikita Kiriloff, « la voix des chefs d'État » (p. 171), tandis que la section *Traductions inédites* comprend la traduction en français de quelques poèmes de l'un des plus connus poètes roumains, Marin Sorescu, et la traduction en roumain d'un extrait du roman d'Edmondo de Amicis, *Sull'oceano*.

Une série de comptes rendus critiques, rédigés par Loredana Pungă, Mața Țaran Andreici, Georgiana Lungu-Badea, Iulia Cosma, Ileana Neli Eiben, Irina

Diana Mădroane, signalent des contributions récentes importantes à l'évolution des études traductologiques.

L'importance de l'étude de la problématique de la contrainte en traduction est démontrée par l'originalité et la diversité des sujets abordés : la traduction de l'écriture fragmentale bilingue, l'analyse comparée d'une traduction polyglotte, la difficulté de la traduction des expressions (dé)figées et des proverbes réinterprétés et réécrits dans le texte-source, les techniques contraignantes de la traduction audiovisuelle, la traduction de l'agrammaticalité du texte durassien, les problèmes de la traduction de la littérature pour enfants, les contraintes et les effets de la censure sur la traduction, les contraintes et la créativité dans la traduction poétique, les contraintes typographiques de la traduction.

Grâce à la qualité scientifique incontestable des articles, à la créativité des traductions proposées, aux pistes de recherche ouvertes, le numéro 8-9 (2016-2017) de la revue *Translationes* est une contribution remarquable à l'évolution des études traductologiques.

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

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Analele Universității din Craiova
(Annales de l'Université de Craïova
Annals of the University of Craiova)
Seria Științe filologice
Langues et littératures romanes

Les articles seront envoyés à l'adresse : annales_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 cm (Format, Paragraph, spacing)

Alignement : 1,27 cm (Format, Paragraph, First ligne: 1,27 cm)

2. Titre, nom de l'auteur

Titre : Times New Roman 14, en gras, majuscules, centré

Prénom, nom et affiliation des auteurs : Times New Roman 12, en gras, aligné à droite

Exemple:

VALEURS DE L'IMPARFAIT EN FRANÇAIS

Jean François DUPONT
Université de....., France

3. Résumés et mots-clés :

Les résumés en français et en anglais (10 lignes maximum) seront rédigés en Times New Roman 10, retrait de 1,27 cm à gauche et à droite (Format, Paragraph, Indentation : left : 1,27 cm, right: 1,27 cm)

Titre du résumé : TNR, 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche

Les résumés seront accompagnés de 3-6 mots-clés en français et en anglais. Le titre de l'article sera également traduit en anglais. (Mots-clés, Key words et titre en anglais, TNR 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche; les mot-clés et les keywords proprement dits : TNR 10, en italiques).

Exemple:

Résumé

Notre étude se propose de xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx
xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx
xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx
xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx
xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx
xxxxx xxxxxxx 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 xxxxxxx 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, ...

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, ...

« 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, ...

8. Les exemples

Les exemples brefs (en général, qui ne constituent pas des propositions) peuvent être introduits à l'intérieur du paragraphe, en italiques.

Les exemples d'une proposition et plus, seront mis hors du paragraphe, taille de police 10, suspension 1,27 cm. Chaque exemple est précédé d'un numéro entre parenthèses.

Exemple:

Le syntagme verbal *lire un livre* est constitué d'un verbe transitif et d'un syntagme nominal qui constitue son complément d'objet direct.

- (1) Un soir pâle d'août, la lettre qui annonçait à Yann la mort de son frère finit par arriver à bord de la « Marie » sur la mer d'Islande.
- (2) Elle voyageait à bord de la Romania, un cargo mixte qui venait d'Ostende.

9. Notes, appels de note et références

Les notes se trouveront en bas de page, suspension (hanging) 0,5 cm. Les appels de note seront introduits automatiquement du menu « Insertion ». Il est recommandable de ne pas introduire des notes contenant seulement des références bibliographiques, qui peuvent être introduites dans le texte.

10. Les références bibliographiques

Dans le texte, dans les notes et après les citations, les références bibliographiques se résument à l'indication du nom de l'auteur, de l'année de publication et, si nécessaire, de la page. Après l'année de parution, on introduit les deux-points, un espace insécable et on écrit ensuite le numéro de la page. Si la publication a plusieurs auteurs, on les sépare par barre oblique avec espace insécable.

Exemple :

Cette suite répond aux différentes manipulations⁴, 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 12, retrait 1,27 cm.

Les auteurs / éditeurs sont classés alphabétiquement. La forme de chaque paragraphe : taille de police 11, suspension (hanging) 1,27 cm.

⁴ 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.

La bibliographie doit contenir pour chaque auteur le nom, l'initiale ou le prénom, l'année de publication, le titre de l'ouvrage. Si le même auteur figure avec plusieurs travaux, on les classe chronologiquement. Si un travail a plusieurs auteurs, on sépare leurs noms par barre oblique.

Le titre de l'ouvrage :

- s'il s'agit d'un livre, le titre sera écrit en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition;
- s'il s'agit d'un article publié dans un recueil, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de l'éditeur (avec la spécification (éd.) s'il est seul ou (éds.) s'il y en a plusieurs), le titre du recueil en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition ; à la fin on indique les pages où se trouve l'article ;
- s'il s'agit d'un article publié dans une revue, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de la revue, en italiques, de l'année de parution, (éventuellement du numéro du volume) et des pages où se trouve l'article.

Exemple:

Bibliographie

- Bracops, Martine (2006), *Introduction à la pragmatique*, Bruxelles : De Boeck.
- Bouchard, Denis (1993), « Primitifs, métaphore, et grammaire : les divers emplois de *venir* et *aller* », in *Langue française* 100 : 49 – 66.
- Moeschler, Jacques / Antoine Auchlin (1997), *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris : Armand Colin.
- Tversky, Barbara / Holly Taylor / Sent Mainwaring (1997) « Langage et perspective spatiale », in Michael Denis (éd.), *Langage et cognition spatiale*, Paris : Masson, 25- 49.

En vue de la réalisation d'une liste des collaborateurs de la revue, nous vous prions de nous fournir les coordonnées suivantes :

- Nom :
- Prénom :
- Titre académique :
- Adresse professionnelle :
- Téléphone :
- Adresse électronique :
- Spécialisation :

Université :
Département :

Les textes pour le numéro de 2018 des annales seront envoyés jusqu'au 1^{er} septembre 2018 à l'adresse indiquée ci-dessus.

Structure de la revue :

Dossier thématique : *La Métaphore. Approches plurielles* (linguistique, littérature, traductologie, didactique du FLE)

Dossier Varia

Comptes rendus critiques

La responsabilité du contenu des articles revient aux auteurs.

