

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

***ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
AN XXII, Nr. 1, 2018**



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 la publication : Anda Irina RĂDULESCU

Comité scientifique :

Georgiana I. BADEA, Université de Timișoara (Roumanie)
Mirella CONENNA, Université Aldo-Moro de Bari (Italie)
Alexandra CUNITĂ, Université de Bucarest (Roumanie)
Jean-Paul DUFJET, Université de Trente (Italie)
Olga GALATANU, Université de Nantes (France)
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)
Peter KLAUS, Université Libre de Berlin (Allemagne)
Georges KLEIBER, Université de Strasbourg (France)
Salah MEJRI, Université Sorbonne Paris Cité – Paris 13 (France)
Denise MERKLE, Université de Moncton (Canada)
Julia SEVILLA MUÑOZ, Université Complutense de Madrid (Espagne)
Antonio PAMIES, Université de Grenade (Espagne)
Rodica POP, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)
Corinne WECKSTEEN-QUINIO, Université d'Artois (France)
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)
Carmen MOLINA ROMERO, Université de Grenade (Espagne)
Elena Brândușa STEICIUC, Université Ștefan cel Mare de Suceava (Roumanie)
Marleen VAN PETEGHEM, Université de Gand (Belgique)
Alain VUILLEMIN, Université Paris Est (France)

Comité de rédaction :

DINCĂ	Daniela
IONESCU	Alice
MANOLESCU	Camelia
OȚĂȚ	Diana
POPESCU	Cecilia Mihaela
RĂDULESCU	Valentina
VÎLCEANU	Titela
Responsable du numéro : MANOLESCU	CAMELIA

ISSN-L 1224-8150
ISSN 2601-9035

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS / 11

DOSSIER THÉMATIQUE

Approches plurielles de la métaphore/1 :
ÉTUDES DE LINGUISTIQUE ET DE TRADUCTOLOGIE

Mouad ADHAM

QUAND L'ADJECTIF QUALIFICATIF SE FAIT MÉTAPHORE / 15

Mioara CODLEANU

LA MÉTAPHORE CÉNESTHÉSIQUE EN FRANÇAIS ET EN ROUMAIN : LE GOÛT ET L'ODORAT / 28

Marinella COMAN

SUR QUELQUES TYPES DE MÉTAPHORES DANS LE DISCOURS ÉCONOMIQUE / 41

Moussa COULIBALY

LA MÉTAPHORE : UNE *DÉVIANCE* SÉMANTIQUE COMME OUTIL DE SUBLIMATION DE LA FEMME DANS LA PRODUCTION POÉTIQUE DE HAMIDOU DIA / 50

Alice IONESCU

MÉTAPHORES DANS LE LANGAGE D'INTERNET. DOMAINE FRANÇAIS-ROUMAIN / 66

Anda-Irina RĂDULESCU

SUR LES MÉTAPHORES DU MAL DANS *LE GLAS DU MAL* DE NAJIB REDOUANE / 80

Micaela ROSSI

MÉTAPHORES ET NÉOLOGIE : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA FRANCISATION DES TERMES DE L'ÉCONOMIE ET DE LA FINANCE / 93

DOSSIER THÉMATIQUE
Approches plurielles de la métaphore /2 :
ÉTUDES DE LITTÉRATURE ET DE SÉMIOTIQUE

Dorgelès HOUESSO, Mohamed CAMARA

LA MÉTAPHORE SEXUELLE COMME TOPIQUE LITTÉRARISANTE DE LA SCÉNOGRAPHIE CORPORELLE DANS LA PUBLICITÉ / 111

Julie LESNOFF

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA MÉTAPHORE : LE CAS DE LA MORT D'ANNA KARÉNINE / 136

Corina SANDU

LA MÉTAPHORE VESTIMENTAIRE DES *ROUGON-MAQUART* DANS TOUS SES ÉTATS / 153

Gomongo Nargawélé SILUÉ

ANALYSE STYLISTIQUE DE LA MÉTAPHORE *IN ABSENTIA* DANS *LE NOIR N'EST POINT NOIR* D'ALBERT DEBONY / 165

Omer Takam

LA MÉTAPHORE COMME FIGURE D'EXPRESSION DU CONFLIT RACIAL DANS *LA CROIX DU SUD* DE JOSEPH NGOUÉ / 173

Alain VUILLEMIN

TRAVELS IN NIHILON (1971) D'ALAN SILLITOE : UNE MÉTAPHORE ANTI-TOTALITAIRE / 192

Crina-Magdalena ZĂRNESCU

MYTHE ET MÉTAPHORE DANS L'ÉCRITURE DE SYLVIE GERMAIN / 206

Narcis ZĂRNESCU

SUR LES DYNAMIQUES CHAOTIQUES DE LA MÉTAPHORE, DANS LA PERSPECTIVE DE LA SYNCHRONICITÉ / 215

DOSSIER VARIA

Camelia MANOLESCU

C'ÉTAIT TUNIS. 1920 (RÉCIT DE VIE) : MÉMOIRES DE L'ENFANCE DE MAHERZIA AMIRA-BOURNAZ / 227

Elena-Brândușa STEICIUC

« CETTE VOLONTÉ DE RÉSOUDRE LES ÉNIGMES... ». LE MODÈLE POLICIER DANS L'ŒUVRE DE PATRICK MODIANO / 240

Thameur TIFOUR

L'ORTHOGRAPHE EN CLASSE DE FLE : ENTRE REPRÉSENTATION
LINGUISTIQUE ET REPRÉSENTABILITÉ PÉDAGOGIQUE / 246

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

Livres

ILEANA NELI EIBEN

*SUR UNE VISIBILITÉ DE L'AUTOTRADUCTEUR. DUMITRU TSEPENEAG ET
FELICIA MIHALI / 259*

MIHAELA MUNTEANU SISERMAN

MORPHOLOGIE DU GROUPE NOMINAL (THÉORIE ET PRATIQUE) / 261

ALAIN VUILLEMIN

*LA LÉGENDE DE CATARINA PARAGUAÇU ET DE DIOGO ÀLVARES
CARAMURU. UN MYTHE LITTÉRAIRE MODERNE / 263*

Volumes collectifs

SONIA BERBINSKI (éd.)

LE DIT ET LE NON-DIT / 266

ANCUȚA GUȚĂ, CAMELIA MANOLESCU (coord.)

HOMMAGES OFFERTS À SANDA STAVRESCU / 270

Revues

FRANCOPHONIES OCÉANIENNES / 272

*QUADERNI DI STUDI ITALIANI E ROMENI / CAIETE DE STUDII ITALIENE
ȘI ROMÂNE / 276*

CONTENTS

FOREWORD / 11

THEMATIC AREA

A multisided perspective on metaphor /1 :
LINGUISTIC AND TRANSLATION-ORIENTED APPROACHES

Mouad ADHAM

QUAND L'ADJECTIF QUALIFICATIF SE FAIT MÉTAPHORE / 15

Mioara CODLEANU

LA MÉTAPHORE CÉNESTHÉSIQUE EN FRANÇAIS ET EN ROUMAIN : LE GOÛT ET L'ODORAT / 28

Marinella COMAN

SUR QUELQUES TYPES DE MÉTAPHORES DANS LE DISCOURS ÉCONOMIQUE / 41

Moussa COULIBALY

LA MÉTAPHORE : UNE *DÉVIANCE* SÉMANTIQUE COMME OUTIL DE SUBLIMATION DE LA FEMME DANS LA PRODUCTION POÉTIQUE DE HAMIDOU DIA / 50

Alice IONESCU

MÉTAPHORES DANS LE LANGAGE D'INTERNET. DOMAINE FRANÇAIS-ROUMAIN / 66

Anda-Irina RĂDULESCU

SUR LES MÉTAPHORES DU MAL DANS *LE GLAS DU MAL* DE NAJIB REDOUANE / 80

Micaela ROSSI

MÉTAPHORES ET NÉOLOGIE : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA FRANCISATION DES TERMES DE L'ÉCONOMIE ET DE LA FINANCE / 93

THEMATIC AREA

***A multisided perspective on metaphor /2 :
LITERARY AND SEMIOTIC APPROACHES***

Dorgelès HOUESSO, Mohamed CAMARA

LA MÉTAPHORE SEXUELLE COMME TOPIQUE LITTÉRARISANTE DE LA SCÉNOGRAPHIE CORPORELLE DANS LA PUBLICITÉ / 111

Julie LESNOFF

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA MÉTAPHORE : LE CAS DE LA MORT D'ANNA KARÉNINE / 136

Corina SANDU

LA MÉTAPHORE VESTIMENTAIRE DES *ROUGON-MAQUART* DANS TOUS SES ÉTATS / 153

Gomongo Nargawélé SILUÉ

ANALYSE STYLISTIQUE DE LA MÉTAPHORE *IN ABSENTIA* DANS *LE NOIR N'EST POINT NOIR* D'ALBERT DEBONY / 165

Omer Takam

LA MÉTAPHORE COMME FIGURE D'EXPRESSION DU CONFLIT RACIAL DANS *LA CROIX DU SUD* DE JOSEPH NGOUÉ / 173

Alain VUILLEMIN

TRAVELS IN NIHILON (1971) D'ALAN SILLITOE : UNE MÉTAPHORE ANTI-TOTALITAIRE / 192

Crina-Magdalena ZĂRNESCU

MYTHE ET MÉTAPHORE DANS L'ÉCRITURE DE SYLVIE GERMAIN / 206

Narcis ZĂRNESCU

SUR LES DYNAMIQUES CHAOTIQUES DE LA MÉTAPHORE, DANS LA PERSPECTIVE DE LA SYNCHRONICITÉ / 215

MISCELLANEA

Camelia MANOLESCU

C'ÉTAIT TUNIS. 1920 (RÉCIT DE VIE) : MÉMOIRES DE L'ENFANCE DE MAHERZIA AMIRA-BOURNAZ / 227

Elena-Brândușa STEICIUC

« CETTE VOLONTÉ DE RÉSOUDRE LES ÉNIGMES... ». LE MODÈLE POLICIER DANS L'OEUVRE DE PATRICK MODIANO / 240

Thameur TIFOUR

L'ORTHOGRAPHE EN CLASSE DE FLE : ENTRE REPRÉSENTATION LINGUISTIQUE ET REPRÉSENTABILITÉ PÉDAGOGIQUE / 246

REVIEWS

Books

ILEANA NELI EIBEN

SUR UNE VISIBILITÉ DE L'AUTOTRADUCTEUR. DUMITRU TSEPENEAG ET FELICIA MIHALI / 259

MIHAELA MUNTEANU SISERMAN

MORPHOLOGIE DU GROUPE NOMINAL (THÉORIE ET PRATIQUE) / 261

ALAIN VUILLEMIN

LA LÉGENDE DE CATARINA PARAGUAÇU ET DE DIOGO ÀLVARES CARAMURU. UN MYTHE LITTÉRAIRE MODERNE / 263

Volumes collectifs

SONIA BERBINSKI (éd.)

LE DIT ET LE NON-DIT / 266

ANCUȚA GUȚĂ, CAMELIA MANOLESCU (coord.)

HOMMAGES OFFERTS À SANDA STAVRESCU / 270

Journals

FRANCOPHONIES OCÉANIENNES / 272

QUADERNI DI STUDI ITALIANI E ROMENI / CAIETE DE STUDII ITALIENE ȘI ROMÂNE / 276

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 XXII/2018 est consacré à la métaphore, tellement ancienne et pourtant tellement actuelle, tellement étudiée, mais toujours riche en possibilités d'exploration, incontournable dans de nombreux domaines grâce à son empreinte poétique ou inouïe, et à sa capacité de soutenir un processus d'innovation.

Les deux volets du dossier thématique contiennent des études complexes portant sur la métaphore et ses mécanismes de fonctionnement, ses fonctions ou ses caractéristiques formelles qui font l'objet d'approches plurielles, qui mettent en relation des domaines variés : linguistique, critique littéraire, sémiotique de l'image, terminologie, etc.

Le dossier *Varia* du présent numéro réunit des contributions qui abordent des sujets de littérature et de didactique.

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

Nous remercions chaleureusement les auteurs et les évaluateurs qui ont contribué à la réalisation de ce numéro des *Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques. Langues et littératures romanes*. Nous exprimons également notre gratitude au professeur Adriana Costăchescu pour son aide dans la parution de ce volume et nous espérons que les articles qui s'y trouvent éveilleront l'intérêt d'un public varié.

Le Comité de rédaction

DOSSIER THÉMATIQUE
Approches plurielles de la métaphore /1 :
ÉTUDES DE LINGUISTIQUE
ET DE TRADUCTOLOGIE

QUAND L'ADJECTIF QUALIFICATIF SE FAIT MÉTAPHORE

Mouad ADHAM
Université Cadi Ayyad de Marrakech, Maroc
mouad1449@gmail.com

Résumé

Les études consacrées à l'analyse syntaxico-sémantique de la métaphore se penchent souvent sur le rôle du substantif et du verbe. Le rôle que joue l'adjectif qualificatif dans la concrétisation de cette reine des figures mérite aussi une attention particulière. Suivant la même démarche sémantique que la métaphore nominale et verbale, la métaphore adjectivale est décelable par une rupture isotopique que crée l'unité grammaticale de l'adjectif qualificatif et donne lieu ainsi à plusieurs types de métaphore adjectivale et à un effet de style remarquable. A travers le roman septénaire de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, nous allons voir les multiples constructions syntaxiques de la métaphore adjectivale sous l'éclairage d'une analyse sémantico-rhétorique.

Abstract

WHEN THE ADJECTIVE BECOMES METAPHOR

Studies on the syntactic-semantic analysis of the metaphor often examine the role of the noun and verb. The role that the adjective plays in the achievement of this main figure of speech also deserves a particular intention. Following the same semantic approach as the nominal and verbal metaphor, the adjectival metaphor is detected by an isotopic break, which creates the grammatical unit of the adjective and gives rise to several types of adjectival metaphor and a remarkable stylistic value. Through Marcel Proust's septenary novel, *In Search of Lost Time*, we envisage the multiple syntactic constructions of the adjectival metaphor in the light of a semantic-rhetorical analysis.

Mots clés : *métaphore adjectivale, isotopie, allotopie, sens, figure.*

Keywords: *adjectival metaphor, isotopy, allotopy, sense, figure.*

La métaphore se crée par une « rupture isotopique » (Ricœur 1975 : 183) qu'instaure une unité grammaticale. L'adjectif qualificatif lorsqu'il est en décalage sémantique avec l'isotopie dominante constitue le pivot d'une figure adjectivale. Le rôle central que joue l'adjectif dans la création de la métaphore lui donne le statut de prédicat et met la théorie de valence de Lucien Tesnière en cause. En fait, le foyer de la prédication, c'est-à-dire le « procès » (Tesnière 1988 : 102), ne se limite pas toujours à un nœud verbal, puisque « [...] les deux catégories verbes et adjectifs sont

les prédicats » (Gross 1981 : 11). Ainsi, et à l'instar de la métaphore verbale, l'allotopie de ce foyer crée la métaphore adjectivale.

Cette figure a suscité aussi l'intérêt d'Irène Tamba-Mecz qui l'a abordée dans deux chapitres différents dans son ouvrage *Le sens figuré*: la première fait partie d'une « [...] relation figurée reposant sur une jonction syntaxique : adjectif dépendant d'un substantif » (Tamba-Mecz 1981 : 85); et la deuxième se forge dans les « [...] structures à une relation figurée reposant sur deux jonctions syntaxiques: figures construites autour d'un pivot adjectival » (Tamba-Mecz 1981 : 100). Cette dernière ne peut se réaliser qu'avec l'attachement de l'adjectif à un substantif, et avec la présence d'un complément pour le même adjectif. Dans ce qui suit, nous allons voir que le texte proustien, *À la recherche du temps perdu*, offre ces deux types de métaphore adjectivale mais avec une dominance écrasante de la première qui peut présenter dans le même énoncé un, deux ou plusieurs adjectifs allotopes.

1. La métaphore avec le pivot adjectival

Sous ce titre nous désignerons les métaphores construites par le biais d'un adjectif allotope attaché à un substantif et possédant un complément. Cette figure représente le deuxième type des figures adjectivales traitées par T. Mecz et s'appuie sur deux jonctions syntaxiques.

- (1) « [...] chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où **le clair de lune appuyé aux volets** entr'ouverts. » (Proust 1999 : 16)

Dans l'énoncé (1), le participe passé du verbe *appuyer* joue le rôle d'un adjectif verbal et crée une métaphore par son décalage sémantique. En effet, attribuer au *clair de lune* la possibilité de *s'appuyer* constitue une transgression catégorielle puisque l'adjectif utilisé transfère des propriétés inadéquates à son groupe nominal. La nature électromagnétique du *clair de lune* trouve un corps lorsqu'il est décrit par l'adjectif *appuyé* et renforcé par un complément. La présence de ce dernier ne donne pas de sens figuré ni avec l'adjectif ni avec le groupe nominal, mais il constitue avec l'adjectif une seule entité qui rend palpable la matérialité du *clair de lune*.

- (2) « [...] où **la grosse lampe** de la suspension, **ignorante de Golo** et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole. » (Proust 1999 : 18)

Pour faire la différence entre la *lampe* de sa chambre et celle de la grande salle où sa famille accueille M. Swann, le narrateur prive cette dernière d'une *mémoire collective* qu'il partage avec la lanterne de sa chambre. En se basant sur les « [...] brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien » (Proust 1999 : 18) et que projette cette lanterne, *la grosse lampe* fonde sa propre histoire loin de *Golo et de Barbe-Bleue* par le biais de la métaphore verbale produite par le verbe *connaissait*. L'allotopie de ce verbe était médiatisée par l'adjectif allotope *ignorante* qui prépare le lecteur à percevoir un objet inanimé possédant une conscience. Le complément de cet adjectif est en parfaite isotopie avec le contexte énonciatif et son allotopie ne vient que lorsqu'on le considère comme une seule entité avec l'adjectif.

- (3) « [...] il y avait bien longtemps que **l'heure altièr**e de midi, **descendue de la tour** de Saint-Hilaire qu'elle armoirait des douze fleurons momentanés de sa couronne sonore. » (Proust 1999 : 64)

Dans l'énoncé (3), la notion abstraite du temps s'anime aussi grâce à deux adjectifs allotopes : le premier comme épithète simple, le deuxième constitue avec son complément une entité en décalage sémantique avec le substantif qualifié *heure*. Le premier adjectif *altièr*e invite le lecteur à voir la notion immatérielle autrement et médiatise le transfert de propriétés humaines qu'accomplit l'adjectif *descendue*. Le mouvement figuratif qu'offre ce dernier est renforcé par un complément désignant une dimension spatiale pour matérialiser le comportement du signifié du substantif qualifié. Comme l'énoncé précédent, le substantif *heure* et le complément du verbe *tour* sont isotopes, et ce dernier devient allotope quand il est pris comme une seule entité avec l'adjectif *descendue*.

Le complément de l'adjectif peut aussi contribuer fortement au décalage sémantique dans une métaphore adjectivale tout en restant isotope avec l'adjectif.

- (4) « [...] on lui répondait par **ces syllabes remplies de lumière**. » (Proust 1999 : 87)

La valeur exceptionnelle de Bergotte aux yeux du narrateur transfigure la perception de ce dernier qui donne au nom de l'écrivain une nature lumineuse. La nature sonore des *syllabes* de son nom en acquiert une dimension visuelle puisque l'adjectif *remplies* force son substantif qualifié à posséder une surface ou un espace, et son complément impose une matière visible. Reste que le plus fort appui que donne le complément à son adjectif se révèle par sa valeur allotopique par rapport au signifié du lexème *syllabes*. La reformulation de cette métaphore adjectivale peut se faire par une métaphore dans le cadre déterminatif et illustrera ainsi nos propos : « [...] on lui répondait par **ces syllabes de lumière**. »

Sous la structure *Nom1 de ØNom2* (Nom2 allotope), cette reformulation en *de* donne lieu à une interprétation matérielle et confirme la transgression catégorielle dans le fait d'associer *syllabes* à *lumière*.

2. La métaphore adjectivale simple

Le choix de l'adjectif *simple* dans cette nomination révèle la présence d'un seul adjectif qualificatif allotope et sur lequel la métaphore adjectivale se forge. Avec le texte proustien ce type de métaphore nous offre les trois valeurs de l'adjectif qualificatif : l'apposé, l'attribut et l'épithète.

- (5) « Après le déjeuner, **le soleil, conscient** que c'était samedi, flânait une heure de plus au haut du ciel. » (Proust 1999 : 95)

Une des particularités de la fin de la semaine pour la famille du narrateur à Combray se concrétise par l'impression du décalage horaire produit par le changement du moment des repas : « [...] cette avance du déjeuner donnait d'ailleurs au samedi, pour nous tous, une figure particulière, indulgente, et assez sympathique »

(Proust 1999 : 95). L'originalité de cette journée est perceptible même dans le cosmos à travers le *soleil* qui se comporte comme une personne heureuse par le biais du verbe allotope *flânait* et donne lieu à une métaphore verbale. Cette dernière est médiatisée par une métaphore adjectivale simple où l'adjectif allotope *conscient* a une fonction appositive. Ainsi, le transfert de figuration qu'accomplissent les deux métaphores rend le *soleil* un être humain et même un membre de la famille du narrateur.

(6) « **Le temps** dont nous disposons chaque jour **est élastique**. » (Proust 1999 : 485)

En plus de la valeur appositive, la métaphore adjectivale simple se présente dans un cadre attributif. En effet, l'adjectif *élastique* reflète une perception propre au narrateur de ce que peut être le *temps*, puisque l'impression que donne la durée d'un moment de souffrance diffère d'un autre plein de gaieté. Ainsi, l'impression du rétrécissement et de l'élargissement que ressent le narrateur motivent l'emploi de cet attribut allotope et nous rappelle les qualités du ruban de caoutchouc.

Reste que l'épithète est la fonction adjectivale la plus redondante dans *À la recherche du temps*, elle peut être antéposée ou postposée au substantif isotope et qualifié.

(7) « - Que quatre heures et demie ? et j'ai été obligée de relever les petits rideaux pour avoir un **méchant rayon** de jour. » (Proust 1999 : 89)

Toujours enfermée dans sa chambre, la tante Léonie évite le contact direct avec le bruit et la forte lumière. Sa santé fragile lui impose l'obscurité partielle, mais le retard d'Eulalie l'a poussé à scruter l'arrivée de sa confidente en relevant les rideaux de sa fenêtre. En effet, cet acte était une forme de rituel interdit puisqu'il donne des malaises à la tante; le mouvement des rideaux laissera pénétrer les *rayons* du jour et nuira ainsi à la santé de celle qui évite même le contact humain. La perception particulière de la tante Léonie est derrière l'utilisation de l'épithète allotope *méchant* ; cette épithète traduit la souffrance que ressent la malade envers un simple *rayon* de jour et aussi l'incapacité de bloquer sa pénétration indésirable dans la chambre obscure. L'éthos de l'antéposition de l'épithète est rapidement capté par le lecteur puisque la charge morale de l'adjectif *méchant* ne s'applique pas à une notion inanimée comme *rayon*. Cela crée une contre-attente chez le lecteur car le signifié du substantif qualifié doit être une créature humaine.

(8) « [...] les pommiers ouvraient leurs larges pétales de satin blanc ou suspendaient **les timides bouquets** de leurs rougissants boutons. » (Proust 1999 : 122)

(9) « [...] le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait **la pauvre plante** à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ. » (Proust 1999 : 139)

Le même éthos se produit avec l'antéposition des épithètes dans les énoncés (8) et (9). L'amour incommensurable du narrateur pour la nature se cristallise dans une vision romantique en donnant des propriétés humaines à des arbustes. En effet,

l'apparition tardive de l'ensemble des bourgeons est vue pour le narrateur comme une hésitation et un manque de courage. Ces sensations humaines trouvent le moyen de s'associer aux *bouquets* par l'intermédiaire de l'épithète allotope *timides* qui laisse apparaître dans l'imaginaire du lecteur la figure des petits enfants. Dans l'énoncé (9), la fixation du nénuphar au bord de la Vivonne inspire à l'amoureux de la nature que c'est une position contre le gré de la *plante*. L'engagement fictif du narrateur envers la cause perdue de la fleur engendre une certaine compassion qui se traduit par l'épithète allotope *pauvre*. L'antéposition des adjectifs *timides* et *pauvre* dans les énoncés précédents annonce au lecteur une qualification humaine avant de découvrir l'absence du trait sémantique /humain/ dans la composition sémique des signifiés *bouquets* et *plante* et révèle la vision figurée du narrateur.

(10) « Cette **obscur** fraîcheur de ma chambre. » (Proust 1999 : 74)

L'obscurité que demande la tante Léonie dans sa chambre est aussi une des besoins du narrateur qui a aussi un protocole formel avec son entourage et ne supporte pas ce qui nuit à sa santé fragile. En plus, durant les journées chaudes, le narrateur exige la *fraîcheur* comme condition supplémentaire et obligatoire dans sa petite chambre à Combray. La fusion de ces deux conditions se reflète parfaitement dans la métaphore adjectivale de l'énoncé 10 avec un effet de surprise : qualifier la sensation de la « fraîcheur » par l'épithète *obscur* donne l'impression qu'elle peut être détectée par le regard. L'antéposition de l'épithète met au premier plan la sensation visuelle et prépare l'impact synesthésique en faisant intervenir une sensation tactile.

Malgré l'effet remarquable que donne l'antéposition de l'épithète dans la figure adjectivale, la postposition est considérée dans *À la recherche du temps* comme la position standard et canonique.

(11) « [...] la **sonorité** mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. » (Proust 1999 : 18)

L'effet de « l'itinéraire synesthésique » (Anne Marie Chenoufi 1994 : 42) est mieux ressenti quand l'adjectif est antéposé. En effet, la surprise qui accompagne la confusion des sensations s'illustre parfaitement quand c'est le premier pôle de la métaphore adjectivale qui assure l'ancrage référentiel. Dans l'énoncé 11, commencer par le substantif *sonorité* garde la même isotopie basée sur le sens de l'ouïe et assure au lecteur la continuation du sens propre. Avec l'utilisation de l'adjectif *mordoré* l'allotopie se crée au sein du même syntagme nominal et lance dans l'imaginaire du lecteur le sens de la vue. L'impact rétrospectif de cet adjectif nous invite à faire une *réévaluation* (Groupe μ 1977 : 50) de la vraie acception de *sonorité* et de découvrir la figuration à laquelle nous invite le texte proustien. Habitué à entendre le clocher de Combray dans son jardin ensoleillé, le narrateur associe souvent par un processus métonymique la luminosité du soleil à une *sonorité* douce et clémente pour ses oreilles.

(12) « [...] l'**oreille** anxieuse, la narine rétive. » (Proust 1999 : 17)

L'organe responsable de l'audition joue un rôle important dans la métamorphose des sons écoutés. Avec l'absence de l'habitude et de son pouvoir à rendre familier le décor d'une chambre, l'audition normale du narrateur sera altérée à cause de son *oreille*. Cette dernière, et par un processus métonymique, reflètera l'état d'âme du narrateur et devient *anxieuse* dans l'énoncé 12. En plus de son *oreille*, la *narine* aussi reflète la même inquiétude que provoque l'insomnie dans une chambre inhabituelle. Par conséquent, la difficulté de respirer à cause du malaise moral se figure comme une action *rétive* de la part de l'organe responsable.

(13) « [...] **oreilles hallucinées.** » (Proust 1999 : 77)

À travers l'épithète postposée, le narrateur traduit son état psychique en l'affectant à un organe, et rendant ainsi le qualificatif allotope par rapport au contexte énonciatif. L'impact magique de la lecture sur Marcel est décelable dans l'énoncé 13 par le biais de l'épithète *hallucinées*. En effet, l'emploi de ce qualificatif crée une transgression sémantique puisqu'il désigne une qualité psychique et non physique. Les *oreilles* du narrateur se réfèrent à son esprit charmé par l'influence de la lecture moyennant le même processus signalé dans l'énoncé précédent.

(14) « L'année précédente, dans une soirée, il [M. Swann] avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des **sons secrétés** par les instruments. » (Proust 1999 : 174)

Le pouvoir des *sons* est aussi magique sur les oreilles de M. Swann. Le charme de la musique de Vinteuil donne *au piano et au violon la possibilité de passer de la catégorie des inanimées à celle des créatures vivantes*. L'épithète *secrétés*, qu'on peut substituer par *produits*, donne aux *sons* des instruments une nature à la fois liquide et tangible. Par conséquent, l'allotopie de l'adjectif invite le lecteur à figurer l'œuvre musicale comme une substance émanant d'un métabolisme au sein d'une créature vivante. Il faut noter que la postposition de l'épithète est indiscutable puisque son antéposition est impossible vu la nature verbale de l'adjectif.

(15) « [...] des troupes d'**arbres blessés**, mais **non vaincus** qui se sont rapprochés pour implorer ensemble avec une obstination pathétique un **ciel inclément** qui **n'a pas pitié** d'eux. » (Proust 1999 : 111)

(16) « [...] où ne restent que quelques **nuages paresseux.** » (Proust 1999 : 96)

(17) « Dans le ciel férié flânait longuement un **nuage oisif.** » (Proust 1999 : 141)

(18) « [...] parcouru par le **vent inquiet** du soir, que j'avais si anxieusement ressenti à mon arrivée à Balbec. » (Proust 1999 : 633)

Le mépris catégoriel qui caractérise la métaphore adjectivale s'inspire souvent dans *À la recherche du temps* de l'attribution de propriétés humaines aux éléments de la nature. En effet, la vision romantique trouve dans l'épithète le moyen d'assimiler les phénomènes de la nature aux tempéraments humains. En essayant de noircir l'image de Balbec afin de ne pas profiter de la situation de sa sœur Mme de

Cambremer, M. Legrandin représente cette petite ville côtière dans l'énoncé (15) sous forme d'une cité biblique frappée par le châtement divin. La désolation de Balbec est rendue palpable grâce aux épithètes allotopes qui rendent les *arbres* et le *ciel* comme protagonistes d'une guerre sans merci: les adjectifs *blessés* et *vaincus* forcent le lecteur à figurer les *arbres* comme des pécheurs, et l'adjectif *inclément* sous une base métonymique métamorphose le *ciel* en un Dieu. La métaphore verbale basée sur la locution verbale *avoir pitié* renforce l'anthropomorphisme que déclenchent toutes les épithètes allotopes de l'énoncé. La projection de l'esprit humain sur la nature trouve une meilleure illustration dans les énoncés (16), (17) et (18). L'impression de lenteur et d'arrêt de temps que donne le samedi dans la maison du narrateur se reflète sur les *nuages* qui deviennent alors comme les membres de sa famille et qui ont la même impression. Cette dernière est rendue sensible par les épithètes *paresseux* et *oisif* qui ne peuvent s'octroyer qu'à une créature vivante. Le sème /+humain/ devient un trait composant le signifié *vent* dans l'énoncé 18 grâce à l'épithète *inquiet*, et transmet un sentiment humain. Ainsi, l'inquiétude qui accompagne le narrateur lorsqu'il voyage et change ses lieux habituels devient une des propriétés du *vent* par le biais de cette métaphore adjectivale.

(19) « [...] et l'**eau dormante** elle-même, dont des insectes irritaient perpétuellement le sommeil, **rêvant** sans doute de quelque Maelstrôm imaginaire. » (Proust 1999 : 116)

L'immobilité de *l'eau* et sa stagnation motivent le transfert de figuration qui rend cette matière liquide à l'image d'un être humain. En fait, l'emploi du complément adjectif *dormante* illustre l'absence de l'écoulement de *l'eau* et donne lieu à une métaphore adjectivale basée sur une épithète. L'humanisation de l'élément naturel est renforcée par une deuxième métaphore adjectivale moyennant l'adjectif verbal *rêvant* qui prolonge l'allotopie introduite par l'adjectif *dormante*. En plus, le thème que donnent les deux adjectifs allotopes se lexicalise par le substantif *sommeil* qui représente le terme anaphorique d'une métaphore nominale par coréférence ; avec sa nature métaphorique, le syntagme nominal *eau dormante* représente la référence de la figure nominale.

(20) « [...] quelques sporades de la **bande zoophytique** des jeunes filles. » (Proust 1999 : 671)

(21) « [...] **femme jacassante**. » (Proust 1999 : 1107)

La métaphore adjectivale simple se produit aussi par la fusion des deux règnes, l'humain et l'animal. Les épithètes *zoophytique* et *jacassante* créent un décalage sémantique dans un contexte déterminé par une isotopie dominée par la description des femmes. La bande constituée du groupement d'Albertine et de ses amies sur la plage de Balbec se confond dans l'imaginaire du narrateur avec l'assemblage des mouettes sur la même plage, afin de décrire la nature fuyante, indéterminée et presque inhumaine de ces jeunes filles. Dans l'énoncé (21), la fusion des deux règnes est le signe d'une dévalorisation, puisque la haine de Mme de

Guermantès pour Mme de Cambremer se cristallise parfaitement dans l'emploi de l'adjectif allotope *jacassante*¹ qui rappelle le son désagréable de la pie.

- (22) « [...] **leur** [vitraux] **vieillesse argentée** étinceler de la poussière des siècles. » (Proust 1999 : 56)
- (23) « [...] le bordait d'un mince **liseré spirituel**. » (Proust 1999 : 74)

En dehors de la fusion du règne animal avec celui des humains, l'allotopie de l'épithète dans la métaphore adjectivale peut se faire par la concrétisation d'un élément immatériel ou l'inverse. Dans l'énoncé (22), la *vieillesse* des vitraux de l'église de Combray n'est perceptible pour le narrateur que par les traces de la poussière. En effet, l'abstraction du terme référentiel et son association à la couleur *argentée* de la poussière créent un décalage sémantique basé sur la fusion de deux catégories différentes. L'isotopie que constitue cet adjectif avec le substantif *poussière*, et celle entre *vieillesse* et *siècle* nous permettent de parler d'une hypallage derrière la création de cette métaphore adjectivale. Par contre, dans l'énoncé (23), le *liseré* devient immatériel par son association avec l'adjectif allotope *spirituel* et crée ainsi les ingrédients d'un mépris catégoriel. Le caractère *spirituel* du signifié désigné par le substantif isotope est médiatisé par l'adjectif isotope antéposé *mince* qui initie le lecteur à voir l'effacement progressif de la matière.

3. La métaphore adjectivale double

L'adjectif épithète dans la métaphore adjectivale peut être accompagné d'une autre épithète pour qualifier le même substantif. En effet, l'intitulé *double* de ce type de métaphore nous suggère l'isotopie ou l'allotopie de ces deux qualificatifs reliés par la conjonction de coordination *et*: soit les deux épithètes sont allotopes (la métaphore adjectivale double et pure), soit l'un est isotope et l'autre allotope (la métaphore adjectivale double et mixte). Evidemment on ne pense pas au cas où les deux adjectifs sont isotopes puisqu'il ne sera pas question de sens figuré et de métaphore.

- (24) « [...] ce baiser précieux et **fragile** que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir. » (Proust 1999 : 28)

La double qualification du *baiser* maternel dans l'énoncé 24, vient illustrer la valeur exceptionnelle que donne le narrateur à ce geste affectif pour trouver un sommeil reposant. Que le jeune Marcel trouve l'attouchement des lèvres de sa mère *précieux* se justifie par le poids émotionnel que suscite l'attente de ce geste, mais le fait qu'il le trouve *fragile* ne peut s'expliquer que par la restitution de la vision figurée du narrateur. En fait, la qualification *fragile* donne corps à l'entité qualifiée et projette dans l'imaginaire du lecteur l'image d'un produit précaire et chétif qui nécessite un soin particulier. L'allotopie de cette épithète est peu ressentie grâce à la position qu'elle occupe : d'une part, la postposition donne au substantif qualifié la possibilité de marquer l'isotopie dominante et d'autre part la seconde position de

¹ La métaphore adjectivale permet aussi d'aviver et d'actualiser cette figure lexicalisée.

l'adjectif cède au premier qualificatif la continuité de la même isotopie du *baiser*. Ainsi, le lecteur a l'impression que l'adjectif *fragile* est isotope ou lexicalisé.

- (25) « [...] prenant sa tête dans mes mains et en lui [Albertine] montrant les grandes prairies inondées et **muettes** qui s'étendaient dans le soir tombant jusqu'à l'horizon fermé sur les chaînes parallèles de vallonnements lointains et bleuâtres. » (Proust 1999 : 1408)
- (26) « [...] la phrase aérienne et **odorante** qu'il aimait. » (Proust 1999 : 175)

Dans l'énoncé (25), la postposition et la deuxième position de l'adjectif *muettes* rendent son allotopie allégée et la reformulation *des prairies inondées et silencieuses* est facilement imaginable dans l'esprit du lecteur. Le choix de l'adjectif allotope peut être justifié par la projection romantique que réalise le narrateur sur la nature en vivant un moment chaleureux avec son amour Albertine: la nature semble être un être humain et partage les moments intimes du couple amoureux par son calme et son silence. Le même sentiment d'amour occupe l'esprit de M. Swann et participe à la métamorphose partielle de la sonate de Vinteuil. En effet, le morceau ou la *phrase* préférée de M. Swann lui rappelle non seulement le beau visage d'Odette de Crécy mais aussi son odeur. L'effet synesthésique de la *phrase* se reflète dans l'emploi de l'épithète *odorante* qui prouve que cette musique a une grande influence sur l'ouïe de l'amoureux.

- (27) « [...] la glace oblique et **cruelle**. » (Proust 1999 : 17)

L'esprit angoissé du narrateur affecte la description objective de la chambre à coucher. En effet, son insomnie lui rappelle le rôle apaisant que joue l'habitude pour rendre inoffensif les objets qui l'entourent: le familiariser par exemple avec le miroitement de la « glace » rendant une petite chambre à l'image d'un espace éclaté et sans bornes. Du coup, l'impression que donnent les nouvelles dimensions de la chambre pousse le narrateur à utiliser un adjectif allotope et à accuser ainsi de *cruelle* la *glace* responsable de ce malaise dans l'énoncé (27).

- (28) « [...] une étrange et **impitoyable** glace à pieds quadrangulaires. » (Proust 1999 : 16)

Mais avant d'être *cruelle*, elle était *impitoyable* pour l'insomniaque. En fait, le premier contact du narrateur avec la *glace* reflète sa profonde souffrance en employant l'adjectif allotope *impitoyable* qui marque l'absence de toute considération de la part de l'objet miroitant. La forte charge sémantique que porte cette épithète ne passe pas sans nous suggérer l'image de la guerre puisque la position de la glace lui donne le statut du soldat ennemi qui surveille et guette les mouvements du camp adverse. Cette image terrifiante est renforcée d'abord par l'adjectif *étrange* qui marque l'absence de toute courtoisie entre l'objet et le narrateur, et ensuite par la catachrèse à *pied* qui facilite la figuration d'une personne debout à la place de la *glace*. Reste que l'antéposition de l'épithète est l'élément crucial qui lance la figure humaine dans l'esprit du lecteur avant qu'il découvre sa

fausse projection, et le force à faire une « réévaluation rétrospective » (Groupe μ 1977 : 52) pour corriger l'allotopie de l'épithète *impitoyable*.

(29) « [...] le petit cabinet de repos [...] dégageait inépuisablement cette odeur **obscur** et fraîche. » (Proust 1999 : 66)

Le terme allotope de la métaphore adjectivale double dans *À la recherche du temps* peut être aussi l'adjectif contigu au substantif qualifié, c'est-à-dire le premier adjectif et non le deuxième. En effet, son accollement direct avec le substantif bloque immédiatement l'isotopie dominante que véhicule ce dernier avant d'être relancée par le deuxième adjectif en isotopie avec le contexte énonciatif. Dans l'énoncé (29), l'épithète *obscur* est loin d'être une des qualifications de l'odeur que dégage le cabinet de l'oncle Adolphe dans la maison de Combray. L'allotopie créée par cet adjectif nous rappelle encore une fois la facilité que trouve la métaphore adjectivale proustienne à créer un effet synesthésique en associant deux sens différents. L'intervention du sens du regard avec l'adjectif allotope peut être justifiée par la noirceur qui caractérise *le cabinet de repos* abandonné par l'oncle à cause de la « brouille qui était survenue entre lui » (Proust 1999 : 66) et la famille du narrateur. Ainsi, la senteur *fraîche* de cette chambre ne peut être dissociée d'une absence de lumière et de son *obscurité* dans la mémoire du jeune narrateur.

(30) « [...] je venais d'une main **impie** et secrète de tracer dans son âme une première ride. » (Proust 1999 : 40)

(31) « [...] l'arbuste **catholique** et délicieux. » (Proust 1999 : 118)

Déçu d'avoir causé autant de peine à sa mère, le narrateur juge mal le fait d'obliger sa mère de passer la nuit dans sa chambre. Le jugement est nettement sévère puisque l'épithète allotope *impie* dans l'énoncé 30 considère la maltraitance de la mère comme une ingratitude inacceptable religieusement et nie l'existence d'un bon dieu. En fait, l'attribution de cette méprise à une *main* constitue une transgression sémantique puisqu'un tel comportement ne peut venir que d'une personne consciente. Par conséquent, le processus métonymique entre la *main* et la personne du narrateur est la seule piste qui peut faciliter l'interprétation sémantique de ce trope. Dans l'énoncé (31), l'amoureux des aubépines ne peut voir leur *arbuste* que comme la plante la plus somptueuse de Combray. Leur beauté s'accroît au mois de Mai, et le narrateur ne tarde pas à faire l'analogie entre la belle apparence des fleurs et la sacralité de ce mois : « Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie. » (Proust 1999 : 118)

Pour le jeune Marcel, la beauté de cet *arbuste* vient de ses préparations pour accueillir cette période sacrée à l'image d'un fidèle croyant. Cette humanisation de l'arbuste justifie l'emploi plus loin de l'épithète allotope *catholique* pour le qualifier de *délicieux* et de féérique.

- (32) « Il y a des jours **montueux** et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant. » (Proust 1999 : 315)

L'isotopie que véhicule le deuxième adjectif peut être un support pour la piste interprétative que peut prendre le premier adjectif allotope. C'est le cas dans l'énoncé (32), puisque le blocage que met l'adjectif *montueux* disparaît rapidement avec l'épithète isotope *malaisés* et rend même l'allotopie de la première épithète peu sensible dans l'imaginaire du lecteur.

La richesse du texte proustien nous révèle aussi que les adjectifs de la métaphore adjectivale double peuvent être non juste des épithètes mais des appositifs aussi.

- (33) « [...] elle [l'angoisse] flotte en l'attendant, vague et **libre**. » (Proust 1999 : 34)
(34) « [...] les sens, **anxieux** et pétrifiés. » (Proust 1999 : 118)

Toujours avec l'allotopie d'un seul adjectif, la métaphore adjectivale double peut se produire dans un cadre appositif. Dans l'énoncé (33), la sensation de *l'angoisse* qui afflige le cœur du narrateur en attendant que Françoise donne sa lettre à sa mère se métamorphose avec la période d'attente. En effet, cette sensation est tantôt une assurance, tantôt une double inquiétude pour épouser le tempérament changeant du narrateur. La variation de *l'angoisse* prend avec l'adjectif allotope *libre* une autre dimension loin de ce qui caractérise l'ensemble des sensations: le signifié *angoisse* s'octroie le sème /+animé/ et devient une entité consciente par le transfert de figuration qu'accomplit l'adjectif allotope. Le même effet de personnification est donné par l'adjectif allotope *anxieux* dans l'énoncé 34 au signifié du substantif qualifié, et reflète ainsi l'autonomie qu'acquièrent les *sens* selon la perception figurée du narrateur.

- (35) « L'air y était saturé de la fine fleur d'un silence si **nourricier, si succulent**. » (Proust 1999: 48)

En plus de la métaphore adjectivale mixte, le roman proustien présente la métaphore adjectivale pure, une figure où les deux adjectifs sont allotopes. Dans l'énoncé (35), l'allotopie des adjectifs *nourricier* et *succulent* est indiscutable. En effet, les qualifications données par ces deux épithètes sont inappropriées au substantif isotope *silence*. La composition sémique de ce dernier, et vu son immatérialité, ne peut pas indexer les sèmes /+nourricier/ et /+succulent/ qui métamorphosent le signifié du substantif isotope et lui donnent le trait sémantique /+comestible/. La fragile condition physique du narrateur et son besoin constant du calme et du repos peuvent justifier l'emploi des épithètes allotopes qui ne sont que les qualités figurées du *silence*.

- (36) « [...] dans ce visage désaffecté de son prestige, **vacant et spacieux**, au fond de ces yeux dépréciés. » (Proust 1999 : 25)

Vu que c'est le seul visiteur qui occupe la scène des soirées de la maison de Combray, M. Swann meuble presque toutes les conversations de la famille du narrateur. Son apparence physique ne cesse de prendre toutes les formes afin de satisfaire toutes les curiosités de la famille. En effet, son *visage* prend des dimensions incommensurables et inappropriées au corps humain: les deux adjectifs apposés *vacant* et *spacieux* dénaturent M. Swann en donnant à son corps le statut d'un terrain de jeu, et projettent un portait comique de cet invité nocturne. Il est à noter que les deux adjectifs allotopes dans ce type de métaphore appartiennent à la même isotopie et qu'ils constituent une deuxième isotopie par rapport à celle qui domine le contexte énonciatif.

- (37) « [...] voire de contempler cette lune **épluchée et juteuse** qui désaltérerait le ciel. » (Proust 1999 : 1244)

C'est le cas dans l'énoncé (37), puisque les deux épithètes allotopes *épluchée* et *juteuse* font partie du même champ sémantique et imposent à leur substantif isotope *lune* la figure d'une *orange* comme analogon. La nouvelle isotopie qu'introduisent les deux adjectifs n'est à vrai dire qu'une médiation préparatrice de la même isotopie portée par le verbe *désaltérerait* qui constitue le foyer d'une métaphore verbale à double incidence. En effet, ce verbe entretient deux relations figurées: une avec son sujet *lune*, et une autre avec son complément *ciel*. Par conséquent, la métaphore adjectivale pure n'est qu'une façon d'alléger l'allotopie du verbe *désaltérerait* et rendre perceptible le rayonnement de l'astre au milieu de l'obscurité régnante de la nuit.

Dans toutes les occurrences qu'on a relevé, que cela soit pour les métaphores adjectivales mixtes ou pures, les adjectifs sont toujours à droite ou à gauche du substantif qualifié et en aucun moment on n'a remarqué que « [...] le substantif peut être encadré par les épithètes » (Murat 1981: 124).

4. Métaphore adjectivale particulière

Nous terminerons ce travail par deux exemples inclassables dans les parties précédentes. Ce que nous désignerons dans le titre de cette partie par le terme *particulière* est la présence d'un nombre d'adjectifs supérieur à deux pour la qualification d'un seul substantif.

- (38) « [...] le double tintement **timide, ovale et doré** de la clochette pour les étrangers, tout le monde aussitôt se demandait : 'Une visite, qui cela peut-il être ?' Mais on savait bien que cela ne pouvait être que M. Swann. » (Proust 1999 : 21)
- (39) « [...] [les odeurs que dégagent la chambre de la tante Léonie] saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, **oisives** et ponctuelles comme une horloge de village, **flâneuses** et rangées, **insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses** d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu. » (Proust 1999 : 48)

Chargé de relier l'extérieur avec l'intérieur de la maison, le *tintement* de la clochette accrochée à la porte du jardin avertit la famille du narrateur de ceux qui pénètrent son espace privé. En effet, le bruit qui émane de ce grelot annonce l'apparition de M. Swann puisqu'il est « [...] la seule personne qui vînt chez nous [famille du narrateur] à Combray, quelquefois pour dîner en voisin [...], quelquefois après le dîner, à l'improviste » (Proust 1999 : 21). Le *tintement* de ce grelot ne se limite pas à une stimulation du sens de l'ouïe, mais il déclenche d'autre sens et révèle la valeur exceptionnelle de ce bruit dans l'imaginaire du petit Marcel. Par le biais de trois épithètes allotopes, le son de la clochette s'approprie une qualité humaine et une forme visuelle. Cette dernière produit un effet synesthésique puisque les signifiés des épithètes *ovale* et *doré* ne peuvent être perçus que grâce au sens du regard, tandis que l'épithète *timide* explicite une vision anthropomorphe. Cette dernière vision motive l'emploi de six adjectifs allotopes dans l'énoncé 39. Faisant partie d'une comparaison, l'adjectif *oisives* inaugure la série des qualificatifs allotopes et donne aux *odeurs* une propriété humaine en invitant le lecteur à découvrir la perception originale du narrateur vis-à-vis de l'odorat. Cette perception se poursuit avec l'utilisation de cinq adjectifs apposés – *flâneuses*, *insoucieuses*, *prévoyantes*, *dévotes* et *heureuses* – qui donnent aussi une conscience humaine aux *odeurs*. Il est à noter que le renforcement de cette chaîne de figure adjectivale vient d'une figure nominale et d'une manière très subtile : le substantif *lingères* se lie au substantif *odeurs* par le moyen d'une métaphore nominale – métaphore par coréférence –, et donne une autre faculté imagée et figurée aux senteurs que dégage la chambre de la tante Léonie.

Bibliographie

- Chenoufi, Anne Marie (1994), *La Métaphore dans « À la recherche du temps perdu »*, Université des lettres, des arts et des sciences humaines, Tunis I.
- Gross, Maurice (1981), « Les bases empiriques de la notion de prédicat sémantique », in *Langages* 63 : 7-52.
- Groupe μ (1977), *Rhétorique de la poésie*, Paris : Presses Universitaires de France, Éditions Complexes.
- Murat, Michel (1983), « *LE RIVAGES DES SYRTES* » de Julien Gracq, *étude de style II : poétique de l'analogie*, Mayenne : Librairie José Corti.
- Proust, Marcel (1999), *À la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Collection Quarto, Bibliothèque de la Pléiade (Sous la direction de Jean-Yves Tadié).
- Ricoeur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil.
- Tamba-Mecz, Irène (1981), *Le sens figuré*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Tesnière, Lucien (1988), *Éléments de syntaxe structurale*, Paris : Librairie Klincksieck (2^e édition).

LA MÉTAPHORE CÉNESTHÉSIQUE EN FRANÇAIS ET EN ROUMAIN : LE GOÛT ET L'ODORAT

Mioara CODLEANU
Université « Ovidius » de Constanța, Roumanie
micodleanu@gmail.com

Résumé

Conçu dans la perspective de l'omniprésence de la métaphore dans notre vie quotidienne et de son fonctionnement comme principe organisateur de notre pensée, le présent article se propose de comparer la configuration de la métaphore dans deux domaines du sensoriel : le goût et l'odorat. L'étude vise aussi la comparaison de la systématisme conceptuelle des métaphores gustative et olfactive en roumain et en français par le truchement des structures métaphoriques lexicalisées propres aux deux langues comparées. L'étude des structures linguistiques incarnant des expériences sensorielles [gustatives et olfactives] de ces deux langues, nous permettra de mettre en relief leurs manières spécifiques de structurer le réel mais aussi les points de structuration conceptuelle commune.

Abstract

THE SENSORY METAPHOR IN ROMANIAN AND FRENCH: TASTE AND THE SMELL

Based on the omnipresence of metaphor in our daily life and its action as an organizing principle of our thoughts, the present article aims to compare the configuration of the metaphor in two sensorial domains: taste and the smell. The study also aims to compare the conceptual systematicity of taste and olfactory metaphors in Romanian and French by analyzing the lexicalized metaphorical structures of the two languages. The comparison of the linguistic structures expressing sensorial experiences, referring to taste and smell areas in these two languages will allow us to highlight their specific ways of structuring the reality as well as their conceptual overlapping.

Mots-clés : *métaphore cénesthésique, goût, odorat, zones conceptuelles, mélioratif, péjoratif.*

Keywords: *Sensory metaphor, taste, smell, conceptual areas, appreciative, pejorative.*

1. La métaphore cénesthésique

Vu désormais non plus comme un attribut des créations artistiques mais comme un trope par analogie qui structure notre pensée et nos actions, la métaphore régit des domaines d'activité et des zones conceptuelles diverses. De plus, chaque langue-culture développe des zones de spécificité qui reflètent l'empreinte du

découpage conceptuel métaphorisé voué à rythmer et organiser, de façon cohérente, pour ses usagers, les représentations du réel environnant.

Dans notre approche nous nous appuyons sur la conception théorique selon laquelle nos visions du monde sont influencées par des réseaux métaphoriques que nous acquérons en même temps que la langue. C'est ainsi que les attributs d'un domaine-source, déjà connu et bien-structuré, sont transposés dans un domaine-cible (domaine à organiser et conceptualiser selon le domaine source) afin de mieux le saisir à travers des conceptualisations métaphoriques : « Une bonne partie de nos expériences et de nos activités est de nature métaphorique et notre système conceptuel est pour une large part structuré par la métaphore. » (J. Lakoff et M. Johnson 1980 : 157)

Les structures linguistiques qui incarnent différentes sensations et s'inscrivent dans la grande zone conceptuelle de la sensibilité – le toucher, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat – peuvent acquérir dans le contexte, et par le contexte, des valeurs évaluatives, axiologiques (mélioratives ou péjoratives) ou non axiologiques. T. Cristea mentionne que ces structures peuvent aussi désigner « [...] dans des conditions déterminées, les autres modes de sensibilité. » (T. Cristea 2001 : 80), cas où la métaphore est dite *intersensorielle*. Tous les types fondamentaux de métaphores – d'orientation, ontologiques et structurales – produisent des similitudes dont la plupart proviennent de métaphores conventionnelles qui appartiennent à notre système conceptuel.

Notre contribution, qui s'inscrit dans la lignée de la systématique de la métaphore quotidienne, se propose de comparer la configuration de la métaphore cénesthésique (goût et odorat) en roumain et en français par le truchement des structures métaphoriques lexicalisées dans les deux langues, afin d'y déceler des points communs et des divergences. L'observation de ces structures nous permettra, tout d'abord, d'observer le caractère systématique de la métaphore gustative et olfactive dans les deux langues que nous visons dans cette étude. Dans un deuxième temps, notre analyse permettra de mettre en évidence *les lignes de développement* des emplois métaphoriques des réalisateurs linguistiques pris en compte par l'identification du/des trait(s) récurrent(s) se retrouvant dans ces emplois.

La comparaison des incarnations linguistiques des expériences sensorielles gustatives et olfactives présentes dans les deux langues que nous comparons ici permet de mettre en relief ce que leurs manières de structurer conceptuellement le réel ont de spécifique et/ou de commun. L'examen des métaphores cénesthésiques lexicalisées renvoyant à l'ODORAT et au GOÛT – en roumain et en français – nous permettra aussi de décrire et de comparer la structuration interne de ces macro-champs conceptuels dans les langues choisies.

Dans ce qui suit nous allons identifier les principaux réalisateurs linguistiques roumains et français qui s'inscrivent dans les champs sémantiques du GOÛT et de l'ODORAT dont nous allons décrire les extensions métaphoriques et que nous allons comparer par la suite. Nous nous intéresserons seulement aux valeurs conventionnelles qui renvoient à des normes sociales et qui sont inscrites dans les dictionnaires.

Dans notre démarche, nous allons utiliser des dictionnaires explicatifs roumains et français, des dictionnaires bilingues roumain-français / français-roumain, imprimés ou électroniques. Les diverses occurrences contextuelles des termes étudiés seront tirées des dictionnaires mentionnés mais aussi de textes bilingues qui sont à même de mettre en évidence les difficultés de mise en rapport des textes contenant des unités linguistiques comme celles que nous visons ici, ainsi que les solutions trouvées par les traducteurs.

Dans notre texte nous allons marquer les couples hétéronymiques (équivalents dictionnaires) par des caractères italiques et séparés par une barre oblique. La traduction des termes roumains utilisés dans l'article sera mentionnée entre crochets ainsi que les explications concernant le sens de certains termes ou syntagme complexes, roumains ou français.

1. Le GOÛT

L'alimentation en tant que champ dont nous faisons quotidiennement l'expérience constitue un domaine source essentiel dans le processus de métaphorisation. Il s'associe avec des schémas cognitifs concernant les aliments, schémas dont les nœuds sont : la substance (solide, liquide, propriétés gustatives et olfactives, propriétés de transformation, etc.) et la fonction (nutritive, commerciale, etc.). (A-M. Diller 1991 : 212). Tous les schémas cognitifs, y compris dans le domaine du goût, servent de bases à la métaphorisation et donc les métaphores gustatives sont basées sur des métaphores alimentaires.

Comme la nourriture, la métaphore du goût a un côté euphorique et un côté dysphorique : *le doux est bon ; le non-doux est dysphorique* :

« Le côté agréable ou désagréable de ces saveurs alimentaires va correspondre en fait à certains types d'actes illocutoires. Les critiques sont donc *acerbes, aigres, âpres, fielleuses* ; les reproches sont *amers*, ainsi que la raillerie ; les flatteries, *mielleuses* ou *doucereuses* ; les récits, *savoureux* ou *insipides*. » (A-M. Diller, *op. cit.* : 216)

Diller note aussi que « [...] nous mangeons non seulement pour nous nourrir mais pour le plaisir de goûter, nous nous livrons à l'activité verbale non seulement pour l'échange intellectuel qui s'y attache mais pour le côté sensuel de la parole. Nous savourons d'abord des mots avant d'arriver aux idées. » (A-M. Diller, *op. cit.* : 212)

Ce système métaphorique complexe met en jeu surtout des métaphores adjectivales mais non seulement. Le latin nous a laissé le dicton « De gustibus et coloribus non disputandum ». Malgré ce positionnement subjectif que le français et le roumain ont hérité et conservé également, les adjectifs gustatifs et ceux désignant des formes et des couleurs sont placés par C. Kerbrat-Orecchioni (1980 : 84) dans la classe des adjectifs objectifs. Néanmoins, dans la combinatoire nom + adjectif, l'adjectif peut passer de « [...] son sens primaire à un sens métaphorique dérivé à travers une référence contextuelle » (T. Cristea 2001: 80). La métaphore adjectivale comme la métaphore verbale étant de nature sélective, le glissement classificatoire de l'adjectif (sa transition au figuré) est influencé par les traits

inhérents du nom qu'il accompagne. Dans ce qui suit nous retiendrons les glissements métaphoriques les plus fréquents pour le type d'adjectifs abordés ici.

Comme toute métaphore nominale lexicalisée, la métaphore nominale gustative est basée sur une incompatibilité classificatoire, située le plus souvent au niveau de la dimension, comme, par exemple, dans *le miel de la politesse*, où le substantif gustatif quitte la dimension /+concret/ et glisse vers /+abstrait/.

Les données de l'expérience cénesthésique se reflètent aussi dans des locutions contenant des éléments venant du gustatif ou de l'olfactif comme domaines source qui servent à exprimer des conceptualisations relevant d'autres zones sémantiques, avec des valeurs mélioratives ou péjoratives. Par exemple la locution *être tout miel, tout sucre* se sert des termes gustatifs qui, déplacées dans la dimension /+personne/ pour exprimer une attitude douceuse mais fausse.

Dans ce qui suit nous présentons les métaphores gustatives lexicalisées selon leur distribution sur les trois lignes de développement figuré de leurs valeurs dérivées.

1.1. Ligne de développement métaphorique mélioratif

L'examen des adjectifs gustatifs roumains et français montre que peu d'adjectifs de cette classe inscrivent leurs emplois métaphoriques, dans des zones axiologiques appréciatives.

Parmi les peu nombreux qui le font sont les adjectifs *dulce/doux* qui, en combinaison surtout avec des noms /+humain/, mais pas exclusivement, acquièrent des valeurs axiologiques mélioratives comme /+aimable/, /+délicat/ ou /+agréable/ : *persoană* [personne] *dulce*, *buze* [lèvres] *dulci*, *somn* [sommeil] *dulce*, *gest* [geste] *dulce*, *vis* [rêve] *dulce*, *climă* [climat] *dulce* ; *lumină* [lumière] *dulce*. En combinaison avec des noms /-personne/ ces adjectifs actualisent des traits comme /-intensité/: *culori* [couleurs] *dulce* ou /+facile à monter/descendre/ : *pantă* [pente] *dulce*.

Si nous comparons les contextes mentionnés par les dictionnaires explicatifs roumain et français pour les hétéronymes *dulce/doux*, nous constatons l'existence de certaines occurrences similaires de ces adjectifs comme: *personne, lumière, musique, climat, couleurs, pente*.

Par contre un nombre important d'associations à sens métaphorique de l'adjectif *doux* ne sont pas lexicalisées par son hétéronyme roumain : *peau douce, lit, matelas doux, température douce, un hiver, un temps doux, il fait doux, technologies, médecine, drogue douces*, etc.

Malgré ces divergences, la principale ligne de développement des emplois métaphoriques de ces deux hétéronymes est de type mélioratif, leur sémantisme renvoyant à ce qui est souple, agréable, qui ne présente pas de danger de quelque type que ce soit.

Mentionnons qu'en roumain, l'adjectif *dulce*, précédé par la préposition *de*, dans des associations du type *a mânca de dulce* [faire gras], *zi de dulce* [jour gras], renvoie à des pratiques religieuses et évoque la consommation des aliments d'origine animale - lait, viande, œufs, poisson et dérivés - permise pendant les périodes (ou les jours) de gras.

La métaphorisation des gustatifs *delicios/ délicieux* va dans le même sens appréciatif. Dans les deux langues les occurrences sont similaires : *un rezultat delicios/un résultat délicieux, o persoană, cuvinte, explicații delicioase/une personne, des mots, des explications délicieux,-ses.*

Dans la même zone du mélioratif peut s'inscrire l'adjectif roumain *sărat* (salé), un non doux qui, dans certains contextes, associé à des noms comme *glume sărate*² [blagues /plaisanteries salées] acquiert le sens de *plein[es] d'esprit*.

L'adjectif, catégorie grammaticale « vedette » de la métaphore gustative n'est pas la seule à être impliquée dans ce type d'extensions métaphoriques.

Dans des structures libres ou figées, certains noms, désignant des aliments sucrés, salés, poivrés – situés dans les limites conceptuelles des conventions sociales - connaissent, dans certains contextes, des extensions métaphoriques inscrites dans la même ligne de l'appréciatif : *Miere/miel : lună de miere / lune de miel ; le miel de la politesse ; dulceață [douceur]/douceur : a privi, a vorbi cu dulceață / regarder, parler avec douceur ; saveur : la saveur des idées, la saveur d'un dessin.*

Des locutions contenant des termes du champ lexical du gustatif attirées dans d'autres zones conceptuelles par leur sens global non compositionnel reflètent des attitudes sociales qui s'inscrivent sur l'axe de l'appréciatif.

C'est le cas de la locution roumaine *A fi sarea și piperul* [être le sel et le poivre de quelque chose] : ainsi que de son équivalent français *être le sel de* qui renvoient aux éléments (à l'élément en français) essentiels d'une action, au climax d'un spectacle, à une personne qui anime un groupe, qui donne du goût à une rencontre, comme le sel (et le poivre, pour le roumain) dans la nourriture : *Citatele sunt sarea și piperul literaturii* [les citations sont le sel et le poivre de la littérature] ; *Elle était le sel de sa vie.*

En outre, le sel, associé au pain (le pain et le sel) est le symbole de la générosité, de l'hospitalité en roumain qui enregistre le syntagme verbal *a primi cu pâine și sare* [accueillir avec du pain et du sel]. Le sens non compositionnel de cette structure devenue locution figée est *d'accueillir quelqu'un avec des honneurs*. Il est pourtant difficile de tracer des limites entre ses utilisations figurées et non figurée car, chez les Roumains, le geste d'offrir sur un plateau du pain et du sel fait encore partie des cérémonies destinées à l'accueil des invités auxquels les hôtes veulent montrer leur haute considération.

1.2. Ligne de développement métaphorique péjoratif

Dans la structuration des métaphores dérivées des emplois des unités linguistiques inscrites dans la zone du gustatif se détache une deuxième ligne de développement : celle des emplois axiologiques péjoratifs.

Par exemple, des suffixes comme *-eag*, en roumain, et *-âtre*, en français, ajoutés aux adjectifs *dulce/doux,-ce*, discutés *supra*, inscrivent les adjectifs ainsi dérivés, dans la zone du péjoratif lié à la sensation désagréable de l'insuffisance ou de l'excès. En effet, les adjectifs *dulceag / douceâtre* renvoient à un jugement négatif

² Son pendant *glume nesărate* [blagues non salées] signifie *blagues fades, sans humour*.

sur l'actualisation d'une qualité insuffisante [*pas assez doux*], à la fadeur, au manque de force, de caractère : *aer* [air], *zâmbet* [sourire], *ton* [ton] *dulceag* [douceâtre].

Dans cette ligne des emplois péjoratifs venant de l'excès, malgré leur relation sémantique avec les substantifs base *miere/miel*, s'inscrivent les adjectifs hétéronymes *mieros/mielleux* dont l'idée d'excès (*trop doux*) – peut se rattacher, dans leurs emplois métaphoriques, à la caractérisation d'une personne, d'une attitude, etc., affectée ou d'une douceur exagérée et hypocrite : *persoană* [personne], *zâmbet* [sourire], *vorbe* [paroles] *mieroase* [mielleuses], *lingușeli* [flatteries] *mieroase* [mielleuses].

L'adjectif français *épicé*, dans certains contextes qui renvoient à l'idée d'excès et où il acquiert le sens de *qui contient des éléments grivois* (*une histoire épicée, un récit assez épicé*) peut s'inscrire aussi dans la zone du dépréciatif.

Bon nombre d'autres adjectifs gustatifs entrés dans des structures métaphoriques ont des valeurs péjoratives. C'est le cas de l'adjectif roumain *amar* [amer] dans des combinaisons telles : *vorbe* [paroles], *amintiri* [souvenirs], *reproșuri* [reproches], *dezamăgiri* [déceptions], *amare* [amers, qui engendrent de l'amertume] – et, de même de son hétéronyme français, *amer* : des *paroles, des déceptions, des railleries, des ironies amères, des regrets, des reproches amers*.

L'adjectif roumain *acru* et ses hétéronymes français *acide* et *aigre* combinés avec des noms /+personne/ renvoient à ce qui est *méchant, mauvais, faux* : (roum) *persoană* [personne], *privire* [regard], *voce* [voix], *acră/ ton* [ton], *zâmbet* [sourire] *acru* [aigre] ; (fr) *une remarque acide, des paroles aigres-douces ; une femme/une voix aigre*. *Aigre*, dans certaines combinaisons peut renvoyer aussi à l'intensité ajoutée au désagréable : *un vent, un grincement aigre*.

L'adjectif roumain *greșos* [nauséabond, nauséux,-euse], dans des combinaisons à déviance sémique connaît aussi des extensions métaphoriques : (roum.) *persoană* [personne], *rânjet* [rictus, ricanement], *atitudine* [attitude] *greșoasă* [nauséabond,-e]. Alors que pour le français, le dictionnaire³ illustre les emplois métaphoriques de ces adjectifs par des contextes comme : *Quel volume nauséabond et de lecture répugnante* (St. Beuve) ; *C'était cela l'ennui ? C'était ce vide nauséux?* (Duhamel)

Le français utilise souvent l'adjectif *fielleux*⁴ pour exprimer un haut degré de haine et méchanceté : *des pages fielleuses ; un discours fielleux*.

Il convient de remarquer aussi la présence dans les deux langues des adjectifs qui renvoient au *non goût* (manque de goût) ou à *l'insuffisance du goût*, comme les couples hétéronymiques *fad/fade, insipid/insipide*. C'est ainsi que le dictionnaire explicatif roumain enregistre des contextes comme : *individ* [individu], *stil* [style], *glumă* [blague] *insipid(ă)* [insipide].

Le roumain dispose aussi de l'adjectif *nesărat* [non salé] pour exprimer, de façon métaphorique, l'insuffisance gustative, la fadeur : *glume nesărate* [des plaisanteries non salées], ainsi que d'un autre synonyme de *fad* [fade], à savoir, l'adjectif roumain *searbăd*, qui peut être employé, dans son sens métaphorique

³ *Nouveau Petit Robert (NPR)*.

⁴ Dérivé du nom *fiel* = bile des animaux de boucherie, de la volaille et qui renvoie donc au goût amer. (*NPR*)

dérivé, en association avec des noms tels: *om* [homme] *searbăd*, *cuvinte* [paroles] *searbăde*, *glumă* [blague], *culoare* [couleur], *lumină* [lumière] *searbădă*.

Ce manque de force, d'intensité rendu par les termes français *fade*, *terne*, *insipide*, connaît des métaphorisations similaires en français: *personne*, *conversation*, *livre insipide* ; *une couleur*, *un compliment*, *une amabilité*, *un sujet fade/terne*, etc.

Les adjectifs roumains *picant* [piquant] et son synonyme relatif *pipărat* [poivré] de sémantisme similaire dans leurs sens premiers, associés à des noms comme *cuvinte*, *scene*, *povestiri*, *anecdote*, *glume* s'inscrivent à leur tour dans la zone axiologique du péjoratif avec l'acception de *grivois*, d'*indécent*. En français l'adjectif *épicé* (*un récit épicé*) présente les mêmes aspects. Par ailleurs, le français dispose aussi de l'adjectif *piquant* qui développe dans certains contextes un sens métaphorique similaire (*un détail piquant*) mais qui enregistre des différences sémantiques, également : *des mots*, *des traits piquants* [qui blessent, qui piquent au vif], s'approchant avec ces emplois de l'adjectif *aigre*.

Le nom français *fiel* renvoie métaphoriquement à « l'amertume qui s'accompagne de mauvaise humeur, de méchanceté »⁵ : *une âme*, *une satire pleine de fiel*, *le fiel des rancunes*, *la coupe de fiel*, *des regards chargés de fiel*, *sans fiel*.

Dans le même champ sémantique de l'amertume mélangée à la méchanceté et à la mauvaise humeur inscrit ses valeurs métaphoriques le substantif français *âcreté* dans des contextes tels : *L'ironie, chez Lesage, n'a aucune âcreté*. Ces deux noms retrouvent en roumain, comme équivalent de dictionnaire, le substantif *acreală* avec les mêmes emplois métaphoriques.

Certaines des unités linguistiques présentées ci-dessus fonctionnent dans des locutions au sens global inscrit sur l'axe du dépréciatif.

C'est le cas, par exemple, du substantif roumain *sare* [sel], désignant un aliment qui, en quantités ou dans des circonstances inappropriées, devient nuisible : *a-i fi cuiva drag ca sare-a-n ochi* [être cher à quelqu'un comme le sel dans les yeux] avec le sens global d'*avoir de l'aversion pour quelqu'un*.

De même, l'expression roumaine *a face pe cineva cu sare și piper* [(faire) assaisonner quelqu'un au sel et au poivre], signifie *réprimander quelqu'un* et se situe dans la zone du dysphorique.

D'autres expressions, influencées par le sémantisme négatif des composants, s'inscrivent aussi dans la même zone dépréciative : *a-i veni acru de ceva sau cineva* [en avoir aigre de quelque chose ou de quelqu'un] ; *épancher son fiel* [a-și vărsa veninul, a arunca cu venin]. Par ailleurs, les deux noms [*fiel* et *miel*] constituent les noyaux de deux champs sémantiques antonymiques : *MIEL*/vs/*FIEL*, fait découpé et retenu dans des structures linguistiques figées : *goûter du fiel avant le miel*.

D'autres locutions hésitent de se positionner nettement sur l'une ou l'autre des deux lignes développées par les éléments lexicaux appartenant au champ gustatif.

Par exemple, l'expression verbale roumaine *a-și săra inima* [saler son cœur] dont le sens est *éprouver une vive satisfaction à la suite d'une défaite ou échec d'un adversaire*, peut s'inscrire dans la zone du mélioratif si on tient compte de la

⁵ Cf. *NPR*.

satisfaction du sujet mais aussi dans la zone opposée si on tient compte des conditions dans lesquelles la satisfaction a été obtenue.

Les expressions équivalentes *a fi numai lapte și miere/être tout miel tout sucre*, malgré les constituants de sens mélioratif *lapte, miere* (en roumain) et *miel, sucre* (en français) peuvent exprimer, selon le contexte, la fausse apparence, l'hypocrisie ou, de façon ironique, un bonheur idéal.

L'expression commune aux deux langues (possible calque en roumain) *faire les yeux doux/a face ochi dulci* [chercher à séduire quelqu'un], signifiait au début *regarder avec tendresse* en opposition avec *faire les gros yeux* qui renvoyait à un regard plein de reproches.

Faire son miel de quelque chose (tirer un profit d'une situation) déplace le sémantisme du nom *miel* de /+ concret/ vers /+ abstrait/ : *il fait son miel des difficultés de son rival.* (NPR)

Les métaphores mentionnées ci-dessus expriment des attitudes sociales : tout ce qui transgresse la norme socialement établie vers l'excès ou l'insuffisance, est sanctionné et entre dans la zone du dépréciatif. (M. Codleanu 2007 :156). La zone de l'insuffisance ou de l'absence du goût se trouve également sous la marque de la sanction sociale et donc du péjoratif.

1.3. Ligne de développement métaphorique non-axiologique

Quelques réalisateurs roumains et français dont le sens propre les situe dans la zone gustative, peuvent tracer une troisième ligne de développement métaphorique : celle du non axiologique.

L'adjectif roumain *pipărat* [poivré] acquiert, par exemple, dans son sens dérivé, des nuances évaluatives et glisse dans la zone conceptuelle du GRAND: *un preț (cam) pipărat* [un prix assez poivré], *o sumă, notă de plată pipărate* [une somme, une addition poivrées]. Le français utilise dans des contextes similaires l'adjectif *salé* : *des prix, des additions salées*.

Notons que, dans la mesure où les métaphores des exemples ci-dessus reflètent une attitude sociale, une évaluation subjective, elles ne sont pas exemptes d'une certaine nuance axiologique :

« *Grand et petit* se chargent aussi très naturellement d'émotion, *grand* à cause de ses rapports avec notre admiration, notre satisfaction, notre orgueil, notre peur, notre haine, notre dégoût, *petit* à cause de ses rapports avec notre plaisir, notre amour, notre pitié, notre mépris. » (A Blinkenberg, 1958, *L'ordre des mots en français moderne*, Kobenhaven, *apud* T. Cristea 2001 : 69).

Les transgressions classificatoires les plus fréquentes déplacent les adjectifs gustatifs de leur site objectif où les inscrivent leurs sens premiers, vers des zones axiologiques, mélioratives ou péjoratives, mais aussi vers des zones non-axiologiques.

Le caractère objectif des réalisateurs appartenant au champ lexical du goût par le glissement au figuré franchit le seuil de la sensibilité sensorielle pour s'inscrire dans le domaine des évaluations le plus souvent situées sur l'axe oppositionnel BON/MAUVAIS, mais aussi sur l'axe non axiologique. Il est vrai que cette ligne de

développement métaphorique est moins représentée mais nous considérons que les métaphores gustatives situées conceptuellement aux extrêmes de l'axe TROP (excès de goût) – PAS ASSEZ (goût insuffisant) touchent, aussi, le non axiologique.

2. L'ODORAT

Si le GOÛT dispose d'une multitude de moyens d'expression qui lui sont propres et rayonne dans des métaphores en contribuant à la structuration conceptuelle d'autres domaines, l'ODORAT est reconnu comme un domaine ayant moins de moyens de description propres et qui a donc besoin d'emprunter des éléments qui, utilisés métaphoriquement, lui servent d'instruments de description et de conceptualisation. En effet, à un regard plus attentif on constate que la description des odeurs fait souvent appel à la référence directe aux éléments de l'univers environnant qui sont indiqués comme sources des émanations olfactives : *miros de cafea, de vanilie, de pâine caldă etc.* [odeur de café, de vanille, de pain frais, etc.] ; *parfum de liliac, de violete, de tei etc.* [parfum de lilas, de violettes, de tilleuls, etc.] :

« ... une langue dans laquelle on finira par comprendre que l'odeur des forêts n'est plus **celle des arbres**.

On finit par apprendre qu'une odeur montant depuis quelque source bubonique de la terre [dont la couleur a tourné peu à peu à la peau bouillie], avait avalé **celle de la feuille verte, de l'herbe séchée et de l'humus. Une odeur qui n'est d'aucune bête, qu'ils ne savent nommer qu'en crachant.**

- **Cette odeur.** » (Kossi Efoui : 11-12)

Si l'odorat bénéficie de peu de formants spécifiques il connaît, par contre, des paradigmes de noms désignant des odeurs classifiées selon l'effet euphorique ou dysphorique produit⁶. Nous notons ci-dessous les principaux réalisateurs roumains et français distribués dans ces deux classes :

- Odeurs favorables : (roum.) *aromă* [arôme], *buchet* [bouquet], *parfum* [parfum] etc. ; (fr.) *arôme, bouquet, fragrance, fumet, parfum, senteur*, etc.

- Odeurs désagréables : (roum.) *iz* [relent], *duhoare* [exhalaison], *putoare* [puanteur], *miasmă* [miasme] etc. ; (fr.) *empyreume, fétidité, miasme, puanteur, relent, remugle*, etc.

Le nombre plutôt modeste d'adjectifs qui peuvent caractériser les différentes odeurs est compensé par d'autres associations métaphoriques composées d'un nom du champ de l'odorat et d'un adjectif pris dans un autre champ sémantique, sensoriel ou non. Parmi les adjectifs non sensoriels qui sont combinés d'habitude avec les noms olfactifs nous notons : *agréable, agressif, capiteux, désagréable, divin, écœurant, enivrant, exquis, fauve, fin, fort, fugace, infect, léger, méphitique, mauvais, puissant, suave, subtil, tenace*.

Si l'emploi « déviant » consiste dans le passage de l'adjectif d'un autre domaine sensible à celui de l'olfactif, donc à une construction analogique entre deux sensations venant de zones sensorielles différentes (goût, toucher, etc.), nous avons

⁶ Rémy Digonnet 2010 : 77.

affaire à une synesthésie ou métaphore intersensorielle : *odeur chaude, piquante, colorée / parfum frais, doux, poivré*. La gamme des adjectifs de ce type qui peuvent s'associer avec des noms relevant de l'odorat dans des extensions métaphoriques est assez riche : *âcre, amer, aromatique, chaud, délicat, délicieux, doux, écœurant, épice, fade, frais, méphitique, musqué, nauséabond, piquant, poivré, pimenté, rance, sucré, suffocant, velouté*.

Relevant de la combinatoire lexicale et reposant sur des incongruités sémiques entre le verbe et ses actants, la métaphore verbale olfactive apparaît dans des formes lexicalisées, en roumain comme en français, pivotant autour des verbes *mirosi/sentir*.

Dans leur majorité les métaphores olfactives verbales engagent des visées dévalorisantes. Le roumain et le français présentent beaucoup de similitudes non seulement dans la construction de ces structures métaphoriques, mais aussi dans leur sémantisme (dans les exemples suivants nous allons mettre en gras les quelques termes qui ne sont pas des hétéronymes) :

A-i mirosi ceva necurat, dubios – renifler quelque chose de louche ;

Nu-mi miroase a bine – ça sent le roussi (bine=bien)

A mirosi o capcană- flairer un piège

Miroase a înșelătorie – ça sent la supercherie

Miroase a război- ça sent la poudre (război=guerre)

Miroase a groapă, colivă, pamânt – il sent le sapin, il a un pied dans la tombe [groapă=fosse, tombe, colivă= gâteau mortuaire, pământ=terre]

Nous notons également l'emploi de quelques locutions roumaines et françaises qui situent leur lecture non-idiomatique dans le champ de l'odorat :

L'organe de l'odorat, *nasul* [le nez] est présent dans des expressions dont certaines sont similaires dans les deux langues⁷ : *a-și băga nasul – fourrer son nez (dans les affaires des autres) ; a avea nas fin – avoir du nez/flair*.

D'autres locutions construites autour du nom *nas/nez*, soit différent par la structure tout en restant dans la même zone conceptuelle : *a-și vârî nasul unde nu-i fierbe oala* [fourrer son nez là où sa marmite ne bout pas] – *mêle-toi de tes oignons (se mêler dans les affaires des autres) ;* soit s'inscrivent dans des zones différentes. C'est ainsi que le roumain, pour dire combien quelqu'un peut vexer, irriter ou agacer quelqu'un, utilise la locution *a-i da cuiva cu ardei la nas* [passer à quelqu'un du piment piquant sous le nez].

En français, la locution *avoir quelqu'un dans le nez* veut dire *ne pas aimer, ne pas supporter quelqu'un* et *avoir du nez* signifie *être clairvoyant*.

Malgré la diversité sémantique de ces structures les termes *nas/nez* se manifestent pourtant comme des éléments pivots dont la sensibilité aide à la structuration de ce qui nous entoure.

D'autres structures figées, de type parémique - proverbes, adages - hérités du latin se sont conservées dans les deux langues. Tel est le cas du proverbe *Pecunia*

⁷ Nous ne retenons ici que les expressions dans lesquelles les noms *nas/nez* renvoient à l'odorat.

non olet qui nous viendrait de l'empereur romain Vespasien et qui a donné en roumain *Banii n-au miros* et en français, *L'argent n'a pas d'odeur*, le sens étant que la valeur de l'argent n'est pas contaminée par son origine.

La structure parémique *Peștele de la cap se împute – Le poisson pourrit par la tête*, dont la présence dans les deux langues s'explique par son origine commune nous vient de l'adage latin *null Piscis primum a capite foetet*, recensé et commenté par Erasme.

D'autres locutions sont spécifiques à l'une ou à l'autre des deux langues.

Pr exemple, la détérioration abstraite est exprimée, en roumain, à l'aide des verbes évoquant la modification de l'odeur causée par une altération organique : *Treaba a început sa se împută* [l'affaire commence à puer], dans le sens que *la situation se détériore/devient dangereuse*.

Pour dire de façon métaphorique, à propos de quelqu'un, qu'il feint ne rien savoir au sujet de quelque chose (de louche, d'illicite) à quoi il a pris part, les Roumains se servent de l'expression *Nici usturoi n-a mâncat, nici gura nu-i miroase* [trad. littérale – ni d'ail il n'a mangé ni sa bouche ne sent (l'ail)].

En français *Ne pas être en odeur de sainteté (auprès quelqu'un)* signifie *être mal vu* et se situe sur la même ligne du défavorable.

La métaphore olfactive en roumain comme en français est distribuée sur deux lignes de développement métaphorique – favorable et défavorable – en rapport avec les sens primaires des termes engagés.

Dans le cas de la métaphore olfactive adjectivale le passage du sens primaire vers le sens figuré se fait par l'intermédiaire du contexte actif, le sens du nominal étant attiré vers la zone métaphorique par le sémantisme de l'adjectif, le plus souvent pris dans d'autres champs, sensoriels ou non. Dans le cas des verbes olfactifs, le passage au figuré se réalise par les traits inhérents des actants.

Notons aussi que la métaphore olfactive adjectivale peut être distribuée de façon relativement équilibrée sur les deux axes, selon la nature méliorative ou péjorative de l'adjectif /-odeur/ accompagnant le nom /+odeur/ alors que la majorité des métaphores olfactives verbales lexicalisées, ainsi que les locutions ayant trait à l'odorat, sont de visée négative.

3. Conclusions

Dans notre contribution nous nous sommes proposé, dans un premier temps, de comparer la configuration de la métaphore sensorielle dans le domaine du GOÛT et de l'ODORAT, à travers des structures métaphoriques enregistrées par les dictionnaires (lexicalisées). Cette comparaison a mis en évidence un nombre important de similitudes entre le roumain et le français, qui se manifestent dans plusieurs zones.

Premièrement, au niveau des inventaires, les incarnations linguistiques des expériences sensorielles gustatives et olfactives enregistrent dans les deux langues des différences similaires : le lexique de l'ODORAT est manifestement moins riche que celui du GOÛT. D'ici la nécessité d'utiliser des moyens d'expression empruntés à d'autres domaines, à la différence de la zone du GOÛT qui bénéficie de moyens propres d'expression.

En ce qui concerne la configuration des métaphores gustative et olfactive en roumain et en français, notre étude montre que la distance entre la sensibilité concrète réinvestie dans le plan cognitif conduit à un positionnement critique, à des évaluations axiologiques, le plus souvent. Le caractère subjectif présent dans toutes les métaphores gustatives et olfactives, en roumain comme en français, leur organisation autour des valeurs positives ou négatives montrent leur caractère conceptuel systématique. Les emplois figurés relèvent du même type général de transgression métaphorique, les glissements sémantiques sont régis par les mêmes mécanismes.

Les métaphores lexicalisées que les dictionnaires explicatifs, roumains et français, ainsi que les dictionnaires bilingues roumain-français et français-roumain nous ont fournies, sont, du point de vue morphosyntaxique, des métaphores adjectivales, nominales et verbales, mais, les métaphores adjectivales semblent dominer quantitativement le tableau des glissements tropiques que nous avons abordés.

Les locutions lexicalisées et les parémies retenues dans notre étude montrent d'abord que les domaines gustatif et olfactif peuvent offrir des moyens d'expression métaphorique à des expériences spécifiques ou communes généralisées et pétrifiées dans ces formes lexicalisées. Dans les deux langues et dans les deux domaines étudiés ici, l'intensité inadéquate de la sensation, « exportée » métaphoriquement dans une autre dimension ou domaine, est considérée comme une source d'excès ou d'insuffisance connotée négativement et sanctionnée en conformité avec les normes et les conventions sociales.

Certes, chacune de ces zones de similarité développe des points de spécificité, en roumain et en français, points que nous avons notés dans nos considérations ci-dessus. Mais si les contextes culturels de provenance sous-tendent ces différences, les grandes lignes de la métaphorisation gustative et olfactive sont les mêmes car elles sont construites sur une interprétation de l'expérience sensorielle organique qui ne peut être que similaire.

Bibliographie

- Cristea, Teodora (2002), « Le CHAUD et le FROID. De quelques métaphores cénesthésiques », in *Analele științifice ale Universității « Ovidius » din Constanța, Seria Filologie*, nr. XIII : 85-92 (en ligne, consulté le 12 septembre 2018).
- Cristea, Teodora (2001), *Structures signifiantes et relations sémantiques en français contemporain*, București : Ed. Fundatiei « România de mâine ».
- Cristea, Teodora (2000), *Stratégies de la traduction*, București : Ed. Fundatiei « România de Mâine ».
- Codleanu, Mioara (2017), « Bien mener sa barque » ou des visions métaphoriques de l'univers marin, en roumain et en français » in *Analele științifice ale Universității « Ovidius » din Constanța, Seria Filologie*, nr. 2/2017 : 132-142 [en ligne, consulté le 5 octobre 2018].

- Codleanu, Mioara (2007), *Sémantique lexicale. Concepts fondamentaux et exercices*, Constanța : Éd. Europolis.
- Digonnet, Rémi (2010), *Approches cognitives de la métaphore dans le domaine de l'olfaction. Anglais-français*, thèse de doctorat, https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2010_out_digonnet_r.pdf (consulté le 11 novembre 2018).
- Diller, Anne-Marie (1991), « Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français » in *Communications*, 1991, nr. 53 : 208-229 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1991_num_53_1_1807, (consulté le 10 septembre 2018).
- Duneton, Claude (1978), *La puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*, Paris : éd. Stock.
- Fuchs, Catherine / Robert, Stéphane (1997), *Diversité des langues et représentations cognitives*, Paris : OPHRYS.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin.
- Kleiber, Georges / Vuillaume, Marcel (2011), « Sémantique des odeurs », *Langages*, 181 : 17-36.
- Kleiber, Georges (2011), « Petite sémantique des couleurs et des odeurs », in Lavric E. / Pöckl W. / Schallhart F. (Hrsg.), *Comparatio delectat. Akten der VI. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich* (Innsbruck, 3.-5. September 2008). Teil I, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 85-113.
- Lakkof, George / JOHNSON, Mark (1985), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'américain par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris : les Editions de Minuit
<http://www.revues.armand-colin.com/lettres-langue/langages/langages-ndeg-181-12011-semantique-odeurs/semantique-odeurs> (consulté le 10 septembre 2018).

Dictionnaires

- Dicționarul Explicativ al Limbii Române (DEX)* (1998), Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, București : Univers Enciclopedic.
- Le Nouveau Petit Robert* (2001), *dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Société du Nouveau Littré.
- Gorunescu, Elena (2008), *Dicționar român-francez*, București : Teora.
- Gorunescu, Elena (2008), *Dicționar francez-român*, București : Teora.
<https://dexonline.ro>

Source des exemples

- Kossi Efoui (2008), *Solo d'un revenant*, Paris : Seuil.

SUR QUELQUES TYPES DE MÉTAPHORES DANS LE DISCOURS ÉCONOMIQUE

Marinella COMAN

Université de Craiova, Roumanie

Courriel : marinellacomana@gmail.com

Résumé

Cet article se propose d'identifier et d'analyser les métaphores du discours économique parce que le modèle métaphorique est un moyen productif pour représenter le développement le plus pertinent des concepts économiques. L'étude des métaphores constitue un sujet particulièrement intéressant et notre attention sera donc focalisée sur les expressions métaphoriques des trois niveaux du discours économique: le discours économique scientifique, professionnel et non-professionnel. La conceptualisation métaphorique est un processus fondamental de la pensée largement mis en œuvre dans la modélisation scientifique, y compris dans le discours économique. La métaphore permet à deux univers disjoints de trouver des points de convergence afin de maximiser la communication au sein du discours économique.

Abstract

ON SOME TYPES OF METAPHORS IN THE BUSINESS DISCOURSE

This article aims to identify and analyze the metaphors in the business discourse because the metaphorical model is a productive means of representing the most relevant development of economic concepts. The study of metaphors is a particularly interesting subject and our attention will be focused on the metaphorical expressions of the three levels of the business discourse: the scientific business discourse, professional and lay business discourse. Metaphorical conceptualization is a fundamental process of thinking, widely implemented in scientific modeling, including the business discourse. Metaphor allows two disconnected universes to find points of convergence in order to maximize communication within the business discourse.

Mots-clés: *métaphore conceptuelle, conceptualisation métaphorique, discours économique professionnel et non-professionnel, approche cognitive.*

Keywords: *conceptual metaphor, metaphorical conceptualization, professional and non-professional economic discourse, cognitive approach.*

1. Introduction

Inscrit dans le cadre théorique de la linguistique cognitive, cet article se propose d'analyser le phénomène linguistique et conceptuel qu'on appelle métaphore. Le discours économique apparaît comme un domaine de recherche fertile

pour les linguistes et les chercheurs qui se penchent sur ce problème parce que l'emploi des métaphores y joue un rôle très important, la métaphore aide à créer des similitudes entre des classes d'objets très différentes, ce qui lui confère un rôle énorme dans la réflexion pratique et théorique. Toute métaphore est un moyen de décrire un phénomène ou un état en termes destinés à décrire d'autres choses. „The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (G. Lakoff/M. Johnson). Donc selon Lakoff et ses collaborateurs, l'être humain formule ses idées en faisant appel à des expressions métaphoriques qui sont l'expression de surface des métaphores conceptuelles qui structurent un domaine: cela consiste à utiliser les termes et la structure conceptuelle d'un domaine pour en décrire un autre.

2. Cadre théorique

La métaphore représente l'un des éléments les plus importants du langage. Le discours économique emploie des expressions métaphoriques afin d'expliquer toutes sortes de phénomènes complexes. En effet, une métaphore conceptuelle n'est pas seulement une figure de style, mais également le support d'une conceptualisation de l'expérience.

2.1. Classification des métaphores

Dans les travaux de recherche des linguistes, il existe une division traditionnelle des métaphores en artistiques, linguistiques et scientifiques. Leurs caractéristiques distinctives seraient les suivantes:

La métaphore artistique relie différents niveaux de signification et elle est donc hétérogène. En règle générale, elle a un caractère subjectif. La métaphore artistique représente le but du processus de création, il est difficile- voire presque impossible- de la remplacer par un synonyme. Elle est conçue pour stimuler l'imagination, pour provoquer une image vive dans la conscience du destinataire. On y retrouve très clairement la dualité sémantique et la connotation.

La métaphore linguistique relie les valeurs d'un seul niveau et elle est donc homogène. Elle a un caractère conventionnel. C'est un moyen de communication et elle est souvent remplacée par un synonyme. Dans la métaphore linguistique, la dualité sémantique des plans est effacée et la connotation tend à être neutre.

Nous allons nous occuper surtout de la métaphore du discours économique professionnel qui est une métaphore scientifique hétérogène, car elle relie différents niveaux de signification. Devenue un moyen conventionnel dans un cercle restreint de spécialistes, sa connotation tend à être neutre et la bidimensionnalité sémantique est progressivement éliminée.

Nous pouvons aussi classer les métaphores du point de vue formel en nominales, verbales, adjectivales ou adverbiales.

2.2. La métaphore vue d'une perspective cognitive

Suite aux recherches menées ces dernières décennies, la métaphore a bénéficié, à côté de la métonymie, d'un renouveau d'intérêt.

Pour les linguistes cognitifs la métaphore sert en premier lieu à la création du sens : une forme de pensée impliquée dans l'expression linguistique à plusieurs niveaux de complexité, un outil cognitif au pouvoir heuristique permettant de catégoriser les expériences humaines. De même, elle se configure comme une opération quotidienne fondamentale de notre système conceptuel qui est de nature essentiellement métaphorique, le processus de métaphorisation ou mapping étant une stratégie universelle dans la cognition et dans la communication (G. Lakoff, M. Johnson, 2008 : 13). La plupart des processus humains sont métaphoriques, les métaphores comme expressions linguistiques sont possibles parce que chaque locuteur possède des métaphores comme structures mentales dans son système conceptuel.

La métaphore conceptuelle (cognitive) joue un rôle important dans le texte économique, mis en évidence par de nombreux chercheurs. À notre époque, un mécanisme métaphorique est envisagé pour la conceptualisation des réalités scientifiques dans ce genre de textes. La métaphore démontre la créativité du langage, chaque discours construit sa propre structure métaphorique. Dans les textes économiques les auteurs utilisent surtout les expressions métaphoriques, qui sont des expressions linguistiques et représentent la réalisation superficielle d'une conceptualisation: « les métaphores nous permettent de comprendre un domaine de l'expérience par un autre. Pour servir cette fonction il existe une base, une série de concepts qui ne sont pas compétemment compris par la métaphore et qui servent comme domaines sources » (Lakoff et Turner, 1989 :135).

2.3. Domaine source et domaine cible

Le domaine source est représenté par le concept avec lequel on fait la comparaison et le domaine cible est le concept décrit.

2.3.1. Exemples de métaphores du discours économique

On pourrait commencer les exemples par la vision mécaniste de l'économie qui est vue comme une machine. C'est d'ailleurs l'exemple donné par Lakoff (1987) et l'analogie entre l'économie et la mécanique est très bien réalisée, le sens métaphorique réside dans l'énoncé métaphorique pris dans sa totalité. Ainsi pour pouvoir fonctionner, les « rouages » de l'économie font l'objet de « réglages précis » et pour cela les spécialistes ont recours à des « outils ». Les métaphores verbales sont abondantes dans ce cas : la machine *s'emballe*, elle peut être dotée d'un moteur qui peut *peiner*, *s'essouffler* ou même *caler*. Dans ce cas il faut *redémarrer la machine économique en panne* mais il faut faire attention pour que son *moteur ne soit pas en surchauffe*.

Les textes économiques, (tant professionnels que non-professionnels) de tous les sous-domaines abondent en *mécanismes*, *dispositifs*, *outils* de toute sorte :

« *Le mécanisme de financement avec partage des risques* (MFPR) est un nouveau *dispositif* élaboré par la Commission Européenne et la Banque Européenne d'Investissement [...] »

« *Le mécanisme de financement avec partage des risques (MFPR) est un dispositif de financement par l'emprunt doté d'une enveloppe de 10 milliards d'EUR qui sera distribuée sous forme de prêts [...] à des entités présentant [...]* »

Les produits bancaires sont des *outils* :

« La BEI dispose d'un large éventail *d'outils* élaborés pour aider ses clients à combiner ses prêts et d'autres sources de financement. »

Une métaphore fréquente du langage économique professionnel est celle du *circuit économique*. Au sens usuel du terme, un circuit désigne un certain ensemble de chemins à parcourir, définissant une circulation entre des pôles définis. On parle de *circulation sanguine* en médecine et de *circuit économique* et *monétaire* en économie parce que la production est répartie et échangée, puis les biens sont consommés ou conservés pour être utilisés dans une période ultérieure. Un circuit très général se retrouve dans toute société.

On pourrait donner pour exemple une autre métaphore, (celle qui a pour domaine source « *l'enfant* ») qui compare les petites entreprises avec un petit enfant qui a besoin de *grandir* et de *se développer*, par exemple: « *Les enfants* » *ne pensent pas à se faner, ils se développent plus rapidement que le reste de l'économie* et le lecteur apprend qu'il y a une petite vague de développement des affaires. Dans le discours du marketing, *le produit* est souvent personnifié à travers la métaphorisation et on parle de « *familles de produits* », de « *générations de produits* », de « *cycle de vie d'un produit* », de « *la conception, la naissance, la jeunesse, la maturité, la croissance, la vieillesse ou la mort d'un produit* », de . » « *l'adoption d'un produit* », etc.

De nombreux articles du discours non-professionnel, parus dans les magazines et les journaux de profil présentent des métaphores qui attirent l'attention du lecteur sur les problèmes liés à la compétitivité de la monnaie euro par rapport au dollar américain, ainsi que les problèmes de l'unification de l'Europe dans une union monétaire, tels que: *l'Europe « grandit et se soude »*, *l'Europe est « en croissance », six mois après la naissance, l'euro « flirte » avec le dollar* ; (six mois après la naissance de l'euro, il « flirte » avec le dollar). La métaphore LE TEMPS, C'EST DE L'ARGENT repose sur la vision culturelle qui s'est développée dans la culture occidentale, notamment dans les sociétés industrialisées, où le travail est associé au temps qu'il faut pour l'accomplir. Ce modèle se reflète sur la façon dont nous structurons nos activités quotidiennes, si bien que nous comprenons et expérimentons le temps comme une marchandise qui a de la valeur, quelque chose qui peut être *dépensé, investi, économisé* : *Il a gaspillé son temps ; J'ai gagné du temps*. Il y a aussi la métaphore « *du lavage du linge* »: *le marché devient « une grande machine à laver pour blanchir de l'argent sale »*.

2.3.2. Réinterprétation des concepts économiques par la métaphore

À l'aide de divers modèles métaphoriques, de nombreux concepts économiques sont réinterprétés. Nous voulons illustrer cette position par le concept économique de la banque, modèle métaphorique de l'homme – économie. Ainsi, dans

le secteur bancaire, le principe du “too big to fail” est une version spécifique de la théorie du *passager clandestin*. En effet, une grande banque pourra tirer parti d’opérations à risque qui en général procurent une plus grande rentabilité ; si le risque se matérialise, l’Etat interviendra et l’aidera pour éviter qu’elle fasse faillite et provoque une panique ou un risque systémique. L’illustration en a été donnée par les grandes banques américaines ou européennes qui ont été renflouées par les Etats, au moment de la crise des *subprimes*. L’individualisation des gains, tout en socialisant les pertes est une application concrète de la théorie du *passager clandestin*, où les grandes banques sont « *les clandestins* » du système bancaire mondial. On pourrait aller encore plus loin. « *L’imperfection de l’information entre les banques commerciales, d’une part, et les déposants, d’autre part, aboutit à ce que certaines banques sont devenues « passagers clandestins », cela veut dire qu’elles ne paient pas une prime identique à celle acquittée par leurs concurrentes. Dans cet exemple, il y a toujours la métaphore: « Les banques sont des passagers clandestins » où la base du concept métaphorique de transfert est l’actualisation du signe «ne paient pas». Le contenu du concept économique « banque » est complété par la métaphore d’une nouvelle caractéristique conceptuelle: la banque ne paie pas, c’est-à-dire qu’elle ne remplit pas son obligation, elle cherche des astuces pour ne pas payer la prime d’assurance. La compréhension s’accompagne d’une évaluation négative, inscrite dans la source *passagers clandestins*, car ne pas payer pour les services fournis par le système public est mauvais. Ainsi, par cette métaphore, un avertissement est envoyé: ne pas aller à des banques malhonnêtes, elles peuvent te tromper. Dans ce cas, la métaphore remplit non seulement la fonction de nomination, mais reflète également une attitude face à la situation décrite avec son aide. Le passager clandestin, comme le terme l’indique, est celui qui bénéficie d’une situation favorable, sans avoir à en payer le prix.*

3. Problématique

Nous nous sommes posé le problème si l’étude de la métaphore dans le langage de l’économie doit se comprendre ou non comme une voie d’accès à l’étude de la théorie de l’économie. Selon plusieurs études, on s’accorde à reconnaître à la métaphore une place de choix dans le discours économique et la présente étude va nous permettre de voir cela de plus près. Dans les textes de spécialité, les métaphores constitutives de la discipline spécialisée sont essentielles et elles se manifestent dans les termes métaphoriques.

« La métaphore terminologique est loin d’être une simple façon de parler, elle est essentiellement une manière de penser. Certes, elle est un emprunt imagé, mais une fois que cet emprunt est réinvesti dans une pratique sociale, une fois que sa signification est réglée par les acteurs agissant dans le cadre de cette pratique, elle devient l’expression d’un nouveau concept. » (Assal 1995 : 23)

4. Objectifs de la recherche

Les objectifs de notre recherche visent l’analyse de la présence des métaphores dans les textes économiques des écrits scientifiques, professionnels et non-professionnels. Pour résoudre les tâches qui nous attendent dans le présent

travail, il est très important de distinguer les trois niveaux du discours économique: le discours économique scientifique, professionnel et non professionnel. La complexité du discours économique implique que chaque sous-domaine a sa propre intentionnalité, qui est en quelque sorte corrélée à l'objectif du discours économique général. Et naturellement, dans divers textes, appartenant à différents sous-domaines, un certain type de métaphore sera dominant.

Le discours économique professionnel est inclus dans le contexte de l'activité professionnelle. Il en résulte un degré élevé d'objectivité, de concret et d'orientation pratique. Par conséquent, une métaphore dans le discours économique professionnel contient des éléments qui la rapprochent du professionnalisme, mais non d'une métaphore scientifique.

Dans le discours économique non professionnel, qui a beaucoup en commun avec le discours des médias, la métaphore permet le plus souvent d'éviter la complexité inutile de la présentation, elle permet de rendre le matériel plus compréhensible, en se basant sur des images spécifiques bien connues du lecteur, et de créer le fond émotionnel de la narration. Dans les textes consultés de la presse économique en ligne nous pouvons donner quelques exemples du discours économique non-professionnel:

« Les banques françaises *gardent la tête hors de l'eau* » (Les Echos)

« L'augmentation du prix de l'essence *ampute* le pouvoir d'achat, dit-on, ce qui est une évidence à court terme. » (Libération)

« Les entreprises *s'attaquent* aux concurrents les plus faibles » (Les Échos)

« Les ventes *déclinent ou progressent* » (Les Échos)

« *(re)conquérir le marché, conquérir de nouveaux clients* » (Les Échos)

« [...] l'entreprise *va à sa ruine* » (Les Échos)

Dans la plupart des textes du discours économique non-professionnel, la pictorialité domine l'expressivité. Les journalistes comme les politiciens et les économistes connaissent l'axiome suivant: le pouvoir des sentiments et le caractère persuasif des évaluations sont directement proportionnels à la clarté et au caractère concret des concepts qui les sous-tendent et, par conséquent, ils font appel à des images métaphoriques pour tenter de convaincre. Parmi les métaphores les plus courantes, on peut distinguer les métaphores réunies dans les classes suivantes: machines et mécanismes, animaux, plantes et jardinage, lutte et actions militaires, santé et condition physique, phénomènes naturels ou météorologiques, navires et natation et enfin le sport.

« *L'économie française se porte mieux* : accroître des flux d'épargne vers les fonds de capital (...) permet de soutenir l'économie française ».

Cependant, ces métaphores économiques ont une connotation prononcée: dans la plupart des cas, elles sont conçues pour impressionner l'imagination, évoquer une image, et la bivalence sémantique y est clairement tracée. En d'autres termes, les

métaphores trouvées dans les textes du discours économique non professionnel ont souvent plus de points communs avec les métaphores artistiques qu'avec les scientifiques.

5. Caractéristiques des métaphores professionnelles

Il est donc évident que la division traditionnelle des métaphores en artistiques, linguistiques et scientifiques lors de la description d'expressions métaphoriques dans les discours économiques, politiques ou d'autres ne suffit pas. La métaphore dans ces discours combine les caractéristiques des trois types de métaphores traditionnellement distingués, mais elle a également beaucoup en commun avec le professionnalisme. Par conséquent, nous estimons qu'il est approprié de choisir un type particulier de métaphore - une métaphore professionnelle, dont les caractéristiques peuvent être considérées comme suit :

1. elle désigne des réalités spéciales et les concepts abstraits liés aux activités professionnelles du locuteur;
2. il y a une convention dans un cercle restreint de spécialistes, bien que cela puisse devenir une expression couramment utilisée (*monnaie chaude, acheter vente chaude, acheter banque chaude, effondrement financier/du système financier, effondrement économique, krack financier, l'effondrement des banques/du système financier et bancaire, éclatement de la banque, éclatement de la bulle immobilière, risque d'éclatement de l'euro, banque qui peut prendre votre argent en otage, etc.*), mais avant cela, elle contient un élément d'ésotérisme, des *secrets* de la profession;
3. elle est un moyen et non un objectif, même dans les textes journalistiques et les discours émotionnels des hommes politiques et des économistes;
4. elle cherche à éliminer les biais sémantiques;
5. elle est hétérogène (lie différents niveaux de signification);
6. sa connotation tend également à être neutre.

6. Conclusions

Comme nous l'avons précisé dans l'Introduction de ce travail, nous nous sommes proposé d'analyser le phénomène linguistique et conceptuel qu'on appelle métaphore. Car, comme on le sait, les langues de spécialité nécessitent un enrichissement continu de leur vocabulaire et pour cela elles font appel à plusieurs procédés. D'où le recours à la création lexicale ou à la néologie, et notamment à la métaphore qui occupe une position-clé de par son rôle dans la création sémantique. L'étude de notre corpus nous a fourni des exemples concluants, nous permettant de mettre en évidence la présence, dans le discours économique - sur les trois niveaux analysés - des métaphores, surtout conceptuelles.

À ce qu'on a déjà dit, nous voulons ajouter que chaque métaphore, quel que soit le type auquel elle appartient, peut être considérée comme linguistique (dans la classification traditionnelle), et en particulier spécifique, professionnelle.

Compte tenu de ce qui vient d'être dit, il est nécessaire de préciser que lors de l'identification des types de métaphores, il convient de prendre en compte des paramètres tels que les fonctions des métaphores et leur degré d'utilisation. Dans le domaine économique, la métaphore est à considérer comme une clé linguistique aux

conceptualisations cognitives. Elle fonctionne en tant que moteur de la créativité conceptuelle, terminologique et phraséologique et opère une projection entre différents domaines conceptuels.

Bibliographie

- Arutyunova, N.D. (1990), Article d'introduction / N.D. Arutyunova // *Théorie de la métaphore*. M.: Progress, p. 3-16.
- Assal, J.-L. (1995), « *La métaphorisation terminologique* », in *Terminology Update XXVIII-2*, p. 22-24.
- Bordas, Éric (2003), *Les chemins de la métaphore*, Paris : PUF.
- Coman, Marinella (2016), *Sur quelques métaphores conceptuelles de la crise économique dans la presse française*, in Guță, A., Popescu, M., Teodorescu C.-N., *Actes du Colloque International 50 Ans de français à l'Université de Craiova (1966-2016)*, tome I, *Perspectives linguistiques et lexicographiques*, Craiova, Universitaria, p. 85-98.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: Chicago University Press, trad. franç. par M. Defornel en collaboration avec J.-J. Lecercle, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2008, p. 13.
- Lakoff, George/Turner, Mark (1989), *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press.
- Prandi, Michele, (2002), « *La métaphore : de la définition à la typologie* », in *Langue française*, Volume 134, Numéro 1, Numéro thématique *Nouvelles approches de la métaphore*, p. 6-20.
- Radisevic, Irina/Sévigny, Alexandre (2007), *La traduction et la métaphore conceptuelle*, Hamilton, Ontario : Mc master University.
- Turbayne, C.M. (1962), *Le mythe de la métaphore*, Londres : Yale Univ. New Haven.

Références électroniques

- Arleo, A. (2000), « *Life cycles, chaos and zoom lenses: a comparative analysis of some conceptual metaphors in the discourse of entrepreneurship theory* ». *ASp* 27-30, 19-32. URL : [http://asp.revues.org/docannexe /image/1624/img-1.png](http://asp.revues.org/docannexe/image/1624/img-1.png) (dernière consultation le 5 octobre 2018).
- Dobrzynska, Teresa (1995), *Translating metaphor: problems of meaning*, *Journal Pragmatics*, 24, pp595-604. URL : <http://scolarsportal.info.libaccs.lib.mcmaster.ca/cgi> (dernière consultation le 6 octobre 2018).
- Iordache, Aura, « *Métaphores de la crise dans la presse française et roumaine* », in *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 10. La métaphore dans le discours spécialisé, (dernière consultation le 16 octobre 2018) Disponible sur Internet : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=3168>. ISSN 1308-8378.

- Resche, Catherine (2002), « *La métaphore en langue spécialisée, entre médiation et contradiction : étude d'une mutation métaphorique en anglais économique* », in *ASp* [En ligne], 35-36 |2002, mis en ligne le 25 août 2010, (dernière consultation le 6 octobre 2018). URL : <http://asp.revues.org/1624> ; DOI : 10.4000/asp.1624
- Zonana, Victor Gustavo, *Les métaphores du discours économique* (Analyse linguistique des tribunes médiatiques argentines lors de la crise de 2001 <http://www.lanouvellerevueargentine.com/assets/files/65-75.pdf> (dernière consultation le 6 octobre 2018).
<http://www.info-metaphore.com/>(dernière consultation le 16 octobre 2018)
http://www.univ-paris8.fr/desagulier/home/THESE_DESAGULIER.pdf (dernière consultation le 16 octobre 2018).
http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2012/filologie/tomoni_morar_bianca_fr.pdf (dernière consultation le 16 octobre 2018).
<http://www.erudit.org/revue/meta/1996/v41/n3/002842ar.pdf>(dernière consultation le 1 octobre 2018).
<http://www.melchior.fr/Etape-decouverte.11601.0.html> (dernière consultation le 1 octobre 2018).
<http://www.revue-signes.info/document.php?id=3134&format=print>(dernière consultation le 5 octobre 2018).
http://www.confcontact.com/2012_10_24/3_mahnitska.htm, К.филол.н. Махницкая Е.Ю. ТИПЫ МЕТАФОР В ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (dernière consultation le 13 octobre 2018).

LA MÉTAPHORE : UNE *DÉVIANCE*¹ SÉMANTIQUE COMME OUTIL DE SUBLIMATION DE LA FEMME DANS LA PRODUCTION POÉTIQUE DE HAMIDOU DIA

Moussa COULIBALY

Université Cheikh Anta DIOP de DAKAR, Sénégal

rhogsen@yahoo.fr

Résumé

La métaphore, en tant que dénomination déviante, déféctuosité sémantique, revêt une utilité capitale pour les besoins d'éloge. Cette vision convient parfaitement au genre épideictique dont le fondement reste l'encensement de l'objet du discours. À travers une perspective essentiellement sémantique, l'étude permet de se rendre compte que la métaphore est un trope éminemment poétique pour la constitution de nouvelles pertinences sémantiques. Ce phénomène s'effectue à la suite de *collusion*, de *tension* entre le sens des mots en vue de plaire et de toucher grâce à la recatégorisation en terme de sens neuf. La métaphore est, sous ce rapport, une figure d'éclat, un moyen efficace pour la sublimation de la femme dans la production poétique de Hamidou Dia.

Abstract

METAPHOR: A SEMANTIC DEVIANCE LIKE A TOOL FOR WOMAN'S SUBLIMATION IN HAMIDOU DIA'S POETIC PRODUCTION

As a deviant denomination, metaphor shows extremely useful for praising. This vision is perfectly appropriate for the epideictic kind, whose core remains the eulogy of the speech object. Through a mainly semantic perspective, the study allows us to realize that the metaphor is an eminently poetic trope for the rendering of new semantic relevance. This phenomenon takes place after collusion, tension between the meaning of the words in order to please the senses due to the second categorization in terms of acquiring a new meaning. In this respect, metaphor is a figure of brightness, an efficient way of woman's sublimation in Hamidou Dia's poetic production.

Mots-clés : *métaphore, sémantique, défaillance, sublimation, femme, syntaxe.*

Keywords : *metaphor, semantics, failure, sublimation, woman, syntax.*

¹ C'est un terme de Georges Kleiber (1994) et de Paul Ricœur (1975) ; il est synonyme de déféctuosité, d'anomalie ou encore d'écart entre les mots au plan sémantique. Nous l'utilisons comme titre pour la présente contribution, car il semble être le terme le mieux indiqué. Nous y reviendrons en détail dans le corps du travail.

Introduction

Le fonctionnement de la métaphore et son utilité dans le langage reviennent sans cesse au cœur des débats. Des chercheurs comme Ricœur (1975), Le Guern (1973), Meyer (2004), Reboul (1996), Bacry (1992) ou encore les rhétoriciens Max Black (1962) et Goodman (1968) se sont attachés à mettre en lumière le processus métaphorique mais également son rôle dans le discours. Plusieurs théories, exploitant les recherches d'Aristote et autres rhétoriciens, ont débouché sur de meilleures connaissances de ladite figure. Bien inspirés et bien élaborés, leurs travaux ont permis de placer ce trope dans une logique lexico-sémantique en la considérant comme une déféctuosité, une déviance sémantique (Kleiber 1994, Fromilhague 2015, Le Guern 1973 et Ricœur 1975). Figure de sens (Reboul 1996), elle naît suite à un arrangement de mots dont le sens s'exclue. Son intérêt porte sur le fait qu'« [...] elle permet de présenter en un seul mot le sens de deux mots, donc d'enrichir le contenu de l'énoncé de tout ce que le contenu métaphorique apporte... » (Bacry 1992 : 52). En effet, elle agit essentiellement sur le sens, car c'est avant tout un trope au sens de transfert, de transport, de translation (Bacry 1992) créant du alors une incongruence, une impertinence sémantique dans l'énoncé ; phénomènes qui ont été encore révélés par les travaux de Kerbrat-Orecchioni (1986), Ricœur (1975) et Meyer (2004).

L'intérêt stylistique de cette figure est qu'elle regorge d'une utilité expressive indéniable. Fonctionnant sur la base de transfert de sèmes, ce trope majeur se veut une source essentielle pour la constitution de sens nouveaux qui interceptent la référence au point d'abolir la réalité (Cohen 1966, Ricœur 1975). Foncièrement poétique, la métaphore demeure un noyau que le poète met en œuvre pour la technique de sublimation. Elle est une figure d'éclat, un moyen de plaire et de toucher² selon qu'il s'agit d'un objet, d'un fait ou d'une intention (Le Guern 1973, Meyer 2004, Reboul 1996).

Dans le cadre de la présente contribution, il sera question de la métaphore dans la production poétique de Hamidou Dia³. Nous traiterons d'abord de la définition de ladite figure et de son fonctionnement avant de nous attacher ensuite à montrer ses enjeux stylistiques à savoir son importance et sa visée en tant qu'un excellent moyen de sublimation de la femme chez le même poète.

² Le Guern (1973) rend bien compte de ces idées quand il parle de « docere », « movere et « placere » comme fonctions de la métaphore. La fonction appelée *docere* est de transmettre une information. *Placere* est la fonction traditionnelle attribuée à la métaphore, à savoir celle d'orner et de plaire. Quant à *movere*, il a pour but d'émouvoir et de persuader.

³ Hamidou Dia, poète, essayiste, romancier, chroniqueur, critique littéraire, est né le 04 août 1953 à Dakar. Il a grandi dans le nord du Sénégal, à Saldé près de Podor. Il étudie la philosophie à Dakar et à Paris. En 1995, il obtient un doctorat à l'Université Laval (Québec). Titulaire d'un Ph.D en littérature française et d'un DEA de sociologie de la culture et des idéologies, lauréat du CAPES, il a enseigné à Cergy-Pontoise en France, au Canada et au Sénégal. Il est décédé le 04 février 2018 à Dakar au Sénégal.

1. La métaphore : une perturbation sémantique due à une combinaison de mots opposés

Il existe une abondance de théories sur la métaphore et ses catégories, sur ses fonctions et son fonctionnement. Traditionnellement, elle a été comprise et présentée comme une *comparaison abrégée* ou comme une *analogie*, une *ressemblance* entre deux phénomènes, deux faits, deux êtres (Aristote 1952, Dumarsais 1730, Le Guern 1973, Bacry 1992, Ricœur 1975 et Molino 1979). La notion d'analogie pousse à concevoir cette figure selon le schéma suivant : A est pour B ce que C est pour D, comme dans l'exemple d'Aristote : « La coupe est pour Dionysos ce que le bouclier est pour Ares »⁴. La métaphore établit un lien entre deux concepts et cherche à traduire l'un par l'autre. L'analogie est le point fondamental de cette figure en termes de correspondance, car il s'agit de « Dire A, c'est dire B / A est B » (Meyer 2004 : 70). L'exemple suivant de Hamidou Dia permet de rendre compte de cet aspect :

(1) « Tu es l'aube rutilante d'un vol de colombe », *Les Remparts de la mémoire*, p. 15⁵.

La femme à sublimer, identifiable au « tu », est caractérisée par les traits « être humain de genre féminin » qui s'opposent pourtant aux traits sémantiques de l'« aube », une réalité abstraite, un moment annonçant la naissance du jour. Mais elle est prise pour humain et non humain à la fois au moyen de la métaphore de l'aube où « [...] *méta-* indique un déplacement et – *phore l'idée* de "porter" : il s'agit d'un transport, d'un transfert, de la translation du mot métaphorique dans un contexte qui lui est a priori étranger » (Bacry 1992 : 47). Dans ce travail de *A est B*, il se pose ainsi le problème de la *figurativité* (Meyer 2004) dont va jaillir la notion d'*identité faible* (Meyer 2004) qui est logée dans un élément commun entre les deux réalités nommées. La femme (A) et l'aube (B), dans l'exemple cité, sont posées côte à côte en termes de ressemblance. La métaphore consiste ici à « [...] suggérer quelque chose d'autre que ce qui est affirmé » (Ricœur 1975 : 122) en vertu d'un transfert de signification basé sur « [...] une comparaison dans l'esprit » (Dumarsais 1730)⁶. Les notions de ressemblance et d'analogie reviennent sans cesse ; et il serait difficile, voire impossible d'ôter cette partie de l'ossature de la métaphore sans en écorcher l'image. Faite d'associations analogiques ou encore de relations subjectives, la métaphore est au sens restreint, « [...] la désignation consciente d'une pensée au moyen d'un nom d'une autre qui lui est liée par ressemblance ou analogie » (Molino 1979 : 110). En tant que trope, elle repose d'une manière ou d'une autre sur le

⁴ Il s'agit ici d'un célèbre exemple qu'Aristote a donné afin de mieux expliquer sa conception sur la ressemblance à propos de la métaphore. En effet, l'exemple permet de faire un lien entre deux concepts et de traduire l'un par l'autre quand un auteur introduit une métaphore. Et pour ce qui est de notre contribution, cette technique permet de donner de la valeur à l'objet du discours.

⁵ Nous signalons que les exemples sélectionnés et étudiés dans cette contribution sont tous issus des trois œuvres poétiques de Hamidou Dia. Nous renvoyons le lecteur à la bibliographie pour plus de détails.

⁶ Dumarsais 1730 repris dans Le Guern M., 1973, p. 11.

rapprochement de deux réalités grâce à des mots comme l'illustre parfaitement l'exemple (1).

À côté de cet aspect, la métaphore se joue également sur la combinaison de termes dans un énoncé. C'est dans ce contexte que nous trouvons la notion d'écart par rapport à la norme, par rapport à la logique ; écart synonyme de figure qui, lui-même, est « [...] un conflit entre le syntagme et le paradigme, le discours et le système » (Cohen 1966)⁷. Les définitions données sur la métaphore peuvent bien se résumer en « altération ressentie du degré zéro » (Groupe μ 1970 : 41), « discours déviant » (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 222). Cette idée est la mieux partagée, et nous pouvons la retrouver encore en des termes comme anomalie syntaxique et sémantique, incongruence, rupture avec la logique discursive, attribution insolite, incompatibilité, défectuosité, défaillance (Kleiber 1994). La métaphore est donc un écart linguistique, une perturbation sémantique en vue de la création d'une nouvelle pertinence. Cette conception a fini par être un dogme et Kleiber (1994) pense que « [...] la métaphore, quelque conception que l'on en ait par ailleurs, engage définitoirement une histoire de "déviance" » (p. 36).

Dans la « métaphore nominale » comme dans celle « adjectivale » ou encore celle « verbale » (Le Guern 1973, Fromilhague 2015), nous rencontrons cette notion de défaillance à cause de l'association de termes contradictoires ; association hasardeuse qui provoque ainsi « une tension, une « torsion » (Ricoeur 1975) dans l'ensemble du discours. L'idée de perturbation sur le sens est d'ailleurs véhiculée par le nom même de cette figure (trope) ; tout va se jouer sur les traits distinctifs permettant de caractériser le sens des mots. En effet, le locuteur, dans une phrase, pourrait opérer un choix inattendu sur l'axe paradigmatique. À la place du mot que le contexte prévoit, le locuteur préférera un mot qui n'a pas de lien sémantique direct ou évident avec le reste de la phrase. Suivant cet axe cité, il est clair que l'énoncé demeurera correct au plan syntaxique, mais il sera plus ou moins défectueux au plan sémantique car nécessairement enrichi. Nous en déduisons alors que la métaphore est un phénomène linguistique agissant sur le sens, donc sur le plan sémantique⁸ essentiellement. Voilà pourquoi avec la métaphore, le message est perçu comme linguistiquement incorrect et son infraction provient de l'axe paradigmatique, c'est-à-dire l'axe des substitutions. Cela se confirme dans l'exemple suivant quand le poète écrit :

- (2) « [...] je ne chanterai pas les fleurs
surgissant au détour des tables d'abondance
ni la longueur des attaches
au bord des lacs de mélancolies. » (*Les Remparts de la mémoire*, p. 55)

Le processus métaphorique joue sur le sens des mots « lacs » et « mélancolies » constituant le groupe métaphorique. Dans cette association de mots,

⁷ Cohen J., 1966, repris dans Ricoeur P., 1975, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, p. 193.

⁸ Nous sommes encore réconforté dans cette thèse par les propos de Reboul (1996) qui rappelle que la métaphore est une *figure de sens* au moment où Bacry (1992) parle de *trope* comme nous l'avons souligné précédemment.

la métaphore surgit de la confrontation des sèmes contenus dans les lexies individuelles⁹. Avec cette métaphore nominale, on se rend compte que la combinaison de mots garde sa cohérence syntaxique, mais elle comporte une impertinence sémantique avérée, suite à une collusion entre deux substantifs qui s'excluent d'ordinaire : « lacs » et « mélancolies ». Dans cette optique, la phrase contenant cet énoncé métaphorique est syntaxiquement correcte, mais sémantiquement défailante, car le sens a changé avec « une recatégorisation subjective et imaginaire » (Fromilhague 2015 : 59). Et justement, c'est la catégorisation qui permet d'abolir les frontières entre les catégories¹⁰ sémantiques et référentielles les plus variables. En surface, cette figure est une incohérence, une anomalie sémantique, c'est-à-dire qu'il y a un terme qui fait entrave à la dynamique sémantique même de l'énoncé.

Nous pouvons donc dire que cette figure est la résultante d'une interaction sémantique incohérente entre des éléments logiquement antagoniques dans une structure syntaxique donnée.

La dimension déviante attribuée à la métaphore, au-delà de la métaphore nominale, se révèle plus explicite et plus précise dans d'autres types de métaphores comme nous pouvons le lire dans les exemples (3) et (4):

(3) « De ce cœur qui brûle de ta seule passion » (*Koumbi Saléh ou Les pâturages du ciel*, p. 21)

(4) « [...] je m'envole
ivre de paix et de liberté » (*Les Remparts de la mémoire*, p. 69)

Il s'agit d'une impertinence prédicative flagrante ; impertinence provenant de la « collusion » (Bacry 1992), d'une « tension », d'une « torsion » (Ricœur 1975) entre les sujets et les verbes de (3) et (4). Les métaphores de ces exemples, syntaxiquement acceptables, mais illogiques au plan sémantique, donnent lieu à de nouvelles pertinences référentielles dues à l'écart sémantique : « [...] écart que le grec appelle précisément *para-doxa*, c'est-à-dire déviance par rapport à une doxa antérieure » (Ricœur 1975 : 39). La figure a mis ensemble deux réalités – le sujet et son verbe – se situant dans un rapport de similarité au point qu'il y a un changement de sens dans ces exemples.

Dire que *cœur* est employé métaphoriquement dans (3), c'est alors suggérer que le référent extralinguistique, anatomique auquel renvoie habituellement ce signe linguistique, n'est pas en accord avec le contexte discursif où il est employé. Il en est

⁹ Nous rappelons que c'est l'énoncé métaphorique qui est déviance, défailance, impertinence bien que le mot soit la matière première de la métaphore. L'énoncé métaphorique ainsi obtenu est certes correct selon la syntaxe mais il est totalement incohérent si on s'en tenait au sens des mots. Il s'agit d'un énoncé explicitement hétéroclite.

¹⁰ Le changement de sens, suite au conflit linguistique à propos de la métaphore, permet un glissement sémantique avec réduction de l'impertinence par catégorisation. Selon Fromilhague (2015), on parle de catégorisation ou de recatégorisation « [...] lorsqu'un être humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret », p. 59.

de même du verbe *brûler* (détruire par le feu, endommager, altérer), renvoyant à l'idée abstraite de passion qui, dans les situations énonciatives où il est employé, perd ses références extralinguistiques habituelles. Bref, ces rapprochements insolites entre objets ou entre êtres est une spécificité majeure de ce trope qui dérange « [...] un réseau par le moyen d'une attribution aberrante » (Ricœur 1975 : 31).

De même dans (4), c'est aussi la relation entre le sujet et son verbe qui crée le conflit conceptuel sur lequel repose la figure. Les composantes sémantiques sont nettement associées, créant du coup une impertinence prédicative avec cette expression de Hamidou Dia. Ainsi, le prédicat « m'envole » ne convenant pas à l'être humain qu'est le poète identifiable au moyen du pronom « je », atteste l'idée de conflit sémantique entre le sujet et son verbe.

La teneur d'impertinence prédicative monte en crescendo dans l'énoncé si l'on y ajoute la deuxième partie « ivre de paix et de liberté » où les derniers termes abstraits sont utilisés pour caractériser le poète lui-même ; ce qui confirme l'idée selon laquelle « [...] des phrases, correctes selon la syntaxe, peuvent être absurdes, c'est-à-dire incorrectes selon le sens, par impertinence du prédicat » (Ricœur 1975:194). La figure repose pour l'essentiel sur une incongruence entre les termes, et il est inconcevable qu'une personne (ici, le poète) puisse s'envoler. Le poète, pris par une nécessité intense de paix et de liberté, est devenu saoul, comme le suggère l'adjectif « ivre ». L'apparition de la métaphore dans cet énoncé engendre un sens neuf, enrichi.

Dans la métaphore, il y a bel et bien changement de sens grâce au principe de la polysémie. Marque et essence même de la poésie selon Bacry (1992), cette polysémie crée alors que des signifiés basés sur l'impertinence ; impertinence que la métaphore cherche d'ailleurs à réduire comme le montre Ricœur (1975). Le conflit en termes d'impertinence réelle entre sens propre et contexte joue le rôle d'un signal invitant le lecteur à sélectionner parmi les éléments constitutifs du lexème ceux qui ne sont pas incompatibles avec le contexte (Le Guern 1973).

L'incongruence obtenue au moyen des mots reste un critère fondamental de création de la métaphore, surtout dans la poésie. Cette figure, en tant qu'habileté, en tant que « talent de pensée » (Ricœur 1975 : 45), est consubstantielle au discours poétique au point de penser qu'« [...] il n'est peut-être pas de mots si incompatibles que quelque poète ne puisse jeter un pont entre eux ... » (Ricœur 1975 : 200). Étant au centre des sciences humaines (Molino 1979), le lieu d'élection de la métaphore est bien la création poétique qui mobilise toutes les ressources du langage pour des raisons d'expressivité ; et parmi celles-ci nous avons la métaphore qui apporte du sens enrichi, mieux du « sang neuf au discours » (Bacry 1992 : 59).

Définie comme écart, violation ou conflit, la métaphore s'impose ainsi comme une figure de l'illogisme selon la tradition rhétorique à travers des fonctions essentielles déjà citées chez Le Guern (1973). L'auteur a fini par montrer la relation étroite liant la métaphore à ces fonctions mais il faut reconnaître que la deuxième fonction (*placere*) est beaucoup plus évidente compte tenu du fait que « [...] les métaphores sont des images, et toute une tradition rhétorique et littéraire a voulu voir dans l'image un « ornement » (Le Guern 1973 : 65) du style. Trope le plus usité, la

métaphore possède des effets efficaces, de véritables vertus dans le discours surtout dans celui de la poésie lyrique. Pour l'essentiel, elle sert, dans ce genre littéraire, à sublimer l'objet du discours, la femme pour le cas de la poésie de Hamidou Dia.

2. La métaphore : un trope qui sublime la femme dans la production poétique de Hamidou Dia.

Nous nous proposons de montrer ici que la métaphore, à travers ses différentes fonctions, est un mécanisme efficace pour la sublimation de la femme sous la plume de Dia ; sublimation qu'il convient d'inscrire dans le cadre de l'épidictique¹¹. Ainsi, les jugements de valeur et les visées de la métaphore nous semblent-ils intimement liés à l'usage du langage. La métaphore, figure vivante venant de l'emploi du langage, constitue par excellence une « [...] instance du discours » (Ricœur 1975 : 125). Cette figure de sens regorge d'une force expressive indéniable et reste au service de la sublimation, de l'éloge. La métaphore, en tant que pratique linguistique de rapprochement et de changement de sens, est utilisée par Hamidou Dia pour évoquer ses souvenirs d'une part, et d'autre part pour rappeler le moment passé avec cette dame :

- (5) « Fama Dikkel aux sourires de maïs
je me rappelle
tes cheveux insulaires
le long des brumes... » (*Les Remparts de la mémoire*, p.12)
- (6) « Voici dans le silence bavard de la forêt de tes cheveux
Mes mains s'égarant dans le labyrinthe de tes tresses effarées »
(*Koumbi Saléh ou Les pâturages du ciel*, p. 42)

Dia montre, dans les exemples (5) et (6), les grâces de la femme qui inspire le bonheur. En effet, la métaphore, « [...] destinée à mettre en lumière les éléments communs au comparé et au comparant, tout en approfondissant la réalité... » (Morier 1998 : 691) permet ici de magnifier la beauté à travers des éléments essentiels de la femme : le sourire, les cheveux et les tresses. En tant que procédé de style confrontant les comparés (A) aux comparants (B), la métaphore génère une valeur esthétique idéale attribuée à ces femmes nommées Fama Dikkel¹² et Salysba.

En effet, la métaphore des «sourires» dans l'exemple (5) est traduite par le complément déterminatif « maïs »¹³ dans le but de créer l'illusion en présentant la

¹¹ L'épidictique, l'une des branches de la rhétorique à côté du judiciaire et du délibératif, a pour fondement l'éloge, la louange mais également le blâme. Meyer (2004) et Reboul (1996) reviennent largement sur cette notion de la rhétorique.

¹² Fama Dikkel et Salysba sont des femmes qui apparaissent dans la production poétique de H. Dia. Selon le poète lui-même, ces dernières sont ses inspiratrices.

¹³ Le complément déterminatif « maïs » adjoint au lexème « sourires » rehausse l'image de l'objet du discours. Si le sourire est un fait de gaieté et signe de contentement, il faut dire qu'il gagne davantage en qualité s'il est déterminé par la métaphore « maïs » insinuant

femme sous un aspect inédit. On constate toujours dans l'exemple (5) le recours à un autre type de métaphore à savoir *adjectivale* pour déterminer la femme : « cheveux insulaires »¹⁴. Dans l'association du nom cheveux et de l'adjectif insulaires, nous voyons une rupture sémantique majeure car les deux termes s'opposent. L'adjectif qualificatif, qui est ici en décalage sémantique avec l'isotopie, constitue le socle de la métaphore. L'idée de changement de sens ne fait que confirmer le point de vue de Le Guern (1973) selon lequel « l'emploi métaphorique de l'adjectif [...] suppose une mise entre parenthèse sur le plan de la communication logique, d'un des éléments de signification du substantif que l'adjectif caractérise » (Le Guern 1973 : 19).

L'exemple (6) se particularise par l'usage de la métaphore *in praesentia* amenée par des compléments du nom qui déterminent avec plus de précision. S'il y a une partie de la femme qui enchante le poète, c'est bien la tête avec des éléments comme les « cheveux », les « tresses ». Fonctionnant sur la base de déterminatifs, les métaphores *in praesentia* « la forêt de tes cheveux » et « le labyrinthe de tes tresses effarées » demeurent des images valorisantes par attribution au comparé du mérite du comparant. Les comparés « cheveux », « tresses effarées » sont confrontés à d'autres objets que sont « la forêt », « le labyrinthe » afin de mettre en lumière des éléments communs. De pareils rapprochements exaltent ses attributs bien qu'ils ne soient explicites et « [...] l'interprétation n'est possible que grâce au rejet du sens propre ... » (Le Guern 1973 : 15).

Une analyse sémique opérant par la méthode de substitution pour rendre compte de la structuration et du fonctionnement des signifiés va montrer la symbolique que le poète octroie à cette femme en termes d'attributs positifs et de qualités idéales. On peut donc représenter les comparés et les comparants par des ensembles (A et B) qui vont correspondre sur un ou plusieurs points et leur lieu de rencontre constitue une intersection que l'on appelle parfois le *nœud*, le *nexus* ou le *cœur de la métaphore* (Morier 1998: 695). Les métaphores notées pourraient être, toujours dans ce cadre d'analyse, schématisées comme suit :

l'image éclatante des dents accompagnant le sourire féminin. L'une des acceptions les plus essentielles qu'il convient de retenir à propos du « maïs » est « [...] céréale à gros épis portant des grains en rang serré... », acception qui rappelle les belles dents. Dans ses vertus en termes de *clarté*, de *convenance*, d'*ampleur*, de *chaleur* (Aristote repris dans Ricœur 1975 : 47), cette métaphore « sourires de maïs » montre une ressemblance parfaite entre les éléments évoqués grâce au jeu de l'innovation.

¹⁴ La métaphore est un savant travail de correspondance entre les mots afin de faire jaillir de nouvelles réalités. Par le phénomène d'épithétisme, le poète parvient à allier « cheveux » – définis comme « poil qui pousse sur la tête de l'homme » – à l'adjectif « insulaire », c'est-à-dire « qui habite une île, qui y vit » renvoyant à un sème non humain. Il y a donc incompatibilité réelle et avérée entre les lexèmes associés formant cette métaphore adjectivale mais elle a l'énergie d'insinuer que cette femme est une baigneuse.

dans le but de faire voir une ressemblance cachée. La technique facilite la détermination et la caractérisation de l'objet du discours. À la suite de cette analyse, l'on pourrait retenir que les tresses de la femme ressemblent à un nœud insinuant un filet qui piège le poète. Ces figures, participant à la description de la femme, permettent de la glorifier à travers de nouvelles réalités.

D'autres extraits révèlent des métaphores à travers des portraits vifs de la femme :

- (7) « Salysba
Que m'abreuve l'humidité cristalline
De tes yeux de jasmin bleu » (*L'Echo des jours*, p. 71)
- (8) « Ta voix millénaire de cristal
M'a susurré ton abyssale sagesse » (*Koumbi Saléh ou Les pâturages du ciel*, p.19)

Pour parler de Salysba, le poète choisit principalement deux éléments vitaux à savoir les yeux et la voix (exemples (7) et (8)). Il montre alors avec passion la beauté de cette dernière tout en rendant perceptible, par la surdétermination axiologique accompagnée de métaphores, son éblouissement. Il s'agit de la dimension consistant à considérer les figures comme langage des passions (Fromilhague 2015) ; ce qui renvoie au pathos à considérer ici comme une manière de s'exprimer qui peut susciter des émotions : « [...] la force expressive de bien des métaphores [...] tient à leur résonnance affective... » avait dit Fromilhague (2015 : 87). Si Dia cherche à effacer le comparé, son discours livre pourtant des images dont *l'incompatibilité* entre les termes et *l'impertinence* poussent le lecteur à imaginer de façon à simplifier les illogismes. C'est ainsi qu'on trouve les métaphores à la fois verbales, adjectivales et nominales telles que « m'abreuve », « l'humidité cristalline de tes yeux », « tes yeux de jasmin bleu » en (7), puis « voix » en (8).

L'emploi de ces métaphores rend compte de l'image bellissima de cet être nommé Salysba. Tout tourne autour de la lexie « yeux », trait considéré comme un élément essentiel de la beauté féminine. Les yeux sont désormais assimilés à un bassin ou encore à un lac sous l'effet de la métaphore verbale (« m'abreuve ») et l'« humidité cristalline de tes yeux » – métaphore en forme de complément déterminatif –, qui suggère la transparence et la limpidité du cristal. Et pour mieux les exalter, Dia rajoute l'épithète essentiellement valorisante qui convient parfaitement à cet organe : « bleu » déterminant « jasmin ».

De tels rapprochements justifient et renforcent le désir du poète de chercher à se désaltérer à partir de ce réservoir. Les yeux de la femme deviennent à cet effet source de joie de vivre ; et sous la force de l'adjectif antéposé qualifiant subjectivement, le poète nous invite à faire de cette voix une sagesse. L'image de la « voix » et de la « sagesse » en (8) parlant de la femme offre des qualités exemplaires. Assimilable à un conseil, elle est renforcée, pour des besoins

d'expressivité, du complément déterminatif¹⁵ « cristal », matière très limpide. Dia fait dégager alors de la voix une qualité non la moindre, en l'occurrence la « sagesse », synonyme d'intelligence, de réflexion et de discernement.

Le travail d'exaltation amène encore l'auteur à comparer la femme à des référents riches comme dans les exemples suivants :

- (9) « Nénuphar épanoui des années poudreuses
Blessure à jamais ouverte [...] » (*L'Echo des jours*, p. 55)
- (10) « Tu es ma fête
amie frangée de lumière
tu es l'aube rutilante d'un vol de colombes
au printemps miraculeux de mes rêves » (*Les Remparts de la mémoire*, p. 15)

Le poète a changé désormais de registre en termes de référents en assimilant, au moyen de la métaphore nominale *in absentia* (métaphore où le comparé lui-même disparaît), la femme à un « nénuphar », une plante aquatique dans l'exemple (9). La recatégorisation permet alors de donner du tonus au discours poétique. En affirmant que les mots *nénuphar* dans (9), puis *fête* et *aube* dans (10) sont employés métaphoriquement, c'est accepter que les référents habituels extralinguistiques ne sont pas en conformité avec le contexte discursif où le poète les a utilisés. En effet, ces termes utilisés avec leur fort pouvoir de représentation, deviennent des pourvoyeurs de caractéristiques pour les mots dotés de référence et, par la même occasion, d'une capacité de désignation¹⁶. Dans l'exemple 9, grâce au transfert de sèmes, la femme est comparée à la fleur de ce végétal aquacole aux jolies fleurs. La technique confirme ainsi l'idée selon laquelle « [...] la métaphore exprime une réalité par le nom d'une autre qui lui ressemble et qui est en général plus concrète, plus sensible, plus immédiate [...] » (Reboul 1996 : 45). La lexie *nénuphar* ne rappelle-t-elle pas la beauté de la femme au-delà de l'aspect aquatique des fleurs blanches, jaunes ou encore rouges de cette nymphéacée ?

Si « [...] la métaphore ne nomme pas, mais caractérise ce qui est déjà nommé » (Ricœur 1975 : 79), il faut dire qu'à travers les deux métaphores *in praesentia* de l'exemple (10), le poète rehausse l'image de la femme Fama Dikkel. L'objectif est de faire de l'être une source de bonheur, un principe de paix grâce au pouvoir des lexies métaphoriques comme « fête » et « aube » en tant que référents. Ceux-ci confèrent une rare splendeur à la femme en créant alors une vivacité de l'expression par la manière de dire les choses en les requalifiant au moyen du verbe « être » qui reste le moyen essentiel pour traduire la « vérité métaphorique » (Ricœur

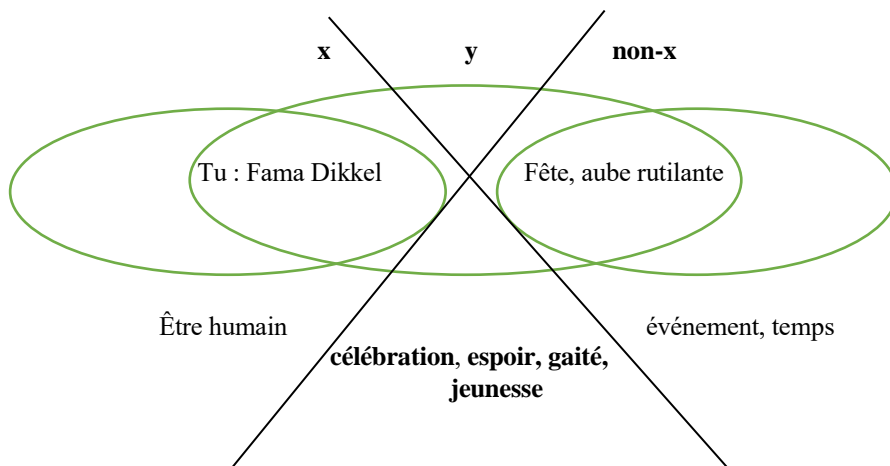
¹⁵ Il s'agit ici d'une métaphore nominale bâtie autour d'un complément de nom autrement désigné par complément déterminatif « cristal » qui surévalue «voix» encore qualifiée de « millénaire », adjectif évaluant objectivement.

¹⁶ Cette idée a été développée par Le Guern (1973) quand, pour montrer que la métaphore opère en transformant le mot quelque soit sa catégorie en prédicat, il part de l'opposition traditionnelle thème/prédicat.

1975 : 11). Dans cette optique, on se rend compte que le lieu le plus intime et le plus ultime de la métaphore, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours mais la copule du verbe *être* (Reboul 1996) comme l'illustre parfaitement l'exemple (10). De ce fait, le « est » métaphorique signifie à la fois « n'est pas » et « est comme » selon le même auteur. En effet, le processus métaphorique et son schéma¹⁷ montre que

Dire A, c'est dire B
A est B.

Cela traduit en effet une « identité faible » (Meyer 2004) enracinée dans un élément commun entre des individus par ailleurs différents par leurs autres attributs (Meyer 2004 : 71). Affirmer que cette femme¹⁸ (A) est une « fête » (B) ou encore « l'aube » qualifiée de « rutilante », c'est faire admettre que celle-ci est festin, bonheur, espoir. Pourtant les métaphores ne le disent pas, mais elles nous invitent à conclure de la sorte comme dans « l'enthymème » selon Meyer (2004). Tout cela découle de l'analogie dans la métaphorisation suite à une analyse componentielle. Et si on examine attentivement ces métaphores qui subliment la femme dans l'exemple (10), on se rendrait compte que Fama Dikkel – désignée par « tu » – est un humain et un non-humain (puisqu'elle est personne et événement) qu'on pourrait désigner par « x et non-x » suivant toujours le modèle inventé par Meyer (2004). Qu'est-ce qui peut alors unir les termes de ces métaphores *in praesentia* dans le but de sublimer la femme ? Suivant le raisonnement de Meyer (2004), nous pouvons avoir :



¹⁷ Il s'agit d'un schéma proposé par Meyer (2004) facilitant la saisie des similitudes entre les lexies utilisant le verbe être créant une métaphore.

¹⁸ Le principe d'assimilation est à noter également pour la métaphore *in absentia* de l'exemple (9) où la femme est métaphoriquement désignée nénuphar avec toute la charge symbolique déjà signalée.

Le schéma met en relief une analogie permettant d'assimiler le comparé au comparant (ou vice versa). Fama Dikkel et la « fête » tout comme « l'aube » sont identifiées par leur caractère de réjouissance, d'aspect riant et gai, de porteur d'espoir sans oublier leur jeunesse (ici **y** du schéma). Il s'agit donc de « l'attribut dominant » (Le Guern 1973), c'est-à-dire « [...] le trait de similarité qui sert de fondement à l'établissement du rapport métaphorique » (Le Guern 1973 : 41). L'acte de sublimation justifie encore la surdétermination toujours métaphorique en « [...] aube rutilante d'un vol de colombes [...] » où nous avons une métaphore en **A** de **B** et dont la richesse n'est pas à négliger. À propos de cette formule métaphorique, on peut retenir qu'elle a « [...] une valeur qualificative extrêmement riche, parce qu'elle tire de la substance un ensemble de qualités qui forment une synthèse de sensation » (Morier 1998 : 703) afin d'exalter la femme. D'autres tours métaphoriques confirment encore la louange de la femme :

- (11) « Tu es fleuve et latérite
Ndatté Yalla au zénithe d'Aliin Sitoyé » (*L'Echo des jours*, p. 59)
- (12) « De ce cœur qui brûle de ta seule passion
Ce cœur qui saccage les nuages infinis de la gloire posthume » (*Koumbi Saléh ou Les pâturages du ciel*, p. 21)

Le discours laudatif fait sur la base d'« une recatégorisation¹⁹ subjective et imaginaire » (Fromilhague 2015 : 59) aide à abolir les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles les plus stables ; ce qui fait que la femme est assimilée à d'autres réalités. L'image de la femme bénéficie d'un traitement métaphorique très réussi avec une double métaphore dans l'exemple (11) : une métaphore *in praesentia* au moyen du verbe *être* et une métaphore *in absentia* caractérisée par l'article zéro²⁰. L'ensemble donne une certaine splendeur à la femme, car les métaphores ainsi utilisées augmentent l'expressivité du discours. Les deux figures créent alors une illusion en rendant beaucoup plus visible et valorisant l'être humain grâce à l'affectation de certains sèmes nucléaires. La femme est à confronter par substitution au « fleuve », à la « latérite », à « Ndatté Yalla » supplanté d'« Aliin Sitoyé »²¹. Les

¹⁹ La recatégorisation est une technique d'écriture essentielle dans l'invention de métaphores. Elle a ainsi permis d'assimiler la femme à un univers marin, à une zone tropicale connue pour son humidité. Nous avons parlé de cette technique à la note n°10.

²⁰ L'absence d'article (ou article zéro), fréquente en français, est très prisée en poésie selon Fromilhague (2015). Loin d'être une contrainte grammaticale, elle est un choix efficace et est très riche en implication stylistique. Elle permet une généralisation quantitative et qualitative du jugement du poète sur le comparé métaphorique.

²¹ La métaphorisation à l'aide de ces référents historiques (noms propres de personne) permet de requalifier, de caractériser la femme avec vigueur suivant la connotation. L'être à sublimer tend à se fondre dans ces héroïnes symboliques de l'histoire du Sénégal. Linguère Ndaté Yalla Mbodj – ou Ndeté Yalla (1810-1860) est la dernière grande reine du Waalo, un royaume situé dans le Nord-Ouest de l'actuel Sénégal. Elle est une héroïne de la résistance à la colonisation française dans l'Afrique de l'Ouest au XIX^e siècle. Quant à Aline Sitoé

deux premières métaphores, connotant l'univers marin et un type de sol connu pour sa couleur rougeâtre, suggèrent à bien des égards une source de joie, un espace propice avec un aspect nourricier.

Quant aux deux dernières métaphores *in absentia* du même exemple, elles décrivent la femme à l'aide d'un unique détail avec une symbolique accordée à ces référents féminins exceptionnels issus de la société sénégalaise. Le recours aux connotations comprises comme « [...] l'ensemble des systèmes signifiants que l'on peut déceler dans un texte outre la dénotation » (Le Guern 1973 : 20) renseigne bien sur les valeurs morales et philosophiques attribuées à ces noms de femme. Les connotations, bien que subjectives et individuelles, ont permis pourtant de valoriser la femme. Les informations à retenir à propos de ces référents, qui ne sont pas toutefois inscrites dans la structure logique du texte, pourraient être le courage, le sacrifice ; valeurs essentielles incarnées par ces héroïnes historiques du Sénégal. Grâce à ces référents, le message poétique a doté la femme de valeurs distinctives essentielles, en l'occurrence la vertu et le mérite.

Dans l'exemple (12), on y lit facilement l'attachement du poète, son émotion à travers une métaphorisation basée encore sur le verbe. En effet, dans ce travail d'éloge, la métaphore crée une incompatibilité sémantique réelle entre les verbes « brûle », « saccage » et le sujet « cœur ». Cela suppose la suppression dans l'information contenue par le message quelques éléments de significations du sujet « cœur » (deux occurrences) pris en tant que siège des émotions. À ce stade, la valeur fondamentalement affective de la métaphore n'est plus à démontrer et on pourrait garder de ces métaphores verbales citées leur indice de violence afin de révéler la femme dans une autre dimension. L'ensemble de ces remarques confirme l'idée selon laquelle la métaphore est une figure phare pour exposer un sentiment, mieux « [...] elle est un des moyens les plus efficaces pour transmettre une émotion » (Le Guern 1973 : 75) puisqu'elle exprime un jugement de valeur avec une réaction affective. La métaphore, pinacle de l'édifice tropologique (Ricoeur 1975), reste une figure essentielle dans l'art de magnifier la femme dans les exemples (11) et (12) ; travail poétique que Hamidou Dia a bien fait à travers sa production poétique étudiée.

Conclusion

La métaphore, à travers ses différents types, reste un trope majeur dans la tropologie. Le choix d'une perspective sémantique parlant de sublimation nous a permis de nous rendre compte qu'on ne saurait faire de cette figure un phénomène autre que sémantique. En tant que figure de sens, elle repose sur la relation de similitude, d'assimilation permettant de rapprocher des êtres, des choses ou encore des objets qualitativement. C'est ainsi qu'elle va naître de phrases qui paraissent incohérentes, illogiques à cause du sens mais dont la syntaxe est correcte. En effet,

Diatta, présentée parfois comme une reine, elle est née en 1920 à Kabrousse, dans le Sud du Sénégal ; elle est morte en 1944 à Tombouctou, au Mali. Elle est une héroïne de la résistance sénégalaise. On la surnomme parfois la « Jeanne d'Arc d'Afrique ». Quand le poète assimile la femme à ces héroïnes, cela ne fait que sublimer davantage ses attributs.

nous nous rendons compte que pour qu'il y ait métaphore, il faut que les mots rapprochés ne soient pas compatibles, c'est-à-dire qu'ils s'opposent en termes de contradiction, de collusion dans certains de leurs sèmes. En un mot, il s'agit de constructions aberrantes, illogiques, engendrant du coup une déviance sémantique qui est synonyme de déféctuosité sémantique. Ce trope, très expressif et très poétique, est au service de la beauté. Avec ses fonctions, la métaphore demeure une figure essentielle pour l'exaltation de la femme dans le cadre purement épideictique de la poésie de Hamidou Dia. Elle ne manque pas de révéler les émotions du poète.

Bibliographie

Corpus

- Dia, Hamidou (1993), *Koumbi Saleh ou les pâturages du ciel*, Dakar : NÉAS.
Dia, Hamidou (1999), *Les Remparts de la mémoire*, Paris : Présence Africaine.
Dia, Hamidou (2006), *L'Echo des jours*, Dakar : Panafrika.

Références critiques

- Bacry, Patrick (1992), *Les Figures de style*, Paris : Belin.
Black, Max (1962), *Models and metaphors*, Ithaca : Cornell University Press.
Cohen, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion.
Fromilhague, Catherine (2015), *Les Figures du style*, Paris : A. Colin.
Goodman, Nelson (1968), *Langages of Arts, an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis : The Bobbs-Merrill Co.
Groupe μ (1970), (I. Dubois, F. Edeline, J-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Triron, Centre d'études poétiques, Université de Liège), *Rhétorique générale*, Paris : Larousse.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986), *L'implicite*, Paris : A. Colin.
Kleiber, Georges (1994), « Métaphore : le problème de la déviance » in *Langue française* n°101, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique : 35-56.
Le Guern, Michel (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Flammarion.
Malenguez, Michel (1972), « Fournier et la métaphore », in *Communication* n°19, Le texte : de la théorie à la recherche : 148-154.
Meyer, Michel (2004), *La Rhétorique*, Paris : PUF.
Molino, Jean (1979), « Anthropologie et métaphore » in *Langages* 12^{ème} année, n°54, La métaphore : 103-126.
Morier, Henri (1998), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF 5^{ème} édition.
Reboul, Olivier (1996), *La Rhétorique*, Paris : PUF.
Richards, Ivor Armstrong (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, London : Oxford University Press.
Ricœur, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris : Seuil.

- Soublin, Françoise / Tamine Joël (1979), « Métalangage, définition, métaphore », in *Revue Histoire Epistémologie Langage*, tome 1, fascicule 1, Sciences du Langage et Métalangage : 45-51.
- Tamba-Mecz, Irène (1979), « Sens figuré et changement de sens », in *L'Information Grammaticale*, n°3 : 10-13.
- Tamine, Joël Gardes (1979), « Métaphore et syntaxe », in *Langages*, 12^{ème} année, n°54, La métaphore : 65-81.

MÉTAPHORES DANS LE LANGAGE D'INTERNET. DOMAINE FRANÇAIS-ROUMAIN

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

Résumé

Cet article vise à recenser et à regrouper selon des critères sémantiques les métaphores spatiales usuelles employées par les locuteurs français et roumains pour parler de la navigation sur le World Wide Web. Le cadre conceptuel sur lequel se fonde notre recherche est fourni principalement par les travaux de Lakoff et Johnson (1980, 1985) sur les métaphores de la vie quotidienne qui « nous aident à structurer notre manière de percevoir, de penser et de faire », ainsi que sur ceux de Maglio et Matlock (1998), Jamet (2006) e. a. Le corpus sur lequel notre analyse va porter est constitué de textes de spécialité informatique (cours universitaires, presse informatique) et de vulgarisation scientifique (brochures, articles pour le public large) concernant l'utilisation d'Internet.

Abstract

METAPHORS USED IN SURFING THE WORLD WIDE WEB. COMPARISON BETWEEN FRENCH AND ROMANIAN TERMINOLOGY

The paper aims to identify and group the usual spatial metaphors, according to semantic criteria, used by French and Romanian speakers to describe navigation on the World Wide Web. The conceptual framework on which our research is based is provided primarily by the work of Lakoff and Johnson (1980, 1985) on the metaphors we live by that "help us structure our way of perceiving, thinking and doing", as well as those of Maglio and Matlock (1998), Jamet (2006), i.e. The corpus of our analysis will focus on computer-related texts (academic courses, IT print magazines) and scientific popularization (brochures, articles for the lay population) concerning the use of the Internet.

Mots-clés : *métaphore conceptuelle, terminologie, informatique, navigation, Toile.*

Keywords: *conceptual metaphor, terminology, computer science, navigation, web.*

1. Introduction

Le présent article se propose de mettre en exergue les métaphores les plus fréquentes utilisées en français et en roumain pour parler de l'Internet et de la navigation sur le web. En ce qui concerne la terminologie, l'identification métaphorique relève de deux niveaux : le niveau linguistique et le domaine cognitif et ces deux domaines sont en constante interaction. Le domaine de l'informatique contient beaucoup de métaphores qui relèvent des domaines conceptuels de la

navigation, du déplacement en général et de la biologie. Ces métaphores, basées sur le transfert métaphorique entre des objets ou des actions d'un domaine-source relativement concret et le domaine-cible, très abstrait, feront l'objet de notre travail.

2. Cadre théorique

Le cadre théorique développé par la sémantique cognitive fournit les instruments pour l'analyse de la métaphore dite conceptuelle ou conventionnalisée, depuis les formulations initiales de Lakoff et Johnson (1980) jusqu'aux avancées récentes de la linguistique cognitive (Svanlund 2001, Lundmark 2005 e.a.).

Lakoff et Johnson (1980) ont mis en évidence la nature complexe et le caractère omniprésent de la métaphore. La métaphore n'est pas seulement une figure de rhétorique, mais un outil de pensée servant à communiquer des idées abstraites et à relier des concepts complexes. C'est tant un instrument cognitif, qui aide à relier des informations nouvelles à des concepts ou des images familières qu'un instrument poétique, qui sert à communiquer un contenu abstrait d'une manière esthétique et accessible en même temps (*friendly*). Le processus de sémiologie de la métaphore repose sur des associations – cognitives ou culturelles – entre un élément déjà connu et un autre élément appartenant à un domaine inconnu. Les métaphores sont des constructions conceptuelles centrales de notre mode de pensée, basé sur l'expérience physique que nous faisons du monde. Elles font le lien entre raison et imagination et permettent d'envisager une synthèse expérientialiste de la compréhension qui va au-delà de la dichotomie entre objectif et subjectif. L'étude des métaphores nous permet de saisir la manière dont nous comprenons et concevons le monde.

Les bénéfices cognitifs et communicatifs de la métaphore sont incontestables : la métaphore rend plus concret et plus « convivial » un domaine complexe et abstrait, elle sert à construire des « ponts » entre des concepts et à rendre plus cohérent un système de concepts complexes, elle aide à la visualisation des opérations et donne une vue d'ensemble de ces opérations. De multiples recherches portant sur les langages de spécialité (Maglio et Matlock 1998, Dilks 2005, 2011, Oliveira 2005, Jamet 2006, Rossi 2014, e.a.) ont démontré la puissance des métaphores conceptuelles et leur apport dans la création des connexions entre les différents concepts et dans la création des réseaux cognitifs.

Lors du processus de métaphorisation, des attributs appartenant à un certain domaine conceptuel, appelé le domaine-source (domaine d'habitude concret ou familier), sont projetés sur un autre domaine, nouveau ou inconnu, appelé le domaine-cible. Cette projection métaphorique consiste à transmettre certains aspects (attributs) du domaine-source vers le domaine-cible, nous permettant ainsi de conceptualiser le dernier. Un domaine-cible peut être structuré par plus d'un domaine source à la fois. De même, un domaine-source peut servir à structurer plusieurs domaines cibles. Les domaines conceptuels renferment des modèles cognitifs idéalisés (MCI), des schémas conceptuels fondamentaux de certains aspects de notre expérience qui organisent selon Lakoff (1982, 1987) notre connaissance du monde : ce sont des structures symboliques complexes d'origine expérientielle ou culturelle, composées au niveau le plus profond des schémas d'images (par exemple, celui de la verticalité).

La projection métaphorique permet des rapprochements entre des domaines différents, tandis que la projection métonymique agit à l'intérieur du même domaine conceptuel. Les métaphores projettent la carte cognitive du domaine-source sur le domaine-cible : de cette manière, la cible est « vécue » dans l'expérience physico-spatiale grâce à la source. Le résultat est que les schémas qui sont des médiateurs entre les niveaux conceptuels et sensoriels dans le domaine source deviennent actifs aussi dans le domaine cible.

2.1 La métaphore spatiale et la cartographie des domaines abstraits

Le rôle des métaphores spatiales dans notre langage illustre la façon dont notre topologie cognitive dissèque le monde. Selon les sémanticiens cognitivistes, les expressions spatiales sont constituées à partir des schémas cognitifs les plus élémentaires, fondés sur notre expérience¹, et non pas sur la « géographie » ou sur la « physique » : elles montrent que nous appréhendons les abstractions à travers des représentations concrètes liées à la vue, à la localisation et au déplacement.

L. Hjelmslev (1935 : 37) synthétise cette conception en quelques phrases :

« Le phénomène subjectif désigné par cette catégorie est la *conception spatiale*, cette conception est appliquée par le sujet parlant aux divers ordres du phénomène objectif, qu'il s'agisse de l'espace, du temps, de la causalité logique ou de la rection syntagmatique ».

Selon Lakoff et Johnson (1980), en anglais, la métaphore d'« orientation verticale » (*Up is good (Le haut est bon)- Down is bad (Le bas est mauvais); Top is best- Bottom is worst*) est beaucoup plus productive que la métaphore d'« orientation frontale » : *Forward is future (Le devant est le futur), back is past (L'arrière est le passé)* et d'« orientation latérale » : *Right is good, natural and correct, left is bad, unnatural or sinister. (La droite est bonne, naturelle et correcte, la gauche est mauvaise, contre la nature ou malheureuse)*. Toutes les connotations positives ou négatives ne se maintiennent pas dans les domaines spécialisés, mais la conception spatiale des environnements virtuels et l'orientation gardent toute leur importance.

Les métaphores d'origine spatiale occupent une place centrale dans le langage de la navigation sur la Toile, que les usagers voient comme un lieu, un espace virtuel où il faut se déplacer pour trouver l'information recherchée :

« John **went to** a new website today; Do you want to **climb up to** the UCSC home page?; I waited for the information **to come to** me; I **went into** this thing called Yahoo; I couldn't **get back** to where I was; It **brought me to** the Anthropology page, etc. » (Maglio et Matlock 1998).

¹ « [...] spatial organization is of central importance in human cognition (cf. Miller & Johnson-Laird, 1976: 375) ».

2.2. La métaphore terminologique

Nous allons discuter ici la fonction de la métaphore dans le domaine de la terminologie, où celle-ci sert à nommer de nouveaux objets, opérations ou rapports. Dans la terminologie, la métaphore a donc une fonction de dénomination. En plus de sa capacité de donner un nom à une réalité nouvelle, elle apporte une information qui relève des similarités analogiques. Son emploi relève du choix limité, fait par des spécialistes du domaine et des terminologues, qui cherchent à choisir l'expression métaphorique de sorte à nommer de la façon la plus appropriée la réalité donnée.

Dans les domaines très abstraits comme l'informatique, la cybernétique ou l'astrophysique, les métaphores aident à organiser les informations de façon plus naturelle, puisque les métaphores possèdent des traits connotatifs qui mettent en évidence et rendent cohérents certains aspects du domaine référentiel. Ainsi, leur rôle est d'assurer la structure relationnelle d'un domaine abstrait en l'important du domaine plus concret. D'après Hermans (1989 : 143), qui insiste sur le rôle important de la métaphore dans le processus d'appréhension de nouveaux concepts, « [...] toute science se fonde sur une opération de métaphorisation, où les glissements de sens, les analogies et l'ambiguïté des concepts de base fournissent les hypothèses et guident l'observation ».

2.3. Les métaphores dans le domaine de l'informatique

Le domaine de l'informatique est l'un des plus dynamiques depuis quelques décennies. L'évolution d'Internet et des technologies de l'information a effectivement changé le cours de l'histoire, de sorte que l'on parle aujourd'hui d'« ère digitale ». Comme les matériaux, les techniques et les instruments de travail ont connu une véritable explosion, les concepts et les termes s'accumulent au point que la diminution du stress surgi au contact avec la nouvelle technologie (que les chercheurs anglophones appellent *technostress*) est devenue une priorité des experts en communication (*usability experts*).

Le principal moyen d'enrichissement auquel la terminologie informatique roumaine et française recourt actuellement est le calque sémantique, selon le modèle anglais. La stratégie de création de nouveaux termes la plus fréquente dans les trois langues est la métaphorisation : la tendance à créer des termes en faisant appel aux mots communs, qualité distinctive pour ce type de terminologie. Comme beaucoup de chercheurs le font remarquer, la plupart des termes de l'informatique sont des métaphores, les spécialistes préférant l'analogie avec des réalités familières afin de rendre des concepts abstraits accessibles au public large.

Ainsi, dans le langage de l'informatique on trouve des métaphores comme *desktop* (*bureau*), *web* (*toile*), *net* (*réseau*) ou *browser* (*navigateur*). Les métaphores terminologiques facilitent la compréhension des réalités nouvelles : la capacité de la métaphore conceptuelle à structurer nos connaissances nous aide à identifier la réalité inconnue dans un domaine en nous appuyant sur les connaissances du domaine-source par l'intermédiaire de l'analogie. Par exemple, en ce qui concerne l'informatique, c'est notre pensée conceptuelle (encadrée sous la métaphore) qui a la capacité de relier le mot *virus* du domaine de la biologie pour en identifier le caractère malicieux dans le domaine de l'informatique. En général, on a recours à deux types d'analogie :

l'analogie basée sur la morphologie d'un objet, ou l'analogie basée sur sa fonction. Pour l'exemple du virus informatique, il est bien évident que le trait caractéristique mis en évidence est la fonction d'autoréplication et d'attaque du système-hôte. D'autres termes appartenant au même domaine-source ont subi un transfert métaphorique selon le même modèle : *ver*, *cheval de Troie*, *décontaminer*, *fichier contaminé*, *infection*, etc. Ainsi, la métaphore peut être comprise, selon l'expression de Lakoff (1993), en tant que « mapping from the source domain to target domain ».

2.3.1 Problèmes de traduction de la métaphore terminologique

La traduction de la métaphore terminologique constitue l'un des problèmes centraux des terminologues et des spécialistes qui essayent de trouver l'équivalent le plus approprié d'un terme nouveau. Dans la recherche d'une expression métaphorique équivalente il est nécessaire de se poser la question si elle est bien apte à correspondre au concept dans la langue-source. Dans les rares cas où les terminologues ne trouvent pas un équivalent satisfaisant, ils peuvent opter pour une expression nouvelle qui serait plus naturelle pour la langue et la culture cibles. L'approche de la linguistique cognitive de l'expression métaphorique entre deux langues différentes distingue trois types des stratégies traductrices :

1. La même conceptualisation métaphorique dans les deux langues (par ex. angl. *worm* et fr. *ver*)
2. Des conceptualisations métaphoriques différentes dans la langue source et dans la langue cible (par ex. angl. *cookie* et fr. *témoin*) ;
3. Conceptualisation métaphorique dans la langue-source, mais pas dans la langue-cible (par ex. angl. *bootstrap*, fr. *amorce*)

Les études de corpus menées par Humbley (2005) ou Jamet (2006) ont d'ailleurs fait constater que, dans les cas où la métaphore anglaise a trouvé son équivalent dans la même métaphore française, on a la même conceptualisation. Dans les cas où les terminologues français ont opté pour un autre choix de l'équivalent, surtout en s'appuyant sur le transfert sémantique du terme, on s'est retrouvé dans un concept différent.

3. Corpus et méthodologie

Pour effectuer notre analyse, nous avons utilisé une sélection de cours (en ligne) d'utilisation d'Internet, de brochures plurilingues rédigées par le Conseil de l'Europe et de textes tirés de la presse informatique en ligne. Ce corpus concerne le vocabulaire de l'Internet et plus particulièrement les termes désignant les concepts de base, l'architecture, les instruments et les opérations ayant trait à la navigation sur la Toile. Nous avons opté pour une analyse qualitative, ne disposant pas d'un corpus suffisant pour effectuer des statistiques concernant l'emploi des différents termes dans les trois langues, qui d'ailleurs ne présenterait pas d'intérêt pour l'étude des métaphores. Nous avons également eu recours aux sites www.franceterm.fr et <http://www.e-altfel.ro/e-altfel/Calculatoare/jargon.htm>, qui donnent les principaux termes du jargon informatique français et roumain.

4. Domaines conceptuels des métaphores sur l'Internet

Les principaux domaines conceptuels qui ont fourni des métaphores au langage de l'Internet sont la navigation, le déplacement en général, la bureautique et la biologie. Nous allons analyser dans ce qui suit quelques-unes des métaphores les plus fréquentes dans les trois langues. La grande majorité des termes français et roumains sont des calques des termes métaphoriques anglophones. Denis Jamet (2006 : 41) fait remarquer que le français aurait pu recourir soit à d'autres métaphores, soit à un autre type de dénomination, mais il ne l'a pas fait pour deux raisons : 1. la rapidité avec laquelle Internet s'est développé, obligeant les usagers à adopter les termes anglais et 2. le fait que les métaphores anglo-saxonnes étaient assez limpides et ne risquaient pas de gêner la compréhension des locuteurs étrangers, par leur fondement sur des métaphores conceptuelles plus ou moins universelles.

Une autre hypothèse qu'il formule et qui nous semble tout à fait juste est celle que les métaphores d'Internet empruntées à l'anglais ont servi et servent encore à structurer la façon dont on perçoit Internet à travers le globe, les langues et les cultures.

4.1. Le domaine de la navigation

Internet est généralement nommé la *Toile* (emprunt à l'anglais *world wide web*, « la toile d'araignée mondiale »), une vaste étendue mouvante sur laquelle on peut *surfer*, un océan d'informations sur lequel on *navigate*, ou bien, plus récemment, un *réseau* routier extrêmement complexe, où, si on a de la chance, on peut se retrouver sur une *autoroute de l'information* et *circuler à haute vitesse*.

En effet, même un survol rapide du corpus nous confirme l'observation que la plupart des métaphores liées à l'Internet prennent comme domaine-source la navigation, le déplacement sur l'eau, la mer ou les cours d'eau. Comme nous l'avons déjà noté, ces métaphores terminologiques sont toutes empruntées à l'anglais. Le français et le roumain ont conservé les mêmes domaines conceptuels sur lesquels s'est basé le processus de métaphorisation en anglais.

Tableau n°1. Termes métaphoriques anglais appartenant au domaine de la navigation et leurs équivalents français et roumains

Terme anglais	Terme français	Terme roumain	Définition ²
Anchor	ancre	ancoră	Zone déterminée d'un document Web, qui permet d'activer un lien hypertexte entre des données ayant une relation de complémentarité les unes avec les autres.
tail anchor	point d'ancrage	-	Zone déterminée d'un document servant de départ ou d'arrivée à un lien hypertextuel avec une autre zone de ce document ou avec une zone déterminée d'un autre document.

² Cf. Commission générale de terminologie et de néologie (www.dgdr.cnrs.fr).

surf the web	surfer sur Internet	A surfa pe internet, (fam.) a se da pe net	Chercher des informations sur Internet en suivant des liens hypertextuels.
Cybernaut	internaute	internaut	Utilisateur de l'Internet
Browser	logiciel de navigation	browser, instrument de navigare	Logiciel qui permet à l'utilisateur de rechercher et de consulter des documents, et d'exploiter les liens hypertextuels qu'ils comportent.
Navigate	naviguer ³	A naviga	Chercher des informations sur Internet en suivant des liens hypertextuels.
Navigator	navigateur	Navigator, instrument de navigare	Logiciel qui permet à l'utilisateur de rechercher et de consulter des documents, et d'exploiter les liens hypertextuels qu'ils comportent.
Hacker, cracker	fouineur, pirate	pirat informatic	Personne qui contourne ou détruit les protections d'un logiciel, d'un ordinateur ou d'un réseau informatique.
(computer) hacking	piratage informatique	piraterie informatică (digitală)	Le fait de reproduire ou d'imiter de manière illégale, appliqué sur une information numérique.
Pirated copies	copies pirates	Copii piratate	Documents, films ou albums musicaux obtenus par téléchargement illégal (sans payer les droits d'auteur)
Phishing	hameçonnage	phishing	Tentative d'escroquerie par courriel basée sur l'usurpation d'identité.
Gateway	passerelle éclose	gateway	Système qui bloque les utilisateurs non autorisés, par la demande d'un mot de passe.
Island	ilot	-	Réseau local fonctionnant en multidiffusion, relié à d'autres réseaux locaux de même type par des tunnels
Tag	balise	tag	Dans un langage de description de documents, marque destinée à l'identification, la description ou la mise en forme d'un élément de document.

D'autres termes métaphoriques renvoient au domaine maritime ou aux cours d'eau.

³ Il est intéressant de noter que le verbe *surfer* renvoie au loisir, alors que le verbe *naviguer* renvoie plutôt à l'usage d'Internet dans des buts professionnels (à la recherche de l'information).

Tableau n°2. Termes métaphoriques appartenant au domaine maritime ou fluvial et leurs équivalents français et roumains

Terme anglais	Terme français	Terme roumain	Définition ⁴
Streaming	flux de données / flux vidéo	Flux de date Streaming (video)	Protocole de lecture d'un document vidéo ou audio, à mesure de son affichage sur la page web destinataire. Il s'agit de produire l'effet d'un flux continu
(high) debit	(haut) débit	debit	Flux d'information transmise (s'exprime en «bps» bits par seconde)
Flood	Inondation, raz-de-marée	flood	Technique de piratage qui consiste à inonder un serveur de milliers de requêtes simultanées, dans le but de le saturer et d'entraîner sa défaillance.
Upload	(Télécharger) vers l'amont	încărcare, (fam.) urcare	Transfert de programmes ou de données d'un ordinateur vers un autre.
Download	(Télécharger) vers l'aval	Descărcare, (fam.) coborâre	Pour l'internaute, le téléchargement est le plus souvent un transfert vers son propre ordinateur.
Workflow	Flux de travaux	Flux de activitate/ de lucru	Logiciel de tracé des tâches successives d'un travail
Spamming	arrosage	Spam(are)	Envoi d'un même message électronique à un très grand nombre de destinataires au risque de les importuner.

4.2. Le domaine de l'organisation de l'espace/du déplacement

Le domaine du déplacement, ou plus généralement, de l'organisation de l'espace, a fourni quelques-uns des termes métaphoriques essentiels de l'Internet. Comme Maglio et Matlock (1998) l'ont fait remarquer il y a 20 ans, les utilisateurs d'Internet sont enclins à concevoir l'espace virtuel de l'information en faisant appel à leur expérience de l'espace physique. Tout comme l'homme a conquis et apprivoisé l'environnement physique en construisant des routes, des signes d'orientation, en marquant le territoire connu, etc. les internautes ont construit leur représentation du

⁴ Cf. Commission générale de terminologie et de néologie (www.dgdr.cnrs.fr).

www d'une manière naturelle, en utilisant des concepts de l'espace physique : *path* (chemin d'accès), *node* (nœud), *channel* (canal) *landmark* (amer, point de repère), etc.

Tableau n°3. Termes métaphoriques anglais du domaine de l'organisation spatiale et leurs équivalents français et roumains

Terme anglais	Terme français	Terme roumain	Définition ⁵
Internet	Internet	internet	Réseau mondial associant des ressources de télécommunication et des ordinateurs serveurs et clients, destiné à l'échange de messages électroniques, d'informations multimédias et de fichiers
Intranet	intranet	intranet	Réseau informatique destiné à l'usage exclusif d'un organisme et utilisant les mêmes protocoles et techniques que l'internet.
Acces	Accès	acces	Le fait d'engager la consultation d'un document sur un serveur.
(web) site	Site (web)	Sit, site (prononcé <i>sait</i>)	Ensemble de documents et d'applications placés sous une même autorité et accessibles par la toile à partir d'une même adresse universelle.
Webring	Anneau de sites	-	Ensemble de sites sur la toile, consacrés à des sujets apparentés et ayant entre eux des liens privilégiés.
Link	Lien	link	Appelé aussi <i>lien hypertexte</i> , un lien se positionne sur un à plusieurs mots ou une image et permet de passer de la page web consultée à une autre en cliquant dessus.
Address, Universal Resource Locator (URL)	Adresse web, URL, adresse universelle	Adresa, URL	Dénomination unique à caractère universel qui permet de localiser une ressource, un document sur l'internet, et qui indique la méthode pour y accéder, le nom du serveur et le chemin à l'intérieur du serveur.
Information highway	Autoroutes de l'information	-	Structure constituée par des moyens de télécommunication et d'informatique interconnectés, qui permet d'offrir à un très grand nombre d'utilisateurs de multiples services, en général à débit élevé, y compris des services audiovisuels.

⁵ Cf. Commission générale de terminologie et de néologie (www.dgdr.cnrs.fr).

Traffic	Trafic	trafic	Terme utilisé pour faire référence au nombre de visites et de visiteurs d'un site internet.
Host	Hôte	host	Tout ordinateur relié à un réseau informatique, qu'il fournisse des services à d'autres systèmes ou utilisateurs (serveur informatique, ou « système hôte »)
frame	cadre	frame	Sous-fenêtre de la fenêtre principale d'un logiciel de navigation, qui peut afficher un document différent de ceux affichés dans les autres sous-fenêtres.
Drag and drop	Glisser-déposer	Selectare, mutare	Action par laquelle l'utilisateur sélectionne un objet à l'écran, le déplace jusqu'à une autre position, puis le lâche pour déclencher une action sur cet objet.
Portal	portail	portal	Page d'accueil d'un site mettant à la disposition de l'internaute un large ensemble de ressources et services intérieurs et extérieurs au site.
Gateway	passerelle	gateway	Dispositif destiné à connecter des réseaux de télécommunication ayant des architectures différentes ou des protocoles différents, ou offrant des services différents.
Visit, tour	Visite, visiter	Vizitare, a vizita	Succession d'accès à des documents liés.
Forum	forum (v. aussi foire aux questions)	forum	Service permettant discussions et échanges sur un thème donné : chaque utilisateur peut lire à tout moment les interventions de tous les autres et apporter sa propre contribution sous forme d'articles.
Home (page)	Page d'accueil	Pagina principală; acasă	1. Page de présentation d'un site sur la toile mondiale. 2. Page de tête affichée par un logiciel de navigation.
Firewall	Barrière de sécurité, pare-feu	firewall	Dispositif informatique qui filtre les flux d'informations entre un réseau interne à un organisme et un réseau externe en vue de neutraliser les tentatives de pénétration en provenance de l'extérieur et de maîtriser les accès vers l'extérieur.

À examiner les équivalents présentés dans le tableau ci-dessus, on remarque que le langage informatique roumain, qui a adopté dans un premier temps les termes anglais tels quels, manifeste une certaine réserve à traduire les métaphores originales par des métaphores conceptuelles locales. Les deux solutions de traduction enregistrées le plus souvent sont l'emprunt (*host, frame, gateway, firewall*) et la traduction par des termes non-métaphoriques (*selectare, mutare, pagina principală*).

4.3. Le domaine de la biologie

La métaphore des virus et de la contamination est l'une des plus puissantes et productives dans le langage informatique. Les virus sont des programmes malicieux qui se répandent sur l'Internet par l'intermédiaire des messages électroniques ou des sites trompeurs, qui promettent des logiciels gratuits ou des documents divers en accès libre et qui affectent le bon fonctionnement de l'ordinateur, en allant jusqu'à la perte des données et au blocage du système. La contamination aux virus est vue comme une maladie infectieuse et on trouve des métaphores pour chaque étape de son évolution: l'infection, la réplication, la propagation, l'application des remèdes et la guérison. D'autres termes du domaine de la biologie, mais qui ne font pas partie du scénario de la maladie, sont *araignée* pour le français (dans le syntagme *Toile d'araignée mondiale*) et *dorsale* (calque de l'anglais *backbone*), qui signifie « colonne vertébrale » et désigne la partie principale d'un réseau de télécommunication ou de téléinformatique, caractérisée par un débit élevé, qui concentre et transporte les flux de données entre des réseaux affluents.

Tableau n°4. Termes métaphoriques anglais provenant du domaine de la biologie et leurs équivalents français et roumain

Anglais	Français	Roumain
A virus infects/contaminates a program /file...	Un virus infecte/ contamine un programme/logiciel...)	Virusul care infecteaza browser-ul...
Infected file	Fichier infecté/contaminé	Fișier infectat/ virusat
Healthy file	Fichier sain	Fișier sănătos
Disinfect a file	Décontaminer un fichier	A dezinfecta/ a devirusa un fișier
A virus replicates	Un virus se réplique/ la réplication d'un virus	-
A virus spreads	Un virus se répand (dans une population) / se propage/ se transmet	Virusul se răspândește rapid/ se propagă
A virus infects a population	Un virus contamine une population	-
A virus mutates/ undergoes mutation	Un virus subit des mutations	Un virus poate suferi mutații
A virus triggers an epidemic/pandemic	Un virus déclenche une épidémie/pandémie	-

Worm	ver	Vierme
Spider (crawler)	robot d'indexation	Spider, păianjen „program care caută automat în Internet noi documente Web și plasează adresele acestora și informații referitoare la conținutul lor într-o bază de date accesibilă cu un motor de căutare”
World wide web	Toile d'araignée mondiale	Web, rețeaua de internet mondială
Backbone	Dorsale	Rețea de bază, rețea centrală

L'étude de la métaphore de l'infection est un indice du traitement similaire constaté dans les langues étudiées : la métaphore de base est présente dans toutes les trois langues, mais elle est développée selon la structure lexicale existante de chaque langue ; dans le cas du roumain on constate de nouveau une certaine résistance à la métaphore, qui est ressentie comme impropre à un langage de spécialité. Les documents du corpus roumain consultés indiquent que les termes *a virusa*, *virusat*, *a devirusa*, *devirusare*, spécifiques du domaine informatique, sont beaucoup plus fréquents que les termes métaphoriques appartenant au domaine de la biologie.

5. Conclusion

La terminologie de l'informatique et plus particulièrement celle de l'Internet est constituée de nombreuses métaphores et métonymies, qui y ont une double fonction : heuristique (elles jouent un rôle important dans la conceptualisation d'un domaine de connaissance nouveau et abstrait) et cognitive-affective (l'emploi des termes figurés, familiers et accessibles réduit la résistance face à un domaine complexe et non-familier). Les linguistes et les terminologues (Kokourek 1991, Cortès 2005, Oliveira 2009, cités par Rossi 2014) qui se sont penchés sur les mécanismes de terminogenèse à base métaphorique mettent l'accent sur l'aspect dénominatif de la figure. Dans ces études, la métaphore est surtout considérée dans sa dimension de catachrèse, étiquette appliquée à un nouveau concept, comblant un vide dénominatif. C'est bien le cas des termes informatiques en général et des termes liés à l'utilisation de l'Internet en particulier, qui ont fait explosion dans la langue courante à partir des années '90. Ce phénomène a conduit à l'imposition de l'anglais comme idiome mondial, les termes informatiques ayant été empruntés tels quels dans une première étape par les spécialistes du monde entier et ensuite par le public large. En France, dans le but d'éliminer les anglicismes dans ce secteur, la tâche d'aménagement du corpus a été confiée aux *Commissions ministérielles de terminologie* (CMT), coordonnées par le *Commissariat général de la langue française* et plus récemment par la *Délégation générale à la langue française*. Là où les métaphores développées en anglais sous forme de scénario sont transparentes ou « universelles », elles ont été traduites de la même manière en français (par calque

sémantique). Dans le cas du roumain, les métaphores anglaises ont été empruntées directement ou bien traduites par des néologismes empruntés au français qui sont entrés dans la langue au cours du XIX^e et du XX^e siècle. On constate, encore une fois⁶, que la terminologie informatique roumaine a du mal à se créer une physionomie propre et une structure harmonieuse et homogène.

Bibliographie

- Boroditsky, Lew (2000), *Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors*, Stanford : Elsevier Science B.V. , 3.
- Dilks, Charlotte (2011), « Approches théoriques : la métaphore, la sémantique interprétative et la sémantique cognitive », in *Texto* [en ligne], Volume XVI - n°2 Coordonné par C. Poudat. URL : <http://www.revuetexto.net/index.php?id=2857> (dernière consultation le 20 octobre 2018).
- Ekberg, Lena (1993), « Verbet *ta* i grammatikaliserad och metaforisk användning », in *Språk och stil* 3: 105-139, citée par Dilks, Charlotte (2011), 2.
- Giaufret, Anna/Rossi, Michaela (2013), « Métaphores terminologiques, circulation des savoirs et contact entre langues », in *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 10. *La métaphore dans le discours spécialisé*, 12 novembre 2013. Disponible sur Internet : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=3170> (dernière consultation le 13 novembre 2013).
- Hallyn, F. (2000), *Metaphor and analogy in the sciences*, Dordrecht: Cluwer Academic Publishers, 36.
- Humbley, John (2005), « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », in *Linx* [En ligne], 52 | 2005, mis en ligne le 27 janvier 2011, consulté le 2 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/linx/186> ; DOI : 10.4000/linx.186 (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- Ionescu, Alice (2012), « Dilemmes et défis de la terminologie informatique roumaine », in *Actes du Colloque International « Langage(s) et traduction »*, 9-10 juin 2011, București : EUB : 391-403.
- Jamet, Denis (2006), « La perception d'Internet via ses métaphores », in *Métaphore et perception*, France, Lyon : L'Harmattan : 39-56.
- Lakoff, George (1993), "The Contemporary Theory of Metaphor", in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press: 194.
- Lakoff, George, Johnson, M. (1980), *Metaphors we live by*, University of Chicago press.
- Lundmark, Carita (2005), *Metaphor and Creativity in British Magazine Advertising*, Thèse de doctorat, Department of Languages and Culture, Luleå University of Technology, citée par Dilks, Charlotte (2011), 2.

⁶ (v. Ionescu 2012).

- Maglio, Paul P., Matlock, Teenie (1998), « Metaphors we surf the web by », in *Proceedings of the Workshop on Personal and Social Navigation in Information Space*, 138-149, Stockholm, (en ligne) <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=FA0EB2E656B2675DA819DA772BA5A9C3?doi=10.1.1.49.6289&rep=rep1&type=pdf> (dernière consultation le 20 octobre 2018).
- Oliveira, Isabelle (2005), *La métaphore terminologique sous un angle cognitif*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Rastier, Francois (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris : PUF.
- Reboul-Touré, Sandrine (2005), « Les mots et l'internet », LINX [En ligne], 52 | 2005, mis en ligne le 31 janvier 2011, (dernière consultation le 15 septembre 2018), URL : <http://journals.openedition.org/linx/237> ; DOI : 10.4000/linx.237.
- Svalund, Jan (2001), *Metaforen som konvention. Graden av bildlighet i svenskans vikt- och tyngdmetaforer. Stockholm studies in Scandinavian philology*. Thèse de doctorat. Stockholm : Almqvist & Wiksell, cité par Dilks, Charlotte (2011), 2, 3.
- Trif, Radu (2006), *Influența limbii engleze asupra limbii române în terminologia informaticii*, București : Academia Română.
- Zafiu, Rodica (2001), *Diversitate stilistică în româna actuală*, București : Editura Universității din București, 86-90.

Corpus de référence:

- <http://www.continuum-communication.com/2015/06/04/le-langage-2-0-pour-les-nuls/> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <https://www.cincinnati.library.org/main/techcenterhandouts/internet-beginners-1.pdf> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <http://www.just.edu.jo/~mqais/cis99/PDF/Internet.pdf> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <https://www.abime-concept.com/blog/glossaire/> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <http://civile.utcb.ro/curs/dppd/ti10.pdf> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <http://carment.ase.ro/rc/curs/cap3.5.pdf> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- www.franceterme.fr (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <https://www.dgdr.cnrs.fr/bo/1999/05-99/431-bo0599-vocabulaireinformatiqueinternet.htm>
- <https://www.juridice.ro/239256/pirateria-digitala-in-mediul-on-line-1-4.html> (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- http://www.competentedigitale.ro/it/it_virusi.php (dernière consultation le 2 octobre 2018).
- <https://www.info.ucl.ac.be/~pvr/lexicon.html> (dernière consultation le 2 octobre 2018).

SUR LES MÉTAPHORES DU MAL DANS *LE GLAS DU MAL* DE NAJIB REDOUANE

Anda-Irina RĂDULESCU
Université de Craiova, Roumanie
andaradul@gmail.com

Résumé

Trope utilisé fréquemment en poésie, la métaphore est la matière première dont on se sert pour créer des images d'une remarquable force de suggestion. En présence ou en absence, lexicalisée ou de création, conceptuelle ou obtenue par transfert de sens et ajout/suppression de traits sémantiques, nominale ou verbale, simple ou en cascade (filée), la métaphore se manifeste sous différentes formes que nous essayons de présenter en nous appuyant sur le recueil de sonnets de Najib Redouane, un écrivain Canadien et Américain d'origine marocaine. Dans *Le glas du mal*, il fait une radiographie du mal et des conséquences morales qu'il a sur l'individu, son histoire personnelle se mêlant à celle des peuples arabes qui se révoltent contre l'oppression et la dictature. Notre analyse se situe sur trois paliers : une brève incursion dans les formes que le mal peut revêtir, ensuite quelques considérations sur les théories de la métaphore et finalement la présentation des types les plus fréquents de métaphores dans ce volume de poésies.

Abstract

ON THE METAPHOR OF EVIL IN NAJIB REDOUANE'S *LE GLAS DU MAL*

As a trope used mainly in poetry, metaphor is the resource for creating powerful, suggestive images. It appears in the text under various patterns: it may be *in praesentia* or *in absentia* of the terms compared, lexicalized, creative, conceptual or obtained via transfer of meaning, via adding or eliminating semantic features, it can be nominal or verbal, simple or extended. The aim is to identify how the metaphor of evil is rendered by Najib Redouane, a Canadian American writer of Moroccan origin, in his collection of sonnets *Le glas du mal*. He presents a radiography of evil (of wrong and harm) and its moral consequences on the human being, his own personal story mingling with that of the Arab people who rose against oppression and dictatorship. Our article is structured in three parts: the first part contains an outline of the forms of evil, the second is focused on some of the theories of metaphor and the third part is an analysis of the most frequent types of metaphor encountered in this book.

Mots-clés : *mal, révolte, persécution, détresse, types de métaphores.*

Keywords: *evil, revolt, persecution, distress, types of metaphor.*

1. Introduction

Professeur, essayiste, poète, romancier, Najib Redouane est l'auteur de 5 romans et de 17 volumes de poésies dont l'avant-dernier est *Le glas du mal* (2017). Ce volume de vers est une synthèse des thèmes récurrents chez cet écrivain complexe, qui revisite le sonnet et l'enrichit d'une expression libre et nuancée, où son histoire personnelle s'entremêle avec le « Printemps arabe », inscrivant ainsi son combat personnel contre l'injustice et l'intolérance dans un contexte plus général de la révolte des peuples opprimés contre les régimes totalitaires.

L'univers poétique sombre du recueil est dominé par les forces du mal que le poète présente sous plusieurs aspects : persécutions dans le milieu universitaire où il exerce en tant qu'enseignant, animosité et racisme manifestés par ses collègues, malveillance destructrice des responsables et des dirigeants de l'université, opaques à son désir d'apporter un souffle nouveau dans l'enseignement de la littérature, violence de la répression des révoltes populaires (la Journée de la colère en Egypte, la révolution de velours¹ en Tunisie, révoltes en Lybie, Yémen, Bahreïn), car *C'est le printemps de la révolte de la liberté / Demandant justice, égalité et dignité / Slogans communs contre régimes hautains* (p. 60).

Le cancer du Mal qui ronge l'humanité, présent quasiment dans chaque strophe, est rendu par des images poignantes, percutantes, basées notamment sur des métaphores. De structure et de nature différentes, elles informent, émeuvent et agissent sur le lecteur. Car dans le recueil, les métaphores cessent d'avoir simplement un rôle d'ornement pour obtenir l'empathie du lecteur, sensibilisé à la diversité des visages du mal. Elles acquièrent une fonction informative dans la mesure où l'écrivain les utilise pour présenter des moments douloureux de sa vie et la révolte des peuples arabes contre le totalitarisme.

Comme la métaphore est une catégorie à laquelle s'intéressent plusieurs disciplines (rhétorique, linguistique, pragmatique, philosophie du langage), il n'est pas surprenant qu'il y ait autant de points de vue que de théories linguistiques et « [...] il ne s'agit donc pas de dire ce qu'est la métaphore, mais de préciser ce qu'on appelle ainsi à l'intérieur d'une conception donnée du langage » (Martin 1983 : 205).

Le but de notre recherche est d'analyser la façon dont le poète exprime le mal qu'il subit, mais également le mal qui existe dans le monde, notamment sous forme de dictatures contre lesquelles les peuples se révoltent. Comme Najib Redouane manifeste une prédilection pour l'emploi des métaphores dans la construction des images poétiques grâce auxquelles il transmet son message, nous fondons notre recherche sur une analyse des types les plus fréquents de ce trope, inventoriés dans son recueil de sonnets. Pour un ancrage théorique de notre recherche, nous estimons nécessaire de présenter brièvement d'abord les formes du mal figurant dans le recueil de sonnets de

¹ Les Tunisiens préfèrent l'appellation de révolution de la dignité.

Najib Redoane, puis quelques théories de la métaphore sur lesquelles nous fondons notre analyse, et, pour finir, nous verrons les types les plus importants dont l'auteur se sert pour dénoncer les abus de toutes sortes.

2. Formes du mal dans *Le glas du mal*

Catégorie philosophique et théologique opposée au Bien, le Mal est défini dans le *TLFI* comme « [...] tout ce qui fait souffrir, physiquement ou moralement », définition complétée dans le *CNRTL* par « [...] ce qui est mauvais, nuisible, préjudiciable à quelqu'un; souffrance affective ou morale, chagrin, tourment ». Par rapport au Bien, notion positive sur laquelle tous s'accordent à dire qu'elle recouvre les valeurs humaines fondamentales (respect de la vie et de la dignité humaine, justice, assistance mutuelle, actions favorables à l'épanouissement de l'individu, etc.), le Mal est une notion relative, ayant une certaine historicité et variabilité en fonction des individus: car ce qui est considéré par certains comme bon, justifié et qui relève du bien, peut être traité par d'autres de nuisible, avilissant, dégoûtant et dangereux.

La diversité des formes du mal a été remarquée, il y a quatre siècles déjà, par Pascal, qui a affirmé que « Le mal est aisé, il y en a une infinité, le bien est presque unique » (*Pensées*, 469). En principe, on en distingue trois grandes catégories: le mal moral, le mal physique et le mal métaphysique. Dans la première catégorie on range les crimes et les fautes des hommes (meurtres, viols, pillages, trahisons, torts causés à autrui), dans la seconde on retrouve « [...] la douleur ou la souffrance subie, celle liée au corps (la vieillesse, la maladie), ou aux catastrophes naturelles (incendies, inondations, tremblements de terre, cyclones, etc.) » (Eyssidieux-Vaissermann 2010), alors que dans la troisième on envisage le mal inhérent à la nature des choses, élément nécessaire à notre univers et qui relève de l'imperfection du monde.

L'existence du mal embarrasse la philosophie tout comme la religion: la philosophie, parce que confrontée « [...] à ses propres limites et l'oblige à reconnaître qu'elle n'est peut-être pas la plus à même pour parler du mal, ou du moins qu'elle doit laisser place, comme le dit Ricœur, à d'autres 'niveaux de discours sur le mal' » (Eyssidieux-Vaissermann 2010 : §1) ; la religion, parce que la croyance en un Dieu tout puissant, bon et miséricordieux se voit ébranlée devant la présence du mal. Et si le mal, ce scandale du monde, est un défi pour ces deux domaines, pour la littérature il est une inépuisable source d'inspiration, occasion singulière de sonder ses abîmes et de présenter toutes ses facettes afin de déceler la logique de l'abject (cf. Bataille, 1972) et de s'en défendre. En fait, « [...] non sans ambiguïté, la littérature exprime notre fascination mêlée de répulsion pour le mal et l'horreur. Mais le plaisir ne peut être éprouvé que parce que le mal est tenu à distance, qu'il n'est pas expérimenté, ni subi réellement par celui qui n'en est que le spectateur et pas la victime » (Eyssidieux-Vaissermann 2010 : §3). Et c'est en ce sens que les sonnets de Najib Redoane exercent sur le lecteur leur fascinante beauté, le touchant par la souffrance morale du poète, par son martyr qui, dans les yeux des responsables de son université, acquiert des dimensions catastrophiques, mais il ne s'agit que d'un prétexte (un règlement détourné) pour organiser une machination qui se voulait fatale pour lui et dont les conséquences auraient pu être sérieuses sans

l'intervention courageuse d'une collègue. Basé sur la force des images créées par les métaphores, le parallèle entre la révolte personnelle contre les persécutions constantes dont il est victime et la révolte des peuples arabes opprimés, renforce l'idée optimiste qu'on peut surmonter certaines formes du mal grâce au courage et à la solidarité humaine. Les deux plans s'enchevêtrent pour faire ressortir la diversité des visages du mal personnel et général.

3. Théories sur la métaphore

Trope qui n'a cessé de fasciner les poètes de tous les temps, la métaphore est définie dans le TLFi comme une « figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre, en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues ». Renvoyant étymologiquement à l'idée de « transport »², elle est généralement identifiée à un procédé stylistique, son mécanisme est limité à la notion de substitution lexicale et vise un effet esthétique. En effet, elle cherche à frapper l'imagination, à « [...] faire voir, pour graver le discours dans la mémoire des auditeurs, donner un corps aux arguments abstraits, orner le discours pour plaire, lui donner de la force pour émouvoir » (Gardes-Tamine 1996 : 130).

Beaucoup de théories sur la métaphore se rejoignent en ce qu'elles évoquent les relations sens figuré / sens littéral et domaine concret / domaine abstrait. En ce sens, Fontanier (1968) distingue le sens « naturel » ou « primitif » du sens figuré, dérivé du premier, qui est un écart par rapport au sens propre du mot. Pourtant, il faut distinguer le sens figuré du sens métaphorique, basé sur un transfert de sens inexistant dans le cas du sens figuré³. En reprenant Aristote (4 siècles av. J-C), Fontanier rapproche la métaphore de la comparaison, en la considérant comme une comparaison sans terme comparant et la définit comme une figure consistant à représenter une idée par une autre plus frappante et plus connue. La métaphore est donc un trope par ressemblance, son mécanisme étant fondé sur l'idée d'analogie, de points communs entre deux notions ou deux objets. La métaphore a également été associée à la métonymie qui, elle aussi, implique une modification sémantique par rapport au sens propre⁴. C'est Le Guern (1973 : 15) qui les différencie, en postulant que « [...] la métonymie affecte les rapports entre langage et réalité en effectuant un 'glissement de la référence' », alors que « [...] la métaphore fonctionne sur le langage même » et « [...] le processus métaphorique porte sur des relations entre objets » (Le Guern 1991 : 10). Quant à Prandi (1992 : 86-93), elle affirme que la métonymie et la synecdoque n'ont accès qu'à la catégorie nominale, en position

² Dumarsais (1730/1988 : 135) la définit comme « [...] figure par laquelle on transporte [...] la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit ».

³ Dubois et al. (1970 : 106) précise que le transfert métaphorique est fondé sur une suppression ou sur une adjonction de traits sémantiques qui amène « [...] une modification du contenu sémantique d'un terme ».

⁴ Dans la catégorie des tropes la rhétorique classique range la métaphore, la métonymie et la synecdoque.

référentielle et, plus marginalement, en position prédicative. « La métaphore, au contraire, intéresse tous les lexèmes catégorématiques : les noms, mais aussi les verbes, les adverbes et les adjectifs » (Prandi 2002 : 10-11). De plus, les linguistes et les stylisticiens ont remarqué le passage des métaphores dans le vocabulaire commun et leur perte de valeur métaphorique. C'est ce qui les a fait opposer les métaphores lexicalisées (comme *la tête de la révolte, sortir de ses gonds, sans l'ombre d'un doute*) et les catachrèses (par ex. *le pied du lit, les bras du fauteuil, les gorges de la montagne*) aux métaphores « vives »⁵ (Ricœur 1975), novatrices. De même, ils ont constaté que la métaphore peut s'étendre sur plusieurs éléments, qu'elle est « filée⁶ » (Riffaterre 1969, Rastier 1987, Gréa 2001, Dilks 2011) lorsqu'elle se réfère à la même situation et s'étend sur un ou plusieurs énoncés.

Les générativistes se sont appuyés sur les règles de compatibilité des mots et ont remarqué que dans le cas de la métaphore les règles de sélection sont violées, le résultat étant une incompatibilité entre les traits sémantiques des mots mis en relation. La sémantique structurale va plus loin encore et souligne la transgression du rapport entre signifiant et signifié, ce qui met en question la fonction référentielle qui prend appui sur l'idée de bi-univocité entre le langage et la réalité.

Avec le développement des sciences modernes, notamment de la linguistique cognitive, de la sémantique lexicale et de la pragmatique, la notion de métaphore acquiert de nouvelles valences interprétatives, le rôle du locuteur dans l'interprétation de cette figure devenant crucial (Eco 1990, Kleiber 1999⁷, Prandi 2002⁸), car

⁵ La métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un « penser plus » au niveau du concept. Elle s'oppose à la métaphore morte, non dynamique, qui est déjà désémantisée, entrée dans le vocabulaire courant, dont la qualité figurative et poétique n'est plus ressentie. À comparer par exemple, une métaphore vive comme celle du vers de Verlaine *Votre âme est un paysage choisi* et une métaphore morte comme *Les vieillards courent un danger chaque fois qu'ils traversent la rue*.

⁶ Dans l'exemple suivant, puisé dans le roman *L'Argent* de Zola, la Bourse est un champ de combat, les spéculateurs sont des soldats, les gens ruinés sont des combattants morts et la Méchain est assimilée à un corbeau, tous ces éléments contribuant à créer une image désolante du combat financier et des désastres qu'un crash entraîne : *Dans les batailles meurtrières de la finance, la Méchain était le corbeau qui suivait les armées en marche, pas une compagnie, pas une grande maison de crédit ne se fondait, sans qu'elle apparût, avec son sac, sans qu'elle flairât l'air, attendant les cadavres, même aux heures prospères des émissions triomphantes ; car elle savait bien que la déroute était fatale, que le jour du massacre viendrait, où il y aurait des morts à manger, des titres à ramasser pour rien dans la boue et dans le sang.*

⁷ À la base de toute métaphore il y a une transgression de l'usage ordinaire des termes et combinaisons, en somme un 'délict littéral'. (Kleiber 1999 : 102)

⁸ On doit à Prandi (2002 : 11) la remarque que la métaphore est capable de transférer dans un milieu conceptuel étranger non seulement des concepts ponctuels (son exemple est *Cette fille est un rossignol*), mais aussi des concepts relationnels, comme par exemple le célèbre vers d'Alcman : *Dorment les sommets des montagnes*, ces différences entraînant à leur tour d'autres différences dans la configuration structurale de la métaphore et dans la structure de l'interaction conceptuelle. Ainsi, en termes de configuration structurale, un énoncé métaphorique

l'interprétation du sens métaphorique se fait au travers de la démarche de motivation du conflit conceptuel « [...] repéré en s'appuyant sur les éléments permettant d'établir une relation entre la phrase littérale et l'intention du locuteur, à partir des traits analogiques comparables » (Augustyn 2013 : 18).

Finalement, l'approche cognitive (Lakoff & Johnson 1980/1985b) considère la métaphore comme un instrument de connaissance, résultat des rapports praxiques du monde. C'est ce qui les fait affirmer que « La métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir est de nature fondamentalement métaphorique » (1985b : 13). Dans leur théorie, le mécanisme de la métaphore est basé sur un système de correspondances entre différents domaines, par l'entremise d'une série d'images-schémas, qui, chez Lundmark (2005 : 12), figurent sous la dénomination de « projections conceptuelles », la correspondance s'établissant toujours entre les éléments d'un domaine source, plus concret, et ceux du domaine cible, plus abstrait⁹.

Pour notre analyse nous retenons plusieurs aspects, relevant non seulement de la linguistique (structure de la métaphore, présence /vs./ absence du comparant et du comparé) et de la sémantique (adjonction ou suppression de traits sémantiques, transgression de l'usage ordinaire des termes), mais aussi de la stylistique (métaphores vives /vs./ métaphores lexicalisées et re-sémantisées, métaphores filées).

4. Types de métaphores du mal

En dépit du fait que, notamment en poésie, on ne peut pas faire toujours une dissociation nette entre certains types de métaphores et que beaucoup sont filées, en cascade, nous allons les discuter séparément, afin de mettre en évidence leur mécanisme de formation, leur structure et leurs valeurs stylistiques.

4.1. Métaphores nominales

Le titre même du volume de Najib Redouane est une métaphore nominale, *le glas*¹⁰ *du mal* ayant une double valeur symbolique : a) tirer un signal d'alarme, avertir contre les préjugés et les conséquences des persécutions et de l'oppression qui pèsent sur l'individu et sur les peuples ; b) établir une analogie entre l'état d'âme du poète, écrasé par les injustices qu'il doit subir, et le chagrin et l'accablement de celui qui vient de perdre un proche. Le poète se proclame *veilleur du bien* (p. 9), double métaphore qui suggère l'idée de gardien des valeurs académiques et en même temps de défenseur de la dignité humaine et du droit à la parole. Il mène son combat personnel dans *une terrible forteresse* (p. 9), métaphore pour désigner son université, espace cloîtré, muré dans des préjugés, d'aspect inaccessible, difficile à vaincre au moment où l'on s'insurge contre ses règlements et ses pratiques. Les seules armes

peut se réaliser soit *in praesentia*, par la coprésence du comparé et du comparant, soit *in absentia*, lorsque le comparé est évacué et alors on doit le deviner.

⁹ L'exemple de Lakoff & Johnson est *Love* (domaine cible) *is a journey* (domaine source).

¹⁰ Tintement lent, sur une seule note, d'une cloche d'église pour annoncer l'agonie, la mort ou les obsèques de quelqu'un.

dont il dispose pour ce combat inégal sont *l'encre et le kalame*¹¹ (*Ma seule arme est d'encre et mon poing le kalame*, p. 9), métaphores pour l'écriture du discours argumenté et rationnel qu'il utilise pour se disculper et prouver ses bonnes intentions. Si l'on reprend la lecture de cette page, on se rend facilement compte que ces vers constituent une métaphore filée du conflit entre le poète et son entourage professionnel, son université devient ainsi un champ de combat et de confrontation d'idées où il n'est muni que de la force de la dialectique, du kalame, mot qui dévoile aussi son appartenance ethnique.

La tension se fait sentir dès la page suivante, où la maison du poète est assimilée à une cage, toujours un espace clos, où il se sent condamné à purger une peine malgré son innocence. Ce vers est repris par la métaphore de la maison-prison à la page 32 (*ma demeure devenue prison*), preuve de son tourment intérieur et des tracasseries qu'il doit vivre quotidiennement à cause de son chef et de ses collègues. Par ailleurs, certaines métaphores, telles le naufrage, reviennent comme une sorte de leitmotiv pour renforcer ses déboires et ses rancœurs. À la page 10 dans le syntagme un *profond naufrage* (*J'écarte les rideaux blancs cachant ma cage / Pour éclairer ma vie après profond naufrage*) il s'opère un transfert métaphorique¹², en ce sens qu'au lieu d'une perte dans la mer, l'auteur fait naufrage sur terre ferme, lorsque ses actions sont vouées à l'échec, et sa vie, à la ruine. Il s'agit donc non seulement d'un emploi figuré du mot *échec*, mais d'un ajout de sèmes (naufrage = échec, ruine, perte de direction). À la page 46, la métaphore lexicalisée *être au bord du naufrage* est resémantisée grâce aux vers qui l'entourent : *Éclipsant de mon ciel les lumières des astres / M'annonçant que je suis au bord du naufrage / Et qu'à ce tournant crucial de mon âge / Je serai plongé au fond d'une détresse violente*. Entre l'expression *être au bord du naufrage* et la détresse, le manque d'horizon, la disparition de toute lueur d'espoir dans l'existence du poète il se crée un réseau métaphorique parfaitement compréhensible en contexte, une autre métaphore filée du désastre personnel. Le poète est obligé de désert son *havre de paix* (p. 11), métaphore pour son univers paisible et calme, où il mène une existence pleine de sérénité, ébranlée sous le choc d'une série d'*accusations meurtrières* venues de la part de la direction de son département. Le réseau métaphorique créé à distance (pp. 11 et 46) par l'analogie entre l'atmosphère houleuse de l'université où l'écrivain déploie son activité et un navire en détresse, en train de sombrer à cause d'une tempête, renforce l'atmosphère accablante des vers. Par ailleurs, ce milieu aquatique, liquide est la source d'une quantification métaphorique¹³ – *rivières de vengeance placée sur mon chemin* (p. 11), la grande quantité étant rendue par une métaphore inattendue, de création, le pluriel suggérant en même temps la force de l'eau qui, dans maintes situations, est destructrice. Le poète utilise des éléments primordiaux (eau, feu, ciel) pour obtenir un effet hyperbolique et rendre ainsi le lecteur conscient de l'injustice qu'on lui fait

¹¹ Le mot signifie 'discussion, dialectique, argumentation rationnelle'.

¹² Dubois et al. (1970 : 106) estime que le transfert métaphorique est basé sur une suppression ou adjonction de traits sémantiques et qu'il s'agit d'une « [...] modification du contenu sémantique d'un terme » et non d'une substitution de sens.

¹³ Flaux & Meissner 2004 : 67.

et des maux qu'il subit. On lui jette *des crachats de feu animés d'insolents venins* (p.11), métaphore insolite qui associe l'abject, l'éclaboussement du crachat avec la brûlure du feu et le poison du venin, blessures morales causées par ses pairs. Il choisit le combat, car il n'accepte pas d'être humilié, rejette l'attitude passive des vaincus et ne ploie pas sous l'*avalanche de malsaine alliance / Qui écarte la paix pour le mal et sa puissance* (p. 30), nouvelle quantification métaphorique qui exprime le grand nombre de collègues coalisés contre lui. L'*avalanche* est la chute brutale soudaine et destructrice d'une masse de neige – toujours du liquide, mais solidifié, et c'est ainsi qu'il ressent les accusations qui déferlent sur lui, d'autant plus dangereuses qu'elles sont le résultat d'une lâche complicité contre lui.

Lorsque les unités nominales ne sont pas métaphoriques, les verbes qui les mettent en relation prédicative le sont et leur confèrent ainsi le statut de métaphores.

4.2. Métaphores verbales

Les métaphores verbales reposent essentiellement sur une relation conflictuelle entre le verbe et ses actants, ou, comme le spécifie Prandi (2002 : 17), sur « [...] l'attribution d'un procès à des actants incohérents ». Ainsi, dans le vers *le bonheur qui passe humant l'odeur du temps* (p. 16) le délit littéral se produit entre le verbe *humant* qui implique l'existence d'un animé qui respire ou qui aspire l'air par le nez pour sentir et ses actants inanimés, le sujet *bonheur* et l'objet direct *l'odeur du temps*, une métaphore nominale, que le poète emprunte à Jean d'Ormesson¹⁴. Comme dans le cas de la métaphore nominale, la métaphore verbale est souvent engendrée par un transfert métaphorique. Ainsi dans le vers *Risquant de me crucifier dans le royaume sans lois* (p. 23) le verbe *crucifier* est pris dans son sens figuré, le transfert se réalisant par l'adjonction de sèmes (torture, supplice de la croix), allusion évidente à la mort de Jésus. De plus, la métaphore *royaume sans lois* renvoie au milieu académique. Le poète considère que celui-ci est gouverné par le libre arbitre et soumis à la bonne volonté des forts, des gens du pouvoir. Son impuissance devant leurs actions malveillantes et la limitation de son droit à l'opinion sont suggérées par la métaphore *Elle tend sur mon chemin des chaînes de fer*, façon inédite d'établir une analogie avec les pièges que les chasseurs posent dans la forêt pour attraper le gibier. La méchanceté et l'intolérance de la société où il vit sont rendues par une autre métaphore verbale du *monde sevré de moindre humanisation* (p. 31), l'idée de privation, de manque et d'absence de toute compassion, générosité et altruisme étant sa caractéristique essentielle.

Parfois, la métaphore s'associe à la métonymie, le *régime* (p. 33) renvoyant tant à la forme de gouvernement, à la manière d'exercer le pouvoir qu'aux détenteurs du pouvoir (les *minoritaires*) ; la polysémie du verbe *gâter*, pris dans le sens de 'corrompre, altérer, pervertir' ou dans le sens de 'comblé, choyer', fait penser à un transfert métaphorique par l'ajout des sèmes [+endommager gravement] ou [+accorder des faveurs] [+offrir des opportunités] : *Dans un régime cultivant système*

¹⁴ Roman de d'Ormesson paru en 2007, *Une chronique du temps qui passe*.

ancien / Où privilèges **gâtent**¹⁵ minoritaires / Vivant de pratiques corrompues séculaires / Se souciant plus de faire le mal que le bien. La même relation étroite entre métaphore et métonymie est à signaler dans le vers *un monde pataugeant dans la médiocrité* (p.36), où le mot *monde* renvoie à la collectivité des hommes, le verbe *patauger* qui signifie 'marcher sur un terrain boueux' opérant un transfert métaphorique vers la sphère de l'insuffisance, de l'infériorité d'une personne.

L'insoumission du poète trouve écho dans l'*Intifada* des peuples arabes, la métaphore verbale de la révolte qui *se lève au soleil de chaque jour / se répand dans la rue pour un long séjour / pour briser les chaînes d'une antienne colère* (p. 33) consistant dans une personnification – on prête des traits humains à un nom inanimé (la révolte), mais qui qualifie les actions des êtres humains. La déviance dans la sélection des actants est à remarquer aussi dans les vers *Paroles tunisiennes ont brisé chaînes tyranniques / S'étendant partout malgré sanglante répression* (p. 37), qui suggèrent la force pénétrante des discours politiques militant pour la liberté dans le cœur des Tunisiens.

Mais les métaphores ne sont pas seulement ponctuelles, touchant les éléments nominaux ou verbaux, elles peuvent s'enlacer, renforçant alors l'expression du sentiment décrit.

4.3. Métaphores filées

En décrivant son état d'âme devant tant de persécutions et d'injustice, Najib Redouane réussit à obtenir des suites de métaphores filées qui s'enchaînent sur plusieurs vers, le lecteur en étant profondément touché. Ainsi, dans la strophe *M'enfermant dans ma demeure devenue prison / Sans soleil sans lumière dans mon horizon / Le cœur assailli par cette terrible offense* (p. 32), la maison du poète est assimilée à une prison et là, tout comme dans un cachot, aucune clarté ne se glisse, la sensation d'obscurité, de tristesse et de dépression engendrant la métaphore de la détresse. Ce sentiment d'insécurité et de désolation devient obsessionnel chez lui et, à la page suivante, il crée une nouvelle métaphore filée de sa douloureuse affliction, en gardant la même tonalité sombre, dominée par le tragique de sa situation : *Du matin au soir je traîne ma pesante peine / Pris dans les brasiers d'une ancienne haine / Qui a rendu mon destin sombre et funeste* (p. 34). La seule tâche de couleur est *le brasier* qui, en corrélation avec le mot *haine*, suggère sa colère et son excitation. Finalement, la métaphore filée des peuples qui se libèrent de la tyrannie des dirigeants autoritaires est construite sur l'idée de changement rapide, de vive agitation – *effervescence, ébullition* –, de liberté de la parole et des individus qui prennent leur destin en mains. C'est en fait le contrepoint de l'enfermement du poète : *Le monde en effervescence et en ébullition / Des voies réprimées se libèrent de ténébreux nuages / Détruisant leurs destins par de constants ravages / Chaque pays cherche sa voie et sa révolution* (p. 66).

Les métaphores *in praesentia*, que le lecteur déchiffre plus facilement, s'enchevêtrent avec les métaphores *in absentia*.

¹⁵ C'est nous qui soulignons.

4.4. Métaphores *in praesentia* et *in absentia*

En termes de configuration structurale, certains énoncés métaphoriques se réalisent *in praesentia*, par la coprésence du comparé et du comparant. Par ailleurs, dans les vers de Najib Redouane ces métaphores sont rares. Nous nous limitons à un seul exemple : *Son aide et ses conseils pour bien définir / Les attentes énormes que doivent contenir / Futilités devenues étendard dans sa cour*. Le dernier vers établit une analogie implicite entre les choses sans importance, sans valeur réelle auxquelles on ne doit pas accorder trop d'importance (*futilités*) et l'emblème, le signe distinctif (*l'étendard*) du clan de son département, l'ironie mordante du poète l'assimilant à *une cour*, allusion à la vassalité et à la soumission des nobles au roi et à ses caprices.

Dans le cas des métaphores *in absentia*, le comparé doit être deviné, à condition qu'il soit assez conventionnel pour être déchiffirable. À la différence de la métaphore *in praesentia*, la métaphore *in absentia* ne fonctionne pas comme une comparaison. La plupart des métaphores de ce recueil sont du second type, le lecteur étant censé avoir un certain niveau culturel pour détecter le référent. Ainsi, dans les vers *Écrasés des années par un pouvoir oppressant / Les Enfants du Nil sortent du fond du néant / Brûlant l'histoire dans l'éclat de leur révolution* (p.40), la métaphore nominale *les enfants du Nil* renvoie aux Egyptiens et à leur révolte qui a viré au bain de sang. Le poète les désigne par le nom *enfants* pour suggérer leur innocence, honnêteté et pureté d'âme, mais aussi pour les placer sous la protection du vieux fleuve, source de vie et berceau d'une civilisation ancienne.

Pour expliquer la cause de sa disgrâce, l'écrivain accrédite l'idée d'une méchanceté foncière de son chef et de certains des dirigeants de son université, en se servant des métaphores *in absentia* telles que *âme noire* (*À cause d'une âme noire me ciblant comme proie*, p. 12), *créature diabolique au regard grimaçant* (p. 39), *suceuse de sang nourrie d'une âme satanique* (p. 72) les trois métaphores renvoyant à l'enfer, à la perversité du diable et à la cruauté des vampires. De même, lorsqu'il reçoit la résolution du conflit avec ses chefs, le poète a l'impression de se trouver *Dans le cimetière des Morts vivants / Où je ne cessais de vivre des moments éprouvants* (p.68), métaphore pour son université peuplée d'individus qui n'ont pas le courage de dire à haute voix leurs opinions, qui ne clament pas leurs droits et qui se soumettent aux ordres et aux décisions des directeurs de départements. Cette métaphore *in absentia* (il suggère que son université est le cimetière des morts vivants), est basée sur une comparaison implicite du comportement de zombi de ses collègues et en même temps elle renvoie à une allusion culturelle au film ayant le même titre, de Massimo Pupillo, tourné en 1965. En plus, les acolytes du chef *manifestent la soumission de Tartuffe* (*La soumission de Tartuffe autorise l'affront / Co-dirigeant avec elle la section de front / Tel un caniche soumis aux caprices de sa maîtresse* p. 18), la comparaison explicite qui établit une similitude de comportement avec l'obéissance du caniche renforçant l'affirmation de Bataille (1998 : 233) que « souvent la lâcheté seule est la limite de la violence » et « [qu']il n'est pas de limite à la lâcheté ».

4.5. Métaphores lexicalisées /vs./de création

Créatif, le poète s'avère l'être particulièrement lorsqu'il exprime ses sentiments par des métaphores vives, sous une forme imagée et suggestive. Ainsi, il se veut loin du *monde microbien* (p. 16), métaphore pour le milieu universitaire petit, malsain, infesté de préjugés et de racisme, où son chef de département laisse couler de sa bouche *un fiel d'arrogance* (p. 17), métaphore pour la haine et l'animosité méprisante manifestées contre lui. Aux rares moments de bonheur il se souvient de la *contrée mythique d'étincelante image / Où mon navire a échoué après longue errance* (p. 19), métaphore de sa terre natale quittée depuis longtemps et qu'il retrouve, comme Ulysse, après un long voyage¹⁶. Le spectacle de sa vie se déroule devant ses yeux comme dans un miroir, où il n'est que simple observateur. La métaphore du *miroir* (*Au miroir de ma vie vie lésée d'évolutions* p. 34) envisagé comme instrument de connaissance de soi ou, chez les Anciens, comme objet qui n'altère pas la réalité¹⁷ confère une dimension symbolique à l'image du mal combattu en solitaire ou par les peuples insurgés pour gagner leur liberté. Dans son affrontement avec les autorités universitaires le poète est protégé par son *bouclier de lumière* (p. 47), métaphore de l'arme défensive qui le préserve des agressions des autres, arme qu'il met au service de la vérité et du bien (sens suggéré par le complément du nom *de lumière*).

Les métaphores lexicalisées qui se sont, dans maintes situations, désémantisées par un emploi courant et banal, acquièrent un nouveau statut grâce à une resémantisation due au contexte. Par exemple, dans le cadre de la métaphore *vie confisquée* (p. 18) des vers *Prêt à exécuter dessins maléfiques sans pitié / Et placer ma vie confisquée dans tombe traîtresse*, il s'établit un transfert métaphorique entre les adjectifs *confisquée* et *traîtresse*, entre l'acte d'enlever pour punir (dans le cas du poète, sa dignité qui équivaut à sa vie) et la perfidie de celui qui nuit de manière hypocrite. De même, dans le vers *Marquant en fer rouge ton éternelle absence* (p.28), le marquage au feu rouge est en même temps un symbole, une référence à une souffrance morale, non seulement physique, un traumatisme dont on n'échappe jamais, alors que l'*éternelle absence* fait penser à la phrase de Hugo (*L'enfer c'est l'absence éternelle*) en opposition avec l'éternel retour de Nietzsche. Enfin, les *aberrations historiques d'un temps ravageur* (p. 43) condamnent les gens à subir l'action dévastatrice des temps troubles, agités, la métaphore du *temps ravageur* renvoyant en égale mesure aux violences et aux crimes contre l'humanité, mais aussi aux dommages physiques et à l'altération des êtres individuels.

En guise de conclusion, on pourrait affirmer que les sonnets de Najib Redouane forment une macro-métaphore du mal moral subi par quelqu'un qui a l'audace d'exprimer son point de vue. Son mal personnel s'entremêle avec le mal physique, avec la violence, la torture et la mort de ceux qui ont eu la hardiesse de combattre les régimes totalitaires et de s'insurger contre la tyrannie des dirigeants, contre les injustices de toutes sortes. La multitude des métaphores filées, plus ou

¹⁶ Najib Redouane consacre le recueil *Remparts fissures* (2012) à son Marrakech.

¹⁷ Viau, 2009.

moins étendues, impressionnent par leur force de suggestion, par le don du poète de revitaliser même les métaphores lexicalisées et de leur faire revêtir de nouveaux habits, qui les rendent fraîches, voire même insolites. L'entreprise du poète est d'autant plus méritante que la forme fixe du sonnet ne laisse pas trop de liberté prosodique. Et le fait d'avoir trouvé le bon/beau mot pour obtenir la rime et pour créer la métaphore prouve sans conteste le talent de l'écrivain. Son originalité transparait aussi dans la façon dont il décrit les diverses facettes du mal. Il surprend le lecteur par le dévoilement du mal dans le monde universitaire, dominé par le racisme et par l'intolérance, comme l'est par ailleurs toute la société, même si dans un milieu aussi élevé, on ne se serait pas attendu à découvrir tant d'injustice et d'arrières pensées basses. Par rapport à la violence extérieure, des révoltes et des révolutions, ici il s'agit d'une violence psychologique, morale, de marginalisation et d'exclusion dont les effets sont tout aussi nocifs. Le lecteur ressent de l'empathie pour cette âme sensible et pleine de courage qui *poétise ses douleurs*.

Bibliographie

- Augustyn, Magdalena (2013), *Les mécanismes productifs dans la genèse des collocations des noms d'affect – entre métaphore et figement*, Thèse de doctorat Université de Grenoble, http://lidilem.u-grenoble3.fr/IMG/pdf/these_magda_augustyn.pdf (consulté le 5 mai 2017).
- Bataille, Georges (1972), *Œuvres complètes, II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris : Gallimard, 217-221.
- Bataille, Georges (1988), *Œuvres complètes, XI, Articles I, 1944-1949*, Paris : Gallimard, 266.
- Eyssidieux-Vaissermann, Anne (2010), « L'infime progression du mal » in *Le mal, un problème pour la philosophie*, Séminaire de printemps de la Société alpine de philosophie, 27 mars 2010 (<http://societealpinedephilosophie.overblog.com/article-le-mal-un-probleme-pour-la-philosophie-47572635.html>, (consulté le 5 septembre 2018).
- Dilks, Charlotte (2011), « Approches théoriques : la métaphore, la sémantique interprétative et la sémantique cognitive », in *Texto! Textes et cultures*, Vol. XVI, n° 2/2011, (coord.) Céline Poudat, online, URL: <http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2857/cdilksapprtheor2.pdf> (consulté le 20 août 2018).
- Dubois, Jean/Édeline, Francis/Klinkenberg, Jean-Marie/Minguet, Philippe/Pire, Francis/Trinon, Hadelin (1970), *Rhétorique générale*, Paris : Larousse.
- Dumarsais, César Chesneau (1988 [1730]), *Des tropes ou des différents sens*, Paris : Flammarion.
- Eco Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano : Bompiani.
- Fontanier, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.
- Gréa, Philippe (2001), *La théorie de l'intégration conceptuelle appliquée à la métaphore et la métaphore filée*. Linguistique, Université de Nanterre - Paris X, Français (consulté le 20 août 2018).

- Gardes-Tamine, Joëlle (1996), *La rhétorique*, Paris : Armand Colin.
- Kleiber, Georges (1999), « Une Métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in N. Charbonnel & G. Kleiber (Eds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France : 83-134.
- Lakoff, George/Johnson, Mark Leonard (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago and London : The University of Chicago Press / (1985b), *Les métaphores dans la vie quotidienne* (traduction de M. de Fornel), Paris : Éditions de Minuit.
- Le Guern, Michel (1973), *Sémantique de la métaphorique et de la métonymie*, Paris : Larousse.
- Le Guern, Michel (1991), « Aspects logico-sémantiques de la métaphore », in *Tranel* 17 : 7-16.
- Lundmark, Carita (2005), *Metaphor and Creativity in British Magazine Advertising*. Doctoral dissertation, Department of Languages and Culture, Luleå University of Technology, URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:999922/FULLTEXT01.pdf> (consulté le 20 août 2018).
- Martin, Robert (1983), *Pour une logique du sens*, Paris : PUF.
- Pascal, Blaise (1873 [1669]), *Pensées de Pascal, précédées de Sa vie, par M^{me} Perier, sa sœur*, Paris : Librairie de Firmin-Didot frères, fils & Cie, (en ligne <https://archive.org/details/pensesdepascalp00gilgoog>) (dernière consultation le 22 août 2018).
- Prandi, Michèle (2002), « La métaphore: de la définition à la typologie », in *Langue Française* No.134 : 6-20.
- Prandi, Michèle (1992), *Grammaire philosophique des tropes*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Rastier, François (1987), *Sémantique interprétative*, Paris : PUF.
- Redouane, Najib (2017), *Le glas du mal*, Montréal : Editions du Marais.
- Ricoeur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris : Seuil.
- Riffaterre, Michael (1969), « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », in *Langue française* No.3 : 46-60.
- Flaux, Nelly/Meissner, Vincent (2004), « La quantification métaphorique dans les groupes nominaux », in *La métaphore. Regards croisés* (coord. Dany Amiot), Artois : Artois Presses Université : 67-99.
- Viau, Marcel (2009), « La métaphore du miroir chez Nicolas de Cues », in *Revue des Sciences Religieuses* 83/2 : 257-276, <https://journals.openedition.org/rsr/478#ftn26> (consulté le 5 septembre 2018).

MÉTAPHORES ET NÉOLOGIE : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA FRANCISATION DES TERMES DE L'ÉCONOMIE ET DE LA FINANCE

Micaela ROSSI

Université de Gênes, Italie

micaela.rossi@unige.it

Résumé

Notre contribution se propose de mettre en évidence les enjeux principaux de la néologie métaphorique, ainsi que les dynamiques sémantiques et discursives qui se manifestent dans l'usage de terminologies techniques issues d'une métaphore conceptuelle partagée. Plus en particulier, à travers l'étude d'un corpus terminologique, nous analyserons l'évolution des métaphores conceptuelles et des idéologies qui les sous-tendent dans le passage de l'anglais vers le français et dans un domaine fortement imagé, tel le langage des investissements financiers, en relation avec les politiques linguistiques des commissions d'experts de la DGLFLF.

Abstract

METAPHORS AND NEOLOGY: REFLECTIONS ON THE TRANSLATION OF ECONOMIC AND FINANCIAL TERMINOLOGY

Our contribution aims at highlighting the main issues of metaphorical neology, as well as the semantic and discursive dynamics that occur in the use of technical terminologies stemming from a shared conceptual metaphor. Most notably, through the analysis of a terminological corpus, we will analyse the evolution of these conceptual metaphors and the underlying ideologies in the translation process from English to French in a highly metaphorical domain, such as financial language, in relation to the language policies of the DGLFLF.

Mots-clés : *métaphore conceptuelle, terminologie, traduction, néonymie.*

Keywords: *conceptual metaphor, terminology, translation, secondary term formation.*

1. La néonymie par métaphore : de la néologie isolée à la création de réseaux cohérents

Les études sur la métaphore dans la création de nouvelles terminologies sont relativement récentes : traditionnellement considérée comme une stratégie secondaire de formation de nouveaux mots, une sorte d'étiquetage imagé (voir Kocourek, 1991), la figure métaphorique est réévaluée et reconsidérée à partir des années 1990, sous l'impulsion des études d'empreinte cognitiviste (Assal, 1994, est le premier à définir la métaphore terminologique sous une perspective cognitive, comme « *une façon de*

penser »). L'impact des théories dérivant des études de Lakoff et Johnson (1980) a profondément influencé les recherches dans ce domaine au cours des dernières décennies, les analyses qui se sont succédé focalisant l'attention plutôt sur les métaphores structurelles à l'œuvre dans les domaines thématiques (Richardt 2005, Temmerman 2007), et par conséquent, sur la création de concepts métaphoriques cohérents, notamment dans les discours experts. Les métaphores créatives, liées en revanche au processus de l'invention scientifique, ont été plutôt le terrain d'analyse des épistémologues (Schlanger 1995, pour ne citer qu'un exemple), et bien souvent plutôt rapprochées des métaphores poétiques, dans la mesure où les sciences semblent privilégier l'emploi de métaphores isolées, à forte charge conflictuelle (Rossi 2015). Les créations néologiques désignant de grandes découvertes scientifiques exploitent de préférence des images inédites, des métaphores à effet jouant bien souvent sur des rapprochements conceptuels inattendus, propres à stimuler une interprétation active chez les autres spécialistes du domaine : le concept de *théorie des cordes* chez Veneziano¹, ou bien celui de *main invisible* chez Smith², ont le but fondamental de perturber l'ordre analogique dicté par notre ontologie naturelle, nous obligeant à imaginer des interactions nouvelles pour définir de nouveaux horizons épistémiques.

Néanmoins, et en dépit de l'« air de famille » qui apparente les métaphores d'invention scientifique aux métaphores de création poétique, cet effet dépaysant ne peut être que de courte durée : l'unicité des métaphores utilisées dans le contexte de la création scientifique présuppose, certes, une phase de surprise, mais elle demande finalement l'adhésion à un positionnement épistémique précis, qui est celui du chercheur inventeur de la métaphore. Ce qui nous semble doublement intéressant, c'est justement le fait que la métaphore d'invention scientifique ne recherche pas normalement un effet de cohérence, mais qu'elle *l'obtient* néanmoins à la fin par un parcours progressif qui reconduit le conflit initial à cohérence : l'adoption généralisée de la théorie des *cordes* présuppose par exemple l'intégration de la métaphore dans un environnement conceptuel cohérent, visualisant les branes³ de l'univers comme de cordes de violon. Cette cohérence est acquise par convention au sein de la communauté des spécialistes, même si elle n'appartient pas à notre ontologie naturelle, aux conditions de cohérence ordinaire.

Le parcours des métaphores d'invention rejoint dans cette perspective celui qui caractérise les métaphores à l'œuvre dans les langages techniques, qui manifestent de leur côté la tendance à adopter le renvoi à des domaines source plus immédiatement reconnaissables comme cohérents, ou bien à des domaines source universellement exploités dans l'exercice courant de la pensée métaphorique, tels l'anthropomorphisme, ou encore le zoomorphisme. Pour ne citer que quelques exemples, la métaphore LE VIN EST UNE PERSONNE, considérée comme un

¹ Pour une explication concise de la théorie des cordes, voir Veneziano, 2012.

² Analysé de façon approfondie dans Resche, 2002.

³ Pour une explication simplifiée du concept de *brane*, voir <https://www.pourlascience.fr/sd/cosmologie/des-neutrons-pour-explorer-les-univers-paralleles-12321.php> (cons. le 30/11/2018).

concept métaphorique cohérent au sein de la communauté professionnelle des dégustateurs, est à l'origine d'un réseau terminologique vaste et bien implanté dans l'usage (un vin peut être *maigre*, *gras*, *robuste*, *costaud*, *anémique*, et aussi *racé*, *grossier*, *austère*, *généreux*...). De même, les astrophysiciens s'accordent sur le fait que LES CORPS CELESTES SONT DES PERSONNES et on reconnaît alors des étoiles *naines*, *géantes*, *progénitrices*... en linguistique enfin, LES METAPHORES aussi SONT DES PERSONNES et elles peuvent être *vives*, *mortes*, *dormantes*, *congelées*... !

Le parcours qui conduit à la cohérence de l'interaction métaphorique semble avoir une importance beaucoup plus évidente pour les terminologies de spécialité que pour les textes littéraires : il est évident en effet que, alors que la métaphore poétique peut être l'objet d'interprétations différentes, voire divergentes de la part de différents lecteurs, la métaphore spécialisée – en tant que dénomination précise d'un concept – doit être comprise et acquise à travers la même conceptualisation par tous les spécialistes d'un domaine. Les dégustateurs s'accordent inévitablement sur le fait qu'un vin *gras* n'est pas le contraire d'un vin *maigre*, qui serait à son tour plutôt le synonyme d'un vin *anémique*. La cohérence ainsi acquise – si elle permet une communication efficace au sein de la communauté des spécialistes – oriente en même temps fortement la vision des concepts et l'idéologie qui sous-tend le domaine : la métaphore contenue dans le concept récent d'*écosystème industriel*, par exemple, focalise par le composant d'*écosystème* l'attention sur l'aspect d'autorégulation pacifique de l'environnement industriel. Dans ce contexte, la métaphore devient un outil puissant de structuration de l'opinion ; loin d'être un simple ressort néonymique isolé, elle fournit des outils pour la compréhension et pour la conceptualisation des domaines thématiques, agissant comme une stratégie pour créer un cadrage (un *framing*, dans la terminologie de l'analyse critique du discours, voir Fairclough et Wodak 1997).

Le pouvoir modélisateur de la métaphore sur l'opinion a été approfondi notamment dans les études concernant le langage politique (Charteris-Black 2011) ou médiatique (Goatly 2007), mais moins étudié dans des contextes apparemment neutres, tels les vocabulaires techniques et scientifiques. En réalité, comme nous le verrons par la suite, l'emploi massif de métaphores terminologiques exprimant un positionnement positif ou négatif peut avoir un impact sur la perception de phénomènes et d'événements affectant une communauté de spécialistes donnée et, par conséquent, sur l'opinion publique autour d'un domaine thématique (l'économie, la santé...).

2. Métaphore contre métaphore : le processus de francisation et le transfert des termes métaphoriques

La valeur d'orientation idéologique et l'impact que les métaphores terminologiques peuvent avoir dans la formation d'un imaginaire linguistique collectif autour de certains secteurs de la vie sociale s'avèrent être des facteurs incontournables – quoique parfois négligés – dans les processus de traduction des termes. Le choix de métaphores terminologiques est en effet indissolublement lié à la culture, aux groupes sociaux et professionnels qui produisent les savoirs dans le

domaine concerné. Pour ne citer que des exemples célèbres, la passion cinématographique des biologistes est à l'origine de termes comme *DNA splicing* (Temmerman 2007), alors que l'intérêt des informaticiens pour les bandes dessinées est la raison d'être de termes comme *grok* (Pavel 1991), et nous devons aux souvenirs littéraires d'un seul homme (Mermin 1981) la dénomination scientifique du *boojum*.

L'influence de la culture à l'origine des métaphores rend plus difficile leur transfert d'une langue à d'autres, contrairement à ce que l'on pourrait supposer : un transfert par traduction directe, en effet, risque de se heurter à des obstacles insurmontables dans le passage vers la culture d'arrivée, et cela d'autant plus dans les cas où les critères de *disponibilité* et d'*opportunité* (Rossi 2015) du domaine source exploité dans la métaphore de départ ne sont pas satisfaits. Un exemple emblématique est représenté par les termes de la finance, bien souvent inspirés de la popularité de certaines activités sportives aux Etats-Unis : le terme *blue chip* renvoie à l'univers des fiches du poker, beaucoup moins populaire en Europe ; la traduction directe est par conséquent peu efficace, par manque de *disponibilité* du domaine source utilisé. Le décodage de la métaphore terminologique, pour que son pouvoir heuristique puisse être pleinement exploité, demande un bagage de connaissances culturelles partagé : pour comprendre l'expression financière *Hail Mary*, il ne suffit pas de savoir que cette expression renvoie à la prière catholique, mais il faut plutôt savoir que le terme dérive par métaphore du football, où il désigne une action désespérée, normalement vers la fin du match (par analogie, une action risquée et désespérée dans le domaine de la finance).

Pour ces raisons, la traduction directe de ces terminologies, quoique possible, n'est pas toujours envisageable, ce qui produit essentiellement deux conséquences sur le processus de création et de décodage des néonymes. Une première conséquence est le maintien de ces termes sous forme d'emprunts intégraux (c'est le cas le plus fréquent par exemple pour la langue italienne), avec une perte de la valeur heuristique de ces terminologies engendrant une plus évidente opacité du discours expert et un éloignement de plus en plus marqué par rapport à la compréhension du grand public. La deuxième conséquence est la tendance à l'explicitation de ces terminologies par une reformulation qui annule la métaphore et neutralise la figure. Ce deuxième cas, comme nous le verrons, est fréquemment utilisé en français ; l'effet principal en est une perte d'expressivité des termes, ainsi que de leur fonction de suggestion, ce qui peut complètement changer la physionomie de la terminologie d'un domaine et du positionnement sous-jacent.

On ne saurait oublier que ce choix est par ailleurs strictement lié aux différentes politiques linguistiques adoptées pour la création néologique (un dispositif de politique linguistique explicite en France, une politique linguistique implicite beaucoup moins contraignante en Italie). Il est important à ce propos de souligner que le dispositif de francisation de terminologies, dans sa composition la

plus récente (qui date du décret du 3 juillet 1996, modifié le 25 mars 2015⁴), a identifié des critères précis aux fins de la création de néonymes pour l'enrichissement du vocabulaire technique et scientifique en français ; parmi ces critères :

- la *nécessité* (le besoin de créer un nouveau terme pour désigner le concept en question) ;
- la *transparence* (le lien immédiat entre le terme et la notion qu'il désigne) ;
- la *bonne formation* (respectant le système morphologique et syntaxique du français).

Le deuxième critère, en particulier, a une influence sur la pratique de création néonymique, surtout pour ce qui est du transfert des termes à base métaphorique : la *transparence* du terme présuppose que l'ancrage analogique de la métaphore soit aisément compréhensible, ce qui est possible uniquement si le critère de *disponibilité* de la métaphore de départ est satisfait. La géométrie variable de la disponibilité des domaines conceptuels selon les langues-cultures rend la tâche particulièrement ardue, et produit parfois des choix qui ne sont que partiellement efficaces. Plus en particulier, la nécessité d'éviter les calques sémantiques produit une différence sensible dans le pourcentage des termes métaphoriques en anglais et en français, le terme français étant bien souvent forgé par dérivation savante (par exemple, dans le tout récent *Vocabulaire de la biologie* édité en 2017 par Franceterme, la métaphore terminologique *homing* devient *écotropisme*, le terme *packaging* est transposé par *encapsidation*, *tailing* par *extension homopolymérique*...). Il en résulte une perte de vivacité du vocabulaire technique, ainsi que l'effacement du positionnement qui est bien plus évident dans les termes métaphoriques (l'exemple de *homing* est à cet égard emblématique à nos yeux).

Compte tenu des réflexions qui précèdent, quel est l'impact des politiques de francisation dans la conceptualisation des domaines spécialisés ? Quel est le résultat dans la communication experte ? La traduction des termes - et notamment des termes métaphoriques - peut-elle changer la vision du domaine concerné ?

3. Les mystères de la finance : métaphores et imaginaires linguistiques

Dans la tentative d'apporter des éléments de réponse aux questions qui précèdent, nous avons choisi de concentrer notre attention sur la francisation des termes métaphoriques à l'œuvre dans un domaine où ces derniers sont légion : le domaine de l'économie d'entreprise et de la finance.

Vocabulaire composite et stratifié, alliant le souci de la rigueur scientifique à l'imagerie du jargon (Flouzat Osmont d'Amilly et Pelé 2000), le langage de l'économie est hétérogène et varié, les termes à base savante côtoyant les termes imagés et les métaphores les plus amusantes (de *Goldilocks economy* à *Lady Macbeth strategy*, de *Pac-Man strategy* à *poison pills*, de *sleeping beauty* à *samurai bond*...), ces dernières offrant bien souvent matière à la parodie, comme il ressort des illustrations suivantes :

⁴ <http://www.culture.fr/Ressources/FranceTerme/Le-dispositif-d-enrichissement-de-la-langue-francaise> (cons. le 25/10/2018).



Les domaines convoqués dans la création des métaphores terminologiques de la finance sont également variés. Les termes zoomorphiques (Rossi 2015b) des *ours*, des *taureaux*, des *requins* sont concurrencées par des images provenant des sports populaires aux États-Unis (*hit-and-run*, *blue chip*...), de la littérature cultivée et populaire (*goldilocks*, *Lady Macbeth*, *sleeping beauty*), pour arriver à la culture des jeux-vidéo des années 1980 (*pac-man strategy*), les termes puisant leurs sources dans un imaginaire collectif de masse, et conférant à la terminologie de la finance une connotation qui n'est qu'apparemment ludique et accessible. En fait, l'apparente transparence des termes cache souvent une opacité qui prête à l'illusion du grand public, attiré par un langage à l'apparence facile, compréhensible. La nature imagée de cette terminologie dérive probablement de sa nature initiale de jargon d'experts, les métaphores étant utilisées comme des ressorts de création immédiate à des fins de communication plus rapide et efficace, frôlant parfois la jonglerie verbale (ce qui apparente par ailleurs le domaine des finances à d'autres domaines apparemment très éloignés, tels la physique théorique), pour renvoyer à des concepts extrêmement techniques et réservés à une communauté d'usage restreinte.

Afin de vérifier dans quelles conditions le transfert de ces termes est réalisé dans le passage de l'anglais vers le français, et d'analyser dans quelle mesure le processus de francisation peut modifier l'imagerie linguistique et culturelle qui sous-tend le domaine de la finance, nous avons effectué une analyse des terminologies publiées à l'intérieur de la base de données Franceterme dans trois domaines connexes :

- *économie et gestion d'entreprise* (544 fiches terminologiques à la date du 25 octobre 2018) ;
- *économie générale* (78 fiches terminologiques à la date du 25 octobre 2018) ;
- *finance* (311 fiches terminologiques à la date du 25 octobre 2018).

Les 933 fiches ainsi repérées ont été soumises à un dépouillement manuel, qui a permis d'extraire du corpus un ensemble de 80 termes métaphoriques francisés au cours des vingt dernières années. Ces termes ont ensuite été classés sur la base de l'année de leur traitement par les Commissions Ministérielles, ainsi que sur la base des stratégies adoptées par les Commissions au moment de la francisation. Notamment, sur la base de la typologie esquissée dans Giaufret et Rossi (2017), nous avons identifié quatre types de transfert métaphorique, exemplifiés comme suit :

$M^{eng}=M^{fr}$	Métaphore L1	Métaphore L2 Identité du domaine source entre L1 et L2	<i>Wormhole (ENG)</i> <i>Trou de ver (FR)</i>
$M^{eng}\neq M^{fr}$	Métaphore L1	Métaphore L2 Modulation du domaine source entre L1 et L2	<i>Pouponnière d'étoiles (FR)</i> <i>Vivaio di stelle (IT)</i>

$M^{eng} \neq 0^{fr}$	Métaphore L1	Neutralisation de la métaphore L2	<i>Trou de ver (FR)</i> <i>Wormhole – Ponte di Einstein-Rosen (IT)</i>
$0^{eng} \neq M^{fr}$	Terme non métaphorique en L1	Métaphore en L2	<i>Gauss co-ordinate system (ENG)</i> <i>Mollusque spatio-temporel (FR)</i>

(Giaufret, Rossi 2017)

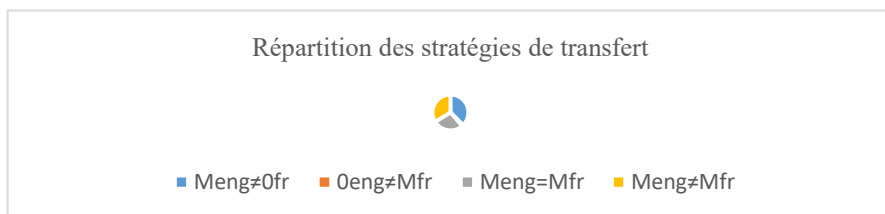
Nous avons donc obtenu le tableau suivant, qui enregistre les 80 termes objet de notre analyse accompagnés de leur équivalent français, de la date d'émission de l'arrêté de francisation, ainsi que de la stratégie de transfert :

Terme FR	Termes ENG	Année de francisation	Stratégie de francisation
acheteur pionnier	early adopter	2010	$M^{eng} \neq M^{fr}$
action éclair	hit-and-run	2000	$M^{eng} \neq M^{fr}$
alerte professionnelle	whistleblowing	2007	$M^{eng} \neq M^{fr}$
Antétransaction	front running	2017	$M^{eng} \neq 0^{fr}$
argent futé	smart money	2004	$M^{eng} = M^{fr}$
Attaquant	raider	2000	$M^{eng} \neq M^{fr}$
atterrissage en douceur	soft landing	2001	$M^{eng} = M^{fr}$
barattage financier	churning	2004	$M^{eng} = M^{fr}$
bonne heure	happy hour	2001	$M^{eng} = M^{fr}$
bouche à oreille électronique	viral marketing	2007	$M^{eng} \neq M^{fr}$
boutique éphémère	guerrilla store	2016	$M^{eng} \neq M^{fr}$
capitaux flottants	hot money	2000	$M^{eng} \neq M^{fr}$
chalandage fiscal	treaty shopping	2000	$M^{eng} \neq M^{fr}$
chasse aux coûts	cost killing	2004	$M^{eng} \neq M^{fr}$
clause de forfait	walk-away clause	2000	$M^{eng} \neq M^{fr}$
cloison étanche	chinese wall	2014	$M^{eng} \neq M^{fr}$
collection éclair	fast fashion	2013	$M^{eng} \neq M^{fr}$
comptabilité flatteuse	aggressive/creative accountng	2008	$M^{eng} \neq M^{fr}$
conseil-partenaire	sparring-partner	2004	$M^{eng} \neq 0^{fr}$
coup sûr	one-shot	2000	$M^{eng} \neq M^{fr}$
coup unique	one-shot	2000	$M^{eng} = M^{fr}$
couperet budgétaire	fiscal cliff	2015	$M^{eng} \neq M^{fr}$
crédit additionnel	fresh money	2000	$M^{eng} \neq 0^{fr}$
crémaillère	crawling peg	2000	$M^{eng} = M^{fr}$
décollage	take off	2000	$M^{eng} = M^{fr}$
Démembrement	stripping	2000	$M^{eng} = M^{fr}$
dérive salariale	wage drift	2000	$M^{eng} = M^{fr}$
dernier kilomètre	last mile	2018	$M^{eng} = M^{fr}$
durcissement du crédit	credit squeeze	2014	$M^{eng} \neq 0^{fr}$
égalité des conditions de concurrence	level playing field	2008	$M^{eng} \neq 0^{fr}$

empreinte écologique	ecological footprint	2012	$M^{eng}=M^{fr}$
entretien d'embauche minute	job date	2010	$M^{eng}=M^{fr}$
essaimage	spin-off	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
faire-part de clôture	tombstone	2004	$M^{eng}\neq M^{fr}$
faux client	mystery shopper	2001	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
finance parallèle	shadow banking	2017	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
fonds commercial	goodwill	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
fonds d'amorçage	seed money	2011	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
gel d'une procédure	standstill	2008	$M^{eng}\neq M^{fr}$
habillage de bilan	window dressing	2000	$M^{eng}\neq M^{fr}$
investisseur providentiel	business angel	2007	$M^{eng}\neq M^{fr}$
jeune pousse	start-up	2001	$M^{eng}\neq M^{fr}$
marché baissier	bearish market	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
marché haussier	bullish market	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
marge de sécurité	haircut	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
maternage	nursing	2004	$M^{eng}\neq M^{fr}$
mercatique de communauté	tribal marketing	2006	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
niche fiscale	loophole	2000	$M^{eng}\neq M^{fr}$
obligation à haut risque	junk bond	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
obligation catastrophe	catastrophe bond	2017	$M^{eng}=M^{fr}$
opération de recentrage	spin-off	2004	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
ordre lié	straddle	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
organisation-cadre	umbrella organisation	2013	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
panique bancaire	bank run/bank panic	2008	$M^{eng}=M^{fr}$
parachute doré	golden parachute	2010	$M^{eng}=M^{fr}$
partenariat judicieux	smart partnership	2008	$M^{eng}\neq M^{fr}$
pénurie de crédit	credit crunch	2014	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
période de silence	quiet period	2013	$M^{eng}\neq M^{fr}$
picorage	cherry picking	1998	$M^{eng}=M^{fr}$
picoreur	cherry picker	2005	$M^{eng}=M^{fr}$
plateforme de négociation opaque	dark pool	2014	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
pont d'or	golden hello	2010	$M^{eng}\neq M^{fr}$
Poulain	mentee	2005	$0^{eng}\neq M^{fr}$
prime à la réponse	early bird	2004	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
prix en trompe-l'œil	odd price	2000	$M^{eng}\neq M^{fr}$
prix virtuels	shadow prices	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
Profiteur	free rider	2008	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
remboursement in fine	bullet	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
retrait obligatoire	squeeze out	2005	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
seuil de rachat	gate	2015	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
Suiveur	me-too	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
Surréaction	overshooting	2001	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
Survaleur	goodwill	2007	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
taux de flambage	burning cost	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
taux plafond	cap	2008	$M^{eng}=M^{fr}$
taux plancher	floor	2008	$M^{eng}=M^{fr}$

vache à lait	cash cow	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
valeur de premier ordre	blue chip	2000	$M^{eng}\neq 0^{fr}$
valeur vedette	glamour stock	2000	$M^{eng}\neq M^{fr}$
veille mercatique	fluid marketing	2006	$M^{eng}\neq 0^{fr}$

Une analyse quantitative des stratégies de transfert révèle une distribution globalement homogène sur trois des quatre types identifiés auparavant, comme il ressort du graphique suivant :



Une bonne partie des occurrences est constituée par un transfert direct de la métaphore de l'anglais vers le français ; c'est par exemple le cas de termes comme *picorage* pour *cherry picking*, *décollage* pour *take off*, *vache à lait* pour *cash cow*, *barattage financier* pour *churning*; dans tous ces cas, la *disponibilité* du domaine source de la métaphore est assurée, et la transparence est par conséquent sauvegardée dans le passage de l'anglais vers le français :

argent futé	smart money	2004	$M^{eng}=M^{fr}$
atterrissage en douceur	soft landing	2001	$M^{eng}=M^{fr}$
barattage financier	churning	2004	$M^{eng}=M^{fr}$
bonne heure	happy hour	2001	$M^{eng}=M^{fr}$
coup unique	one-shot	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
crémaillère	crawling peg	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
décollage	take off	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
démembrement	stripping	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
dérive salariale	wage drift	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
dernier kilomètre	last mile	2018	$M^{eng}=M^{fr}$
empreinte écologique	ecological footprint	2012	$M^{eng}=M^{fr}$
entretien d'embauche minute	job date	2010	$M^{eng}=M^{fr}$
essaimage	spin-off	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
obligation catastrophe	catastrophe bond	2017	$M^{eng}=M^{fr}$
panique bancaire	bank run/bank panic	2008	$M^{eng}=M^{fr}$
parachute doré	golden parachute	2010	$M^{eng}=M^{fr}$
picorage	cherry picking	1998	$M^{eng}=M^{fr}$
picoreur	cherry picker	2005	$M^{eng}=M^{fr}$
taux de flambage	burning cost	2000	$M^{eng}=M^{fr}$
taux plafond	cap	2008	$M^{eng}=M^{fr}$
taux plancher	floor	2008	$M^{eng}=M^{fr}$
vache à lait	cash cow	2000	$M^{eng}=M^{fr}$

Un pourcentage équivalent de termes dans notre échantillon est en revanche soumis à une modulation de sens dans le passage de l'anglais vers le français. Dans ce cas, le transfert de la métaphore présuppose une lacune de *disponibilité* ou d'*opportunité* du domaine source de la métaphore de départ, ce qui exige la sélection d'un autre domaine source, plus strictement lié à la culture d'arrivée. Le ciblage conceptuel assuré par la métaphore est dans ce cas modifié, et le positionnement épistémique peut changer, même de manière sensible. C'est ainsi que l'on peut lire des exemples tels que *action éclair* qui remplace *hit-and-run*, où le terme français met l'accent sur la rapidité de l'action, effaçant en revanche l'aspect de risque véhiculé par la métaphore en anglais, ou encore *niche fiscale* qui remplace le terme anglais *loophole*, neutralisant les connotations négatives liées à la métaphore en anglais, ou *partenariat judicieux* qui remplace *smart partnership*, focalisant l'attention sur l'aspect positif, fiable, valorisant du partenariat. Dans tous ces exemples, la modulation de la métaphore dans le transfert est due principalement à un critère d'*opportunité*, la métaphore en anglais étant accompagnée de connotations potentiellement négatives, qui subissent un traitement euphémisant dans le processus de traduction (par exemple, *boutique éphémère* pour *guerrilla store*) :

acheteur pionnier	early adopter	2010	M ^{eng} ≠M ^{fr}
action éclair	hit-and-run	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
alerte professionnelle	whistleblowing	2007	M ^{eng} ≠M ^{fr}
attaquant	raider	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
bouche à oreille électronique	viral marketing	2007	M ^{eng} ≠M ^{fr}
boutique éphémère	guerrilla store	2016	M ^{eng} ≠M ^{fr}
capitaux flottants	hot money	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
chalandage fiscal	treaty shopping	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
chasse aux coûts	cost killing	2004	M ^{eng} ≠M ^{fr}
clause de forfait	walk-away clause	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
cloison étanche	chinese wall	2014	M ^{eng} ≠M ^{fr}
collection éclair	fast fashion	2013	M ^{eng} ≠M ^{fr}
comptabilité flatteuse	aggressive/creative accountng	2008	M ^{eng} ≠M ^{fr}
coup sûr	one-shot	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
couperet budgétaire	fiscal cliff	2015	M ^{eng} ≠M ^{fr}
faire-part de clôture	tombstone	2004	M ^{eng} ≠M ^{fr}
gel d'une procédure	standstill	2008	M ^{eng} ≠M ^{fr}
habillage de bilan	window dressing	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
investisseur providentiel	business angel	2007	M ^{eng} ≠M ^{fr}
jeune pousse	start-up	2001	M ^{eng} ≠M ^{fr}
maternage	nursing	2004	M ^{eng} ≠M ^{fr}
niche fiscale	loophole	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
partenariat judicieux	smart partnership	2008	M ^{eng} ≠M ^{fr}
période de silence	quiet period	2013	M ^{eng} ≠M ^{fr}
pont d'or	golden hello	2010	M ^{eng} ≠M ^{fr}
prix en trompe-l'oeil	odd price	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}
valeur vedette	glamour stock	2000	M ^{eng} ≠M ^{fr}

Une troisième catégorie est enfin constituée des termes qui, au cours du processus de francisation, subissent une neutralisation de la métaphore : dans ces cas, la modulation dans le transfert peut être due au critère d'*opportunité*, la métaphore étant perçue comme négativement connotée et par conséquent neutralisée (c'est le cas de *tribal marketing*, remplacé par *mercatique de communauté*, ou de *shadow banking* francisé par *finance parallèle*), ou plus souvent à un manque de *disponibilité* du domaine source de la métaphore dans la culture d'arrivée. Pour le français par exemple, des domaines moins disponibles sont le poker (*blue chip*), l'imaginaire collectif du *far west* (*bullet, tombstone*), la doxa partagée des locutions anglophones (*early bird*) :

antétransaction	front running	2017	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
conseil-partenaire	sparring-partner	2004	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
crédit additionnel	fresh money	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
durcissement du crédit	credit squeeze	2014	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
égalité des conditions de concurrence	level playing field	2008	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
faux client	mystery shopper	2001	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
finance parallèle	shadow banking	2017	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
fonds commercial	goodwill	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
fonds d'amorçage	seed money	2011	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
marché baissier	bearish market	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
marché haussier	bullish market	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
marge de sécurité	haircut	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
mercatique de communauté	tribal marketing	2006	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
obligation à haut risque	junk bond	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
opération de recentrage	spin-off	2004	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
ordre lié	straddle	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
organisation-cadre	umbrella organisation	2013	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
pénurie de crédit	credit crunch	2014	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
plateforme de négociation opaque	dark pool	2014	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
prime à la réponse	early bird	2004	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
prix virtuels	shadow prices	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
profiteur	free rider	2008	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
remboursement in fine	bullet	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
retrait obligatoire	squeeze out	2005	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
seuil de rachat	gate	2015	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
Suiveur	me-too	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
surréaction	overshooting	2001	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
survaleur	goodwill	2007	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
valeur de premier ordre	blue chip	2000	M ^{eng} ≠0 ^{fr}
veille mercatique	fluid marketing	2006	M ^{eng} ≠0 ^{fr}

Le pourcentage élevé de termes francisés par neutralisation de la métaphore a comme effet principal une évolution de la terminologie de l'économie et de la finance en langue française. Par rapport à l'anglais, le français se configure comme

une langue plus abstraite, d'un registre plus formel, aux contenus apparemment plus opaques – ce qui n'est pas sans retombées sur la conceptualisation du domaine, l'apparente transparence de l'anglais étant bien souvent remplacée par un écran linguistique qui est par ailleurs perçu comme un gage de fiabilité technique.

Si l'on analyse enfin les tendances à l'œuvre dans une perspective diachronique, on peut remarquer que les stratégies de transfert adoptées par les experts des groupes de travail ministériels semblent s'adapter au contexte social et historique. Au cours des dernières années, par exemple, et compte tenu de l'exiguïté de notre échantillon d'analyse, on peut se demander si le transfert par traduction directe (et par maintien de la même métaphore de l'anglais) tend à diminuer par rapport au transfert par neutralisation, qui a normalement la fonction d'euphémiser des termes perçus comme connotés négativement, ou bien véhiculant des positionnements négatifs (liés à des sensations de danger, de risque, de violence, dérivant de la crise économique globale après 2008, tels que *credit crunch*, *sparring partner*, *dark pool*, *shadow banking*) :



En guise de conclusion

L'analyse des tendances et des stratégies à l'œuvre dans la francisation des termes métaphoriques offre à notre avis des pistes de réflexion à approfondir ultérieurement, que nous pourrions, pour terminer, ainsi brièvement résumer :

- les termes métaphoriques se confirment comme des unités linguistiques strictement liées à la culture qui les a générés : leur transfert par traduction directe risque de s'avérer un échec dans les cas où le domaine source de la métaphore de départ n'est pas disponible dans la culture partagée dans la langue d'arrivée ;

- la traduction des termes métaphoriques n'est pas sans impact sur le positionnement épistémique dominant dans un domaine thématique : la neutralisation en français de termes comme *sparring partner*, *junk bond*, *bullet*, *tribal marketing* contribue à offrir aux locuteurs francophones une focalisation potentiellement plus tranquillissante du monde de l'économie et de la finance ;

- les critères de *disponibilité* et d'*opportunité* s'avèrent fondamentaux dans le choix de la stratégie de transfert des termes métaphoriques, compte tenu du contexte historique et social de référence. Les choix des experts ont à cet égard une responsabilité au niveau de la « physionomie » de la terminologie concernée ; dans le cas décrit dans ces pages, l'anglais de la finance en ressort comme un langage imagé, apparemment transparent et accessible, voire ludique sous certains aspects, simple et facile, incitant... à l'achat, alors que le français se configure plutôt comme un langage abstrait, souvent opaque, véhiculant pour les non-experts une sensation de

distance épistémique et sociale. L'impact de ces facteurs sur les pratiques sociales reste évidemment matière à vérifier par de plus amples études.

Bibliographie

- Assal, Allal (1994), « La métaphorisation terminologique », in *Terminologie et traduction*, 2 : 235-242.
- Bielenia-Grajewska, Magdalena (2009), « The role of metaphors in the language of investment banking », in *Iberica*, 17: 139-156.
- Bordet, Geneviève (2016), « Counteracting Domain Loss and Epistemicide in Specialized Discourse: A Case Study on the Translation of Anglophone Metaphors to French », « Publications, Mdpi », in Special Issue *Researching, Teaching, and Supporting Research Publication: Issues for Users of English as an Additional Language*, 4 (2), <http://www.mdpi.com/2304-6775/4/2/18/html> (dernière consultation le 31/10/2018).
- Cardini, Filippo-Enrico (2014), « Analysing English Metaphors Of The Economic Crisis », in *Lingue e Linguaggi*, 11: 59-76.
- Charteris-Black, Jonathan (2011), *Politicians and Rhetoric. The Persuasive Power of Metaphor*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Charteris-Black, Jonathan (2000), « Metaphor and Vocabulary Teaching in ESP Economics », in *English for Specific Purposes*, 19: 149-165.
- Fairclough, Norman et Wodak, Ruth (1997), « Critical Discourse Analysis », in Van Dijk, T.A. (éd.), *Discourse studies. A multidisciplinary introduction. vol. 2, Discourse as social interaction*, London : Sage : 258-284.
- Flouzat Osmont d'Amilly, Denise et Pelé, Martine (2000), « La langue de l'économie », in G. Antoine et B. Cerquiglini (éds.), *Histoire de la langue française 1945-2000*, Paris : CNRS : 491-503.
- Gaudin, François (2002), « Diachronie et métaphores dans les sciences », in Gaudin, F., *Socioterminologie*, Bruxelles : De Boeck Supérieur : 205-248.
- Giaufret, Anna, Rossi Micaela (2017), « Traduire l'astrophysique : la métaphore terminologique. L'exemple du *Destin de l'univers* de Jean-Pierre Luminet », in G. Henrot Sostero, M.T. Musacchio, L. Soliman (éds.), *La traduzione. Esplorazione e metodi*, Padova : CLUEB : 71-93.
- Goatly, Andrew (2007), *Washing the brain. Metaphor and hidden ideology*, Philadelphia/New York : John Benjamins.
- Hallyn, Fernand (2004), *Les structures rhétoriques de la science de Kepler à Maxwell*, Paris : Seuil.
- Herrera-Soler, Honesto/White, Michael (éds.) (2012), *Metaphor and Mills: Figurative Language in Business and Economics*, Berlin/Boston : De Gruyter.
- Holton, Gerald (1982), *L'invention scientifique. Themata et interprétation*, trad. de l'anglais par P. Scheurer, Paris : PUF.
- Humbley, John (2006), « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », in *Lynx*, 52 : 49-62.

- Humbley, John (2006), « Metaphor and Secondary Term Formation », in Cortès, Collette (éd.) *Cahiers du CIEL 2000–2003. La métaphore : du discours général aux discours spécialisés* : 199–212.
- Humbley, John (2012), « Retour aux origines de la terminologie : l’acte de dénomination », in « Langue française », 174 : 111–129.
- Kocourek, Rotislav (1991), *La langue française de la technique et de la science. Vers une linguistique de la langue savante*, Wiesbaden : Brandstetter.
- Kuhn, Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago : Chicago University Press.
- Lakoff, George /Johnson, Mark (1980), *Metaphors we live by*, Chicago : University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1993), « The contemporary theory of metaphor », in Ortony, A. (éd.), *Metaphor and thought*, 2nd édition, Cambridge : CUP: 202-251.
- Maldussi, Danio (2015), « Ideological connotations in financial terminology: an English-French-Italian study from ‘hedge funds’ through ‘fondi speculativi/fonds spéculatifs’ to ‘fondi alternativi/fonds alternatives’ », in INTRALINEA ON LINE TRANSLATION JOURNAL, Special Issue: *New Insights into Specialised Translation*, 1 – 12.
- Mermin, N. David (1981), « Et pluribus boojum: the physicist as a neologist », in *Physics Today*, April 1981: 46-53.
- Mirzoyeva, Leila (2014), « Metaphorical Economic Terms: Problems of their Translation from English into Russian », *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 136, 2014 : 169-174.
- Pavel, Silvia (1991), « Changement sémantique et terminologie », in *Meta* 36/1, 1991 : 41-48.
- Prandi, Michele (2017), *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, London: Routledge.
- Raccah, Pierre-Yves (2017), « Métaphore, points de vue argumentatifs, construction du sens », in Wahl, Ph., Bonhomme, M., Paillet, A-M. (éds.) *Métaphore et argumentation*, Paris : L’Harmattan, 2017, 79-98.
- Resche, Catherine (2001), « Metaphors in English for economics: for a language-based approach with L2 learners », in *ASp*, 31-33, 2001 : 239-259.
- Resche, Catherine (2002), « La métaphore en langue spécialisée, entre médiation et contradiction: étude d’une mutation métaphorique en anglais économique », in *ASp*, 35-36, 2002 : 103-119.
- Richardt, Susanne (2005), *Metaphor in languages for special purposes*, Berne: Peter Lang.
- Rossi, Micaela (2015), *In rure alieno. Métaphores et termes nomades dans les langues de spécialité*, Berne : Peter Lang.
- Rossi, Micaela (2015), « Des ours et des taureaux : les métaphores dans les terminologies de spécialité sont-elles traduisibles ? » in Paissa, P., Rigat, F., Vittoz, M-B. (éds.), *Dans l’amour des mots. Chorale(s) pour Mariagrazia*, Alessandria : Ed. Dall’Orso, 2015 (b) :109-122.

- Rossi, Micaela (2017), « Sentiment terminologique et sentiment métaphorique dans la création néonymique », in *Neologica*, 2017, n° 11 : 153-170.
- Schlanger, Judith (1995), *Les métaphores de l'organisme*, Paris : L'Harmattan.
- Silaški, Nadežda (2010), *Translating metaphorical economic terms from English into Serbian – some strategies and challenges*. International conference *Philological research today - language, literature and communication* (FID 2010). Faculty of Philology, University of Belgrade, 26-27 Nov 2010.
- Steinhart, Eric (2001), *The Logic of Metaphor: Analogous Parts of Possible Worlds*, Dordrecht : Kluwer Academic Publishers.
- Temmerman, Rita (2007), « Les métaphores dans les sciences de la vie et le situé socioculturel », in *Cahiers du RIFAL*, 26, 2007 : 72–83.
- Veneziano, Gabriele (2012), « Particules élémentaires, gravitation et cosmologie », in *L'annuaire du Collège de France* [Online], 111, 2012, <https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/1377> (dernière consultation le 31/10/2018).

DOSSIER THÉMATIQUE
Approches plurielles de la métaphore /2 :
ÉTUDES DE LITTÉRATURE
ET DE SÉMIOLOGIE

LA MÉTAPHORE SEXUELLE COMME TOPIQUE LITTÉRARISANTE DE LA SCÉNOGRAPHIE CORPORELLE DANS LA PUBLICITÉ

Dorgelès HOUESSO, Mohamed CAMARA
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
dorgeleshouessou@yahoo.fr, mohcame@yahoo.fr

Résumé

Le cadre paradigmatique de cette communication est la stylistique visuelle empruntant à la sémiotique son modus méthodologique mais non son fonctionnement heuristique. La stylistique figurale ici envisagée poursuivra la quête de la singularité expressive en termes d'efficacité perlocutoire. Dans une perspective herméneutique, elle articulera au fonctionnement du discours généré, la représentation des identités visuelles via l'encodage plastique, le discours narratif/poétique enchâssant l'argumentation mercatique et enfin le niveau axiologique de l'énoncé en tant qu'il porte des valeurs défendues par la marque qui le déploie. Cette étude se propose ainsi de montrer que la métaphore sexuelle, en tant que topos littéraire avéré et jouant sur la scénographie des corps projetés, est souvent investie par les publicitaires sur une échelle tensive où l'implicite peut donner lieu à un encodage abscons et soutenir une argumentation à visée commerciale.

Abstract

SEXUAL METAPHOR AS A LITERARY TOPOGRAPHY OF BODY SCENOGRAPHY IN ADVERTISING

The paradigmatic framework of this paper is represented by visual stylistics borrowing its methodological tools, but not its heuristic operation, from semiotics. The stylistics envisaged here will continue the quest for expressive singularity in terms of perlocutory efficiency. From a hermeneutic perspective, it will articulate the representation of visual identities via plastic encoding to the functioning of the generated speech. It will be the same for the narrative/poetic discourse embedding the marketing argumentation and finally the axiological level of the utterance which carries values defended by the brand that deploys it. This study aims to show that sexual metaphor, as a proven literary topos and playing on the scenography of projected bodies, is often invested by advertisers on a tensive scale where the implicit can give rise to an abstruse encoding able to support commercial argumentation.

Mots clés : *Métaphore, implicite, sexualité, littérisation, discours publicitaire*
Keywords: *Metaphor, Implicit, Sexuality, Literarization, Advertising Speech*

Introduction

En considérant la publicité, selon le mot de Perret comme une modalité praxistique du discours social, on entendra celle-ci comme un acte initiatif de communication car « [...] ni reflet, ni idéologie dominante, elle est une composante du discours médiatique et participe en tant que telle, à partir de modalités discursives qui lui sont propres, à la manière dont la société se parle et pense » (Perret 2003 : 170). Une telle conception du discours publicitaire charrie invariablement une typologie discursive diversifiée où le littéraire et sa topique ont vraisemblablement droit de cité. D'ailleurs le discours publicitaire s'encastre toujours dans un énoncé narratif, petite histoire métaphorique censée expliciter une argumentation en l'ancrant par le biais du didactisme propre au genre narratif même. La métaphore sexuelle en usage dans l'énonciation publicitaire exploite certes lesdites ressources narratives mais aussi la poéticité inhérente au mode de pensée par analogie.

On se propose dans cette communication de passer en revue les liens explicites et implicites entre la sexualité, la littérisation et l'activité publicitaire en tant que discours social normé et codifié. Il en résultera une exploration en corpus au sujet de l'encodage métaphorique du sexe comme finalité commerciale. On envisagera ainsi comment, par le biais du détour sur les représentations sexuelles, les marques étudiées se proposent à une clientèle potentielle. Il s'agira aussi de déterminer la scénographie corporelle et le stéréotypage empathique y afférent en ce qu'il réinvestit dans sa pratique séductrice à travers les cas concernés, un ensemble de valeurs qui fondent la pertinence de la réussite perlocutoire des énoncés scripto-iconiques analysés.

1. Sexualité, littérisation et publicité

Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte* réalisait déjà combien la métaphore sexuelle était nécessaire à l'appétit du lecteur en assimilant la lecture d'un texte à un acte de copulation simulé d'une part entre l'auteur et le texte créé, et d'autre part, entre le lecteur et le texte lu :

« Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire? Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. » (Barthes 2002 : 4)

Le jeu érotique dont la lecture devient ainsi le simulacre résulte des conclusions freudiennes sur le plaisir dont la sexualité offre un exemple achevé et archétypal en raison de l'intensité orgasmique qui en constitue l'acmé.¹ Cette thèse est reprise par Georges Molinié qui intègre la question de la littérisation à celle de tout langage artistisable. Pour lui : « [...] l'artistisation d'une activité de langage

¹ Comme le démontre Sigmund Freud dans *La Vie Sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

quelconque est elle-même un acte : le déclenchement d'un acte, le résultat d'un acte, le processus d'un acte » (Molinié 2005 : 152) Un tel acte n'étant réalisable que dans l'expérience concrète de la lecture, le récepteur en est l'invariable épicentre car c'est seulement à réception que le texte, que le langage artistique s'artistise réellement. Ainsi, à en croire Molinié, « Le récepteur, la réceptrice, vivent la lecture, la vision, l'écoute, comme un événement très nettement chaque fois unique, neuf, même indéfiniment répété, produisant un ébranlement corporel et intellectuel, psychosomatique, affectif et rationnel, de toute leur personne » (Molinié 2005 : 153). Cette « jouissance esthétique » relève de la rencontre du lecteur et du corps textuel en tant qu'il « [...] est l'expansion du pôle émetteur, érigé par l'excitation du pôle récepteur » (Molinié 1998 : 207). Elle obéit au syllogisme selon lequel tout être humain aspire au bonheur. Or « L'intérêt humain est réduit au corps, et l'intérêt du corps au sexe » (Molinié 2005 : 263) puisque c'est la vision du sexe qui, en constituant le stimulus érotique, autorise l'intérêt du récepteur pour le langage artistisé. Donc « [...] c'est le sexe, comme sexe, qui est la promesse énigmatique et éclatante de bonheur » (Molinié 2012 : 96)². Cette déduction posée fait dire à Molinié que « [...] l'art verbal est pornographique » (Molinié 2012 : 247).

Mais en quoi un message publicitaire résulte-t-il d'un encodage verbalement artistisé? Dans son ouvrage intitulé *Analyser les discours publicitaires*, Karine Berthelot-Guiet s'approprie les réflexions de Boyer au sujet de la publicité que le théoricien perçoit selon l'approche bourdieusienne du marché linguistique. On peut y lire que :

« [...] la publicité est gouvernée par le triple impératif d'efficacité, de spectacularisation et d'empathie avec le spectateur consommateur. L'argumentation du film publicitaire est entièrement tournée vers la séduction et le "principe de plaisir" ce qui aboutit à une "saturation sémantique" du message et à la recherche d'une "extrême concision" car le temps de diffusion publicitaire est onéreux. La recherche d'empathie conduit les concepteurs des films publicitaires à intégrer "l'imaginaire (supposé) de la cible", donc un « ensemble limité de représentations collectives le plus souvent stéréotypées » (Berthelot-Guiet 2015 : 18).

La notion de plaisir associé au langage publicitaire, verbal ou iconique, comme un impératif absolu n'est pas sans rappeler la théorie d'une topique littéraire postulant que la littérature se définit par un ensemble de lieux communs ou *topoi*. La métaphore sexuelle en est un passage obligé qui postule au mieux, à réception, l'apparement de l'artistisation à l'acte sexuel. Ainsi Molinié est bien en droit d'affirmer que :

« Dans l'articulation du rhétorique sur le dialectique, on remarquera un autre trait qui apparente très exactement la stylématique à la topique: c'est justement la visée de persuasion. La topique est mobilisée pour persuader ; la stylématique est mise en œuvre pour convaincre d'être toujours désirable (il ne faut pas que le texte tombe des mains). La stylématique pourrait être de la sorte considérée comme une partie de la topique : la topique littéraire. » (Molinié 2000 : 155)

² Georges Molinié, *De la beauté*, Paris, Hermann, 2012, p. 96.

La topique littéraire dont le récit est une modalité prééminente n'a pas échappé à Barthes dont Berthelot-Guiet affirmera que « [...] dès 1963, il fait reposer la réussite sémiotique du message publicitaire sur sa capacité à faire récit » (2015 : 18). Ce dernier estime en effet que « le langage publicitaire (lorsqu'il est "réussi") nous ouvre à une représentation parlée du monde que le monde pratique depuis très longtemps et qui est le « récit » : toute publicité dit le produit (c'est sa connotation), mais elle raconte autre chose (c'est sa dénotation) » (Barthes 1963 : 95). Ainsi le film publicitaire et l'affiche qui en saisit le substrat, invitent à se lire comme une histoire et à construire un imaginaire narratif dans l'émotion artistique qui par le truchement de l'empathie pose le lecteur-spectateur comme personnage sujet. L'autre modalité de la topique littéraire, élitiste celle là, est la poésie. Barthes le notait en ces termes : « [...] on peut dire que le «bon» message publicitaire est celui qui condense en lui la rhétorique la plus riche et atteint avec précision (souvent d'un seul mot) les grands thèmes oniriques de l'humanité, opérant ainsi cette grande libération des images (ou par les images) qui définit la poésie même » (Barthes 1963 : 94). Blaise Cendrars posait déjà en 1927 l'équation, « Publicité = poésie »³ (Cendrars 2005 : 115) de même que Gomringer établissait le même parallèle dans « Vrom Vers zur Konstellation » en ces termes :

« Nos langues sont sur la voie de la simplification formelle [...]. La concision dans son sens positif – la concentration et la simplicité – sont l'essence même de la poésie. On devrait conclure que la langue d'aujourd'hui et la poésie ont à se nourrir l'une l'autre d'une façon substantielle et formelle. Cette étroite parenté existe parfois sans qu'on y prenne garde dans la vie quotidienne où les gros titres, les mots chocs, des groupes de sons et de lettres, des structures apparaissent qui peuvent être des modèles d'une poésie nouvelle [...]. »⁴

Henri Lefebvre aura également fait le constat de la publicité comme acte littéraire lorsqu'il affirme : « La Publicité devient ainsi la poésie de la Modernité, le motif et le prétexte des spectacles les plus réussis. Elle capture l'art et la littérature, l'ensemble des signifiants disponibles et des signifiés vacants. Elle devient art et littérature » (Lefebvre 1968 : 202-203). La métaphore réalise cette ambivalence générique et encode aussi bien le récit que la poésie dans le contexte publicitaire. Elle mobilise des préconstruits doxiques certes mais aussi des mythes ancrés dans la mémoire collective autant qu'elle surprend le lecteur par la puissance évocatoire des rapprochements qu'elle opère.⁵

³ Blaise Cendrars, « Publicité = poésie » (1927), *Aujourd'hui* (1917-1929), Paris, Denoël, TADA 11, 2005, p. 115-121.

⁴ Gomringer cité par Pierre Garnier, « Le poème visuel », *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 28.

⁵ Voir notamment encore plus récemment, les actes du colloque « LES POÈTES ET LA PUBLICITÉ » des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec et disponibles en ligne, <https://serd.hypotheses.org/499>.

2. L'encodage métaphorique du sexe comme finalité commerciale : de l'implicite à l'explicite

2.1. Métaphore et implicite

Aristote dans la Poétique affirme que « [...] la métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger » (Aristote 1990 : 21). Elle est donc caractérisée par l'étrangeté c'est-à-dire un attribut de non familiarité. En clair, alors que la comparaison est structurellement explicite et sémantiquement justifiée, la métaphore fonctionne sur le mode de l'implicite aussi bien dans son énonciation que dans la référenciation qui la porte. Ce qui fait dire à Michèle Aquien dans son *Dictionnaire de poétique* que :

« La métaphore revient donc à un raisonnement par analogie dont on a abrégé la forme en passant sous silence, pour ce qu'ils ont d'implicite :

- les sèmes communs aux deux pôles de l'image, et qui permettent que métaphore il y ait : le poète peut dire que la mer est un miroir parce que ces deux réalités ont en commun d'être, par exemple, des surfaces planes, d'avoir la capacité de refléter les choses, etc.
- l'outil même de l'analogie, qui est en revanche exprimé dans la comparaison. C'est d'ailleurs sur cet aspect-là que Quintilien fonde sa définition de la métaphore: une comparaison sans outil comparant. Au lieu de dire que « Pierre est fort comme un lion », on dit « Pierre est un lion ». (Michèle Aquien 1993 : 178)

D'un point de vue sémantique, la nébuleuse des sèmes qui autorise le transfert d'identité entre le thème et le phore induit une affirmation sous cape indéchiffrable en dehors du contexte. Or il s'agit là (le contexte d'énonciation) d'un constituant invariable de l'implicite. On sait que tout message est dit implicite « [...] qui, sans être énoncé expressément, est virtuellement contenu dans un raisonnement ou une conduite » comme le note le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales⁶. Pour Maingueneau, « [...] on peut tirer d'un énoncé des contenus qui ne constituent pas en principe l'objet véritable de l'énonciation mais qui apparaissent à travers les contenus explicites. C'est le domaine de l'implicite » (Maingueneau 1996 : 47). Du point de vue de l'encodeur comme le note Ducrot « [...] il ne s'agit pas seulement de faire croire, il s'agit de dire, sans avoir dit » (Ducrot 1972 : 15). C'est tout l'enjeu de l'implicite métaphorique que de ne jamais être acquis mais de toujours être, instablement, négociable et interprétable à l'infini. Comme le souligne Georges Molinié :

« Il y a [...] gradualité indéfinie dans l'interprétation de métaphores, depuis une interprétation immédiate, complète et parfaitement univoque dans le cas des clichés, jusqu'à une interprétation lente, partielle et jamais stabilisée dans les passages de discours textuels recevables à haut régime de poéticité, à travers tous les autres degrés possibles, de vitesse, de complétude et de précision variables, selon une échelle qui correspond à une non moins graduelle et problématique opération de détection ». (Molinié 1999 : 174)

⁶ Dictionnaires comparatifs en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/implicite>.

L'implicite métaphorique est donc recevable selon une stratification du sens qui offre un infini de possibilités où l'encodeur peut dissimuler sa pensée. Mais le lecteur aura tôt fait d'opérer alors un calcul interprétatif judicieux à partir du contexte, de l'arrière-plan et des inférences et connotations, l'encodeur peut nier ses conclusions dans la mesure où celles-ci relèvent de déductions ou d'inductions et ne sont nullement clairement énoncées.

2.2. Métaphore sexuelle et séduction publicitaire

La métaphore sexuelle articule implicitement un *topos* littéraire : celui de l'intrigue amoureuse dont toute narration littéraire suppose l'influence dans la trame énonciative. Le personnage masculin, toujours un prince charmant ou chevalier servant désireux d'être épanoui auprès de son aimée et qui montait un beau cheval blanc est encore d'actualité. Sa monture est aujourd'hui mécanique mais la sémantisation métaphorique qui y était associée demeure encore. Ainsi, l'ethos de virilité et de puissance qui était accolé au prince ou au chevalier transparait chez quiconque possède une voiture séduisante. La première des deux affiches suivantes exploite ce fond doxique.⁷



La première affiche (Image 1) réalisée en 2009 est l'œuvre de l'agence Omenkart, auteure de la campagne d'affichage de la marque Fiat en Afrique occidentale. À première vue, cette présentation d'une gamme de véhicules n'a rien d'érotique et cette image peut sembler anodine. Cependant le slogan « Messieurs, la taille n'a plus d'importance » est implicitement construit sur le stéréotype de la taille du sexe masculin comme indicateur de la virilité et de la capacité de celui-ci à donner du plaisir à sa partenaire. Le véhicule, alors envisagé comme un phore phallique, se donne ainsi à voir comme utile et indispensable en lui-même. Exploitant cet intertexte doxique selon lequel on trouve toujours chaussure à son pied les publicistes susurrent au lecteur que la taille de la bourse (autre jeu de mot implicitement encodé au sujet de la métaphore sexuelle) n'a pas d'importance puisque la gamme de véhicules proposée tient compte de chaque revenu, du plus modeste au plus consistant comme en témoigne la disposition gradationnelle des véhicules

⁷ Les images du corpus sont numérotées de 1 à 21 selon leur ordre d'apparition.

représentés et les prix en dessous représentant un intervalle allant du moins cher au moins accessible. Le choix de la couleur uniforme n'est également pas fortuit dans l'encodage érotique de cette image. Le rouge est en effet une couleur primaire qui dégage des vibrations chaudes et possède un grand pouvoir de vitalité. « Couleur du Feu et du Sang, le rouge est considéré comme un symbole fondamental du principe de vie avec sa force, son éclat, sa puissance. Étant l'attribut de Mars, dieu de la guerre, c'est une couleur masculine, donc brûlante et violente » (Peyresblanques 1998). Le Dictionnaire des symboles de Chevalier et Gherbrant associe également le rouge à « [...] l'ancienne lampe rouge des maisons closes » (1989 : 831) et à l'« Eros triomphant » (1989 : 832), c'est dire la métaphore du feu sexuel dans les usages humains de cette couleur. Il en résulte un lieu commun persistant à travers les âges qui associe le rouge à la virilité et à l'érotisme de même qu'à la passion amoureuse. Les affichistes exploitent ici subtilement cette référence doxique pour évoquer la virilité comme constituant éthotique de la marque Fiat et par conséquent du client potentiel.

L'encodage allusif de la seconde affiche (image 2) est volontairement subtil. La campagne « Offrez-vous 20 cm de pur bonheur ! » est initiée par la société de communication bisontine Dartagnan en 2014 en France. Elle reprend ainsi pour le compte des saucisses Morteau le code doxique de la taille du phallus comme condition ultime du plaisir érotique féminin. En effet, les affichistes ayant collaboré avec cette marque de saucisson allient métaphoriquement le produit présenté au phallus. La station verticale de ce morceau de viande, sa rigidité, son ovoïdité et sa longueur, discursivement argumentée, sont des indices sémiques du phore phallique. La langue française traduit aussi ce lien érotique de diverses manières. Ainsi, un saucisson désignera selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, une « Femme grasse et de mœurs dissolues »⁸ de même que le lexème « saucisse » sera familièrement employé pour désigner le sexe masculin.⁹ L'association ainsi établie figure donc que la fonction manducatoire suscite un plaisir équivalent au plaisir libidinal.

Les affiches suivantes témoignent d'un implicite plus prononcé quant à la métaphorisation sexuelle (images 3 et 4). Ces affiches publicitaires d'une eau minérale réalisées en 2008 et diffusées en Afrique occidentale sont le fruit de l'agence Intuition Draft FCB. Elles présentent en apparence le tableau anodin d'une famille : une mère enceinte partageant un instant de complicité avec sa fille d'une part, et d'autre part un couple enlacé avec un nourrisson.

⁸ <http://www.cnrtl.fr/definition/saucisson>

⁹ Cf <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/saucisse/fr-fr/>



Elles sont anodines car le plan érotique y est discret de prime abord comme il est d'usage dans les campagnes publicitaire du paysage ouest-africain où les mœurs s'offusqueraient d'un érotisme trop explicite. Ainsi, sur la première affiche, la mère s'appuie sur une bouteille (la plus grande) sur la deuxième le père double aussi la plus grande bouteille, mais le total est essentiellement courtois et prude voire familial. Ce n'est donc pas l'érotisme égoïste qui est envisagée à première vue ici mais l'acte de procréation entendu dans son acception la plus noble de conservation de l'espèce. La métaphore sexuelle dont l'avènement ruine cet effort de pudicité dans ces deux tableaux réside cependant dans le slogan « Histoire d'O ». L'implicite érotique est donc graphique plutôt qu'iconique et suppose chez le lecteur-spectateur une connaissance préalable du syntagme « Histoire d'O ». Celui-ci reprend en effet, et jusqu'à la typographie de l'initiale « O », le titre du livre érotique de Pauline Réage. Cet ouvrage dévoilé au public en 1954 a été plusieurs fois adapté au cinéma, en bande dessinée et en recueil photographique en raison de ce qu'il constitue l'un des plus grands succès de la littérature érotique du XX^e siècle. Indépendamment des versions littéraires, iconographiques ou filmiques qui en sont produites, les images présentées sont d'un explicite et d'une grivoiserie de rare intensité.

Selon Julie Ouellet qui propose une lecture comparée de l'initiale « O » désignant le personnage principal de ce livre érotique et par homonymie et homographie l'initiale de cette marque d'eau minérale :

« Le premier orifice d'Histoire d'O est ce nom énigmatique d'O. Certaines critiques (Griffins 1982 ; Silverman 1984) y ont vu le zéro de l'identité, le vide. Dans son article « Pour une narratologie d'Histoire d'O », Muriel Walker cite plusieurs interprétations : pour Janis L. Pallister (1985), O est « Ouverture, Obéissante, Objet, Orifice » (1985, p. 6-7) ; pour Gaétan Brulotte, ce nom renvoie à l'exclamation et à l'expression de l'instinct animal. Il est aussi un cercle un anneau, et surtout un anus. Walker qualifie même Histoire d'O de "véritable histoire de l'anus" Brulotte cité dans Walker, 2001, p. 161). (Ouellet 2003 : 122)

L'encodage métaphorique est subtil qui pose et susurre au lecteur de se faire à l'idée que l'eau présentée doit être associée à une activité sexuelle débordante. L'idée de fécondité qui traverse ces deux affiches (état de grossesse et de nourrice dans les deux cas) établit un lien subliminal entre la consommation de cette eau minérale et la santé sexuelle. On retrouve encore cette topique doxique de l'association de l'élément aquatique avec les flux sexuels dans les affiches ci-dessous.



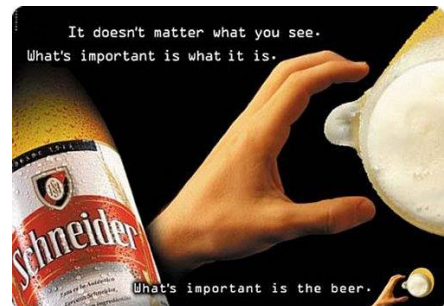
Sur la première affiche (image 5)¹⁰, un corps féminin dénudé est représenté à la vue du lecteur-spectateur comme une invitation à l'imaginaire érotique. Si le message explicite de cet encodage est que la consommation de cette eau permet d'avoir une belle silhouette, la beauté ainsi dévoilée n'a d'autre fin que la séduction. L'érection de la bouteille d'eau à proximité de la vulve devinée par le lecteur la dédouble d'un symbole phallique que le nom masculin de la marque de cette eau *Didier* confirme. Ainsi, l'exposition des zones érogènes féminines sur cette affiche (seins, nombril, hanche, pubis) suscite la désirabilité du lecteur masculin et le désir d'être désirable de la part de la lectrice potentielle. Le phore sexuel implique dans ce cas de figure la légèreté, le bien-être et l'euphorie de la jouissance. Cette métaphore sexuelle est un lieu commun de la publicité d'eaux minérales. Comme le montrent les affiches ci-dessus des marques Contrex (image 6)¹¹ et Perrier (images 7 et 8). L'une exprime l'extase orgasmique en valeur énergétique dans la mesure où la marque se propose de commercialiser une eau qui facilite l'élimination des calories, affine la silhouette et rend la femme désirable, tandis que les deux autres associe le pétillant qui caractérise la marque à l'effervescence sexuelle en figurant chaque fois un couple en plein ébats.

Pour ses différents produits, la marque Perrier a érigé au fil des décennies une image de fraîcheur extatique liée à l'érotisme. Les deux campagnes ci-dessus en sont la preuve. La première (image 7) est l'œuvre de l'agence Ogilvy & Mather et a été diffusée à Paris en 2006. Une double mise en abyme réalisée par les affichistes figure une représentation par métalepse des personnages féminin et masculin en arrière plan. Ceux-ci dont le sourire permet de deviner qu'ils se dévisagent mutuellement, ont le visage coupé par ce qui semble être un plan mixte : un plan

¹⁰ Agence CDirect campagne 2001-2002 dans les Antilles françaises.

¹¹ Campagne d'affichage sur Paris réalisée par Contrex en collaboration avec l'agence Marcel en 2015.

rapproché taille si le destinataire considère les personnages en présence ou un plan d'ensemble s'il considère plutôt le verre que tient la jeune femme à la main droite et la bouteille qu'elle tient à la main gauche. Ces deux entités au premier plan de l'affiche jouent sur la projection métaphorique de la concavité vulvaire (le verre) et de la convexité phallique (la bouteille) et constituent le premier niveau de mise en abyme dans la reconstitution narratologique que doit entreprendre le lecteur-spectateur. Au second plan, figure un détournement iconique du kama sutra sur le tee-shirt de la jeune femme. Les personnages en plein ébats se regardent indirectement par le truchement des constituants symboliques de la marque. L'homme contemple le verre (phore vulvaire) tandis que la femme n'a d'yeux que pour la bouteille (phore phallique). C'est la seconde mise en abyme dont le rendement herméneutique s'accommode de la tradition argumentative de la marque : une explosion de plaisir (gustatif) naît invariablement de la rencontre d'une bouteille de Perrier et d'un verre mais si ce plaisir est partagé avec un individu de genre opposé il ne peut que se muer en plaisir orgasmique. La boisson proposée constituerait donc à la fois une entremetteuse car son pétillant est susceptible briser la glace entre inconnus et un aphrodisiaque léger. Cette tradition argumentative remonte à très loin si l'on considère que la même thématique structure la seconde affiche (image 8) datant de 1979 et qui constitue un tableau intitulé « Couple enlacé sur une plage » réalisée par Bernard Villemot pour le compte de la marque.



Les deux affiches ci-dessus exploitent le même procédé tropique et le même référent phorique : le sein féminin corporellement mimé. Elles posent donc les équivalences sémantiques 1/ (image 9¹²) orange = sein féminin et 2/ (image 10¹³) chope de bière = sein féminin. Ces affiches ont toutefois, thématiquement, d'avoir en commun de présenter toutes deux des breuvages (jus d'orange et bière) et de connoter la fantasmagorie liquidienne. Le lien explicite entre ces deux thèmes et leur référent, le lait maternel, est la qualité nutritionnelle et l'illusion de la régularité de la consommation à laquelle est invité le lecteur-spectateur (six à douze tétés journalières pour le nourrisson). Il convient de noter que ces deux publicistes sont

¹² Affiche réalisée par l'agence Impact BBDO Beirut en 2000 pour le marché lybien.

¹³ Campagne réalisée pour la bière Schneider par l'agence Dialogo Publicidad marché en Argentine en 2004.

dans le déni et l'argumentent textuellement : l'un en faveur d'une référence à la mère nourricière et l'autre intimant au lecteur-spectateur de ne pas se laisser porter à y voir autre chose que de la bière. Ce déni relève d'une prétériorité¹⁴ énonciative jouant sur les modalités verbales et iconiques de l'expression. De ce fait, il annule les clivages entre sein nourricier et sein érotique par le biais du motif de l'oralité qui, à en croire Parat, prend ainsi « [...] la valeur d'une modalité de fonctionnement pulsionnel, caractérisée par un mode particulier d'identification lié à un investissement narcissique de l'objet, dans lequel précisément investissement libidinal et identification se confondent » (Parat 1999 : 132). La métaphore sexuelle dans ce cas enrichit la réussite empathique à laquelle répond le discours publicitaire vu qu'il est question d'initier chez le lecteur une projection psychique avec un corps textuel érotiquement constitué. On notera pour finir que le constituant sémique de l'excitant, la vitamine C pour le jus d'orange et l'alcool pour ce qui est de la bière alimente la pertinence de la métaphore sexuelle dans ces deux cas vu qu'il y est implicitement question de virilité.

La marque de fast-food *Burger King* a exploité la métaphore sexuelle dans une campagne très controversée. Cette publicité bien que lancée en 2009 par la franchise de la marque à Singapour fait encore à ce jour l'actualité de nombreux sites Internet. L'affiche représente un personnage féminin manifestant un air de grande surprise (image 11). Les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte, elle semble s'extasier devant un sandwich très appétissant. La métaphore sexuelle dans ce contexte n'est motivée que dans le jeu de mot du slogan « It will blow your mind away » qui peut se traduire littéralement par « cela te fera sauter l'esprit » ou plus sémantiquement « tu en perdras la tête ». Cette expression induisant une réaction passionnelle traduit en contexte l'étonnement mais aussi l'extase explicitement liée au plaisir gustatif anticipé comme une promesse de jouissance. L'amphibologie du mot « blow » qui dans une expression comme « blow job » se traduit par « fellation », enracine la métaphore sexuelle à travers la représentation phallique du sandwich.¹⁵ Cette indication de lecture éclaire le lecteur-spectateur quant à la réception de cette réclame. Le phore phallique laisse entrevoir l'ouverture de la bouche féminine comme une position d'attente érotique. Il en ressort que le plaisir orgasmique implicitement encodé se substitue par transfert connotatif à celui de la manducation explicitement énoncé.

¹⁴ « La prétériorité consiste essentiellement, pour le locuteur, dans le fait d'annoncer explicitement qu'il va faire abstraction d'une chose tout en la mentionnant. L'énonciateur fait comprendre son intention de ne pas livrer une certaine information, et, ce faisant, la transmet quand même. C'est pourquoi cette figure est parfois appelée « fausse réticence » Francisca Snoeck Henkemans, « La prétériorité comme outil de stratégie rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 2 | 2009, Online since 01 April 2009, Connection on 11 February 2016. URL : <http://aad.revues.org/217>

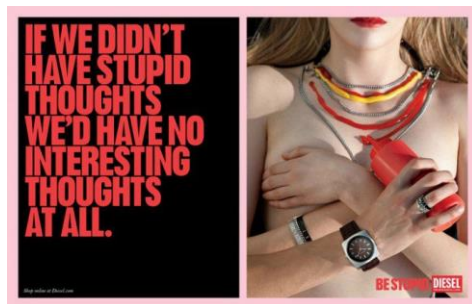
¹⁵ <http://www.20min.ch/ro/diashows/diashow.tmpl?showid=62104> (déc. 2012).



Le lecteur-spectateur construit mentalement ici une double histoire qui pourrait mais non nécessairement être fonction de son appartenance genrée. La première plus évidente et explicite concerne sa pseudo-substitution au personnage féminin en extase devant un plat appétissant. Cette conclusion serait tout aussi bien valable pour une cible féminine que masculine. La seconde, plus subtile, concerne une substitution phallique au hamburger et conçoit le personnage féminin comme un objet de désir. Si le message subliminal de la première hypothèse de narration est que le menu proposé par la marque est très appétissant, le second consiste à voir une alimentation équilibrée et en vogue, comme prémisse d'une bonne santé et d'un fort pouvoir de séduction chez le consommateur masculin. Cette métaphore sexuelle est un tel lieu commun que le site d'informations « 20mn » déclare au sujet d'une artiste ayant publié une photo d'elle aspirant un hot dog (image 12) : « Toujours très amatrice de provocation, la chanteuse américaine a dépassé les bornes le week-end dernier. Elle a posté une photo porno avant de la retirer rapidement. »¹⁶ La photo en question reprend avec l'efficacité perlocutoire constatée le schème doxique du hot-dog phallique.

La marque Diesel a aussi mis à profit cette érotisation du corps dans un but mercatique. Ainsi, c'est pour annoncer sa nouvelle collection printemps/été 2010 que ce géant du prêt-à-porter (jeans, vêtements, chaussures, sacs et montres ...) lança une campagne originale orchestrée par l'agence Anomaly London. Cette campagne illustra une nouvelle stratégie, axée sur le second degré et la provocation avec le slogan « Be stupid », présent pour inciter le public ciblé à prendre des risques. Dans ses messages, se trouvent systématiquement opposés les gens capables d'un peu de folie (Stupid) aux esprits invariablement rationnels et sans spontanéité (Smart). Si la campagne remporta le Grand Prix Outdoor à Cannes en 2010, l'érotisation de certaines affiches n'y est sans doute pas pour rien. L'affiche ci-dessous (image 13) présente par exemple une jeune femme étendue nue et n'arborant pour seuls vêtements que des bijoux. Un premier niveau tropique pose pour équivalents sémiques visuels le collier qu'elle arbore et les traces de moutarde et de ketchup autour du cou (l'assaisonnement traditionnel du sandwich). Un personnage hors champ dont seul le bras est visible tient d'ailleurs le récipient contenant le ketchup en faisant l'action de le renverser sur la jeune femme. L'accessoire vestimentaire (la montre) semble laisser supposer qu'il s'agit d'un personnage masculin.

¹⁶ *Ibidem.*



Ce premier parallèle joue sur le double caractère décoratif et gustatif de ces assaisonnements. Ainsi tout comme un corps de femme suscite du désir en raison de sa beauté subséquente au port de beaux bijoux, le « hot dog » est aussi rendu plus appétissant par la disposition esthétique de son assaisonnement. Le second niveau d'assimilation tropique encode l'appétit sexuel en référence à cette association doxique que le sens commun opère entre saucisse et phallus. Il en découle dans ce cas de figure une substitution de la saucisse au corps féminin dont le public-cible devine aisément qu'il sera l'objet d'une action de léchage fortement connotée érotiquement. La narration littérisante comme modalité de lecture pour le lecteur spectateur, induit de retracer cognitivement le déroulement de cette scène érotique en vue d'en percevoir le caractère excitant. Le message textuel qui se traduit par «si nous n'avions pas de pensées stupides, nous n'aurions aucune pensée intéressante» apparaît comme un éloge de l'analogie poétique qui est créatrice et source d'évolution.

La métaphore sexuelle en contexte publicitaire joue sur les fondements de l'analogie du corps humain en vue de proposer des produits relevant de sa métamorphose (voiture, saucisson, eau minérale, jus d'orange, bière etc.) Ce rapport de ressemblance procède par l'implicite inhérent à la subtilité de l'allusion mais aussi par l'explicite encodé dans le message iconique et dans le message verbal. Ceux-ci induisant alors une narration de la scénographie iconique où le lecteur-spectateur s'imagine soit actant d'euphorie érotique soit sujet de désirabilité, le réflexe d'identification dont la mise en œuvre est ainsi réussie constitue un marqueur important de la réussite perlocutoire de l'argumentation publicitaire. Le stéréotype de l'ingestion comme transfert de l'acte érotique est dominant en raison de son universalité. Si la psychanalyse justifie ces transferts à partir de la fantasmagorie orificielle, les mythes et légendes associant ces deux paradigmes obsessionnels qui sont les plus manifestes chez l'être humain sont légion. L'un des plus répandus est d'ailleurs celui judéo-chrétien de la chute dont la tradition herméneutique rapporte que l'acte érotique y a été encodé dans la métaphore de l'ingestion de la pomme perçue comme fruit défendu.

C'est face à l'évidence d'une sanction des organismes accrédités au respect des mœurs quant à la mise en scène et l'affichage de faits obscènes dans le domaine public que la métaphore sexuelle semble aussi constituer le détournement opérant un simulacre de voilement utile à l'exécution ludique de la passion amoureuse

fantasmatique. Selon Barthes « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible: ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère » (1980 : 18). Le publiciste pourra ainsi toujours arguer que son image figure un saucisson et rien d'autre, un sandwich et rien d'autre ou une voiture et rien d'autre encore... Le référent adhère invariablement à l'image certes mais l'opérativité du biais métaphorique ouvre à l'infini dans l'entendement du lecteur-spectateur les possibles interprétatifs de celle-ci.

3. Scénographie corporelle et stéréotypage empathique

Jusqu'à ce stade, les images analysées ne représentaient que des objets constitutifs de phores tropiques ou des corps humains dont la représentation n'aurait pas figuré d'érotisation évidente sans le secours du message textuel. Or la mise en scène du corps peut induire à elle seule une projection cognitive de nature empathique. Pour Bally, tout énoncé de nature explicite comprend deux parties. La première, le *dictum*, constitue « la représentation reçue par les sens, la mémoire ou l'imagination ». La deuxième, le *modus* consiste en « [...] l'opération psychique du sujet pensant » (1965 : 36). Tous deux, tant du point de vue de l'émission que de la réception du discours, concernent l'expérience empathique dont Bérengère Thirioux soutient qu'elle est une expérience de l'autre en soi-même : « L'empathie consiste [...] à se simuler mentalement dans le corps de l'autre [...] et, une fois positionné mentalement à l'intérieur de celui-ci, à simuler l'expérience qu'autrui fait du monde, des objets et des autres, depuis ce point de vue spécifique » (2011 : 74). Comme telle, l'empathie, par le partage de l'émotion ou du *plaisir textuel* comme dirait Barthes, devient un *modus*, une modalité de la construction du discours littérisant en tant que topique érotique du corps. Ainsi que le laissent entendre Brunel et Cosnier, la projection psychosomatique permet d'envisager le corps comme « [...] l'organe d'un sixième sens, le sens de la compréhension d'autrui » (2012 : 103).

Le corps est au fondement de l'empathie car il est l'ordonnateur des sens empiriques au fondement de l'expérience de l'autre. Or le *dictum*, par le biais duquel se définit le *socius*, l'imaginaire social, est un indicateur de la survivance des schèmes culturels dans la perception des faits. Aussi, plus que le corps, l'intime est-il le comble de la désirabilité empathique. À en croire Molinié : « [...] l'intérêt optimal en jeu, qui détermine la valeur absolue, qui définit le *summum* supra-sémiotique de toute signification, c'est le dévoilement de l'attrait qui passe tout sens : l'intimité, l'inaliénable, le fond lumineux de l'humain » (2012 : 20). En contexte publicitaire ou artistisé, cette intimité relève de « [...] l'atmosphère du sexuel parce que c'est de l'intimité en commerce, et c'est de l'intimité en commerce parce que c'est l'atmosphère du sexuel, la connexion des deux générant la jouissance infinie » (Molinié 2012 : 22). L'investissement du corps comme déclencheur de l'interprétation poétique ou narratologique de la topique érotique se décline sous deux configurations que sont la singularité et la dualité corporelles.

3.1. Corps singuliers

Pour Barthes : « Le nu est une valeur plastique ou même érotico-plastique toujours en position de figuration : lié étroitement à l'idéologie de la représentation, c'est la figure par excellence, la figure de la figure ». ¹⁷ Cette idéalité du nu repose en réalité sur la désirabilité et l'appel au plaisir ultime d'où la nécessaire perfection corporelle exposée de même que le caractère évocatoire de la posture adoptée. La position du corps nu est donc un indice de lecture et d'interprétation de la métaphore sexuelle.



Cette affiche d'Yves Saint Laurent pour le parfum M7 (image 14) ¹⁸ a été réalisée en 2002 par Tom Ford alors directeur du pôle Création et Communication de Yves Saint Laurent. L'image présente un homme dans un nu total (pénis visible) assis avec lascivité. Si la pose de celui-ci suggère le repos après l'effort, le lecteur-spectateur imagine bien que l'effort consenti est physique et charnel. La présentation du produit sur un site de vente ne laisse aucun doute quant à cet encodage :

« S'inspirant d'une photo scandale des années 70 où l'on voyait le créateur uniquement vêtu de ses larges lunettes, il [Tom Ford] fit poser le champion d'aïkido Samuel de Cubber nu comme un ver, dans un noir et blanc très esthétique, ombragé mais sans équivoque. Et il fit créer aux parfumeurs Alberto Morillas et Jacques Cavallier un parfum exactement en phase avec cette photo : torride, mâle, terriblement sexy ». ¹⁹

Si le produit ne précède pas la publicité pour une fois, le pari est réussi pour le parfumeur car le nu induit certainement l'association sémique plaisir olfactif / plaisir érotique, de même que le nom du parfum « M7 » – qui était le nom de code de celui-ci durant sa conception (M7 désigne le 7ème parfum masculin de la marque) – connote le « Mâle », la « Masculinité » et induit une subtile allusion au *Magnum 357* célèbre munition d'arme à feu. Or l'arme constitue d'un point de vue stéréotypique un attribut mâle et un indice de virilité tant et si bien que puissance de feu et

¹⁷ Roland Barthes cité par Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, p. 24 Seuil, 1983.

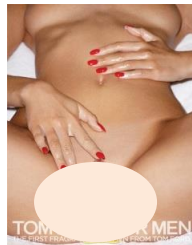
¹⁸ Le comité de rédaction s'est réservé le droit de brouiller l'image parce qu'elle est trop explicite.

¹⁹ <http://www.auparfum.com/m7-yves-saint-laurent> consulté le 05/10/2018.

puissance phallique sont métaphoriquement liées dans l'imaginaire populaire.²⁰ Il convient aussi de rappeler que l'initiale « M » du nom de parfum est homophone de « aime » et que ce verbe est autant associé à l'amour idéal que charnel. D'où cet appel somme toute péremptoire du site de vente : « A redécouvrir d'urgence si vous êtes en mal de vrai parfum charnel et érotique ».

La seconde affiche (image 15) du même parfumeur illustre la campagne 2000-2001 du parfum Opium. Elle expose un corps féminin, celui de Sophie Dahl, photographié par Steven Meisel, dans un nu également intégral, à la différence que la vulve n'est pas visible. Sa posture par contre mime l'abandon d'une amante étendue sous son partenaire. Étendue sur le dos, les jambes ouvertes et repliées, offrant sa vulve comme une invitation à la copulation, le sujet iconique relève le menton et mime un soupir extatique aussi intense que l'irréalité consécutive à la consommation d'un excitant. D'ailleurs le nom du parfum « Opium » tient lieu ici d'indicateur stéréotypique quant à l'extase et à l'addiction de l'excitant référentiel de même qu'à l'encodage érotique métaphoriquement institué. Une fois encore, le thème du parfum est transporté dans le contexte du coït avec les élans doxiques y afférent (phéromone, fluides corporels, effluves intimes etc.)

Une analogie de la vulve encore et bien plus explicite transparait dans cette campagne du parfumeur Tom Ford connu pour être l'instigateur du « porno-chic » en communication publicitaire (image 16a)²¹. Cette campagne lancée en 2007 en Italie est l'œuvre du photographe Terry Richardson qui y a travaillé sous la direction artistique de Tom Ford. Elle a fait le tour du monde des magazines de mode pour le caractère insolite du personnage féminin s'y déploie avec une grande lascivité.



La posture du sujet iconique est claire à souhait et ne laisse aucune place au doute. Nue et les jambes ouvertes, offrant au lecteur-spectateur l'imagination d'une vue intégrale de la vulve entrouverte dont l'effectivité se heurte à la présence du flacon de parfum, cette jeune femme représente un appel à l'accouplement. Cet appel au jeu érotique se laisse d'ailleurs deviner par le geste de l'écartement de ses doigts parfaitement manucurés. Cet écartement d'ordinaire propice à dévoiler l'appendice clitoridien est ici censé dévoiler le flacon du produit. Il en résulte un imaginaire de la

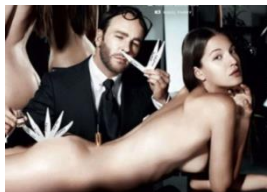
²⁰ Cf le canon chez Gaston Bachelard (1934), *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 192 p. Collection : Folio/Essais. Première édition : 1949, Gallimard, pp. 90-91.

²¹ Le comité de rédaction s'est réservé le droit de brouiller l'image parce qu'elle est trop explicite.

préciosité de cette fragrance car elle est incarnée par l'objet ultime du désir masculin. Ici encore le visage est dissimulé pour que le produit ne se fasse pas voler la vedette. L'analogie établit un transfert sémantique entre le sexe féminin et le parfum présenté dont l'interprétation pourrait être triple selon les biais stéréotypiques convoqués. En premier lieu, le parfum proposé comme substitut de l'intimité offerte peut renvoyer au stéréotype du philtre d'amour. Apprêté d'une élégance sans faille, le consommateur régulier de cette fragrance peut être assuré que les femmes seront toutes envoûtées par son charme et lui ouvriront, sans retenue, les... bras ! Dans une telle configuration l'empathie conduit le lecteur-spectateur non pas à considérer ce corps féminin comme distinct de son propre corps mais comme la projection de celui-ci :

« [...] l'intimité partenariale s'érige automatiquement en image de soi (le soi de la cliente/du client), en signe de soi-même, en témoignage de son propre absolu résiduel. Ainsi se réalise à la fois une objectivation extériorisante d'une intimité autre, de l'autre en tant qu'intimité matérialisée et consommable, désindividualisée et marchandisée, et tout ensemble la reconnaissance de plain-pied de sa propre qualité, élémentairement idéale ou idéalement élémentaire, dans l'échange, réel et inimaginable, de l'absolu intime » (Molinié 2012 : 24).

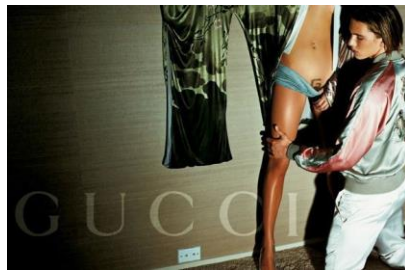
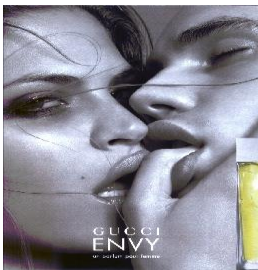
De ce fait, en associant plaisir olfactif et plaisir libidinal, le lecteur-spectateur envisagera ce parfum comme étant un adjuvant de séduction féminine lui permettant de réaliser le fantasme de tout homme qui est de devenir irrésistible à n'importe quelle femme désirée par lui car un Dom Juan, séducteur impénitent à l'ego surdimensionné, sommeille bien en chaque homme. Deuxièmement, le lecteur masculin sensible à cette exhortation pourra aussi percevoir ce parfum comme étant un substitut phallique par lequel il désignera l'érection de sa virilité et dans lequel se verra cristallisée sa pulsion empathique d'identification. Le discours de la marque viserait alors à susciter une empathie liée à la projection symbolique du flacon comme phore tropique de l'ego mâle. Troisièmement, en considérant ce parfum-produit comme celui de la vulve, donc un excitant euphorique ultime et objet fini du désir masculin, le lecteur-spectateur réactualiserait le stéréotype du parfum sexuel. C'est un stéréotype si occurrent dans l'industrie cosmétique que le parfumeur Tom Ford se montre volontiers en train de tester des parfums intimes pour attester de cette métaphorisation des phéromones (image 16 b).



Agnès Giard, dans un article intitulé « Mettre l'odeur du sexe en flacon... »²², évoque le stéréotype de la bestialité érotique conduisant à un échange rituel de vêtements imprégnés d'odeurs intimes entre partenaires. La socio-anthropologue de la sexualité établit ensuite un lien logique entre cette pratique érotique et la parfumerie dont les avancées technologiques permettent d'identifier n'importe quelle molécule et de reproduire tout type d'odeur corporelle. Le biais herméneutique du parfum vulvaire conviendrait ainsi à un public cible adepte de cet imaginaire érotique selon lequel les hommes à femmes sont plus irrésistibles que les plus rangés car de l'avis du séducteur lambda plus un homme a de conquêtes, plus il est séduisant. Alain Soral, dans sa *Sociologie du dragueur* (2004) développera d'ailleurs l'idée que les femmes préfèrent les « salauds » coureurs de jupons et anticonformistes.

3.2. Corps pluriels

La marque GUCCI exploite, sur les affiches suivantes, l'encodage métaphorique de la scénographie corporelle ci-dessus notifiée à la différence qu'elles ne présentent pas des personnages solitaires mais des couples. La première (image 17) réalisée en 2000 constitue un gros plan des visages de deux partenaires féminin et masculin. La seconde relève d'un plan $\frac{3}{4}$ et figure aussi deux partenaires féminin et masculin. La première illustre un produit, une fragrance dont le nom *Envy* est assonancé à celui de la marque tandis que la seconde également réalisée par Tom Ford (image 18) est une publicité de la collection de kimono et survêtements de la collection Gucci 2003. Contrairement à la précédente affiche qui met en avant un produit particulier, celle-ci présente l'ensemble de la production de la marque. Ces deux affiches ont en commun de présenter un ethos de marque de puissance et de séduction, de domination et d'érotisme que le public cible est incité à s'approprier.



Pour Martin-Juchat (2004 : 69) la bouche semi-ouverte connote sensualité, sensibilité, abandon sensuel et émotionnel. Le contexte de la première affiche (image 17) conforte de tels préjugés. Les personnages y font ainsi preuve de sensualité et s'abandonnent mutuellement l'un à l'autre. Mais si cela reste vrai et que cet abandon mutuel laisse supposer une égalité entre les deux partenaires, un stéréotype féministe

²² Article publié le 29 Mars 2010 dans Libération (Mise à jour : 21 Janvier 2015 et consulté le 02 octobre 2018), URL : <http://sexes.blogs.liberation.fr/2010/03/29/saviez-vous-que-dans-les-parfums-pour-homme-afin-de-leur-donner-une-note-animale-on-trouve-de-la-civette-une-odeur-fecale/>

de la soumission masculine transparaît aussi dans cette image à travers le jeu des regards, notamment les yeux ouverts chez la femme dévisageant l'objectif et que son partenaire maintient quant à lui fermés. Le message semble explicite : la femme porte la culotte et est maîtresse du désir de l'homme. Le doigt qu'elle lui introduit dans la bouche apparaît comme un substitut phallique inversant la pratique de la fellation. Il s'agit cependant du pouce qui chez le jeune enfant est un objet de succion sur lequel sa libido transfère l'imaginaire de la tétée. La partenaire du jeune homme s'approprie ainsi le contrôle du désir de son amant et est seule maîtresse de la satisfaction de ses envies. Il en résulte que le phore orgasmique poétiquement associé à une eau de parfum au nom provocateur d'*Envy* encode explicitement l'appel à la sexualité mais aussi, implicitement, la soumission masculine.

Cette donne apparaît plus explicitement encore dans la seconde affiche (image 18). L'homme est à genou devant un corps féminin dont l'anonymat (visage hors champ) opère une rupture et un dédoublement thématique. Dans un premier temps, l'initiale de la marque apparaissant sur le pubis dénudé du corps féminin debout, autorise l'analogie entre la marque et la gent féminine. Dans le deuxième temps, le personnage féminin anonyme et métonymiquement réduit à son sexe apparaît comme une allégorie de la marque réduisant par glissement celle-ci au plaisir libidinal. Le sujet masculin, dont le regard est absorbé par le couple marque/sexe cristallisé dans l'épilation logotypée de sa partenaire, adopte une posture manifeste des stéréotypes de la soumission que sont la gèneuflexion, l'appui pris sur la jambe de sa dominatrice et le vide du regard connotant un état hypnotique.

La domination féminine transparaît encore dans la métaphore phallique de la dernière lettre du nom de la marque « I », seule lettre enjambée par le personnage féminin et qui prolonge les valeurs sémiqes de la gèneuflexion de l'homme. Le message subliminal ainsi suggéré semble recourir au mythe de la femme fatale que toute femme pourrait incarner grâce à l'usage des outils de séduction proposés par la marque. La priorité donnée à la marque tient aussi à l'occupation scripturaire de celle-ci car l'aplat est plus conforme à l'étalement des lettres composant son épellation qu'à la figuration des personnages. S'il est admis que « [...] la production plastique de l'image dispose de deux registres fondamentaux: la couleur et le clair-obscur » (Saouter 2000 : 24), le lecteur-spectateur remarquera que d'un point de vue plastique, c'est-à-dire pour ce qui concerne l'organisation de la perception, les lignes de force du clair-obscur modalisent un dégradé dextroverse allant du plus foncé au plus clair. Le rendement argumentatif en est que toutes les femmes désireuses de passer de l'ombre à la lumière, du statut d'anonyme à celui de vedette ou encore de la soumission à la domination, trouveraient dans les produits de la marque des adjuvants de taille pour parvenir à leurs fins.

Le parfumeur provocateur Tom Ford exploite le phore des fluides sexuels pour représenter son eau de parfum nommée Neroli Portofino lancée en 2011. L'affiche ci-dessous montre les corps nus d'un jeune homme et d'une jeune femme mimant la copulation (image 19).



La joie manifeste à travers le rire des deux partenaires est la preuve d'une légèreté et d'une insouciance qui les fait affronter le regard du lecteur-sectateur avec désinvolture. Le message résultant de cette dialectique du regard est clair, il s'agit d'inciter le lecteur à l'empathie en lui susurrant de briser les codes sociaux et de s'affirmer sans craindre le regard de la société elle-même, d'affirmer sa confiance en soi et sa libido. L'activité sexuelle est ici présentée comme ludique et épanouissante quand l'harmonie la conduit. Le phore de la pluie qui émane de l'arrosage de l'un des sujets par l'autre avec l'eau de parfum charrie les références doxiques liées à la fertilisation et au baptême notamment la renaissance et la pureté qui sont consubstantiels à une sexualité pieuse. Une telle conception implicite de la sexualité en fait une activité qui est censée être pratiquée pour donner naissance (donner la vie) à un être pur et innocent (le nouveau né).

Les images suivantes présentent le même produit. Elles montrent cette fois-ci le sujet iconique féminin étendue dans un plan d'eau en dessous du sujet masculin qui à son tour lui arrose le postérieur de cette eau de parfum dont le contenant est renversé à la verticale (image 20), ainsi que deux partenaires nus enlacés et échangeant un langoureux baiser (image 21).



Le plus signifiant reste le flacon, phore du substitut masculin donc phallique auquel s'agrippe le sujet féminin. L'eau de parfum qui en gicle n'est pas sans évoquer l'éjaculation contextualisée dans la seconde image par les bras féminins violemment accrochés au flacon comme l'eût été un homme entre les bras de sa partenaire. Cette analogie résonne ainsi comme un écho au cycle de l'amour (répétition de la séquence du baiser) lui-même métaphorique du cycle de l'eau. Si le lecteur-spectateur n'a aucun mal à s'identifier aux actants, c'est certes en raison de la partageabilité du plaisir ressenti par ceux-ci, mais aussi en raison de la convocation du paysage marin comme stéréotype de l'oisiveté et du romantisme idyllique. La

reconstitution narratologique de ces images se double d'un effet poétique qui n'est pas sans rappeler le mythe du jardin d'Eden où la solitude des amants répondait en écho à l'infini de la terre vierge. L'imaginaire de l'île induit nécessairement un tel rappel et les amants bénéficient du calme et de la sécurité liés à leur statut de seuls êtres au monde. Ainsi, « farniente » et « plaisir érotique » sont les maîtres-mots de cette réclame jouant aussi sur les sèmes aquatiques de l'infini et de l'éternel recommencement.

L'exposition des corps procède, dans le contexte de la marchandisation publicitaire, d'une entreprise de construction empathique. À travers celle-ci, l'argumentation se fait la promotrice commerciale de la désirabilité comme enjeu égotique ultime du public cible. Le corps n'y est donné à voir que comme projection symbolique de celui du lecteur-spectateur ou de celui d'un fantasme qui lui est propre. Il ressort donc de la diversité des possibles narratifs et poétiques que peut construire le destinataire en puisant dans les lieux communs, stéréotypes et clichés les plus vraisemblables à ses yeux, que l'argumentation par le *storytelling* érotique ou l'émotion poétique axée sur la métaphore sexuelle touche un public très divers, allant du conformiste basique au déviant adepte de la domination. Cette grande diversité de la cible est un atout pour ces marques qui s'assurent aussi une visibilité à toute épreuve en mettant en scène des fantasmes auxquels seraient disposés la plupart des lecteurs-spectateurs : irrésistibilité, performance érotique, île déserte etc.

Conclusion

Les images analysées montrent que la sexualité humaine, si elle paraît indissociable de la mise en vitrine des corps masculin et féminin, peut relever de la représentation symbolique de ceux-ci à travers un encodage tropique empruntant à l'analogie des transferts de rare portée littérisante. En contexte publicitaire surtout, une exploitation subjective est toujours consciemment ou non réalisée par tout lecteur sensible aux pulsions jouissives qui émanent des imaginaires narrés où le projette le calcul interprétatif de la métaphore sexuelle. La corporéité qui s'y déploie hors des carcans d'une éthique dirigiste élabore une scénographie théâtralisant la sexualité dans une optique de marchandisation. Ainsi, s'il a été possible de soutenir avec Martin-Juchat que « [...] la mise en scène de femmes comme objets sexuels, qui ont pour fonction d'éveiller le désir pulsionnel du consommateur, nourrit la reproduction sociale de la domination masculine » (2004 : 62), l'*hypermodernité*²³ actuelle avec ses codes propices à la déstructuration des genres, voire à l'instauration d'un genre neutre notamment, inaugure une masculinité qui est aussi mise à mal dans l'encodage métaphorique de ce que la presse a euphémiquement baptisé le « porno-chic » publicitaire. Celui-ci consiste, sur un nuancier allant du suggestif subliminal au vulgaire énoncé sous couvert de fausse retenue, à exposer les corps d'hommes et de femmes selon une topique littérisante car l'image comme le texte littéraire est discours, narration et dialogue esthétisé pour le plaisir du récepteur. Comme le note Molinié : « [...] le texte phénoménal est le lieu de l'érection du lire jouir » (Molinié 1998 : 209) pour la raison que la littérisation constitue

²³ Cf Lipovetsky Gilles, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

un acte réceptif de jouissance, «[...] un émoi psycho-somatique objectivement orgasmatique » (Molinié 1998 : 199). Conclusion tout à fait valable dans le cadre d'un texte iconique, c'est-à-dire d'un ensemble structuré de signes iconiques, comme cette étude s'est proposé de le démontrer à partir d'un corpus d'images publicitaires plus ou moins sexuellement explicites.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel/Bonhomme, Marc (2003), *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris : Nathan.
- Aquien, Michèle (1993), *Dictionnaire de poétique*, Paris : Librairie Générale française.
- Aristote (1990), *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris : Le Livre de Poche.
- Bachelard, Gaston (1992 [1949]), *La Psychanalyse du feu*, Paris : Éditions Gallimard.
- Bally, Charles, (1965 [1932]), *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : A. Francke, a.g. Verlag.
- Barthes, Roland (2002 [1973]), *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes IV*, Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1963), « Le Message publicitaire » in *Les Cahiers de la publicité* 7 : 91-96.
- Berthelot-Guiet, Karine (2015), *Analyser les discours publicitaires*, Paris : Armand Colin.
- Brunel Marie-Lise/Cosnier Jacques (2012), *L'Empathie. Un sixième sens*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Cendrars, Blaise (2005 [1927]), « Publicité = poésie » in *Aujourd'hui (1917-1929)* TADA 11: 115-121, Paris : Denoël.
- Chevalier, Jean/Gherbrant, Alain (1989), *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Ducrot, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann.
- Freud, Sigmund (1969), *La Vie Sexuelle*, Paris : PUF.
- Garnier, Pierre (1968), « Le Poème visuel », in *Spatialisme et poésie concrète*, Paris : Gallimard.
- Lefebvre, Henri (1968), *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris : Gallimard, « Idées », n° 162.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie (1983), *La Robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris : Seuil.
- Lipovetsky, Gilles/Sebastien, Charles (2004), *Les Temps hypermodernes*, Paris : Grasset.
- Maingueneau, Dominique (1996), *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Seuil.
- Martin-Juchat, Fabienne (2004), « Sexe, genre et couple en publicité: une tendance à la confusion », in P. Froissard, / J. Bouchard (éds.) *Sexe et Communication*, MEI 20 : 61-82.

- Molinié, Georges (2012), *De La Beauté*, Paris : Hermann.
- Molinié, Georges (2005), *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris : Honoré Champion.
- Molinié, Georges (2000), « Coda : Topique et littérature », in Études françaises, *Le Sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique*, Volume 36-1 : 151-156.
- Molinié, Georges (1999), « La Métaphore : limites du trope et réception », in G. Kleiber et N. Charbonnel (éds), *La Métaphore, entre philosophie et rhétorique*, Paris : PUF, 171-183.
- Molinié, Georges (1998), *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris : PUF.
- Molinié, Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie Générale Française.
- Molinié, Georges (2011 [1986]), *Éléments de stylistique française*, Paris : PUF.
- Ouellet, Julie (2003), « L'Imaginaire des orifices : pénétration et identité dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et *Histoire d'O* de Pauline Réage », *Postures*, in *Voix de femmes de la francophonie* 5 : 116-133.
- Parat, Hélène (1999), *L'Érotique maternelle. Psychanalyse de l'allaitement*, Paris : Dunod.
- Perret, Jean-Baptiste (2003), « L'Approche française du genre en publicité. Bilan critique et pistes de renouvellement », in *Réseaux*, Paris : Hermès, Volume 21-120 : 147-173.
- Peyresblanques, Jean (1998), « Histoire et symbolisme des couleurs », in *Les rayonnements optiques et les couleurs : faits et effets*, Edition INRS (Institut National de Recherche et de Sécurité), consulté en ligne le 04-10-2018 URL <http://triple-point.xooit.com/t1571-Les-couleurs-symbolisme-physique-etc.htm>.
- Saouter, Catherine, (2000) *Le langage visuel*, Montréal : XYZ.
- Snoeck Henkemans, Francisca, (2009), « La prétérition comme outil de stratégie rhétorique », in *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 2 | 2009, online since 01 April 2009, Connection on 11 February 2016. URL : <http://aad.revues.org/217>
- Soral, Alain, (2004), *Sociologie du dragueur*, Paris : Éditions Blanche.
- Thirioux, Bérangère (2011), « Perception et aperception dans l'empathie: une critique des neurones miroirs », in Patricia Attigui et Alexis Cukier (éds), *Les paradoxes de l'empathie : philosophie, psychanalyse, sciences sociales*, Paris : CNRS édition, 73–94.

Sitographie

Sites divers

- <http://www.cnrtl.fr/definition/saucisson> (dernière consultation septembre 2018).
- <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/saucisse/fr-fr/> (dernière consultation septembre 2018).
- <http://www.20min.ch/ro/diashows/diashow.tmpl?showid=62104> (dernière consultation septembre 2018).
- <http://www.auparfum.com/m7-yves-saint-laurent> (dernière consultation le 05/10/2018)

<http://sexes.blogs.liberation.fr/2010/03/29/saviez-vous-que-dans-les-parfums-pour-homme-afin-de-leur-donner-une-note-animale-on-trouve-de-la-civette-une-odeur-fecale/> (dernière consultation septembre 2018).

Images du corpus

Image 1:

<http://babiwatch.ivoire-blog.com/media/01/01/678677448.jpg>, (dernière consultation septembre 2018).

Image 2:

<https://www.estrepublicain.fr/actualite/2014/02/07/la-morteau-met-le-paquet> (dernière consultation septembre 2018).

<https://onenparlejamaisssez.files.wordpress.com/2015/02/sans-titre.png> (dernière consultation le).

Image 3:

https://farm8.static.flickr.com/7444/27443307692_464247759c_b.jpg (dernière consultation septembre 2018).

<http://afripub.blogspot.com/2008/04/> (dernière consultation septembre 2018).

Image 4:

https://farm8.static.flickr.com/7572/27265621390_489659d4f3_b.jpg (dernière consultation septembre 2018).

<http://afripub.blogspot.com/2008/04/> (dernière consultation septembre 2018).

Image 5:

http://1.bp.blogspot.com/_5iWC-PsEf18/SsO4VDJXwPI/AAAAAAAAAD0/LSnOJvgffHo/s1600-h/0fd944c8-e77a-4671-2f66deb8fc5b5560.jpg (dernière consultation septembre 2018).

Image 6:

<http://www.pubenstock.com/2014/contrex-minceur-marcel-affiches-paris-geolocalise/> (dernière consultation septembre 2018).

<http://www.pubenstock.com/wp-content/uploads/2014/05/Contrex-RueParadis.jpg>

Image 7: (dernière consultation septembre 2018).

<https://iletaitunepub.fr/wp-content/uploads/2016/03/Ogilvy-Mather-Paris-2006.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 8:

<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/415poAmNp5L.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

http://img.over-blog-kiwi.com/1/47/74/06/20151110/ob_f36f37_bernard-villemot-9-e1326840448511.jpg (dernière consultation septembre 2018).

Image 9:

<http://pic.topys.cn//attachments/1309/09/522d88887663f.jpg?x-oss-process=style/article-content-pic-webp-1x> (dernière consultation septembre 2018).

<https://paragonanubis.files.wordpress.com/2008/04/media-week-1.jpeg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 10:

https://www.oddee.com/_media/imgs/articles/a201_a1.jpg (dernière consultation septembre 2018)

Image 11:

<http://media.topito.com/wp-content/uploads/1970/01/3.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 12:

<http://www.20min.ch/ro/diashows/diashow.tmpl?showid=62104> (dernière consultation septembre 2018).

Image 13:

<http://www.pubenstock.com/wp-content/uploads/2012/07/diesel22.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 14:

<http://www.pubenstock.com/wp-content/uploads/2014/01/M7.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

http://www.lapanse.com/pages/images/pubs/ysl/ysl_M7_samuel_de_cubber.jpg (dernière consultation septembre 2018).

Image 15:

<http://www.pubenstock.com/wp-content/uploads/2014/01/opium-ysl.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 16 a:

<http://www.pubenstock.com/wp-content/uploads/2014/01/TomFord2.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 16 b:

https://1.bp.blogspot.com/-Pp118bS_98c/VxSbTc9C11I/AAAAAAAAANBI/mcSVIH-wa3F8eHXV-TVQRQZ-2IWT3akH_ggCLcB/s1600/Tom-Ford-pose-pour-le-magazine-GQ_exact1024x768_1.jpg (dernière consultation septembre 2018).

Image 17:

<https://i.ebayimg.com/images/g/XFAAAOSwH4FZyoM0/s-1500.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

<https://i1.wp.com/perfumeposse.com/wp-content/uploads/2010/09/Gucci-Envy-ad.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 18:

<http://www.pubenstock.com/wp-content/uploads/2014/01/Gucci.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 19:

http://www.modzik.com/wp-content/uploads/2015/08/publicite-tom-ford-17_948418.jpg (dernière consultation septembre 2018).

Image 20:

<http://shoelifer.com/wp-content/uploads/2016/06/Shoelifer-TomFord-3-800x560.jpg> (dernière consultation septembre 2018).

Image 21:

http://www.allviolettaboutique.com/public/news/636002114578902510_tom_ford_neroli_acqua.jpg (dernière consultation septembre 2018).

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA MÉTAPHORE: LE CAS DE LA MORT D'ANNA KARÉNINE

Julie LESNOFF
École des Hautes Études en Sciences Sociales,
CRAL, Paris, France
julie.lesnoff@gmail.com

Résumé

Que se passe-t-il lorsque la métaphore qui induit une notion de *transfert*, et qui peut poser problème lors de sa traduction, est transférée d'un texte à un écran ? Dans cet article nous nous interrogerons sur la question de l'adaptation cinématographique de la métaphore en nous intéressant plus particulièrement au cas de la mort d'Anna Karénine signifiée dans le roman de Léon Tolstoï par une métaphore. [Cet article reprend les conclusions tirées de l'analyse de plusieurs films, dans le cadre d'un mémoire de recherche en master.] Aussi pour illustrer notre réflexion nous nous concentrerons sur l'analyse d'une séquence du film *Leo Tolstoy's Anna Karenina* de Bernard Rose mettant en scène la mort d'Anna Karénine.

Abstract

FILM ADAPTATION OF METAPHOR: THE PARTICULAR CASE OF ANNA KARENINA'S DEATH

What is going on when the metaphor which leads to the notion of *transfer*, and which can cause problems during its translation, is transferred from text to screen? In this article we shall dwell on the question of the film adaptation of the metaphor by focusing on the case of Anna Karénine's death metaphorically presented in Tolstoy's novel. [This article resumes the conclusions resulting from the analysis of several films within the framework of the Master's degree research thesis.] Also to illustrate our reflection, we shall concentrate on the analysis of a sequence of the film based on Tolstoy's *Anna Karenina*, by Bernard Rose, staging Anna Karénine's death.

Mots-clés : *Métaphore, adaptation, interprétation, Anna Karénine, mort.*

Keywords : *Metaphor, adaptation, interpretation, Anna Karenina, death.*

L'adaptation de la métaphore littéraire au cinéma se pose comme une véritable question cinématographique mais aussi comme un problème communicationnel lié au passage d'un langage à un autre. Dans un premier temps, la métaphore en tant que procédé de langage consistant en un « transport » de sens – selon son étymologie grecque *metaphora* – est pour un auteur, au delà d'une simple question esthétique, un véritable choix de communication. Dans un second temps,

l'adaptation cinématographique, considérée comme une opération de transformation multiple, apparaît aussi proche de cette notion de « transport » induite par la métaphore. Cependant, il faut noter que la métaphore exécute ce transport de sens au sein d'un même système sémantique homogène tandis que l'adaptation impose un changement de médium impliquant ainsi des métamorphoses inévitables. La métaphore qui selon Paul Ricoeur opère un glissement du sens littéral au sens figuré pourrait finalement être considérée comme une invitation à l'adaptation. Ce qui nous autorise à nous demander comment la métaphore peut être adaptée au cinéma. Cet article se profile comme le récit d'un travail de recherche menant peu à peu à de nouveaux questionnements afin d'ouvrir de nouvelles perspectives d'études autour de la métaphore. Le cas de l'adaptation cinématographique de la mort d'Anna Karénine dans le roman éponyme de Lev Tolstoï est particulièrement éclairant comme support de réflexion à cette problématique. Cette métaphore est-elle adaptée au cinéma? Et si tel est le cas, en quoi est-elle adaptée à l'écran?

De fait, cette question permet d'aborder la métaphore sous divers aspects:

- Sous un aspect interprétatif – si elle a été adaptée, cela signifie donc qu'elle a été interprétée comme tel, etc.

- Sous un aspect technique – comment ce trope peut-il survivre au cinéma? quelles sont les techniques cinématographiques permettant à la métaphore de survivre au cinéma?

- Enfin sous un aspect quasi conceptuel dans le sens où nous pouvons nous demander pourquoi certaines métaphores sont adaptées tandis que d'autres non.

1. Le texte d'Anna Karénine : une mort signifiée par la métaphore

« Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla, et s'éteignit pour toujours » *Anna Karénine*, VII^e partie, L. Tolstoï.

L'amour et la mort, Eros et Thanatos, dansent l'un avec l'autre, au creux des lignes du célèbre roman d'*Anna Karénine* de Lev Tolstoï. Ce destin tragique, dont la citation ci-dessus est l'issue, marque la littérature du XIX^e à nos jours. On peut tout ignorer de l'œuvre de Tolstoï. Pourtant si le nom d'Anna Karénine nous est quelque peu familier, on ne peut ignorer le suicide de cette héroïne fictionnelle. En effet, si l'histoire littéraire est fortement marquée par le travail de Tolstoï, il n'est pas étonnant que le cinéma veuille s'imprégner à son tour de ce chef d'œuvre littéraire. On peut ainsi lire dans des travaux de recherches dédiés à ce roman, notamment celui de la chercheuse Marianna Pavlovna, qu'*Anna Karénine* « [...] figure sans doute parmi les œuvres de Tolstoï les plus fréquemment adaptées à l'écran »¹. Irina Makoveeva, Docteur en littératures et langages des langues slaves, parle même quant

¹ Pavlova Marianna, *Deux Adaptations cinématographiques d'Anna Karénine*, in Cahier Tolstoï numéro 16, Tolstoï et le cinéma sous la direction de Valérie Pozner, Institut d'études slaves, 2005.

à elle de l'apparition d'un symbole dans le cinéma à travers les adaptations cinématographiques de l'œuvre :

« Judging from the number of adaptations and the consistency with which filmmakers returned to the novel for over a century, *Anna Karenina* may be considered a favorite in cinematography. Paradoxically, a certain fatal sign is inscribed in Lumiere's train, which became a symbol in motion for cinema, as well as for Tolstoy's novel »².

Cette citation d'Irina Makoveeva attire l'attention sur le grand nombre d'adaptations d'Anna Karénine au cinéma. En effet de nombreux films (pour le cinéma ainsi que la télévision) adaptent le roman de Lev Tolstoï, le premier étant daté de 1911 (réalisé par Maurice Maître) et le dernier de 2012 (Joe Wright). L'article rédigé par Marie Sémon pourrait expliquer les raisons de ce phénomène par certains aspects caractérisant le personnage d'Anna, personnage qu'elle décrit comme étant une figure féminine à l'aspect quasi universel :

« Le personnage d'Anna Karénine, depuis sa naissance dans le roman russe et jusqu'à nos jours³, a fait couler beaucoup d'encre. Cela signifie-t-il qu'il n'y a plus rien à en dire de nouveau ? Bien au contraire. Cette somptueuse figure féminine n'a pas été altérée par le temps. Elle parle à tous les temps et tous les pays. Elle dépasse en complexité la notion de type, n'est pas schématisée, n'est pas schématisable. La richesse de la peinture est telle qu'aucune grille de lecture ne saurait la saisir totalement. Et en définitive, comme toute grande œuvre d'art, elle ne livre jamais totalement son secret »⁴.

Ce caractère mystérieux mais pourtant presque universel que dépeint Marie Sémon peut expliquer la fascination que semble provoquer, chez les cinéastes, *Anna Karénine*. Mais cette fascination pourrait aussi se comprendre à travers l'existence indéniable dans l'œuvre de Tolstoï de deux thèmes universels que l'écrivain lie de façon tragique dans son roman : l'amour et la mort, qui mènent donc au suicide d'Anna Karénine, dénouement du roman. Pour décrire ce suicide Tolstoï utilise le procédé de la métaphore ; la lumière s'éteint et le livre de la vie d'Anna se ferme :

« Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla, et s'éteignit pour toujours »⁵.

² Makoveeva Irina, *Cinematic Adaptations of Anna Karenina*, University of Pittsburgh, 2007.

³ Cet article fait partie des publications d'un colloque organisé par l'association des amis de Tolstoï et la Bibliothèque-musée Léon Tolstoï, textes recueillis par Michel Aucouturier, le 23 avril 1983, Institut des Études Slaves, Paris, 1984.

⁴ Sémon Marie, *L'étrangement du moi*, Cahier Léon Tolstoï numéro 1, sous la direction de Michel Aucouturier, Paris, 1984, p. 77.

⁵ Lev Tolstoï, *Anna Karénine*, éditions Gallimard, 1951, Paris, p. 810.

L'écrivain ne décrit pas la violence de l'acte et ses répercussions sur le corps inévitablement meurtri d'Anna alors qu'il avait pourtant déjà assisté à l'autopsie du corps d'une jeune femme écrasée par un train, ce qui aurait pu nourrir le réalisme de son œuvre. Ainsi la mort d'Anna, qui n'est pourtant pas la fin du roman, est dépeinte de façon très courte alors que c'est le moment vers lequel chaque élément de la vie d'Anna Karénine semble tendre depuis sa rencontre avec Vronski, dénouement vers lequel Tolstoï nous amène de façon presque évidente, fatalement. Pour analyser le traitement de cette mort signifiée par la métaphore dans les différentes adaptations d'*Anna Karénine*, ainsi que penser l'adaptation cinématographique de la métaphore, il est nécessaire de dessiner les contours d'une définition de l'adaptation cinématographique.

Dans son ouvrage *Transformation et réception du texte par le film, pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Shenghui Lu interroge l'adaptation à travers le prisme des théories de la lecture et de la réception, organisant sa réflexion autour de trois problématiques principales : Qu'est ce que l'adaptation? Comment s'effectue l'adaptation au niveau sémio-narratologique? Pourquoi s'opèrent les transformations?

Shenghui Lu conclut son ouvrage en décrivant l'adaptation comme une opération subjective aboutissant ainsi à un ou plusieurs acte(s) de transformations, transformations le plus souvent sujettes aux influences culturelles du réalisateur :

« En réalité, au lieu d'être une opération objective qui va de soi, tout passage sémiotique résulte d'un processus de réception. C'est donc l'ancrage de l'acte de réception dans la société idéologique et culturelle qui est appropriée à expliquer la subjectivité du discours artistique saisi en mutation perpétuelle »⁶.

Ainsi l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, en tant qu'elle relève du processus d'interprétation subjective que suggère la réception, actualise l'œuvre littéraire selon certaines influences culturelles relatives à certaines conditions spatio-temporelles. Comme le montre Shenghui Lu, la transformation ou la pratique transformationnelle est « [...] non seulement un acte de réécriture textuelle, mais aussi un acte de lecture (subjective et potentielle) et de réception (spatio-temporelle, socioculturelle et idéologique) »⁷. Cette idée est d'ailleurs lisible aussi dans le *Dictionnaire Encyclopédique* de Quillet qui définit l'adaptation (sans se limiter à l'adaptation cinématographique) comme « [...] un travail littéraire par lequel l'écrivain prenant pour texte l'œuvre d'un autre auteur, la transforme en une reproduction qu'il croit plus appropriée au goût de son époque, ou de ses compatriotes, s'il s'agit d'une œuvre étrangère »⁸. De fait, l'adaptation réactualise le sens de l'œuvre qu'elle transforme pour l'écran mais aussi pour un public potentiel, dont la culture, la morale, les symboles, *etc.* ne sont pas forcément les mêmes que pouvaient être ceux du public contemporain de l'œuvre littéraire. Michel Serceau le confirme :

⁶ Lu Shenghui, *Transformation et réception du texte par le film, pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Peter Lang Publishing, Paris, 1999, p. 354.

⁷ *Op. cit.* p. 36.

⁸ Cité par Shenghui Lu, *Op. Cit.* p. 15.

« L'adaptation témoigne en tout cas du dialogue qu'entretiennent une époque, une catégorie socioculturelle, une société, avec la substance vive de la littérature. Elle n'est pas seulement au temps de la communication de masse, un *medium* esthétiquement, sociologiquement et pragmatiquement privilégié. Lecture de l'œuvre littéraire, aspect de sa fortune et de son influence, elle en est une autre forme de sémiotisation, où s'inscrit et se structure une part non négligeable de l'imaginaire de l'homme d'aujourd'hui »⁹.

Tout comme le dit Michel Serceau à propos de l'adaptation cinématographique, l'interprétation de la métaphore dépend aussi de « ce dialogue » entre une société et sa culture. Tous ces éléments mettent en avant le rôle de ce que nous nommerons ici le *lecteur-réalisateur*. Par *lecteur-réalisateur*, nous désignons le prototype du destinataire d'une œuvre qui, par de multiples opérations, adaptera la métaphore à l'écran.

2. Le lecteur-réalisateur, un interprète de la métaphore

Le lecteur (ou *lecteur-réalisateur*) est par nature un être subjectif doué d'une véritable capacité d'interprétation. Ainsi, le lecteur – en tant que protagoniste actif de l'interprétation¹⁰ – participe assurément du processus de communication de par un acte de lecture¹¹, acte initiateur de l'interaction qui se crée entre le texte et le lecteur. C'est par ailleurs à travers cette lecture que la métaphore se concrétise et peut exister, car si l'on ne peut nier l'existence physique et matérielle d'un texte contenant des métaphores, celui-ci ne devient générateur de sens que s'il est lu. Wolfgang Iser¹² explique ce phénomène en distinguant l'œuvre et le texte : « [...] l'œuvre est plus que le texte, dans la mesure où elle ne devient vivante que grâce à sa concrétisation et que cette dernière n'est à son tour pas totalement indépendante des dispositions que le lecteur met en elle »¹³. Ainsi, on peut formuler l'hypothèse que la métaphore devient véritablement métaphore lorsqu'elle est lue et comprise. C'est pourquoi la question de l'adaptation cinématographique de la métaphore pose problème. En effet, la métaphore devrait, dans l'idéal, au terme de l'interaction texte/lecteur, être interprétée comme telle (comme une métaphore), puis, être appréhendée de la façon dont l'auteur aimerait qu'elle le soit afin de fonctionner; car l'existence de cette figure d'analogie repose sur un double mécanisme, celui de l'invention, en ce qui concerne l'auteur, et celui de l'interprétation, en ce qui concerne le lecteur. Enfin, le *lecteur-réalisateur*, s'il le désire, doit pouvoir la « façonner » de manière à ce qu'elle puisse traverser les prismes de l'adaptation et transparaître à l'écran.

⁹ Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, théorie et lecture*, Edition du Céfal, Liège, 1999, p. 10.

¹⁰ Eco Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1992, p. 292.

¹¹ Notion théorisée par Wolfgang Iser dans son ouvrage, *Der Akt des Lesens, (L'acte de lecture)* expliqué dans un article d'Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen [En ligne]*, 1 | 1983, mis en ligne le 04 juin 2007.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

3. Le passage de la métaphore, du texte à l'écran

Il semblerait dès lors que l'adaptation cinématographique de la métaphore soit le résultat de plusieurs opérations communicationnelles qui reposent sur l'interprétation. *De facto*, l'adaptation de la métaphore au cinéma n'est possible seulement dans la mesure où le réalisateur l'interprète comme tel lors de sa lecture du texte et souhaite l'adapter, au cinéma, en conservant cette forme métaphorique.

Aussi, l'analyse des adaptations cinématographiques de la métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine permet présentement de mettre en évidence un certain nombre d'observations, que nous avons choisi d'organiser en six points :

1. La mort d'Anna Karénine est de caractère métaphorique et l'architecture narratrice qui construit ce roman repose sur des éléments métaphoriques qui se font écho au cours du récit.
2. L'analyse de cette métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine dans le roman de Léon Tolstoï montre toutefois que la *réalisation* de la métaphore se fait par son *interprétation*.
3. L'adaptation est une opération complexe elle-même composée de plusieurs opérations que sont la lecture, l'interprétation, la réécriture, l'actualisation et *in fine* la création. Ces nombreuses opérations peuvent être considérées comme autant de filtres traversés par le texte afin de se transformer en un objet nouveau: le film. Dans le cadre des adaptations cinématographiques d'*Anna Karénine*, chaque réalisateur offre aux spectateurs une vision transformée de la mort d'Anna Karénine via des mises en scène particulières. Les diverses morts d'Anna Karénine au cinéma sont alors, pour certaines, signifiées à l'aide de métaphores nouvelles créées *d'après* la métaphore de Tolstoï. De la sorte, le réalisateur d'une adaptation donne à voir au spectateur une interprétation de l'œuvre *originelle*, une interprétation *originale* du texte.
4. Le contexte dans lequel vit ce réalisateur influe sur la représentation qu'il se fera de l'œuvre et sur la représentation qu'il s'en fait, de même que le destinataire du film interfèrera avec le récit filmique selon son propre contexte de vie, selon son environnement intime. C'est donc un véritable voyage que la métaphore effectue à travers les prismes de l'adaptation.
5. Enfin, pour adapter la métaphore exprimant la mort d'Anna, certains réalisateurs s'appuyaient sur des techniques de montage filmique afin de produire l'analogie. Et c'est à travers le biais de ce qu'on pourrait nommer – conformément à l'expression de J. Gerstenkorn – des «raccords métaphoriques»¹⁴ que la métaphore, signifiant la mort de l'héroïne tolstoïenne, advient. Finalement, ces raccords permettent de créer un lien entre les images afin que celles-ci résonnent entre elles et fassent sens pour les spectateurs.

¹⁴ Gerstenkorn Jacques, *la métaphore au cinéma, les figures d'analogie dans les films de fiction*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

6. Par ailleurs, le montage n'est pas l'unique vecteur de la métaphore cinématographique qui peut aussi naître à travers les correspondances que font les spectateurs entre le texte (dialogue, monologue, voix off etc.) et l'image.

Nous constatons donc que la métaphore peut survivre à l'adaptation cinématographique malgré la traversée des différents filtres qu'elle opère. Mais pourquoi certaines métaphores sont-elles adaptées à l'écran tandis que d'autres ne le sont pas?

Il semblerait que cette métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine ait été adaptée du fait qu'elle soit une métaphore dite « stéréotypée », dans le sens où elle reprend des concepts forts, anciens et fortement partagés. Dès lors, ces figures d'analogie, deviennent presque des expressions conceptuelles que l'on emploie sans même avoir l'impression d'être en train de verbaliser une métaphore. Si la métaphore exacte écrite par Tolstoï n'est pas en elle-même une expression figée, il semblerait qu'elle articule en son sein divers concepts.

Pour l'analyser, nous proposons de la décomposer grâce à une formule d'Alain Lempereur. Celui-ci montre en effet en quoi la métaphore est une opération langagière accomplissant un véritable transfert du sens, de par la substitution d'un mot par un autre, ou d'une phrase par une autre. Ainsi nous pouvons décrire la métaphore de la façon suivante: « $a/b = c/d$ »¹⁵. Nonobstant, pour que l'équation soit vraie, il est nécessaire que ses membres fassent référence à des éléments connus par l'allocutaire. Par exemple, si nous prenons appui sur le passage qui signifie la mort d'Anna Karénine...

« Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla et s'éteignit pour toujours »¹⁶.

... nous pouvons dès lors prétendre de façon très simplifiée que $a/b = c/d$, et ainsi que : (Anna Karénine meurt) \approx (« Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla et s'éteignit pour toujours »). Ce qui signifie qu'Anna Karénine est à la mort ce que la lumière est à l'ombre, soit :

¹⁵ Lempereur Alain, « La métaphore et la communication en sciences humaines », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 68 fasc. 3, 1990. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde, pp. 608-621.

¹⁶ Lev Tolstoï, *Anna Karénine*, éditions Gallimard, 1951, Paris ; p. 810. L'édition Livre de Poche propose la traduction suivante : « Et la lumière qui éclairait Anna, - lisant le livre empli de misères, de tromperies, de souffrances et de mal, - brilla d'un éclat plus vif que jamais, illuminant tout ce qui auparavant n'était que ténèbres, puis commença de faiblir et s'éteignit pour toujours », p. 928.

Anna Karénine / mort = lumière / ombre

En revanche, pour pouvoir affirmer cela, il faut pouvoir le démontrer et pour le démontrer, il faut dans un premier temps connaître le contexte – soit, le fait qu’Anna vient de sauter sous les roues d’un train et qu’elle n’a donc presque aucune chance de s’en sortir vivante (sans oublier que les avancées de la médecine au XIX^e siècle étaient bien limitées relativement à notre époque) – et, dans un second temps, de comprendre les références ici employées par Tolstoï. La métaphore semble employer deux éléments (référents) qui se superposent: « Le livre de la vie » et « [...] la lumière qui s’éteint pour toujours » ainsi nous pouvons penser que :

La lumière [...] s’éteint pour toujours
Le livre de la vie d’Anna ≈ la lumière s’éteint sur la vie d’Anna ≈
Anna meurt.¹⁷

Ainsi, le lecteur (qui est donc le récepteur du texte) doit *actualiser* le sens de la métaphore (comme le montre l’opération ci-dessus qui peut être un exemple d’interprétation) afin de comprendre que Lev Tolstoï, par cette phrase, souhaite signifier la mort d’Anna Karénine.

L’actualisation du texte est une notion employée par Umberto Eco dans son livre *Lector in Fabula*. Dans cet ouvrage, Umberto Eco s’interroge sur le rôle de l’auteur dans la circulation du sens et sur le rôle du lecteur pour intercepter ce sens lors de son appréhension du texte. Dans le troisième chapitre, « le lecteur modèle », le penseur parle du texte comme étant « un tissu de non-dit »¹⁸.

On comprend *in fine* que les textes, d’une façon générale, comportent évidemment plusieurs dimensions et qu’ils ne sont pas forcément à prendre au pied de la lettre comme nous le prouve l’usage des métaphores. U. Eco développe cette notion de «non-dit» à l’aide des propos suivants :

« Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l’expression : mais c’est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l’actualisation du contenu. Ainsi un texte, d’une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur. »¹⁹

De fait, le non-dit peut finalement être dit et assumé par la métaphore qui, par un jeu de substitution permet de « dire » quelque chose à l’aide d’une image, d’un sens plus figuré, moins abstrait.

¹⁷ Nous souhaitons attirer l’attention du lecteur sur le fait que cette opération n’est qu’un exemple d’interprétation possible, et que tous les lecteurs ne suivent pas forcément ce schéma.

¹⁸ Eco Umberto, *Lector in fabula*, Editions Grasset et Fasquelle, pour la traduction française, Paris, 1985, p. 62 : « Cependant, un texte se distingue d’autres types d’expression par sa plus grande complexité. En la raison essentielle de cette complexité, c’est qu’il est un tissu de non-dit ».

¹⁹ *Ibid.*

Ainsi cette décomposition nous donne la possibilité de penser la métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine à l'aide de deux images amplement partagées par de nombreux langages, de nombreuses langues : le livre de la vie et la lumière qui s'éteint pour toujours. Des concepts dont ces images, ces interprétations, sont presque devenues des expressions communes.

Dans leur ouvrage *Les métaphores dans la vie quotidienne*, George Lakoff et Mark Johnson attirent l'attention sur le fait que notre langage, notre système de pensée conceptuel, reposent en fait sur un grand nombre de métaphores. Les auteurs citent l'exemple de notre conception du temps, de notre façon de se le représenter comme « une marchandise qui a de la valeur »²⁰ ce que démontre leur exemple de l'aphorisme « le temps, c'est de l'argent ». De fait, expliquent-ils, il s'agit ici d'une pensée reposant sur des concepts métaphoriques relatifs à certaines cultures, et dans le cas présent les auteurs s'appuient explicitement sur les cultures occidentales. De même, l'appropriation de certains concepts abstraits comme la mort, sont le plus souvent culturels, certes, mais reposent aussi sur des images qui permettent de donner du sens à des concepts qu'on ne peut véritablement se figurer. Ainsi les métaphores, par le transfert de sens, ont cette capacité de créer ces images. Dès lors, les images employées pour signifier la mort d'Anna Karénine sont celles, en caricaturant quelque peu, d'une lumière qui s'éteint et d'un livre dont les pages s'achèvent sur la fin tragique d'une histoire. Si nous comprenons cette métaphore, c'est parce qu'elle mobilise les images associées traditionnellement à la mort comme l'obscurité, la fin d'un récit, l'enfermement. Ce sont donc des images que nous pouvons dès lors retrouver au sein d'un récit cinématographique. Et de fait, lors du récapitulatif de nos analyses filmiques (réalisées en amont) précédemment rapporté nous avons pu retrouver des adaptations cinématographiques de cette métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine dans certains des films.

Voici un exemple démontrant comment cette métaphore peut-être adaptée à l'écran.

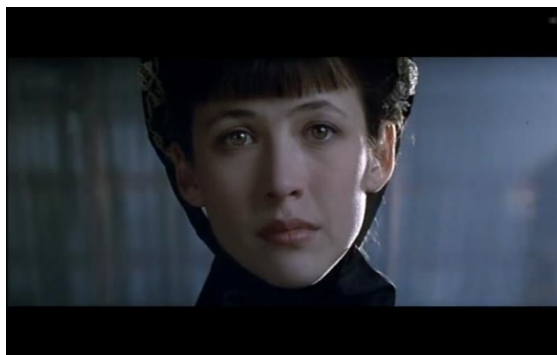
4. Leo Tolstoy's Anna Karenina de Bernard Rose

Afin d'y analyser la séquence de la mort d'Anna, voici le premier plan que nous avons choisi :



²⁰ Lakoff George, Johnson Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les Éditions de minuit, 1985, p. 18.

On remarque ici Anna (interprétée par Sophie Marceau) qui, à l'instar de l'Anna du film de Joe Wright, regarde fixement les rails du train, suivi d'un gros plan sur le visage désespéré de la pauvre Anna. On remarque par ailleurs que ce plan emprunte un angle très semblable à celui adopté dans le film de 2012. La gare est représentée comme un environnement très sombre, angoissant et froid, quelque peu brumeux à l'instar de l'état psychologique de la jeune femme. Anna est au premier plan, le reste du décor est flou, les gens qui arpentent la gare le sont aussi mais Anna ne les voit pas, elle est bien trop envahie par ses pensées. Le réalisateur a donc choisi d'utiliser une focale courte afin de créer cet effet. Ce focus sur la jeune femme permet au spectateur de se concentrer sur Anna et de partager sa vision. Ainsi le réalisateur joue avec la distance focale afin de mettre en évidence Anna qui se détache presque de l'espace dans lequel elle se trouve, comme si elle n'était pas là, plus là.



Mais Bernard Rose ajoute à sa mise en scène un élément du texte. En effet, dans l'attente du second wagon, juste avant de sauter, Anna, dans le texte de Tolstoï, est envahie par une masse *lumineuse* de souvenirs de son enfance avant d'être enveloppée par les « ténèbres » :

« Un sentiment semblable à celui qu'elle éprouvait au moment d'entrer au bain la saisit, et elle se signa. Le geste habituel du signe de croix éveilla en son âme une foule de souvenir d'enfance et de jeunesse ; et les ténèbres qui enveloppaient sa mémoire se déchirèrent ; un instant, la vie se présenta à elle avec toutes les joies lumineuses du passé. »²¹

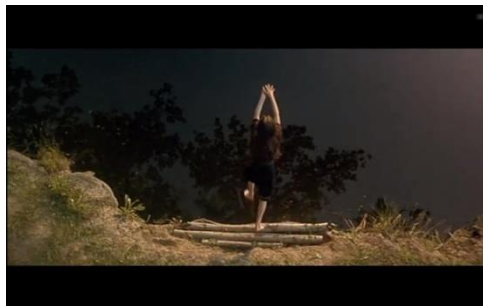
Ce passage, en plus d'être très fidèle au texte de Tolstoï, peut être considéré comme une amorce de la métaphore, ce dont nous avons pu discuter au cours de notre troisième partie (dans laquelle la lumière est associée à la vie, au bonheur et l'obscurité à la mort). Bernard Rose crée alors en parallèle de l'univers ancré dans le présent (présent du film), un univers passé, hors de la gare, en pleine nature, nature dorée et lumineuse dont l'unique personnage est ce que le spectateur devine comme étant Anna jeune fille. Pour cela, il utilise la technique du montage nommé «

²¹ Tolstoï Lev, *Anna Karénine*, Le Livre de Poche, 1997, p. 927.

montage parallèle », montage fondé sur la symbolique qui lie les plans qui diffèrent par le temps (ici il y a une alternance présent/passé) et/ou par le lieu (campagne/gare dans cette séquence). Le réalisateur joue donc avec le champ métaphorique employé par Tolstoï qui oppose les ténèbres à la lumière – métaphore quasi constante de la mort et de la vie, ce qui permet finalement de *préparer* le spectateur à la métaphore, ou plutôt de le mettre sur le chemin permettant la compréhension de la métaphore. Ce qui expliquerait pourquoi la gare est un lieu très sombre contrairement aux souvenirs d'Anna qui, à ce moment, se font plus lumineux; ce dont témoignent les images qui suivent :



En effet, la lumière est forte, c'est une lumière chaleureuse que l'on peut donc associer à la lumière chaude et réconfortante du soleil.



Le film nous suggère ici que la petite fille qui s'apprête ci-dessus à sauter dans le lac est Anna, mais très vite, de la petite Anna qui plonge dans le lac qui s'est assombri, on passe à la jeune femme du présent de la narration, celle qui, alourdie par le chagrin et le péché, tombe sur le chemin de fer. On imagine qu'il s'agit d'une représentation de la pensée d'Anna, de ses souvenirs, une interprétation des images mentales qui traversent son esprit. Puis, très vite, Anna se retrouve propulsée par son saut, sous les roues du train. Pour désigner ce type de montage cinématographique, on peut donc parler de ce que Jacques Gerstenkorn qualifie de raccords métaphoriques :

« Le propre de l'analogie par montage est de jouer à saute-mouton par-dessus la collure pour mettre en valeur la continuité métaphorique entre les plans concernés. Même la plus coupante des analogies par montage établit un point de suture entre les deux plans qu'elle connecte. On dira au sens large que l'analogie raccorde. Cependant, cette logique de raccord peut fonctionner pour elle-même, elle peut être constitutive d'un effet de raccord particulier, qu'on se proposera d'appeler raccord métaphorique. Autrement dit, c'est le travail du montage qui produit l'analogie. »²²

Cet extrait de l'ouvrage de J. Gerstenkorn est intéressant dans le cadre de notre problématique car, selon lui, c'est le montage qui est en capacité de produire des figures d'analogie, et donc le montage serait *a priori* capable de produire des métaphores²³.

Cette technique du raccord métaphorique est employée par Bernard Rose. En tant que spectateurs, on réalise ici que nous comprenons de façon assez naturelle qu'il s'agit bien d'Anna petite fille – le bouleversement du présent ne pose pas problème au spectateur car il devrait – hypothétiquement – faire par lui-même les associations sémantiques qui reconstituent ainsi le sens qu'a voulu transmettre le réalisateur. Ce qui attire fortement notre attention ici, c'est que cette partie du texte original adaptée par le cinéaste est métaphorique. « Les ténèbres qui enveloppaient sa mémoire se déchirèrent », cette métaphore fait référence à une image fortement ancrée dans notre façon de concevoir la mémoire, qui lorsqu'elle nous fait défaut est souvent associée à la couleur noire : on parle ainsi de trou noir en français, de black-out en anglais etc.

²² Gerstenkorn Jacques, *La métaphore au cinéma, les figures d'analogie dans les films de fiction*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 58.

²³ Afin de donner un exemple de raccords métaphoriques, le chercheur fait référence au film de Sergueï Eisenstein, *La ligne générale*, qui comme on sait excelle dans l'art du montage cinématographique, et qui utilise celui-ci avec le souhait de transmettre aux spectateurs des messages clairs : « Il suffit par exemple de fonder le montage sur une ressemblance formelle pour déclencher des associations sémantiques. Dans *La ligne générale*, on voit se succéder une louche qui s'enfonce dans un récipient et un koulak qui s'enfonce dans un fauteuil : ce raccord métaphorique produit un effet satirique, il manifeste de manière ludique, par un jeu d'échos entre les mouvements successifs, un point de vue révolutionnaire sur les koulaks. Au cinéma comme dans la langue, les jeux de signifiants ne sont pas forcément les moins investis et le raccord métaphorique, dans bien des cas, déclenche des courts-circuits forts éclairants. »²³

Puis la lumière vient lui restituer ses souvenirs, la lumière étant souvent associée à la connaissance. De facto, cette métaphore, que nous remarquons à peine dans le texte (du fait qu'elle est complètement consacrée par notre système conceptuel ordinaire) est ressuscitée par le film et par la technique du montage parallèle.

Puis, à la suite de ce passage, se superposent des images de façon métonymique à l'aide de plusieurs fondus enchaînés, rythmés par l'apparition d'écrans de fumée formant une sorte de chaîne, de cercle, de rythme qui pourrait être schématisé de la façon suivante :

1) Anna saute – 2) le train passe – 3) l'écran se remplit de fumée – 1.1) très gros plan sur l'œil d'Anna qui est ouvert puis se ferme – 3.1) écran de fumée – 1.2) visage d'Anna souriante – 3.2) écran de fumée –

Il est plausible de penser ici que la fumée fait référence à la fumée d'une bougie qui s'éteint, ou alors à la fumée qui émane du train, le train étant ainsi le moyen d'effacer Anna, de la faire totalement disparaître car la fumée de ce dernier chasse les images la représentant. Il s'agit ici d'un type de montage que l'on ne peut pas qualifier de narratif dans la mesure où il n'associe pas des images ni même des plans qui pourraient présenter quelques rapports ou logiques explicites les uns avec les autres. Si on se réfère à l'ouvrage de Vincent Amiel sur l'esthétique du montage²⁴, on peut parler dans ce cas d'un montage « de correspondances » dont les plans se font « écho » à l'aide de connexions « aléatoires »²⁵.

Ici, les plans s'enchaînent avec une logique ponctuée par ces écrans de fumée ayant *a priori* pour finalité d'illustrer la mort d'Anna Karénine, et surtout de signifier sa mort. D'après Vincent Amiel, la métaphore au cinéma fonctionne à travers la « [...] substitution d'un élément signifiant par un autre »²⁶ « une juxtaposition d'image »²⁷ soit comme il le dit « le B.A. BA du montage ». Et finalement ses propos entrent en convergence avec ceux de J. Gerstenkorn pour qui « le montage produit l'analogie ».

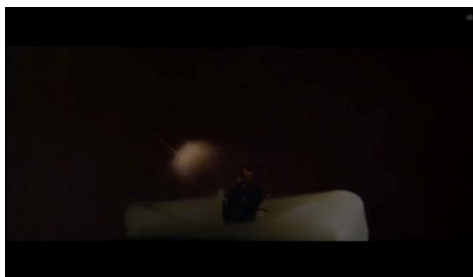
S'ajoute à cette chaîne d'images significantes, montées, et qui, une fois assemblées deviennent métaphoriques, un nouveau chaînon. Ce chaînon, (qui est, en fait, la fin de la séquence) peut particulièrement attirer l'attention du spectateur (aussi lecteur au préalable du roman) car il met en scène un élément propre de la métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine. En effet la séquence qui suit la mise en scène du suicide est une succession de gros plans fixes exposant le haut d'une bougie avec, dans un premier temps, la mèche enflammée puis dans un second, progressivement, cette flamme qui s'éteint laissant peu à peu la pénombre s'installer :

²⁴ Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, 3^e édition, Armand Colin, Paris, 2014.

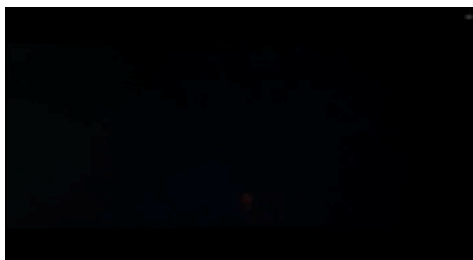
²⁵ *Op. cit.*, p. 22.

²⁶ *Op. cit.* p. 76.

²⁷ *Ibid.*



Ici ont été sélectionnés chronologiquement certains plans, qui selon nous illustrent bien la progression de la lumière, ou plutôt de l'ombre, puis de l'obscurité qui s'installe graduellement :



Somme toute, la séquence s'achève sur un fondu au noir soit un obscurcissement progressif de l'écran. Le spectateur se retrouve donc en face d'une adaptation très proche du texte original qui évoque la lumière qui s'éteint afin de signifier la mort de cette héroïne tragique. Du moins c'est ce que le texte, traduit en français évoque, alors que, comme nous l'avons déjà mentionné en citant les différentes traductions, les textes russes et anglais²⁸ parlent littéralement d'une bougie qui s'éteint et ce, de même que dans le film de B. Rose.

On pense donc être, ici, face à une réécriture de la métaphore de Tolstoï par laquelle le réalisateur signifie la mort d'Anna Karénine pour l'écran. Le film nous livre sa propre version de la métaphore tolstoïenne en juxtaposant l'image de l'œil d'Anna qui se ferme avec celle de la bougie qui s'éteint. On remarque *in fine*, en

²⁸ Du moins c'est le cas de la traduction anglaise qui fait partie de notre corpus, car il existe d'autre traduction, qui comme dans nos traductions françaises parlent de « lumière » et non pas d'une bougie en particulier.

visionnant ces séquences, que Bernard Rose a bien saisi le sens que donne Lev Tolstoï à ces jeux d'ombres et de lumières qui colorent le texte et notre imaginaire en tant que lecteur et/ou spectateur.

Enfin, en ouverture, nous souhaitons soulever une dernière hypothèse qu'il serait intéressant d'étudier plus en profondeur dans un prochain travail, à savoir que cette métaphore signifiant la mort d'Anna Karénine aurait été adaptée à l'écran du fait qu'elle n'est, *in fine*, pas une métaphore vive, mais une métaphore consacrée socialement et qui ne peut être interprétée autrement. Ainsi la représentation d'Anna qui saute sous un train en marche associée à celle d'une bougie qui s'éteint²⁹ peut facilement faire sens pour le spectateur qui *a priori* possède le bagage culturel³⁰ lui permettant de décoder l'image. Dès lors, la question du transfert de la métaphore à l'écran aborde un grand nombre de sujets que sont le langage en lien avec sa civilisation, nos façons d'interpréter des concepts forts tel que l'amour, la mort, la vie *etc.* Ainsi, l'adaptation cinématographique, en tant qu'interprète des œuvres qu'elle actualise, en tant que témoin subjectif de son temps, nous permet, il nous semble, une approche pertinente de la métaphore.

Bibliographie

- Amiel Vincent (2014), *Esthétique du montage*, 3^e édition, Paris : Armand Colin.
- Aucouturier Michel (dir.) (1984), *Anna Karénine* Colloque organisé par l'association des amis de Tolstoï et la Bibliothèque-musée Léon Tolstoï, le 23 avril 1983, textes recueillis par Michel Aucouturier, Paris : Institut d'Études Slaves.
- Eco Umberto (1985), *Lector in fabula*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, pour la traduction française.
- Eco Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris : Éditions et Fasquelle, p. 292.
- Gerstenkorn Jacques (1995), *La métaphore au cinéma, les figures d'analogie dans les films de fiction*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- Gilli Yves (1983), « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », SEMEN [En ligne], 1 | 1983, mis en ligne le 04 juin 2007.
- Lakoff George, Johnson Mark (1985), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les Paris : Éditions de minuit.
- Lempereur Alain (1990), « La métaphore et la communication en sciences humaines ». In : *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 68 fasc. 3, 1990. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde. pp. 608-621.
- Lu Shenghui (1999), *Transformation et réception du texte par le film, pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften.
- Makoveeva Irina (2007), *Cinematic Adaptations of Anna Karenina*, University of Pittsburgh.

²⁹ Images que nous retrouvons dans le film de Bernard Rose, *Anna Karenina*, 1997.

³⁰ Selon l'expression d'Umberto Eco.

- Pavlova Marianna (2005), *Deux Adaptations cinématographiques d'Anna Karénine*, in Cahier Tolstoï numéro 16, Paris : Institut d'Études Slaves.
- Sémon Marie (1984), « L'étrangement du moi », Cahier Léon Tolstoï numéro 1, sous la direction de Michel Aucouturier, Paris.
- Serceau Michel (1999), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, théorie et lecture*, Liège : Édition du Céfal, p.10.

Livres étudiés pour la rédaction de cet article

- Leo Tolstoy (2000), *Anna Karenina*, translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky London: Penguin Classics.
- Tolstoï Lev Nikolaïevitch (2013), *Anna Karénina*, Moscou : Azbouka-classica, 2013. (Толстой Лев Николаевич, *Анна Каренина*, Азбука-классика, Москва, 2013.)
- Tolstoï Léon (1997), *Anna Karénine*, Paris : Livre de Poche.
- Tolstoï Léon (1951), *Anna Karénine*, Paris : Gallimard.

Filmographie

Films étudiés pour la rédaction de cet article:

Anna Karenina, 1935, USA

Réalisation : Clarence Brown - Production : David O. Selznick. Société de production : Metro-Goldwyn-Mayer.

Format : noir et blanc - Son : Mono (Western Electric Sound System) Durée : 95 minutes

Scénario : Clarence Dane et Salka Viertel d'après le roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï Adaptation et dialogues : S. N. Behrman. Photographie : William H. Daniels. Montage : Robert Kern. Musique : Herbert Stothart. Décors : Cedric Gibbons. Costumes : Adrian Dialogues : S.N. Behrman. Directeur artistique : Cedric Gibbons

Interprètes : Greta Garbo (Anna), Fredric March (Vronski).

Anna Karenina, 1947, Royaume-Uni

Réalisation : Julien Duvivier

Producteur : Alexander Korda pour la London Film Productions ; Scénario : Jean Anouilh, Julien Duvivier et Guy Morgan d'après le roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï

Photographie : Henri Alekan ; Musique : Constant Lambert ; Décors : Andrej Andrejew Costumes : Cecil Beaton ; Format : Noir et Blanc ; Date de sortie : 27 avril 1948, première à New York ; Durée : 139 minutes

Interprètes : Vivien Leigh : Anna Karénine ; Ralph Richardson: Alexis Karénine ; Kieron Moore : Comte Vronsky ; Hugh Dempster : Stefan Oblonsky ; Mary Kerridge : Dolly Oblonsky.

Anna Karenina, 1967, Union Soviétique

Mosfilm, deux parties (2669 m. et 1889 m.), couleur, scope (il existe une version 70 mm)
Réalisation : Alexander Zarkhi. Scénario : Vassili Katanian et Alexander Zarkhi
d'après le roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï, Image : Léonid
Kalachnikov. Décors : Aleksandr Borissov, Iouri Kladiemko. Musique :
Rodion Chtchédrine. Son : Viatcheslav Lechtchev, Boris Zouev.
Interprètes : Tatiana Samoïlova (Anna), Vassili Lanovoï (Vronski).

Anna Karenina, 1997, Royaume-Uni

Format : Couleurs - Dolby Digital DTS - 35 mm. Durée : 105 minutes
Réalisation : Bernard Rose. Scénario : Bernard Rose, d'après le roman de Léon
Tolstoï *Anna Karénine*. Production : Bruce Davey. Décors : John Myhre et
Marthe Pineau. Photo : Daryn Okada. Montage : Victor Du Bois
Interprètes : Sophie Marceau (Anna), Sean Bean (Vronski).

Anna Karenina, 2012, Royaume-Uni / France.

Durée : 130 minutes
Réalisation : Joe Wright. Scénario : Tom Stoppard d'après *Anna Karénine* de Léon
Tolstoï. Direction artistique : Thomas Brown. Chorégraphie : Sidi Larbi
Cherkaoui. Décors : Katie Spencer. Costumes : Jacqueline Durran.
Photographie : Seamus McGarvey. Son : John Casali Montage : Melanie
Oliver. Musique : Dario Marianelli. Producteurs : Tim Bevan et Alexandra
Ferguson. Société(s) de production : Working Title et Studio Canal,
Universal Pictures.
Interprètes : Keira Knightley (Anna), Aaron Taylor-Johnson (Vronski).

Anna Karénine, 2013, Quebec / Italie / France

Durée : 100 minutes
Réalisation : Christian Duguay
Production : France Télévisions, Pampa-Nicolas Traube, Lux Vid, UAB Nordic
Productions.
Interprètes : Vittoria Puccini, Benjamin Sadler, Santiago Cabrera.

LA MÉTAPHORE VESTIMENTAIRE DES *ROUGON-MAQUART* DANS TOUS SES ÉTATS

Corina SANDU

King's University College at the University of Western Ontario, Canada

csandu@uwo.ca

Résumé

Dans notre article, nous regroupons, tout en analysant, la pléiade de métaphores vestimentaires actualisées dans *les Rougon-Macquart*. Notre classification, qui prend en compte les disciplines/sujets auxquels ces métaphores sont associées, ouvre la voie à des analyses plus focalisées (sur un roman ou un personnage, par exemple) et à l'exploration en profondeur d'un nombre plus limité de ces métaphores. L'originalité de notre étude est de faire doubler l'analyse stylistique du vêtement comparé/comparant par une analyse sémiotique qui place le vêtement-signe dans un système bien fondé du cycle des *Rougon-Macquart*, où le signifiant vestimentaire est associé à un jugement de valeur (ou jugement de socialité) ouvert à l'interprétation des contemporains de Zola autant qu'au décryptage des lecteurs de nos jours.

Abstract

THE METAPHORS OF CLOTHING IN *THE ROUGON-MACQUART*

The purpose of this study is to organize, while analyzing, the plethora of metaphors of clothing conveyed by Zola's *Rougon-Macquart*. Our categorisation, which takes into account the disciplines/topics associated to these metaphors, opens the way to some more focused analyses (on a title or on a character, for instance) and to the in-depth exploration of a limited number of metaphors. The originality of our study consists in combining the stylistic analysis of the compared/comparing clothing with a semiotic analysis that places the clothing as sign in a well-established system based on Zola's *Rougon-Macquart*, where the meaning of clothing is associated to a value judgment (or judgment of socialisation) able to be interpreted by both Zola's contemporaries and today's readership.

Mots-clés : *métaphore ; vêtement ; signe vestimentaire ; Zola, Émile ; Les Rougon Macquart.*

Keywords : *metaphor ; clothing ; clothing as sign ; Zola, Émile ; The Rougon Macquart.*

Compris comme signe à la suite du *Système de la Mode* de Roland Barthes (1967), le vêtement de fiction – ou signe vestimentaire –, se laisse analyser davantage par les outils de la théorie de Patrick Imbert (1978) qui s'occupait, lui, du fonctionnement sémiotique du mobilier dans l'œuvre de Balzac. Pour les propos de notre étude sur les métaphores du vêtement dans *les Rougon-Macquart*, nous

résumons¹ ici le schéma qui configure le fonctionnement du signe vestimentaire zolien : le vêtement littéraire est le signifiant (premier) d'un signifié (premier) qui est le personnage de fiction. Cette relation signifiante de base représente en même temps le signifiant *second* attaché à un jugement de valeur ou de socialité :

S ^a : second		S ^é : second : jugement de valeur	
S ^a : vêtement	nom	qualifications	
	S ^é : personnage		

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de faire une analyse stylistique du signifiant vestimentaire des *Rougon-Macquart*, en insistant sur la métaphore, trope fondamental compris ici dans une définition non-restrictive, qui écarte le risque de controverse terminologique et théorique.² Qu'il s'agisse de la valeur connotative manifestée dans une comparaison (« [...] deux colonnes d'affichage étaient comme vêtues d'un habit d'arlequin par les carrés [...] des affiches de théâtre » [VP, 840³]), dans une métaphore *in praesentia* (« [...] les eaux n'étaient que de fines mousselines » [Page, 849]) ou *in absentia* (« pieds blancs, du blanc satiné des colombes » [Rêve, 887]), les métaphores du signifiant vestimentaire, que les critiques ont baptisées « métaphores couturières » (Fortassier 1988 : 20) ou « bouquets de métaphores » (Lumbroso 2002 : 432), surgissent dans tous leurs états constitutifs.

L'une des particularités les plus importantes, peut-être, de ces bouquets de tropes déployés dans *les Rougon-Macquart*, est de se regrouper autour d'un principe thématique, afin de former, en termes de rhétorique, des métaphores continuées (Molinié / Aquien 1996 : 106) ou filées (Buuren 1986), une série de métaphores développées dans un texte de longueur variable. Il n'est pas difficile d'illustrer les métaphores filées du domaine vestimentaire par des exemples où le vêtement joue le rôle principal, telle la description des poissons-bijoux du *Ventre de Paris*, ou les suites descriptives du *Bonheur*, où par le vêtement, le grand magasin se métamorphose en cathédrale. Toujours dans des métaphores sérielles, le vêtement, réduit à l'accessoire, est l'instrument grâce auquel se dressent des évocations symboliques, comme celle de la Bourse en champ de bataille dévasté, à la fin de *l'Argent*, ou celle de la terre semée d'une végétation guerrière dans *la Débâcle*. S'il est vrai que la plupart des métaphores vestimentaires filées se trouvent dans *Au Bonheur*, il n'est pas moins évident que les descriptions dont ces métaphores font

¹ Nous avons développé cette théorie dans notre thèse de doctorat : Corina Sandu, *La Socio-sémiotique du vêtement dans l'œuvre d'Emile Zola*, Université de Toronto, 2008.

² Dans notre inventaire des tropes, nous considérons, avec G. Molinié, que la métaphore est une figure reposant sur un transfert sémantique : la métaphore est donc « [...] un transfert dénотatif opéré par l'intermédiaire d'une même isotopie de connotation ». (Molinié 1986 : 110).

³ Pour faciliter la lecture de nos remarques, nous faisons suivre les citations des *Rougon-Macquart* par les abréviations des titres des romans (voir la liste des abréviations à la fin de l'article). Les pages indiquées entre crochets renvoient à l'édition en cinq volumes de la Pléiade (*Les Rougon-Macquart*, t. I-V, Paris, NRF-Gallimard, 1960-1967).

partie se présentent comme des cellules de signification ayant une porte d'entrée et de sortie qui donnent explicitement le thème ordonnateur, englobant en même temps le contenu dénoté. Une description commencée par : « [...] il y avait là [...] un *éboulement de marchandises* » [Bonh., 390] passe ensuite en revue l'inventaire métaphorisé et le clôt par « [...] c'était un *déballage géant de foire* » [Bonh., 391]. D'habitude, dans ces cas, on sort de la description par la formule qui l'avait ouverte : « [...] comme elle entrait dans la rue, Denise fut reprise par [...] des confections pour dames »; après catalogage, suit sortie de rigueur, concluant sur les articles qui « peuplaient la rue » [Bonh., 392]. Le mouvement revient à plusieurs reprises, tout le long du roman, comme un principe classifiant, de même que la méthode qui consiste à nommer les objets en les accompagnant systématiquement d'une « fleur de rhétorique ». Tout prétexte est bon dans ces taxinomies épuisant l'inspiration, ne fut-ce que la prétendue recherche du mot juste, recherche déplacée vers le vestimentaire dans l'évocation des fromages par Claude, peintre sensible à l'éclat plutôt qu'à la sonorité, dont l'impuissance est suppléée par un narrateur en proie au complexe d'Asmodée⁴ :

« [...] il les disait [les mous] en satin moiré, ne trouvant pas de mot pour peindre cette douceur soyeuse, ces longues allées fraîches, ces chairs légères qui retombaient à larges plis, comme des jupes accrochées de danseuses. Il parlait de gaze, de dentelle laissant voir la hanche d'une jolie femme. » [VP, 776]

Un besoin d'ordre persiste, cependant, pour paraphraser Zola lui-même⁵, dans ce pullulement de métaphores qui poétisent le costume, et il serait tout d'abord nécessaire de diviser le tout en deux groupes, selon que le vêtement est le terme comparé ou le comparant dans le transfert sémique.

1. Le vêtement comparé

Le vêtement comparé n'est autre que le signifiant matriciel du signe vestimentaire, et le discours métaphorique zolien tend à le rattacher vers quelques sphères qui réapparaissent avec insistance dans la vaste série des *Rougon-Macquart*.

La botanique est une des sources les plus prolifiques en tropes métaphoriques⁶ pour les tissus et les divers objets à l'attente d'un corps qui les habille dans *Au Bonheur des Dames*. La variété de couleurs et de parfums de toute une nature statique inspire à Zola une quantité considérable de métaphores existantes en germe dans les tissus de fantaisie que promeut le discours de la mode. Le même art de la composition qui, par ses « associations a priori inédites » (Horvath 1997 : 8), avait influencé le décor textile, se retrouve dans le tissu textuel, auquel il transmet la fraîcheur champêtre ou exotique : « [...] les tapis [...] floraison étrange de pivoines et de palmes, fantaisie lâchée dans le

⁴ Philippe Hamon parle le premier du complexe d'Asmodée, qui pousse Zola à tout décrire, tout expliquer. (Hamon 1968 : 386).

⁵ « Un besoin d'ordre persistait, dans cette débâcle de sa vie. » [Joie, 1043].

⁶ Philippe Bonnefis (1984) s'occupe très en détail des mécanismes lexicaux générateurs de métaphores végétales dans *la Faute de l'abbé Mouret*.

jardin du rêve » [Bonh., 471]. Une distinction s'impose, cependant, dès que la disposition en étalage des fleurs (« [...] les comptoirs, rangés symétriquement, semblaient être des plates-bandes, changeaient le hall en un parterre français » [Bonh., 621]) devient, de statique, vivante, dans un mouvement qui lui fait perdre l'idéalité, ce qui transforme une traîne fleurie comme un coin de parterre dans une « queue vivante » qui fait reculer l'assistance [Son Ex., 155].

La mer fournit au romancier un réseau d'associations métaphoriques très efficaces, mais aussi très exploitées par d'autres littérateurs. Zola s'en empare à son tour (les tissus légers comme la blancheur de l'écume, la mer montante des jupons, etc.) et même il réussit mieux à particulariser une vision picturale pointilliste de la mer des vêtements paysans uniformisés dans leur mouvement et colorations, dans *la Terre*, où l'on trouve une métaphore filée *in absentia* :

« Parmi la *masse* des blouses, confuse et de *tous les bleus*, [...] on ne voyait que les taches rondes et blanches des petits bonnets. Quelques dames promenaient la *soie miroitante* de leurs ombrelles. Il y avait des rires [...] dans le *grand murmure vivant...* ». [Terre, 508]

Force de la nature exploitée en relation avec le signifié premier foule dynamique, la mer de clientes fondues dans leurs vêtements et leurs désirs modèle, l'architecture du grand magasin, qui s'assujettit à la marée (« double courant d'entrée et de sortie »), avance des promontoires, ouvre des échappées, invente des baies vitrées [Bonh., 627].

L'art aurait pu fournir à la stylistique du signifiant vestimentaire une quantité appréciable d'évocations métaphoriques, de par son rapprochement avec le domaine de la mode ; cependant, les invocations artistiques dans la description des costumes des *Rougon-Macquart* se limitent à quelques éclairs allusifs à des œuvres et techniques picturales dans des occurrences localisées surtout dans les premiers romans du cycle, lorsque les relations de Zola avec le groupe impressionniste sont encore fortes : la robe brodée de Renée se dévoilant comme un toile [Cur., 494] ; Claire Mahudin en Murillo décoiffé [VP, 715] ; la société de la cour impériale immortalisée comme un sujet de tableau du règne de Louis XV [Son Ex., 179] ; Jeanne et Lucien, figurines de vieux Saxe, dans *Une page d'amour* ; les vêtements mouillés dans la scène du lavoir, s'égouttant, comme dans une peinture de Caillebotte, « [...] ainsi que des parapluies pendant une averse » [Assom., 397]. Une des connotations à résonance artistique que Zola découvre avec *la Curée*, la vision musicale des textiles ou la symphonie en jaune mineur du salon de Renée, sera cultivée dans d'autres romans du cycle, toujours en rapport avec les objets vestimentaires vus comme notes musicales en harmonie ou disharmonie avec les tonalités générales : les dentelles blanches de Renée, note singulière dans le paysage morne de l'hôtel Béraud [Cur., 500] ; les ombres des robes en fête, dans *Nana*, filant rythmées par la musique du quadrille [Nana, 1422] ; les tissus musicalisés du *Bonheur*, les tulles légers participant dans une symphonie du blanc où chantent aussi les soies orientales [Bonh., 763]. Cette inscription des vêtements dans un système de relations gouvernées par un rythme socialement déterminé (parce que figurant dans

une assemblée spécifique aux réunions du Second Empire – et donc critiquable) ne fait que doubler et mieux renforcer les rapports institués entre les vêtements fonctionnant dans un système de signes.

La zoologie, puissante source d'inspiration poétique pour Zola, dont les métaphores animales ont été étudiées par beaucoup de critiques⁷, est le domaine qui matérialise de la manière la plus directe le lien entre signifiant premier (vêtement) et signifié second (jugement de valeur). À part les métaphores primaires du *Bonheur*, forme de répétition lexicale des qualités des objets vestimentaires (la *cen*dre des petit-gris, la *neige* des ventres de *cygne*, les taches *saignantes* de *rouge*, etc.), toutes les métaphores animales générées par le vêtement élément comparé sont bâties sur une connotation sociale qui fait le relais entre signifiant premier et signifié second par un signifié premier (personnage) à qualifications venues de la zoologie : l'animalité paresseuse (le curé de Montsou, retroussant sa soutane comme un chat bien nourri, les dos « bien vêtus » des dames de *Germinal*, qui « [...] se collent du poil sur la peau » [Ger., 1209 ; 1225 ; 1447]), le bétail désordonné (les sabots aux claquements de bétail lâché [Ger., 1409]), la bestialité indomptée (les gants au parfum de bête en folie [Bonh., 484], la croupe tendu de cavale se montrant par la robe d'une dame peinte [Euv., 286]).

S'il reste vrai que les métaphores animales zoliennes situent l'homme dans un rapport de pouvoir, comme le prouve M. van Buuren (1986 : 130), avec les animaux domestiques illustrant le rapport de soumission et, conséquemment, la connotation péjorative (les effilés de Mme Lerat, caniche maigre [Assom., 438], Fontan, bouc au milieu des dentelles fripées [Nana, 1286], Mme Josserrand en fourrure de petit-gris râpés comme des peaux de chats [PB, 22]), une exception notable est constituée par l'espèce féline, dans son représentant féminin, la *chatte*, terme que Zola emprunte au vocabulaire parisien, avec sa nuance admirative-péjorative, désignant le bon goût, le luxe vestimentaire et les moyens peu orthodoxes de l'acquérir : Clorinde peut couler hors de sa gaze comme une chatte amoureuse [Son Ex., 72], mais Nana reste la chatte par excellence, dans « [...] sa distinction nerveuse de chatte de race » [1346].

Dans le domaine de l'ornithologie, également considéré par M. Van Buuren, qui identifie deux valeurs associées aux oiseaux dans *les Rougon-Macquart*, l'expression d'un sentiment ailé (illustré par Angélique) et la légèreté d'être d'une société de coquettes (Buuren l'association avec le vêtement se laisse mieux préciser, imposant tout d'abord une distinction entre genre (oiseau) et espèce, cette dernière ne pouvant générer que métaphores près du cliché (« [...] un grand bruit de jupes comme un vol de jeunes perdrix » ; des habits noirs uniformisants, « points noirs » et « corbeaux » [Cur., 565]). Restée dans l'imprécision générique, la métaphore du vêtement (et personnage)-oiseau est illustrée par plus d'une occurrence et, avant sa portée mystique ou extatique prélevée par Van Buuren, nous considérons qu'elle est générée par un mécanisme associatif de base : il s'agit, pour nous, du transfert

⁷ Maarten van Buuren (1986) et Philippe Bonnefis (1968) soulignent tous les deux la portée sociale des métaphores animales dans *Les Rougon Macquart*.

sémique de la triade enfant-innocence-oiseau vers l'association vêtement-vol coupé. Envisagée ainsi, la métaphore du vêtement-oiseau nous permet de regrouper, à côté d'Angélique, trois autres héroïnes emblèmes de la candeur disparue trop jeune : Miette fusillée dans sa pelisse-drapeau à « [...] l'étoffe pendante, comme l'aile d'un oiseau abattu d'un coup de feu » [FR, 311], Albine « [...] emplissant l'étroit jardin du vol de ses jupes » [FA, 1254], Jeanne, emmitouflée, « [...] pas plus grosse qu'un oiseau malade, ébouriffé et soufflant dans ses plumes » [Page, 1050].

L'histoire, récente et contemporaine, soutient un réseau de métaphores vestimentaires où les références tournent autour de Napoléon le grand, dans sa défaite à vertu hyperbolisante (« la soie de Gaujean avait trouvé son Waterloo » [Bonh., 750]) et de Napoléon le petit, dans sa descendance dépourvue de noblesse, dans son règne que Zola associe souvent à la déchéance des mœurs par l'opulence, comme le témoignent bien des occurrences : « [...] les uniformes, les toilettes, les harnais flambaient [...] d'une lueur d'astre » ; Clorinde, « [...] en Dame de cœur, avec des cœurs de diamant à son cou, à ses poignets et à ses genoux » [Son Ex., 97 ; 295] ; Nana, « reine Vénus aux allures de personnage de l'État » [Nana, 1210]). Le Second Empire n'est pas sans évoquer métaphoriquement la violence saignante qu'il oppose à une république Janus, vue par le capuchon-bonnet phrygien de Miette portant de drapeau [FR, 35] ou par le spectre rouge que combat Rougon [Son Ex., 367]. Deux figures constantes de la poétique du signifiant à ce niveau concernent la symbolique triste associée au *drapeau*, et reportée sur la société du roman : les vêtements de Pascal séparé de Clotilde, ayant « des claquements de drapeau » [Dr.P., 1155], et les linges sales de la boutique de Gervaise, « drapeaux de l'ordure triomphante » [Assom., 508]).

La métaphore vestimentaire zolienne inspirée par *l'anatomie* exclut toute référence au corps masculin mais concentre, dans *Au Bonheur*, une quantité considérable d'expressions à la recherche poétique d'un corps digne de revêtir les articles du magasin. Reposant essentiellement sur la répétition épithétique (les bas « *chair* », dont le grain satiné avait la douceur d'une « *peau* de blonde » [Bonh., 391]), ce paradigme de métaphores regroupe des figures continuées, construites sur le vêtement-corps. Il s'agit tantôt du corps idyllique de vierge (des gants « [...] avec leurs doigts allongés, leur paume étroite de vierge byzantine, cette grâce raidie et comme adolescente des chiffons... » [391]), tantôt du tissu blanc épidermique (« [...] toutes les pâleurs laiteuses d'un corps adoré... le velours des reins... la soie fine des cuisses... le satin luisant de la gorge » [784]) ou du tissu mosaïque corporelle (tissus « [...] du blanc alourdi d'une blonde de Norvège au blanc transparent, chauffé au soleil, d'une rousse d'Italie ou d'Espagne » [784]). Opposant, dans un rapport de forces, le vêtement sans corps à son animation virtuelle par l'effleurement du mâle (étoffes « [...] devenues vivantes sous les doigts savants des commis » [391], « chaudes de l'odeur de l'amour » [781]), Zola n'arrive pas à porter cette recherche poétique plus loin du discours masculin(iste) de son époque, qui traite finalement la société féminine de manière métonymique, en la rapetissant à « [...] un étroit cercle de jupes » [Bonh., 458].

La géologie offre, par la métaphore du sol noir des tissus répandus par terre [Bonh., 485], le pendant de l'image de la mer de vêtements uniformisés. À la micro-échelle du vestimentaire, les métaphores géologiques s'en tiennent à l'image d'un cataclysme qui illustre, dans le grand magasin, la nocivité de la fureur d'acheter et de dépenser : les ravages de marchandises en désordre sont ceux de la guerre (barricade de cartons, confections capotes de soldats), de l'inondation (mer de pièces, fleuve débordé, banquises), ou de l'invasion d'insectes – femmes sauterelles dévorantes [Bonh., 500]. À la géologie du désastre se superpose une géographie de l'éclatement par l'ouverture des frontières dans un magasin microcosme (« [...] on avait ajouté des trophées, des drapeaux [...] des bannières et d'étendards aux armes des principales villes de France, [...] les pavillons des peuples étrangers » [Bonh., 764]).

L'architecture est le domaine vers lequel convergent des métaphores vestimentaires qui inscrivent le vêtement dans une territorialité et une spatialité socialisées, suivant une tension entre l'ouvert et le fermé. Les métaphores du vêtement-élément comparé construisent dans *Au Bonheur* un espace fermé, où l'ingéniosité du romancier se plaît à tout imaginer en tissu : « [...] toiles en piles comme cubes de pierres de taille » ; « [...] toute une ville en brique blanche » de linge, des soieries « dressées en chambres d'amour » [Bonh., 782 ; 783 ; 784]. Passant par la pyramide, le temple, le tabernacle, la chapelle, la vision du Vêtement se fixe finalement à l'image de la cathédrale, soutenue par de multiples métaphores filées, qui débordent l'espace romanesque du *Bonheur*. La métaphore du vêtement forteresse enchaîne, à son origine, sur la fonction primaire de protection du costume, et passe, dans *les Rougon-Macquart*, par plusieurs incarnations, suivant le genre de protection offerte : la pelisse nid naturel, asile de l'amour pauvre [FR, 23 ; 18-19], le vêtement râpé « asile de haine » [Cur., 365] d'Aristide, sur lequel se bâtit un empire, pour culminer avec l'image de la cathédrale réservée exclusivement à l'emploi des femmes. Cette cathédrale apparaît dans la description qui ouvre le *Bonheur*, dans une longue métaphore continuée, intéressante analogie avec un intérieur d'église où la fonction du prêtre est assumée par le grand manteau de velours, devant une assistance féminine de rondes de soie et sorties de bal, séparée d'un représentant du genre masculin égaré, un *paletot* brodé de plumes de *coq* ; détail pourvu d'importance : la tête absente de ces femmes « [...] était remplacée par une grande étiquette » [Bonh., 392]. Finalement, la cathédrale, magasin imaginée par l'audace de son créateur (Mouret, sur le plan diégétique, Zola, sur le plan romanesque) est le lieu du mariage, chapelle destinée à « [...] la princesse blonde, celle qui devait venir un jour, toute-puissante » [Bonh., 769]. En attendant, elle abrite, comme cérémonie d'épuration, « [...] la tentation aiguë, le coup de folie du désir qui détraquait toutes les femmes » [Bonh., 790], décrite dans un discours qui évoque l'opprobre médical dix-neuviémiste blâmant une hystérie spécifique à la gent féminine.

La religion associée à la présence officielle des vêtements dans les lieux sacrés produit des tropes métaphoriques à connotation péjorative, qui reviennent à la vision du « luxe incendiaire » [Son Ex., 101-102 ; FA, 303]. Mais la grande majorité des métaphores vestimentaires religieuses sont corroborées à l'idée de la cathédrale du chiffon, qui se continue dans la vision d'un royaume insolite, paradis trouvant ici-

bas son correspondant chic dans le « temple » de l'illustre Worms, où l'on pénètre avec « une émotion religieuse » [Cur., 412]. Cette religion particulière a ses propres martyrs : Lalie, « [...] d'une nudité saignante et douloureuse de martyr » [Assom., 759], M. Josserand, faisant « [...] besogne de martyr, vêtu de loques » [PB, 26] ou, dans un autre registre, la jeune Nana, en bottines si étroites qu'elle « [...] souffrait le martyr dans la prison de Saint-Crépin » [Assom., 709]. L'enfer menaçant le dieu du chiffon y trouve sa place aussi, à commencer par la tentation de la soutane en satin⁸. L'ange noir qui renverse les principes de la coquetterie, dans le périmètre de la cathédrale du chiffon, reste l'abbé Faujas en misère, terrifiant, « [...] avec la défroque immonde, l'odeur forte, le poil roussi d'un diable » [Conq., 1166]. Reliques-fétiches, des vêtements font l'objet de l'adoration des femmes autant que des hommes : le gant de Louise aspiré par Lazare dans *la Joie de vivre*, les fragments de Paradou rapportés par Albine dans ses vêtements, conservés par Serge convalescent « ainsi que des reliques » [FA, 1326]. Serge, en tant que représentant d'un clergé objet *sine qua non* de la contestation zolienne, fait figure à part, surtout dans son rapport à l'adoration d'une divinité féminine. Ce serait erroné de croire, à notre avis, que Serge *perd sa mémoire* sous le coup de la maladie et qu'il doit tout réapprendre. Par le langage du vêtement, parlé dans son réveil au Paradou, il s'avère qu'en fait il reprend ses gestes rituels, son adoration de la Vierge (vue sous les traits d'Albine), décrite dans les mêmes termes, avec la conservation des reliques, la prosternation devant la sainte chevelure, le baiser adorateur déposé sur le bord des jupes, le péché de diviniser une sainteté femme, péché rendu littéralement par la métaphore animale de la jupe d'Albine à frôlement de couleuvre [FA, 1376]⁹. Il ne s'agit donc pas de deux parcours différents de Serge avant et après sa crise, mais d'un même parcours réitéré dans les mêmes paramètres, voué à l'échec prédit par Archangias et dû au tort de vénérer une déité à jupe, lorsque la déité ne peut être que masculine, dans le langage socio-clérical que Zola – nous sommes en droit de le croire – soumet à la contestation.

La mythologie apparaît comme référence dans les métaphores vestimentaires seulement lorsqu'elles peuvent servir les intentions du romancier, l'exemple le plus notable étant le spectacle allégorique mis en scène, dans *la Curée*, par Huppel de la Noue. La représentation sort du cadre commun d'un spectacle de théâtre par la description elle-même des tableaux vivants, vision couchée sur papier qui rapporte le mythe dans le langage moderne, en le refaisant par de nouvelles techniques de décoration de la scène. Il est par conséquent rare que les échos de la mythologie antique apparaissent gratuitement, juste par amour de la rhétorique. Les figures mythiques invoquées ont toutes l'apanage des mythes modernes à l'écriture desquels Zola contribue largement : les amazones du XIX^e siècle, de préférence vierges en

⁸ Lorsque l'abbé Faujas décide par diplomatie de s'acheter une nouvelle soutane, celle-ci est bien fine, plus encore: elle « luisait comme un satin » [Conq., 1020] et l'abbé s'en veut de substituer ainsi à la lutte à poings fermés des tactiques féminines.

⁹ La déchéance, la rupture qui évoque le péché originaire se déclenche d'ailleurs plus tôt dans l'économie du roman, au moment où Albine, incitée par Serge, se hisse sur un arbre, « en le prenant nerveusement » [FA, 1364], et se met à croquer des *poires* vertes.

armure, sont désirables et fortes d'elles-mêmes : Christine, au début de *l'Œuvre*, reprend « son armure, avec ses bottines et sa robe » [Œuv., 29], Clorinde, en visite chez Rougon, fait un bouclier de son costume d'amazone, Mme Aurélie, chef de sa famille, dirige le rayon des confections dans la « cuirasse ronde de sa robe », armure qui va bien avec « son masque empâté de César » [Bonh., 778 ; 437]. Les images de femmes guerrières dans et par leur sensualité exhibée sont l'écho zolien du discours féministe qui fait entendre sa voix, à la fin du XIX^e siècle. Bien que traitée souvent de manière dysphorique, la description vestimentaire de ces personnages construit une vision mythique de la courtisane mondaine, cocotte se faisant voir en broderie de perles semblable à une cotte de mailles, un poignard dans les cheveux [Nana, 1426], jeune femme audacieuse comme Renée en Diane blonde [Cur., 351] ou Clorinde en Diane dénudée [Son Ex., 22]. L'absence des correspondants masculins¹⁰ dans ce discours mythologisant est peut-être la meilleure preuve que Zola recourt aux références antiques afin de placer la figure de la mondaine dans un cadre qui va plus loin du discours social à tendance antiféministe de son époque, sans toutefois le contester ouvertement. Une fille vue le matin, en passant devant les Halles, « *Cendrillon* qui rentre sans pantoufles » [VP, 623], Nana, *Vénus* « naissant des flots », « [...] n'ayant pour voile que ses cheveux » [Nana, 1118], Renée, *Nymphe* au destin tragique prédit par une série de comparaisons dès son entrée sur scène dans *la Curée* [pp. 336, 357, 542-543], et même Rose Campardon, écho d'un roi Arthur moderne dans une société corrompue, « idole sans sexe » qui trône dans « son peignoir de reine » [PB, 177 ; 178] sont autant de témoignages que la femme, dans sa superficialité, ses maladies et détraquements nerveux, a été ainsi depuis toujours, il n'y a que la manière d'en parler qui a changé. Comme dans le paradis du chiffon, dans cet univers mythologique féministe, la masculinité est invoquée pour les rapports conflictuels qu'elle apporte : le Paradou, en dehors de la connotation religieuse, est l'Ogre de la Mode, qui mangerait des toilettes entières dans une bouchée [FA, 1256], le vieux Bazouge, avec ses vêtements porteurs de mort, est le Thanatos de la Goutte-d'Or.

La mécanique est convoquée dans la rhétorique vestimentaire dans le même but que la mythologie, pour construire un réseau métaphorique capable d'exprimer la poétique de la société moderne. Si le grand magasin est imaginé comme une énorme chambre de chauffe¹¹, moteur digérant le combustible marchandise, l'accent est déplacé, dans cette série de métaphores continuées, sur ce qui se dégage dans le feu de la combustion, la vapeur image des liquidités roulées, le million rêvé et remporté par Mouret. Manifesté sous la forme de la neige, de la glace, du sang et, surtout, de l'eau, le liquide est l'énergie se dégageant du grand magasin, lors de la chute d'étoffes tombant « avec un ronflement de rivière » [Bonh., 422], hydrocentrale transformant le vêtement en courant passionnel. Les métaphores aquatiques, figurant

¹⁰ Maxime en Narcisse est ramené constamment vers l'image efféminée, qui se construit par une pluralité d'évocations, allant de l'hybride jusqu'à l'image de l'homme-fleur.

¹¹ Michel Serres analyse d'une manière très pertinente les écrits littéraires zoliens selon le principe de la mécanique, dans le deuxième chapitre, « Moteur et circulation », de son ouvrage *Feux et signaux de brume. Zola* (Serres 1975).

sporadiquement dans *les Rougon-Macquart* avant le *Bonheur*, atteignent leur niveau maximum dans ce roman consacré au vêtement sans corps. Au grand magasin vu comme un immense moteur à vapeur correspond, dans la mythologie moderne, l'image de la femme « étrange mécanique », fonctionnant selon un programme à elle, qui en fait « la machine la plus compliquée » [Son Ex., 67 ; 61]. Les héroïnes zoliennes auxquelles dicte l'impulsion de la consommation de biens sont ainsi ramenées par le signifié de connotation vers la sphère sociale du luxe et de la culture, ce qui se rattache au signifié second (jugement de valeur) du signe vestimentaire zolien.

2. Le vêtement comparant

Ne se rattachant pas directement à la stylistique du signifiant, la rhétorique du vêtement *comparant* est pourtant digne d'intérêt dans ce sens qu'elle constitue le pendant de la technique romanesque qui déplaçait le centre de gravitation du chiffon vers d'autres sphères d'évocation.¹² Il y a en effet un étroit rapport de réciprocité entre le paradigme des métaphores imaginées autour du vêtement comparé et la série (de moindre ampleur) des figures générées par le vêtement comparant, avec beaucoup de domaines communs (la botanique, l'architecture, la mécanique, l'anatomie, etc.). On pourrait diviser ces évocations poétiques du vêtement comparant en deux catégories, suivant l'originalité des visions créées. Des associations entre le corps (féminin) et le textile, entre l'apparence vaporeuse (ou la liquidité, dans ses formes diverses) et le tissu ont orné depuis toujours le discours poétique, et elles se retrouvent dans *les Rougon-Macquart*, acutalisées dans la plupart des romans, comparant les diverses parties du corps féminin à la souplesse et à la finesse de la soie et du satin¹³, les couches de vapeur à des mousselines, les fils d'eaux à des rubans. L'originalité de Zola dans la référence vestimentaire se manifeste tout d'abord dans ses entreprises taxinomiques où, à l'inverse des descriptions du *Bonheur*, les tissus sont le point d'aboutissement de l'inspiration. Il s'agit des métaphores alimentaires, végétales et animales du *Ventre de Paris* et de *la Faute*, des fromages satinés, des poissons bijoux barbares, des beurres en linges et des fleurs aux habits féminins, descriptions qui assument tout une rhétorique de la mode et l'appliquent dans un discours renversé où le vêtement n'occupe plus la position du comparé. Mais la particularité de ce discours est de continuer la vision mythologisante féministe à un autre niveau, à une époque où la femme commence à revendiquer son indépendance. Au réseau métaphorique proliférant qui bâtit une partie de la mythologie moderne sur le vêtement comparé correspond ici la métaphore complexe de la machine anthropomorphisée : la Lison en hermine de neige, machine femme qui, tout comme la femme mécanique, s'avère rêche et

¹² Il y a peu d'exemples qui maintiennent le comparé *et* le comparant dans la sphère du vêtement (« [...]robe de foulard légère et chiffonnée comme une chemise » [Nana, 1193], « [...] confections amoncelées comme des capotes de soldats » [Bonh., 499-500]).

¹³ Dans ce contexte, une suite particulière se remarque par la récurrence d'une métaphore issue de la sphère religieuse, des saintes vêtues par leurs cheveux. Chez Zola, cette série de figures va doubler l'association jeune fille-oiseau et, bien que concentrée dans *le Rêve*, elle se retrouve aussi dans *la Faute de l'abbé Mouret*, *Nana* et *l'Œuvre*.

incontrôlable. La cathédrale du chiffon contamine elle aussi la stylistique générale zolienne au point de « féminiser » les descriptions architecturales des espaces ouverts, par un mouvement qui place la femme (et sa passion du luxe) au centre du bouleversement architectural du Paris du Second Empire. La cité de Paris sera par conséquent décrite dans *les Rougon-Macquart*, et cela à plusieurs reprises, dans des termes de la sphère de la toilette : la ville se montre sous ses dentelles dans *Une page d'amour*, traversée par la Seine en hermine ou faisant monter une vapeur de mousseline flottante ; pareillement, la Seine traversant la cité est femme dans ses vêtements à la mode dans *la Curée* ; dans un registre différent, dans *l'Assommoir*, le Paris Second Empire est « enjuponné » et se ressent de la brutalité des foules ouvrières aux gros souliers ferrés lui écorchant le pavé, mais reçoit du bon Dieu la neige robe de bal en mousseline [Assom., 409 ; 760]. Tout en acceptant les considérations de M. van Buuren, qui déclare Paris « [...] une femme adulte toujours coquette, souvent dangereuse » ((Bureen 1986: 73) et les remarques de S. Harrow (2000), qui souligne le traitement dysphorique qui accompagne la description de l'hôtel Monceau en toilette de gala dans *la Curée*, nous soulignons aussi que ces évocations reposent essentiellement sur des métaphores vestimentaires du vêtement comparé qui rattache le signifié de connotation vers une meilleure compréhension du schéma explicatif du signifié second.

Pour conclure, on pourrait constater que l'entreprise de prélèvement des occurrences et regroupement des métaphores vestimentaires des *Rougon-Macquart* en fonction des sphères/sujets auxquels elles sont associées ouvre des portes à des analyses plus focalisées (un roman, un personnage, etc.) et à l'exploration en profondeur d'un nombre plus limité de ces métaphores. En attendant ces études, ce qu'il faut souligner est que diverses, riches, générées par le besoin et le désir taxinomique de Zola, inédites, sérielles, les métaphores du vêtement dans les *Rougon-Macquart*, loin de la simple classification du vêtement comparant ou comparé, témoignent d'une inscription dans un système où la description vestimentaire se trouve connectée à un jugement de socialité que le lecteur avéré n'a pas de mal à interpréter.

Abréviations des titres des romans des *Rougon-Macquart*¹⁴ :

FR : *La Fortune des Rougon*

Cur. : *La Curée*

VP : *Le Ventre de Paris*

Conq. : *La Conquête de Plassans*

FA : *La Faute de l'abbé Mouret*

Son Ex. : *Son Excellence Eugène Rougon*

Assom. : *L'Assommoir*

Page : *Une page d'amour*

Nana : *Nana*

¹⁴ Dans le texte, ces abréviations sont suivies, entre crochets, du numéro de la page sur laquelle se trouve la citation dans l'édition *les Rougon-Macquart*, t. I-V, Paris, NRF-Gallimard, coll. « La Pléiade, 1960-1967.

PB : *Pot-Bouille*
Bonh. : *Au Bonheur des Dames*
Joie : *La Joie de vivre*
Ger. : *Germinal*
Œuv. : *L'Œuvre*
Terre : *La Terre*
Rêve : *Le Rêve*
B.h. : *La Bête humaine*
Ag. : *L'Argent*
Déb. : *La Débâcle*
Dr.P. : *Le Docteur Pascal*

Bibliographie

- Barthes, Roland (1967), *Système de la Mode*, Paris : PUF.
- Bonnefis, Philippe, « Le bestiaire d'Émile Zola. Valeur et signification des images animales dans son œuvre romanesque », in *Europe*, n^o. spécial *Zola*, 46^e année, avril-mai 1968, nos. 468 – 469 : 97 – 106.
- Bonnefis, Philippe (1984), *L'Innommable. Essais sur l'œuvre d'Émile Zola*, Paris : CDU et SEDES réunis, coll. « Présences critiques ».
- Buuren, Maarten Van (1986), « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, Paris : José Corti.
- Fortassier, Rose (1988), *Les Écrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*, Paris: PUF, coll. « Écriture ».
- Hamon, Philippe, « Zola, romancier de la transparence », in *Europe*, no. spécial *Zola*, 46^e année, avril-mai 1968, nos. 468 – 469 : 385 – 391.
- Harrow, Susan, “Exposing the Imperial Cultural Fabric : Critical Description in Zola’s *La Curée*”, in *French Studies*, LIV, 4/2000 : 439 – 452.
- Horvath, Frank (1997), *De la mode et des jardins au Musée Galliera*, Paris : Éditions Paris-Musées.
- Imbert, Patrick (1978), *Sémiotique et description balzacienne*, Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa.
- Lumbroso, Olivier (2002), *Les Manuscrits et les dessins de Zola*, t. III : *L'Invention des lieux*, Paris : Éditions Textuel.
- Molinié, Georges (1986), *Éléments de stylistique française*, Paris : PUF.
- Molinié, Georges/Michèle Aquien (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris : Le livre de Poche, coll. « La Pochotèque ».
- Serres, Michel (1975), *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris : Grasset.
- Sandu, Corina (2008), *La Socio-sémiotique du vêtement dans l'œuvre d'Émile Zola*, thèse de doctorat, Université de Toronto.

ANALYSE STYLISTIQUE DE LA MÉTAPHORE IN ABSENTIA DANS LE NOIR N'EST POINT NOIR D'ALBERT DEBONY

Gomongo Nargawélé SILUÉ
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
nargawelesilue@yahoo.fr

Résumé

La métaphore est la résultante d'un emploi langagier imagé par lequel l'on rapproche d'un point de vue sémantique deux termes qui appartiennent à des domaines différents. Dans sa structuration, selon qu'apparaît ou non le métaphorisé dans le discours littéraire, l'on parle de métaphore *in praesentia* ou *in absentia*, vive ou stéréotypée, simple ou filée... Comme tel, le domaine de réalisation de la métaphore est bien le littéraire. S'il est aussi vrai que l'analyse stylistique, conformément à l'approche stylistique proposée par Georges Molinié, a pour but la description de ce qui fait le caractère littéraire du discours, alors nous sommes en droit d'inférer que la métaphore, notamment *in absentia* cesse d'être un simple trope parce que générée par un transfert analogique de dénomination, mais bien comme ce qui peut conférer au discours d'Albert Debony, à travers sa forte occurrence, son caractère littéraire.

Abstract

STYLISTIC ANALYSIS OF THE METAPHOR *IN ABSENTIA* IN *LE NOIR N'EST POINT NOIR* BY ALBERT DEBONY

Metaphor is the result of an imaged language use by which at a semantic level one compares two terms that belong to different domains. In its structure, irrespective of the metaphORIZED item belonging to literary discourse or not, we talk about metaphor *in praesentia* or *in absentia*, lively or dead, simple or continued... As such, the domain of realization of the metaphor is surely the literary. If it is also true that the stylistic analysis, in accordance with the stylistic approach proposed by Georges Molinié, aims to describe what determines the literary nature of the discourse, then we are entitled to infer that metaphor, especially *in absentia*, ceases to be a simple trope because generated by an analogical transfer of denomination, as well as what can render its literary character to the discourse of Albert Debony, through its strong occurrence.

Mots-clés: *métaphore – stylistique – verbal – adjectival – in absentia – littérature.*

Keywords: *metaphor - stylistic - verbal - adjectival - in absentia – literary.*

Introduction

La métaphore est rangée, conformément à la classification de Georges Molinié, dans la classe des figures microstructurales et, plus exactement, dans celle des tropes. Du grec *tropein* qui désigne « tourner », les tropes correspondent à l'ensemble des figures de style qui ont en commun de procéder par un transfert analogique de dénomination, de transiter d'une signification à une autre. Figure de sens en ce qu'elle permet au littéraire de détourner une lexie de son sens habituel, la métaphore, selon les données aristotéliennes, s'appréhende comme le procédé qui consiste « [...] à transporter le sens d'un mot différent soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit par analogie » (Aristote 1858 : 112). De cette acception aristotélienne basique, l'analogie, la ressemblance, la similitude, l'équivalence, la substitution ou encore la comparaison restent des notions empruntées à la rhétorique qui, pour des raisons peut-être, propres à chaque théoricien et ses considérations heuristiques sur la notion de métaphore, fondent les définitions de celle-ci. Ainsi, Pierre Fontanier considère la métaphore comme un trope par ressemblance qui revient « [...] à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus comme qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie » (Fontanier 1977 : 99), quand Michel Meyer, dans une perspective argumentative, l'identifie à « [...] la substitution identitaire par excellence, puisqu'elle affirme que A est B » (Meyer 2008 : 77). À en croire Anne-Marie Perrin-Naffakh, la métaphore n'est autre que l'« [...] expression d'une analogie qualitative sans conjonction explicitée » (Perrin-Naffak 1994 : 26). Nous posons, au regard de ces diverses définitions, que la métaphore se comprend comme la résultante d'un emploi langagier imagé par lequel l'on rapproche d'un point de vue sémantique deux termes qui appartiennent, en principe, à des domaines ou registres différents. Aussi cet emploi non normé du terme en contexte intéresse l'analyse stylistique. Celle-ci s'emploie à décrire le fonctionnement du discours en vue d'en dégager sa littéarité. L'étude de la métaphore s'inscrit dans le système figuré, l'une des entrées matérielles possibles, selon Georges Molinié, sur le chantier où s'élabore la littéarité, l'objet d'étude de la stylistique.

Dans sa structuration, selon qu'apparaît ou non le métaphorisé dans le discours littéraire, l'on parle de métaphore *in praesentia* ou de métaphore *in absentia*. Notre approche est de voir comment la métaphore *in absentia* se manifeste comme un caractérisème de littéarité dans le texte poétique *Le Noir n'est point noir* de l'ivoirien Albert Debony. Nous nous attacherons entièrement à l'examen de la métaphore *in absentia*, ses catégories théoriques ainsi que leur imprégnation dans le discours.

1. La métaphore *in absentia* dans sa configuration canonique

La métaphore *in absentia* intervient que dans le cas où un seul terme, notamment le métaphorisant ou le phore apparaît dans l'unité textuelle. Elle ne construit nullement une assimilation explicite. Examinons cette séquence tirée du poème « Ma Noiritude », pour illustrer cette configuration basique des métaphores *in absentia* :

Ma Noiritude,
N'est pas la latitude de délier les sandales de la césairienne,
De délier les sandales de la senghorienne
Ma Noiritude,
Se veut l'outil de responsabilisation [...]
Pour la nouvelle génération
Qui est en mal
*Avec **les loups**,*
*Avec **les lions de la république bananière** (Debony 2014 : 77-81)*

Dans cet extrait, les syntagmes nominaux mis en gras « *les loups* » v8 et « *les lions* » v9 méritent une attention. Ils endossent, en réalité, le rapprochement entre deux registres hétérogènes: les loups, les lions et des humains. Le complément déterminatif (« *de la république* ») commun aux métaphoriantes « *les loups* et *les lions* » donne, ici, une précision sur la nature de dirigeants politiques, le métaphorisé absent. Il s'agit d'une assimilation entre des termes métaphoriques qui ne se laissent nullement saisir à première vue. Si les thèmes « les loups et les lions » sont explicitement exprimés dans l'énoncé, le phore¹, lui, n'apparaît pas ; il est absent. C'est une comparaison dans laquelle le sujet énonçant a délibérément éliminé le phore ainsi que l'outil comparatif, pour ne situer le lecteur que par une expansion du complément du nom « de la république ». Corolairement, cela nous ramène à un cas de métaphore *in absentia*. Ce complément intervient ainsi comme le lien logique de comparaison entre « loups », « lions » et tenants du pouvoir. Les termes « les *loups* et les *lions* » désignent conjointement, dans leur sens usuel, la classe des mammifères carnassiers qui vivent à l'état sauvage. Ce sont des félins prédateurs. Leur survie est fonction de l'extermination des animaux moins forts. Si l'on part de la signification habituelle des lexies « *loups* » et « *lions* » et que l'on considère qu'ils peuvent être utilisés pour désigner la férocité d'un humain, alors il devient possible pour le locuteur de les utiliser pour désigner toutes personnes particulièrement obnubilées par le pouvoir au détriment du malaise de la masse. « Les loups », « les lions » et tyrans dirigeants sont, en effet, assimilables que du point de vue de leurs agissements malsains. Les *loups* et *les lions* militent au non épanouissement des masses populaires. L'adjectif évaluatif « mal » génère une valeur axiologique dysphorique. Il actualise l'imposture des dirigeants, les félins républicains. Totalitaires absolus les « seigneurs » de la *république bananière* sont « les rois » des pays africains ; en témoignent les relevés textuels « *césairienne*, *senghorienne* et *Noiritude* ».

À travers ces substantifs adjectivés, c'est tout l'univers noir, en l'occurrence l'Afrique qui est convoqué. Ainsi, par cette image métaphorique, le poète s'inscrit dans la mouvance de la dénonciation des pères de la « Négritude ». Ce mouvement de revendication de l'ère coloniale, créé par et pour les communautés noires opprimées, est actualisée, sous un effet d'allusion historique, par ses figures

¹ Nous utiliserons, au cours de nos analyses techniques, les termes « thème » et « phore », conformément à la terminologie de Joëlle Garde Tamine dans son ouvrage *Au cœur du langage*, pour désigner respectivement le métaphorisé et le métaphorisant.

emblématiques « Aimé Césaire » et « Léopold Sédar Senghor ». La stigmatisation de la mauvaise gouvernance, des torts causés à l’Afrique ainsi que les tares de l’oppression exogène orchestrée par ses dirigeants tyrans, est d’actualité. Le substantif « Noiritude » est une formation lexicologique par composition du substantif noyau Noir- » et du suffixe « -tude ». Néologisme propre au poète, la « Noiritude » est un « [...] concept qui fait l’éloge du peuple noir de tous les continents en battant en brèche l’idée erronée selon laquelle le peuple noir est un peuple maudit, méchant, mauvais...à travers ce concept, nous voudrions donner une arme de gagnant à la nouvelle génération » (Debony 2014 : 9). Subséquemment, ce néologisme intervient non pas comme un substitut, mais bien comme une continuité des idéologies de la « Négritude ».

Dans le cas où ses deux termes métaphoriques apparaissent, par ailleurs, la métaphore *in absentia*, relie, à la différence des métaphores *in praesentia*, un thème et un phore qui n’appartiennent pas aux mêmes catégories morphosyntaxiques. C’est le cas, par exemple, de l’alliance d’un syntagme nominal et d’un verbe. Et, c’est justement au nom de telles alliances hétéroclites de classes que les constructions métaphoriques *in absentia* impliquent les catégories verbales et adjectivales. Elles donnent, d’un côté, les métaphores à pivot verbal et, les métaphores à pivot adjectival, de l’autre.

2. Verbe et adjectif ou les deux pivots majeurs des métaphores *in absentia* dans la création verbale d’Albert Debony

L’étude de la métaphore *in absentia* dans le corpus concerne aussi bien la métaphore *in absentia* à pivot verbal que la métaphore à pivot adjectival ; ses deux catégories théoriques, du moins, telles que les a proposées Joëlle Gardes Tamine (2011). Elles participent, d’une part, au renforcement du caractère de littérarité du discours d’Albert Debony, et, d’autre part, à une lisibilité beaucoup plus pleine de celui-ci.

2.1. La métaphore *in absentia* à pivot verbal

Considérées comme les plus fécondes dans la génération de métaphores *in absentia*, les métaphores à pivot verbal naissent de la liaison entre syntagme nominal et verbe. Elles se jouent, dans la syntaxe, de la localisation des termes de la métaphore. C’est pourquoi, selon Joëlle Gardes Tamine (2011), il se crée un lien entre le métaphorisé et le métaphorisant, selon que ce lien se joue entre un sujet et un verbe, d’un côté et, entre un verbe et son complément, suivant que le verbe soit transitif ou intransitif, de l’autre. Examinons ces configurations dans le poème intitulé « La cymbale percée » :

*Sous ciel livide et poussiéreux,
Mon regard s’est frayé un chemin
Pour admirer, [...]
Ô combien,
Le temps a mangé les instruments!
Il ne se délasse d’oppresser ces hommes,*

Ces femmes, ces adolescents [...]
Pour endormir les bras encore valides.
Quand la cymbale se perce,
Il nous reste la pelle et la pioche pour creuser le sol. (Debony 2014 : 48-49)

D'un point de vue syntaxique, la figure se joue, dans cette séquence textuelle, sur la relation entre les syntagmes sujet «mon regard» et le complément «un chemin» puis le prédicat verbal «s'est frayé». Dans une perspective sémantique, elle porte au premier degré, sur le segment «*mon regard s'est frayé*». Le verbal pronominal réfléchi indirect «*s'est frayé*» désigne, au sens utilitaire, le fait d'ouvrir un passage en écartant les obstacles. Dans cette phrase, l'actant sujet qui fait le mouvement de se frayer un passage est non pas un humain, un animal, mais le «regard» du sujet énonçant. Visiblement, l'association entre le substantif «regard» qui désigne l'expression des yeux vers un objet et le verbe «*s'est frayé*» est impossible. Il y a ici une incongruité au regard du rapport sémantique entre le sujet «mon regard» et ce que fait ce sujet. Le «regard», entité abstraite, ne peut en aucun cas faire de mouvement tel un humain. Par cette métaphore *in absentia*, dont la configuration porte, pour l'essentiel, sur le verbe «s'est frayé», l'assimilation à un être animé, sinon à l'homme du «regard» du sujet énonçant devient un moyen pour le poète de traduire son état dysphorique. C'est une atmosphère impropre qui l'amène à vouloir dévisager l'ampleur de l'inconfort. Il suffit d'explorer le champ lexical de l'inconfort pour s'en convaincre («*ciel livide, poussiéreux, opprimer, pelle, pioche*»). Ce riche lexique implique un sujet énonçant perturbé et résigné aux tourments du quotidien («*ô combien* »).

Les unités textuelles sur lesquelles porte le phénomène de la métaphore *in absentia* sont, en outre, («*le temps a mangé les instruments*») et («*il ne se délasse d'opprimer ces hommes*»). Il y a ici dans chacune de ces unités, une métaphore, c'est-à-dire un rapprochement entre deux termes qui renvoient chacun à un domaine distinct. Le thème («*le temps*») commun aux deux, est explicitement exprimé pendant que les phores hétérogènes découlent, eux, des valeurs sémantiques que génèrent les verbes énoncés. Il s'agit là de métaphores verbales.

Dans la première unité («*le temps a mangé*»), le prédicat verbal «manger» n'autorise pas une association au sujet «*le temps*». Le nom «temps» sert à désigner un inanimé éternel et est, par conséquent, incompatible avec le verbe «manger» uniquement possible, selon l'usage, pour un animé.

Dans la seconde unité («*il ne se délasse d'opprimer*»), le verbe «se délasser» est plutôt réservé à l'isotopie de l'homme. Or, ce verbe désigne l'acte de l'humain qui consiste à se reposer par la distraction. Subséquemment, l'association du sujet «*le temps*» désigné par l'anaphore «il» et le verbal «se délasser» ne laisse prospérer aucune logique. Il y a, de part et d'autre, un rapprochement entre deux domaines contrastes: «*le temps*», le thème et l'humain, le phore, à travers les actes de se nourrir et de se relaxer. Par la saturation du discours en métaphores *in absentia* basées sur le verbe, le poète pose avec acuité le laxisme auquel s'adonnent les hommes («*ces hommes*») v6. L'amusement qui a longtemps primé doit s'estomper une fois que la «cymbale», instrument de musique à percussion, s'abîme. C'est un

cri strident de cœur du poète à l'endroit des sens qui semblent se complaire dans l'ignorance de la distraction ; dans la danse (« *pour endormir les bras encore valides* ») v8. « Les instruments » v5 de musique doivent faire place à « la pelle et à la pioche » v10. À travers le « nous » inclusif v10, le poète invite ses confrères à une prise de conscience collective et au travail, la condition *sine qua non* à la prospérité (« *Quand la cymbale se perce, il nous reste pelle et la pioche pour creuser le sol* ») v.9 et 10.

2.2. La métaphore *in absentia* à pivot adjectival

Elle est centrée d'emblée sur les adjectifs épithètes et peut éventuellement, dans certains cas s'étendre aux attributs. La figure ou le fait de style ici réside en la discordance entre les deux domaines associés. La métaphore adjectivale prend en compte les métaphores synesthétiques obtenues à partir d'une association qui forge des sens différents. Si les unes sont « courantes et banales » comme « un regard glacial », les autres, plus originales, créent un effet d'hypallage. L'hypallage se définit comme « [...] une des variétés les plus subtiles de caractérisation non pertinente [...] il correspond en effet à une discordance entre un rapport syntaxique, concrètement marqué dans le segment, et la relation sémantique qui y paraît la plus acceptable » (Molinié 1992 : 165). Cette définition, faut-il le remarquer, rejoint celle que propose Michèle Aquien qui, lui, envisage l'hypallage comme une figure de construction « [...] selon laquelle un élément de la phrase est lié syntaxiquement à un certain mot tout en se rattachant sémantiquement et logiquement à un autre » (Aquien 1993 : 152). Il ressort évidemment de ces deux définitions que les jeux syntaxique et sémantique demeurent indissociables. Et si le primat est accordé au jeu syntaxique, c'est à l'hypallage que l'on s'en remettra. Si, en revanche, l'on s'accorde à mettre l'accent sur le jeu sémantique assorti d'une formation de figure à pivot adjectival, cela conduirait à la métaphore. On peut remarquer dans « Abeilles » une forte occurrence de métaphores *in absentia* à pivot adjectival :

Des bateaux ivres

Des cafards ivres

Aux esprits graniteux

Qui font pleurer hommes, femmes, enfants et vieillards

Des villes, des villages et des campagnes:

Quels drôles genres d'abeilles

Toute la forêt a vu ces abeilles avec leur cortège de seringue

Toute la forêt herbeuse, arborée a ovationnée

Ces abeilles cochonnes,

Ces abeilles vaniteuses, forcenées (Debony 2014 : 21-23)

Dans cet ultime extrait, la métaphore se perçoit dans les syntagmes nominaux construits autour d'un substantif et son qualificatif épithète. Dans les deux premiers vers, les syntagmes (« bateaux ivres ; des cafards ») sont formés des substantifs « *bateaux* et *cafards* » et des épithètes « *ivres* ». Les termes du rapprochement entretiennent, d'un point de vue sémantique, des rapports qui ne

pourraient être littéralement acceptés. Une étude componentielle de chacun des morphèmes permet de s'en rendre un peu plus compte.

Le morphème « bateau » permet l'observation des sèmes suivants: inanimé/abstrait/construction flottante/domaine maritime/destinée à la navigation/permets de sur l'eau/. Le morphème « cafard » présente les sèmes de : /entomologie/insecte nocturne/omnivore/de l'ordre des dictyoptères/famille des blattes/morphologie ronde et aplatie/. Le morphème « ivre » directement rattaché au nom « bateau » comprend les sèmes : /état psychologique anormale/une personne/bourré d'alcool/qui est saisi d'ivresse/. Il ressort de cette lecture sémique qu'il existe, de part et d'autre, un rapport de non correspondance entre les deux termes de la métaphore. Il y a une incongruité sémique qui forme des métaphores synesthésiques, pour reprendre la terminologie de Joëlle Gardes Tamine.

Le dernier syntagme auquel nous nous intéressons se situe dans le dernier vers (« ces abeilles vaniteuses, forcenées » v10). Les termes du rapprochement se repoussent du point de vue de la signification. La lexie « abeilles » renvoie à ces insectes hyménoptères sociaux qui vivent en colonie et qui produisent la cire et le miel. Ils sont surtout reconnus pour leurs piqûres redoutables et nocives pour les humains. Paradoxalement, dans ce segment, le substantif « abeilles » est associé à des qualificatifs épithètes « *vaniteuses* » et « *forcenées* » relevant plutôt de l'isotopie de l'homme. Ces qualificatifs ont une valeur péjorative. Si « *vaniteux* » désigne le trop de vanité de l'humain, « *forcené* » beaucoup plus utilisé dans l'univers carcéral, renvoie, lui, à la pratique accomplie avec acharnement. La relecture de cette séquence textuelle permet de comprendre un rapprochement entre les « abeilles » et de personnes réfractaires, des rebelles. Aussi le sujet énonçant ne manque-t-il pas de les désigner avec dédain à travers le démonstratif « *ces* » dans la répétition du syntagme (« ces abeilles »). Le démonstratif pluriel « *ces* », en plus de la valeur anaphorique (« ces abeilles cochonnes ; ces abeilles vaniteuses ») qu'il assure en début de vers (v9 et 10), exprime de manière insoupçonnée l'étrangeté des « abeilles ». Il fait office d'élément rythmique de fin de séquence tout en intensifiant le dégoût du poète envers des « abeilles » non conformistes. L'interrogation rhétorique (« quel drôle genre d'abeilles » v6) corrobore visiblement cet aspect. À l'instar des « abeilles », dont les piqûres sont mortelles pour l'homme, des « cafards », nuisibles pour le confort, les anticonformistes le sont pour les différentes sociales (« *hommes, femmes, enfants et vieillards, villes, villages, campagnes* »). La figure métaphorique adjectivale implique, en conséquence, une discordance, non explicite entre des domaines hétérogènes, mais associés syntaxiquement dans le massif textuel pour une densification de son caractère littéraire.

Conclusion

Nous nous sommes intéressés dans cette étude à la métaphore *in absentia*, l'une des manifestations de métaphore. L'univers textuel dans lequel elle a été exploité, nous a permis d'élucider à travers des analyses stylistiques cette figure tant dans sa configuration basique, primaire que dans ses compartiments à pivot verbal et adjectival. Par le jeu de transfert sémantique entre thèmes exprimés et phores

inexprimés, le recours au co-texte, nous a permis d'observer des cas de fait de style. Ces écarts conformément à la norme, et fait marquant pour la praxis stylistique, participent à rendre le discours stylistiquement intéressant en renforçant son caractère littéraire. La métaphore *in absentia* se revendique ainsi comme un caractérisème de littéraire, autrement dit, fonde le texte reçu en littéraire.

Corpus

Debony, Albert (2014), *Le Noir n'est point noir*, Abidjan : Les éditions Balafons.

Bibliographie

Ouvrages consultés

Aquien, Michèle (1993), *Dictionnaire de poétique*, Paris : Le Livre de poche.

Aristote (1858), *Poétique*, Paris : A. Durand.

Dürrenmatt, Jacques (2005), *Stylistique de la poésie*, Paris : Belin.

Fontanier, Pierre (1977), *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion.

Fromilhague, Catherine/Sancier-Château, Anne (2004), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Armand Colin.

Fromilhague, Catherine/Sancier-Château, Anne (2005), *Analyses stylistiques: formes et genres*, Paris : Armand Colin.

Gardes Tamine, Joëlle (2011), *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris : Honoré Champion.

Meyer, Michel (2008), *Principia rhetorica : une théorie générale de l'argumentation*, Paris : Fayard.

Molinié, Georges (1986), *Éléments de stylistique française*, Paris : PUF.

Molinié, Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie Générale Française.

Molinié, Georges (2014), *La stylistique*, Paris : PUF.

Naffakh-Perrin, Anne-Marie (1994), *Stylistique : Pratique du commentaire*, Paris : PUF.

LA MÉTAPHORE COMME FIGURE D'EXPRESSION DU CONFLIT RACIAL DANS *LA CROIX DU SUD* DE JOSEPH NGOUÉ

Omer Takam
Université de Buea, Cameroun
omertakam@gmail.com

Résumé

Cet article porte sur la métaphore en la présentant comme la figure de force à la source du processus de construction du sens du conflit qui oppose dans *La Croix du Sud* la race noire à celle blanche. La figure prend des configurations expressives diverses en exprimant la dangerosité des locuteurs des deux races, chacun se montrant redoutable, capable de détruire son adversaire. Le Noir la convoque pour lever le voile sur la monstrueuse inhumanité du Blanc envers lui, tandis que le Blanc l'emploie pour présenter le Noir comme un être sans valeur. L'affrontement des deux races entrevoit la victoire noire et leur plausible libération du joug blanc. Se délivre ainsi le sens de cette étude menée sous l'angle de la stylistique.

Abstract

METAPHOR AS EXPRESSION OF RACE CONFLICT IN *THE SOUTHERN CROSS* OF JOSEPH NGOUÉ

This article deals with metaphor seen as the key figure at the core of the process of meaning generation concerning the conflict that opposes the black race to the white one in *The Southern Cross*. The figure takes on various expressive configurations in expressing the danger speakers of both races face, each one appearing dangerous, able to destroy their adversary. The Black use it to unveil the monstrous inhumanity of the White towards them, while the White employ it to portray the Black as a worthless human being. The clash of the two races allows us to perceive the black victory and their possible freedom from the white chain. This is the meaning intended to be provided by this study through a stylistic approach.

Mots-clés : *métaphore, trope, conflit, stylistique, sémasiologique.*

Keywords : *metaphor, trope, conflict, stylistic, semasiologic.*

Introduction

La Croix du Sud est une œuvre dramaturgique écrite par Joseph Nguoué. Sa thématique s'articule autour du conflit racial entre Noirs et Blancs axé sur la présomption de supériorité de la race blanche sur celle noire, laquelle amène le Blanc à concevoir et à traiter l'homme de couleur comme un être sans dignité et sans valeur. Une des clés de compréhension de ce conflit est l'emploi des figures, et plus

particulièrement de la métaphore qui apparaît comme une figure clé dans l'expression de la controverse. La métaphore décrit la manifestation de cette opposition sous de différentes facettes qui permettent de saisir ses différentes articulations. Ce trope, par sa conception, pourrait exprimer le conflit, si on s'en tient aux propos de Cohen qui énonce que la métaphore fait lire un « conflit entre le syntagme et le paradigme, le discours et le système » (Cohen 1966 : 126).

La métaphore est un trope, c'est-à-dire un transfert de sens où le mot se voit « détourné de son sens pour prendre un sens autre » (Perret 2000 : 187). Partant, comment est-ce que ce détour de sens est intentionnellement conçu pour attaquer l'adversaire ? Comment est-ce que cette remotivation du sens s'ajuste comme une arme de conflit ? La métaphore s'appréhende comme un rebaptême de l'univers et des choses. Comment est-ce que ce rebaptême du signe est indicateur de la conflictualité entre deux camps adverses ? Comment est-ce que le mot se voit reconfiguré autrement pour traduire un affrontement ?

La réponse à cette problématique, qui servira de base à notre analyse, se fera sous l'angle de la stylistique, suivant la démarche sémasiologique, qui est une démarche qui se fonde sur le signifiant pour rechercher ses signifiés, c'est-à-dire qu'on part « des mots pour retracer une organisation conceptuelle » (Molinié 1986 : 25).

La manifestation de la métaphore dans l'antagonisme entre Noirs et Blancs dans l'œuvre se saisit en cinq points expressifs : les métaphores *valorisante*, *dévalorisante*, *d'asservissement*, *de guerre* et *de triomphe*.

1. Les métaphores valorisantes

La terminologie de « métaphores valorisantes » indique que la typologie des métaphores qui rentre dans cette catégorie est celle qui est spectacularisée pour se valoriser, ou pour encenser les valeurs de l'interlocuteur, vanter ses qualités, valoriser son image. Valoriser son image en contexte conflictuel est aussi une stratégie de guerre, supposant une valorisation de soi qui implique une sous-estimation de son opposant. C'est une stratégie qui consiste à se placer au-dessus de l'adversaire, c'est une manière de s'élever en abaissant son antagoniste, et ainsi l'affaiblir psychologiquement pour le dominer. Deux sortes de métaphores se voient ainsi élaborées pour traduire ce fait : la métaphore notionnelle et la métaphore attributive.

1.1. La métaphore notionnelle

Nous entendons par « métaphore notionnelle », celle qui consiste en l'idée, l'idée que l'on se représente du terme convoqué. C'est une métaphore qui ne repose pas forcément sur l'expérience, c'est-à-dire sur du vécu, mais sur de l'idéel, sur ce qui est présumé de l'unité linguistique. Ainsi, quand le messenger conçoit cette métaphore, il se fonde sur la représentation conçue de la notion, comme il le fait dans son discours à Wilfried :

- (1) Le messager : Ne condamnez pas les idées que vous avez longtemps partagées. Chassé du paradis, vous maudissez le ciel¹.

La métaphore en (1) porte sur le terme « paradis », par lequel le messager assimile le cadre blanc, autrement dit l'aire sociale blanche. La religion chrétienne présente le ciel comme le paradis, un lieu où il n'y a ni souffrance, ni larmes, ni injustice, ni haine, et où le bonheur est total. De même, la même Bible présente le jardin d'Éden comme le paradis terrestre d'autrefois, caractérisé lui aussi par l'absence de souffrance. Le paradis céleste ou le jardin d'Éden tiennent de l'imaginaire, de la fable, car nul ne peut asserter de sa véracité, ni indiquer où il se trouve. C'est ce qui confère à cette métaphore une valeur notionnelle, en ce qu'elle tient de l'imaginaire. Et c'est bien pour cela que Théron souligne que « La métaphore est la part imaginative de l'esprit » (Théron 1992 : 83). Le locuteur blanc la convoque de l'idée qui en est faite et parle alors du monde blanc comme d'un paradis, d'un lieu de félicité inouïe. Cette métaphore sous-tend que le monde blanc n'est fait que de bonheur, que le quotidien du Blanc est exempt de souffrance. À cet égard, cette métaphore paraît symbolique en ce qu'elle se veut de présenter le monde blanc comme un monde heureux, de même qu'elle est à la fois hyperbolique du fait qu'il n'est point de monde sans souffrance. Si la vie du Blanc se trouve épanouie, il n'en va pas ainsi de celle du Noir voué à la végétation, à la douleur. Le participé passé « chassé », assigné au Noir, montre que celui-ci n'a pas droit au bonheur de la société blanche, que ce bonheur est réservé aux Blancs seuls. Il ne peut non plus être heureux chez lui, car assujéti et asservi au Blanc qui est maître de sa vie, maître de son destin, et qui a fait de son quotidien un drame. La vie du Blanc est un paradis, contrairement à celle du Noir assimilable à un enfer terrestre. Cette métaphore est dès lors convoquée en surface textuelle pour tout simplement marquer la césure entre la morne vie des Noirs, que va désormais partager Wilfried, et la douce vie des Blancs, dont il jouissait et est désormais privé : le paradis perdu.

Le monde blanc est présenté par le Blanc, en toute vraisemblance, comme un monde de félicité. Il est bon d'appartenir à ce monde-là, car la vie, la vraie, est de ce côté. On peut dès lors comprendre pourquoi le Noir regrette d'être ce qu'il est, de ne pouvoir appartenir à cette race qu'il désigne en employant un procédé attributif fort expressif.

1.2. La métaphore attributive

La métaphore attributive se construit à partir d'un verbe d'état. Cette métaphore confère une valeur à l'entité. Elle est employée par Wilfried pour délivrer sa pensée de ce qu'il pense de son appartenance à la race noire. Devisant avec sa fille Judith sur la mésaventure qui lui est arrivée, à savoir la révélation de ses origines noires, révélation qui a chaviré son existence, et lequel ne parvient pas à s'en remettre, il rétorque à cette dernière quand elle lui dit:

¹ Ngoué, Joseph, *La Croix du Sud*, Paris, Les classiques africains, 1997, p. 69. Toutes les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé – LCS – et du numéro de page.

- (2) Judith : S'il n'avait pas connu cette Noire, vous n'auriez pas existé. Il aurait pu, il pouvait ne pas la connaître.
Wilfried : J'aurais été un prince du Nord. (*LCS*, p. 28)

Alors que Judith fait savoir à son père que c'est grâce à sa mère d'origine noire qu'il est né, celui-ci ne se félicite pas d'avoir eu une mère noire, au contraire s'en maudit. Ainsi, l'emploi du lexème « prince » en (2), qui est une métaphore pour désigner le Blanc, montre non seulement le prestige dont jouit la race blanche à son égard, mais surtout son regret d'être né noir. Le locuteur tient le Blanc pour un « prince ». Par cette métaphore valorisante, il se dénie en sublimant la race hellène. Il magnifie la peau blanche, manifeste son amour pour cette race qu'il tient pour une race de gloire, et inversement laisse lire sa déception de porter une peau ignoble : la peau noire.

Il ressort de cette analyse que les métaphores valorisantes font du Blanc un être majestueux, ce qui amène même le Noir à se dénier au profit du Blanc qu'il tient pour un être incomparable. Cette fascination du Blanc par le Noir tient de sa société, qui est un lieu de félicité, de bonheur, mais un monde interdit au Noir, le Noir que le Blanc regarde comme celui qui n'a pas droit au bonheur, qui n'a de vie que la végétation. La société blanche est un lieu extatique, contrairement à celle noire qui est un lieu de souffrance, de deuil et d'anxiété du fait de la haine du Blanc envers le Noir, de l'obsession du Blanc à le tenir assujéti.

Toutefois, le Noir n'a pas que de la fascination pour le Blanc, le regard qu'il se fait de lui se montre tout aussi inverse. C'est à cet égard que Noirs et Blancs se servent de métaphores pour délivrer l'image qu'ils se projettent l'un de l'autre, laquelle se traduit sous le prisme de la déconsidération.

2. Les métaphores dévalorisantes

Tout conflit n'échappe point au processus de dévalorisation de l'antagoniste. La dévalorisation en est même l'âme. En contexte conflictuel, les adversaires tentent toujours d'écorcher l'image de l'antagoniste ; cela participe de la volonté de le fragiliser, de le dominer dans l'affrontement. La péjoration de l'image de l'autre est une arme, et même une arme puissante qui se veut de l'affaiblir psychologiquement pour l'inhiber et le dominer littéralement. Nous entendons par « métaphores dévalorisantes » celles qui sont construites pour ternir l'image du destinataire, aussi bien sa prosopographie que son éthopée. Ces métaphores se constituent en attaque de l'antagoniste, et épousent la volonté du sujet parlant de prendre de l'ascendant sur lui. Ce sont alors des tropes destinés à avilir l'adversaire en se voulant de faire ressortir une dichotomie de valeur entre le destinataire et le destinataire. C'est à cet effet que ces métaphores se voient dotées de valeur caractérisante, en ce sens qu'elles visent les valeurs foncières de l'adversaire pour les ternir, et ainsi le redéfinir péjorativement. La valeur caractérisante de la métaphore est d'ailleurs soulignée par Stolz pour qui « la métaphore est, par essence, caractérisante », du fait qu'« une sorte de mécanisme fusionnel est à l'œuvre, qui fait que l'ensemble des sèmes du Ça se trouve reporté comme caractérisant le Cé » (Stolz 1999 : 100). Cette dévalorisation de l'adversaire est verbalisée par les deux groupes antagonistes, où on assiste à la

convocation de cette figure par chaque race pour ternir l'image de la race adverse. D'une part on a la péjoration de l'image du Noir par le Blanc, et d'autre part la péjoration de l'image du Blanc par le Noir.

2.1. La péjoration de l'image du Noir par le Blanc

Le Blanc fait usage de la métaphore pour abaisser le Noir et lui fait sentir son infériorité à lui. L'homme de couleur se voit conféré des attributs qui consistent à lui contester l'humanité, à le désavouer et à le tenir pour un pseudo-être. La dévalorisation du Noir se manifeste sous plusieurs déclinaisons : les métaphores *animalisante*, *réifiante* et *périphrastique*.

2.1.1. La métaphorisation animalisante du Noir

La métaphore animale consiste à attribuer à un humain des traits physiques ou métaphysiques qui sont ceux de l'animal, et par lesquels on veut faire identifier cet humain. Il s'agit de construire une similitude entre la bête et cet humain pour montrer un rapprochement entre ce dernier et l'animal en question. On peut ainsi comprendre qu'une telle métaphore est un déni de l'ontologie humaine au sujet humain pris en référence, comme le fait Suzanne du Noir :

- (3) Wilfried : Le mal est fait.
Le notaire : Par d'autres.
Suzanne : Le ver s'est installé dans le fruit. (*LCS*, p. 20)
- (4) Suzanne : Je le devinais.
Wilfried : Quoi ?
Suzanne : L'œil ténébreux, la peau noire, les pieds plats, les attaches lourdes, le tronc court, les membres longs, des canines d'anthropophage, le visage luisant, tout en cette femme nous parlait de sa race. (*LCS*, p. 22)
- (5) Le messager : Qu'on écrase la vermine, et que disparaissent les races inférieures !
(*LCS*, p. 50)

Les occurrences (3) et (4) donnent à lire la manière dont le Blanc conçoit le Noir comme un être immonde. Cette conception univoque de l'homme de couleur se perçoit en (3) quand informée des origines noires de son mari, Suzanne réagit en se servant d'une tournure métaphorique d'où sourd une manifestation d'hostilité et d'antipathie qui sonne en une désintégration de l'unité du couple. En désignant son époux par une métaphore animale « ver », l'épouse indique de ce fait une mutation d'espèce, où son mari passe de l'espèce humaine à celle animale. Cette métaphore remotive l'identité du référent en le dégradant pour en faire un être nocif, impropre et infectieux. Cette recatégorisation fait du Noir un être abominable, dangereux et infâme. La figure est textualisée par la locutrice pour montrer le caractère dangereux de Wilfried et son impossibilité à cohabiter avec cet être impur. Ce trope est révélateur de la déstabilisation de l'unité conjugale compromise par l'association de deux entités incompatibles. La figure se veut de montrer qu'il est impossible pour un Blanc de former une coalescence avec un Noir. Ce trope est la dénégation d'un

assortiment plausible entre deux couleurs contraires et contradictoires, donc le désaveu du Noir par le Blanc, de Wilfried par son épouse.

Désormais certaine que son mari n'est pas un Blanc mais plutôt un Noir, Suzanne est frénétiquement remontée contre son époux qu'elle ne veut épargner d'aucune façon. Le désir de lui nuire l'incite à s'en prendre à sa défunte tante, notamment à sa prosopographie, et c'est par le biais de la métaphore qu'elle trouve la voie par laquelle elle peut mieux le blesser. Cette prosopographie en (4) s'opère par la description de la singularité de sa denture, qu'elle dit constituée de « canines d'anthropophage ». La denture du Noir est ainsi assimilée à celle de l'animal. Or, la denture des animaux est bien différente de celle des humains. Les animaux se nourrissent de chair fraîche, et pour cela ont des canines adaptées à ce propos. Ce qui n'est pas le cas des humains qui ne consomment pas la chair fraîche, et pour cela disposent de canines qui ne leur permettent pas de le faire. Sur ces entrefaites, cette métaphore animalisante, qui décrit le Noir comme pourvu de dentition semblable à celle des animaux, se veut d'assimiler l'homme de couleur à l'agent animal, de lui nier la plénitude de l'ontologie humaine, de lui contester la dignité. La locutrice blanche forge ainsi la dichotomie entre les deux races, et se sert de cette métaphore pour attester de la dissemblance entre Noir et Blanc, qui autorise le Blanc à garder à distance l'homme de couleur. Suzanne passe par cette métaphore pour justifier sa raison de se séparer de son mari, parce que Noir, parce que le Noir n'est pas un humain vrai.

Les Blancs ne manquent pas de recette quand il faut défigurer l'image du Noir. Le terme « vermine » en (5), qui dénotativement s'assigne à une classe d'insectes nuisibles à l'homme, est métaphoriquement déployé ici pour désigner non plus seulement l'interlocuteur noir, Karmis, mais l'ensemble des Noirs que le locuteur blanc conçoit comme des êtres infectieux. C'est à ce propos que cette expression apparaît comme une métaphore vitupérante, en ce qu'elle est usée en guise d'injure envers la race noire. L'homme de couleur est classé au rang des entités non humaines et véreuses. La figure traduit alors le mépris et la déconsidération du Noir par la race hellène.

Le Noir ne se voit pas seulement animalisé, mais aussi chosifié.

2.1.2. La métaphorisation réifiante du Noir

La particularité de ce type de métaphore est que sa construction dévaluative consiste à assimiler l'humain dont il est fait référence à une chose. La réification de l'entité humaine se donne à saisir comme un déni de sa dignité, de sa valeur et de sa considération. Suzanne convoque cette métaphore à l'endroit de son mari pour le dénigrer :

- (6) Wilfried : Ai-je subitement changé ?
Suzanne : Hélas, non ! Vous restez le même.
Wilfried : C'est-à-dire ?
Suzanne : Un écran, un fardeau, un scandale, un mal qu'une femme de mon rang ne saurait supporter. (*LCS*, p. 23)

Une fois les origines noires de Wilfried révélées, il devient une redécouverte pour son épouse qui se montre stupéfiée de ce qu'est son mari. Son langage se teinte de l'horreur qu'il représente désormais à ses yeux. Son mari perd de fait son statut d'humain pour endosser celui d'un « écran » en (6), c'est-à-dire une chose. La réification de Wilfried qui n'est plus conçu qu'en termes d'objet, d'entité vide, montre le mépris et la déconsidération de Suzanne envers son mari, partant du Blanc envers le Noir. Par cette subduction, Wilfried se voit perdre son ontologie humaine et se voit attribué une ontologie désincarnée. Cette subduction décline au bout du compte l'idéologie raciste tapie sur la dénégation du Noir par le Blanc. Cette métaphore réifiante décline in fine la conception que se fait le Blanc du Noir : un être vide de sens.

Un mépris du Noir qui n'est pas que le fait des humains, mais aussi des entités surhumaines.

2.1.3. La métaphore périphrastique

Du « grec *péri*, autour, et *phrasis*, expression » (Robrieux 1998 : 33), la périphrase est une figure par laquelle on désigne une entité, une chose, une personne en se servant des expressions plus longues. C'est la raison pour laquelle Bacry la conçoit comme « une figure expansive » (Bacry 1992 : 102) qui « donne au style une certaine solennité » (Cressot / James 1947 : 64). Cette figure désigne une entité en recourant à des termes descriptifs qui détaillent ses aspects extrinsèques ou intrinsèques. Elle cherche à mettre en relief la nature d'une chose en relevant ses qualités physiques ou métaphysiques. C'est pour porter en exergue un aspect de l'entité que la désignation de celle-ci se voit effectuée par une tournure métaphorique, comme le fait Suzanne :

- (7) Suzanne : Quel dieu redoutable, le destin ! On se croit à l'abri de tout mal, une mort survient, un scandale éclate, le ciel s'obscurcit, comme s'il fallait qu'on paie le bonheur passé, le bonheur volé. (LCS, p. 26)

Les origines noires de Wilfried révélées, Suzanne, sa femme, qui est blanche, s'en trouve choquée et émue, et attribue ce malheur survenu à la volonté du destin, lequel elle renomme métaphoriquement en (7) par la périphrase « dieu redoutable ». Le caractérisant « redoutable » confère au nom abstrait métaphorisé « dieu » une puissance, que l'on appréhende comme supérieure, invincible, implacable. Cette volonté supérieure se conçoit comme une force immatérielle qui décide unilatéralement et irréversiblement du sort des humains. Comme se réjouissant de la mésaventure de son époux, l'épouse convoque ce trope pour laisser éclater son épanchement raciste en dédouanant l'inconfort de son sentiment sous l'inexorable décision du destin, qui seul décide du sort des humains. Donc, la faute n'est pas sienne si elle se désolidarise du destin de son ex-mari, si le destin a définitivement décidé de les disjoindre. Cette métaphore est textualisée par l'épouse pour montrer le désamour de cette entité supérieure vis-à-vis de l'homme de couleur dédaigné par cette entité. Le Noir est aussi bien honni par le Blanc que par les dieux qui l'abhorrent à cause de sa couleur. Et c'est cette haine du Noir par cette force

immatérielle qui l'a amenée à révéler les origines noires de Wilfried pour enfin libérer la Blanche d'une union immonde. L'on lit dès lors la participation expresse du destin pour délier les deux conjoints, que rien d'ailleurs n'unit. Le caractérisant « redoutable », qui qualifie le vocable « destin », s'assigne aussi par ricochet au Noir perçu comme redoutable et impur à l'agent blanc, d'où l'emploi du substantif péjoratif « scandale », référant à l'être de couleur, conçu comme une horreur.

Il n'y a pas que le Noir qui voit son image déconstruite, c'est le cas également de celle du Blanc que le Noir s'emploie à ternir.

2.2. La péjoration de l'image du Blanc par le Noir

Comme les Blancs, les Noirs convoquent également des métaphores pour dévaloriser l'antagoniste blanc. Cette figure apparaît ainsi comme l'arme de combat qu'invoque chaque partie adverse pour répondre à l'adversaire et tenter de prendre de l'ascendant sur lui. Le mépris de l'homme de couleur par le Blanc est si durement ressenti par le premier que la métaphore ne se trouve plus capable seule de l'exprimer, mais s'adjuge une autre figure, la personnification, pour mieux traduire sa haine du Blanc, du fait de son inhumanité singulière vis-à-vis du Noir. Deux modèles de métaphores sont de ce fait construits par les Noirs pour déconstruire l'image des Blancs : la métaphorisation personnifiée du Blanc au travers d'une entité animée et celle faite au travers d'une entité inanimée.

2.2.1. La métaphorisation personnifiée du Blanc au travers d'une entité animée

La personnification est le fait de donner des traits humains à ce qui n'est pas humain. Une métaphore personnifiée est une qui se construit sur la personnification. En relevant que « La métaphore entretient des rapports particulièrement étroits avec quatre autres tropes » (Dürrenmatt 2002 : 18), ce dernier tisse le lien entre la métaphore et la personnification quand il affirme : « La personnification n'est qu'une sorte courante de métaphore » (Dürrenmatt 2002 : 19). En soulignant que la personnification « s'appuie fréquemment sur les figures macrostructurales de la métaphore (souvent filée) et de la métonymie » (Stolz 1999 : 101), cette dernière atteste également de la liaison étroite qui unit métaphore et personnification. La métaphore personnifiée est mise en discours par Wilfried pour laisser transparaître l'idéologie raciste dans toute la manifestation de son inhumanité, de sa terreur et de son implacable puissance:

- (8) Wilfried : Combien d'hommes changent de nom comme pour se débarrasser d'une pancarte infamante. Mais on a beau se masquer, brouiller les pistes, que retentisse le gong des orgies raciales, une à une, la pieuvre déroule ses tentacules, ouvre ses suçoirs, s'enveloppe d'une encre noire et, visible nulle part mais présente partout, elle frappe, ici aveuglement, là avec préméditation, ceux-ci par plaisir, ceux-là par nécessité. (*LCS*, p. 9)

La pieuvre est un mollusque muni de tentacules qui la rendent dangereuse. Cet animal est métaphoriquement convoqué en surface discursive en (8) pour référer aux Blancs qui forment l'appareil raciste, un appareil meurtrier. La métaphore vient

lever le voile sur la rapacité, la vivacité et la subrepticité avec lesquelles l'appareil raciste opère et déniche les imposteurs noirs qui travestissent leur identité en camouflant leur origine noire. Cette métaphore montre le caractère ubiquiste et spectral des membres de cet appareil négrophobe. Elle fait voir comment la haine du Noir prend des allures terrifiantes. Ce trope s'appuie sur une entité bestiale, métaphoriquement spectacularisée, pour délivrer un message qui se veut de montrer la force terrifiante du Blanc, du Blanc dangereux, du spectre de sa terreur envers le Noir, du spectre de son ubiquité à débusquer le Noir partout où il se terre.

C'est encore le Blanc qui est mis en vedette, mais cette fois-ci au travers d'une entité inanimée.

2.2.2. La métaphorisation personnifiée du Blanc au travers d'une entité inanimée

Une autre forme de métaphore mise en spectacle par les Noirs pour déteindre l'image des Blancs porte sur des entités inanimées. Ainsi, la mise en discours de l'image de l'adversaire prend plusieurs configurations. On peut en déduire la volonté du Noir de dépendre l'image de l'antagoniste en le donnant à saisir sous plusieurs facettes. Et c'est cette autre face du Blanc que fait découvrir le Noir de ce discours :

- (9) Wilfried : Les ténèbres ne triompheront pas. À la violence, opposez la force de la sagesse ; à la haine, la force de l'amour. (*LCS*, p. 78)

La métaphore à l'occurrence (9) porte sur le substantif « ténèbres », actualisé par la description définie multiple « les ». Le mot « ténèbres » dénotativement réfère à la nuit. La nuit est un moment de frayeur et de terreur pour l'expérience humaine, car c'est le moment favorable où les forces malfaisantes sont en branle pour perpétrer le mal. C'est sous ce prisme que dans l'imagerie sociale, le mot « ténèbres » prend une acception connotative pour désigner le mal ou tout acte malfaisant, par allusion au diable présenté dans la religion chrétienne, à travers la Bible, comme l'être des « ténèbres ». On peut aussi ainsi parler d'une métaphore allusive. En désignant le Blanc par ce vocable, et en le particularisant par la description définie, on assiste à une catégorisation d'un groupe humain, décrit comme des entités malfaisantes. Le Blanc est ainsi conçu par le Noir comme un être foncièrement malfaisant, cynique.

Il découle de ce qui précède que les métaphores dévalorisantes montrent comment deux communautés antagonistes s'en servent pour défigurer l'image du camp adverse. D'un côté, la figure est employée par le Blanc pour dévaluer l'homme de couleur qu'il décrit en le présentant comme un être horrible, monstrueux, un pseudo-humain mi-homme mi-bête. Ces métaphores portraiturent le Noir comme un être infectieux qui représente un danger pour l'agent blanc. La haine du Noir passe par des métaphores avilissantes et caricaturisantes qui consistent à lui dénier la dignité et l'égalité au Blanc. De l'autre côté, la figure est mise en forme discursive par le Noir pour caractériser le Blanc comme un être inhumain, cynique, comme un négrophobe invétéré qui ne regarde le Noir que comme un être à détruire. Le Blanc est conçu par le Noir comme le symbole du mal et l'incarnation de l'inhumanité. Un

symbole de l'horreur de tout le mal que le Blanc fait au Noir, en le privant de sa liberté, de ce qui lui revient de droit, pour le tenir assujetti et asservi.

3. Les métaphores d'asservissement et de paupérisation du Noir

Il est bon dans la société du Sud d'être né Blanc, car le soleil de la vie est du monde hellène. Le Noir est conçu par le Blanc comme son faire-valoir, comme celui-là qui n'a d'existence que celle de faire sa volonté: travailler pour lui, œuvrer pour son bonheur. Certaines métaphores sont construites pour marquer cette suprématie du Blanc sur le Noir. Le Noir se trouve encastré dans la servitude et l'oppression. Deux sortes de métaphores sont élaborées pour traduire cette bipolarité de l'existence de ces deux êtres en conflit : la métaphore allégorique et celle ironisante.

3.1. La métaphore allégorique

L'allégorie est le récit d'un fait imaginaire en utilisant des entités autres qu'humaines, mais pour parler des êtres humains ; il peut aussi s'agir des humains mis en scène pour parler en fait d'autres humains. L'allégorie exige ainsi une lecture à double sens, où on part du littéral pour saisir le figuratif qui recèle le sens caché de l'énoncé, lequel fait voir « une première lecture doublée d'un sens abstrait que le lecteur peut ne pas voir » (Fromilhague / Sancier 1991 : 155-156). L'allégorie a très souvent pour figure de fond la métaphore, à partir de laquelle elle met en scène des entités pour signifier autre chose. Puisqu'elle s'appuie presque toujours sur la métaphore, plus précisément sur au moins deux métaphores, Laurent dira alors que « l'allégorie repose fondamentalement sur une métaphore filée » (Laurent 2001 : 87).

- (10) Wilfried : Lorsque dans ma nuit, sous un ciel éclatant, j'ai vu des flammes vives dévorer Karmis, quelque chose comme un voile est tombé de mes yeux. En un temps sans mesure, des images fulgurantes ont frappé mon esprit. D'abord, des gazelles ivres de liberté, bondissant insouciantes sur une steppe sauvage, puis des chameaux harassés de fatigue, traversant un désert, les flancs marqués des mots haine, mépris, arbitraire ; ensuite, des lions fous de rage, griffes et crocs dehors, et dont le rugissement remplissait la savane; enfin, au bord d'une immense mer, sous un soleil impalpable, des milliers d'enfants robustes, nimbés d'aurore, jouant avec des pions sur une plage d'or. (*LCS*, p. 72)

La métaphore est transcrite en (10) par les termes « gazelles », « chameaux » et « lions ». Ces termes métaphorisés ont valeur de symbole. La gazelle se saisit ici à l'image des êtres à la vie quiète et douce, et réfère alors aux Blancs. Le chameau symbolise la souffrance, la peine, la douleur du travail lourd et pénible, et réfère aux Noirs. Le lion se conçoit toujours comme un animal farouche, prêt à dévorer qui s'attaque à lui, et renvoie de ce fait aux Noirs rebutés et remontés contre leurs tortionnaires blancs, contre lesquels ils n'aspirent qu'à affronter pour mettre fin à leur torture et servitude par eux. Cette métaphore allégorique est à entendre dans le sens que la vie des Blancs est heureuse, tranquille et sans souffrance ; tandis que celle des Noirs est une vie d'esclave, d'âpre souffrance qui les incite finalement à la guerre. Le Noir est privé de liberté, de vie, ou n'a de vie que le travail sans répit. Condition

insoutenable qui appelle nécessairement à la révolte, laquelle ne se fera plus longtemps attendre, comme on peut le sentir dans ces propos teintés d'ironie.

3.2. La métaphore ironisante

L'ironie est un trope, et cette nature fonde son rapprochement avec la métaphore. L'ironie est une figure de discours qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre, avec pour but de se moquer. Elle est signe de conflit et s'emploie pour décontenancer l'adversaire. Sa fonction ridiculisante réside dans la volonté de l'auteur de marquer sa suprématie sur son antagoniste. Cette fonction se trouve diversement modulée dans les deux occurrences ci-après où la métaphore s'adjuge de valeur ironique :

(11) Le messager : Aucun être n'aspire à régresser, c'est une loi de la nature. En renonçant à nos réservoirs du Sud, nous nous interdirons d'exister et de croître. (*LCS*, p. 68)

(12) Wilfried : Bird, prenez garde! Le temps des chameaux s'achève. (*LCS*, p. 72)

La métaphore ironique en (11) s'articule sur le syntagme nominal « nos réservoirs du Sud ». Le ton ironique de cette expression vient de ce que le sujet blanc fait de la richesse du sous-sol africain une propriété blanche qui leur revient de droit. Cette légitimité illicite à accaparer de la propriété d'autrui atteste de la prédation blanche sur les biens noirs, de la paupérisation du continent noir au profit des Blancs qui jouissent des richesses africaines à leur détriment. Ce qui vient confirmer l'analyse préalablement faite, selon laquelle le quotidien blanc est un paradis, alors que celui du Noir est un enfer. Un enfer justement parce que le Blanc use de force et s'accapare tout ce qui appartient à l'homme de couleur. Le substantif « réservoirs » est métaphoriquement utilisé pour faire allusion aux richesses du continent noir devenues de force une propriété occidentale. C'est cette gloriole affectée à parler avec fierté en faisant sien ce qui n'est pas à soi qui sonne l'ironie, en ce que le locuteur veut choquer l'allocutaire en se prélassant de ses aises indues.

La teinte ironique prend la configuration du schleusme en (12) où le locuteur noir emploie métaphoriquement le morphème « chameaux » pour référer aux Noirs traités comme des bêtes de somme que le Blanc utilise à volonté comme des forçats destinés à se charger de ses fardeaux. En s'assignant ce vocable, le locuteur noir ne s'en fait pas un sujet de joie, mais ironiquement nargue son antagoniste en lui faisant entendre que l'heure de la soumission vile et servile du Noir vient à termes. Cette métaphore souligne un renversement de la donne, la fin de l'asservissement noir, donc l'heure de sa révolte. Et on peut comprendre pourquoi Peyroutet affirme que l'ironie en général intervient quand « l'homme est en péril ou qu'il est victime de l'injustice » (Peyroutet 1994: 76). C'est pour châtier l'injustice dont il est victime que le Noir se sert de cette métaphore ironique pour railler son adversaire de la fin de sa puissance, de la fin de son règne, de la fin de la maltraitance des « chameaux ». Cette métaphore est ironiquement textualisée pour narguer

l'allocutaire, pour se revendiquer un nom qui n'est pas pour le moins ridiculisant, comme pour rendre ridicule son élaborateur.

En tout état de cause, la vie enchantée des Blancs dissemble de celle douloureuse des Noirs dont la végétation procède de leur asservissement par les Blancs qui les paupérisent pour les tenir assujettis. Réduits en esclavage, privés de leurs droits, traités comme des chameaux, accablés de souffrance et de peine qui leur sont imposés par les Blancs, les Noirs ne songent plus qu'à se libérer de leur sujétion. Leur discours est dénué de sympathie envers les Blancs, mais trahit leur volonté d'engager un affrontement afin de se libérer du joug de l'esclavage où ils se trouvent enchaînés.

Si les Noirs n'ont qu'une vie morte, tandis que les Blancs ont une vie resplendissante ; si leur quotidien est celui de la peine, alors que celui des Blancs est de joie ; si le monde des Blancs est un paradis, tandis que le leur est un enfer, quel gain est le leur à se garder en vie ? Quel prix vaut leur vie si ce n'est plus que de la consacrer à la lutte pour la recouverte de leur dignité, de leur autonomie ?

4. Les métaphores de guerre

Dominés, asservis, marginalisés, les Noirs n'entendent plus que de se jeter dans la révolution pour se reposséder et se gouverner à loisir. N'avoir d'autre loi que sa propre loi, n'avoir à exécuter de volonté que son propre vouloir sont des raisons qui incitent l'homme de couleur et le décident inexorablement à revendiquer sa liberté confisquée par le Blanc, à désirer œuvrer désormais non plus pour l'épanouissement du Blanc mais le sien même, et pour cela rechigne contre la volonté de son maître et lui fait face dans un affrontement que seules les métaphores permettent de déchiffrer la force de leur structure profonde matérialisée en structure de surface. La manifestation de cet affrontement se joue à deux niveaux : on a, d'une part, l'emploi des symboles de guerre sous forme de métaphore et, d'autre part, l'affrontement même qui se livre également par des métaphores.

4.1. Les symboles de guerre métaphorisés

Des métaphores sont utilisées en signe de guerre. Elles sont énoncées sous forme de symbole. Un symbole est toute chose qui est convoquée pour faire allusion à l'une de ses vertus, à l'une de ses qualités dominantes. Le symbole est autoréférentiel, il renvoie aux valeurs reconnues à l'entité. Le symbole est « un lexème concret [qui] apparaît pour une collectivité donnée comme le signe prototypique d'une réalité plus abstraite et plus diffuse » (Bonhomme 2014 : 56). Alors une métaphore symbolique est celle-là qui se construit sur des références qui ont valeur de symbole. La métaphore employée à cet égard est celle fonctionnelle.

4.1.1. La métaphore fonctionnelle

Cette terminologie d'emblée peut sembler sujet à caution, du moment où la métaphore a justement des fonctions. Mais la fonction dont il s'agit ici n'a rien à voir avec les fonctions de la métaphore. Nous traitons de la « fonction » au sens sémiotique du terme, et entendons par là les rôles attribués aux actants, rôles qu'ils sont sensés jouer. Partant, la métaphore fonctionnelle revient à dire que les êtres

invoqués se voient confiés des rôles, des missions à accomplir. Pourrait-on trouver meilleure terminologie pour désigner une telle métaphore ? Cette métaphore suppose un baptême linguistique par le sujet parlant qui supprime l'identité nominative préalable de l'alter ego en la substituant par une nouvelle qui le redéfinit identitairement. Ces métaphores ont ceci de particulier qu'elles sont mises en branle pour pragmatiquement pousser le destinataire à l'action. Elles ont une valeur incitative, et commandent à l'être désigné par elles d'agir conformément à l'attribut qu'on lui confère. On a comme une recréation de l'être. Et on comprend pourquoi la métaphore peut apparaître comme « un moyen de produire de l'inédit, ou de redécrire le réel » (Herschberg Pierrot 1993 : 197). Cette métaphore est construite par chaque sujet des deux races pour s'adresser au sien et le pousser à attaquer l'ennemi :

- (13) Le messager : Aigles, aux fautes extrêmes, le châtement extrême. (*Des cagoullards s'emparent de Karmis.*) (LCS, p. 59)
- (14) Wilfried : Pauvre Pala ! Il aimerait mieux surveiller un autre Noir anonyme, inconnu. Qu'est donc devenu le Lion de Zihngara qui tint la main du Colibri à la sortie des enceintes souterraines, sous le regard émerveillé des filles ? (LCS, p. 56)
- (15) Wilfried : Lion de Zihngara, sauvez le Sud, éteignez les feux de l'enfer, redonnez à l'homme tout le champ du possible. (LCS, p. 77)

On a affaire dans les occurrences (13), (14) et (15) à des métaphores par lesquelles le locuteur confère à son interlocuteur une valeur foncière, qui fonctionne comme un nom qui le définit identitairement en lui assignant un rôle nouveau.

Ainsi, en appelant sa milice en (13) du nom de « Aigles », le messager leur confère une identité nominative qui décline leur mission : celle de traquer les Noirs et de les supprimer. L'Aigle est un grand oiseau aux armures dangereuses, qui se caractérise par sa rapacité, aussi et surtout par sa « puissance » et sa « domination » (Morier 1989 : 1137). De ce fait, en désignant sa milice de ce nom, le messager exige d'eux qu'ils réagissent en vertu du pouvoir de dangerosité reconnue à l'Aigle, et ainsi leur assigne la tâche d'agir avec la rapacité qui le caractérise, c'est-à-dire de ne point laisser échapper tout Noir sous le coup de l'arbitrarité de la loi blanche. Le rôle des Aigles est donc d'appréhender ou d'exécuter sans vergogne tout Noir selon l'ordre qui leur aura été donné. L'attribution du nom de « aigle » aux hommes de main du messager se veut d'en faire des personnes féroces, dotées d'une hyperpuissance qui anéantit tout adversaire noir.

De la même façon, en appelant Pala en (14) et (15) par le nom d'une bête « Lion », Wilfried confère à Pala les qualités reconnues à cet animal, notamment la puissance, le courage. En outre, le lion désigne métaphoriquement « un guerrier intrépide » (Fontanier 1977 : 99). Par cette métaphore, l'interlocuteur ne se voit plus désigné par son nom de personne, Pala, mais celui d'une bête, Lion. L'initiale en majuscule du mot « Lion » montre bien qu'il s'agit d'une véritable désignation identitaire. On a l'impression qu'on passe à une redéfinition de la personne où l'énonciataire se voit faire un avec l'identité bestiale à laquelle il est comparé. Faire

incorporer à Pala les valeurs du lion est si significatif qu'elles supplantent son identité personnelle qu'il perd au profit de celle de la bête qui lui est plus définitoire qu'il sied à Wilfried en (15) d'oblitérer le nom de Pala en le substituant par celui de l'animal « Lion ».

Pala doit se doter de la force et du courage du lion pour assumer la mission qu'il se voit confiée : libérer les Noirs du Sud de l'esclavage, de la domination, de la puissance des Aigles. La métaphore devient le procédé adéquat pour le locuteur pour définitivement dissuader son allocutaire à l'acte. Et là on peut comprendre pourquoi ce trope exprime « un changement heureux de la signification propre d'un mot ou d'une locution » (Patillon 1990 : 87). Un changement qui permet à Wilfried de changer la psyché de son alter ego en le poussant définitivement à l'action.

On assiste en fin de compte à un rapport de force entre les deux races où chacune porte le nom d'un animal pour faire montre de sa dangerosité et de sa capacité à détruire l'adversaire. On assiste donc à un affrontement entre l'Aigle et le Lion, chaque bête symbolisant la force de chaque race, la force dont il se dote et se dote pour affronter l'adversaire. Chaque camp arbore un nom qui est un signe, le signe de sa terreur, de sa dangerosité à dompter l'adversaire, une dangerosité qui est mise en œuvre dans l'affrontement entre les deux parties en conflit.

4.2. Les métaphores d'affrontement

Des métaphores sont mises en discours pour décrire l'affrontement entre les deux camps adverses. Noirs et Blancs se tiennent en ennemis, et c'est du fait de cette inimitié que les deux races se livrent à l'affrontement. Un affrontement dont la métaphore explique le déroulement, et se montre comme la figure qui permet d'en comprendre l'état et la manifestation. Ces métaphores, qui décrivent le conflit de diverses manières, sont de plusieurs sortes : les métaphores *émotive*, *appositive*, *synecdochique* et *nominale*.

4.2.1. La métaphore émotive

Elle consiste à jouer sur les émotions de l'interlocuteur. Dans le cas présent, elle se veut d'instiguer la peur chez l'allocutaire afin de le décider à changer d'avis. C'est dans ce sens que cette métaphore se veut également argumentative (Bonhomme 1998 : 65), du fait que le sujet parlant l'emploie pour amener son coénonciateur à approuver son point de vue.

(16) Le fils du notaire : La machine s'est mise en marche. Nul ne peut l'arrêter. Mais j'en connais les rouages. Je veux bien intervenir pour adoucir le sort de cet homme. (*Se tournant vers Judith.*) Cela dépend de vous. (LCS, p. 48)

En (16), la métaphore porte sur la proposition « la machine s'est mise en marche », par laquelle le locuteur informe son antagoniste de la mort prochaine mais certaine de son père. Cette métaphore avise de la mise en branle de la coalition des adeptes du racisme et de la destruction du Noir de leur détermination à faire périr Wilfried Hotterman, le père de Judith. C'est en ce sens que cette métaphore consiste à créer la peur dans l'âme de Judith afin que, désarmée, elle cède à la proposition

de mariage de son soupirant dans l'espoir d'avoir son père vivant. Elle est comminatoire et se veut de dissuader l'interlocutrice. Ce trope montre l'autorité du Blanc sur le Noir, sa capacité à décider de la vie de l'homme de couleur. Une mainmise sur le Noir qui peut pousser jusqu'à l'extrême, comme on peut le percevoir de cette métaphore appositive.

4.2.2. La métaphore appositive

L'apposition est le fait d'apporter une information supplémentaire sur une entité quelconque. Elle se signale par la virgule qui précède le mot en apposition. Elle consiste à donner une qualité nouvelle à une entité. C'est cette qualité nouvelle qui se trouve alors ici traduire une métaphore, laquelle donne au sujet en question une nouvelle identité.

(17) Pala : Ils ont tué Karmis, le Colibri. (*LCS*, p.77)

Le nom « Colibri » en (17), qui est un oiseau plutôt minuscule, est métaphoriquement personnifié pour référer à Karmis exécuté par les Blancs, parce que Noir. La petitesse du colibri se veut ici indicatrice de son inoffensivité, comme pour souligner l'innocence de ce sang noir répandu. L'apposition vient alors révéler le caractère injuste de l'exécution du Noir, tout en levant le voile sur le drame de l'existence même du Noir. Cette métaphore est convoquée pour montrer la cruauté du Blanc envers le Noir, sa volonté de le détruire sans cause. Le trope induit par conséquent à la mainmise du Blanc sur le Noir. Mais le massacre des Noirs par les Blancs ne fait pas déborder l'homme de couleur qui n'entend pas abandonner le combat de la liberté, comme il le fait savoir sous une autre configuration métaphorique.

4.2.3. La métaphore synecdochique

La synecdoque est un trope qui s'identifie par la mise en évidence d'un rapport d'inclusion, en ce sens qu'on évoque un élément de l'ensemble dont il est partie constituante. Le procédé consiste à désigner la partie pour le tout, ou inversement, donnant lieu ainsi à « un accroissement ou rétrécissement du sens attribué à un signifiant » (Cressot / James 1947 : 75). On distingue plusieurs sortes de synecdoque, dont celle dans le nombre (Dumarsais 1988 : 118). Ce genre de synecdoque emploie le pluriel pour le singulier, ou inversement. Et ce qui caractérise d'autant cette synecdoque c'est sa construction sous forme métaphorique. Et c'est dû à cette métaphorisation du trope synecdochique que nous lui attribuons cette terminologie. Wilfried convoque cette figure duplice pour faire état de son engouement à mener une guerre sans fin contre les Blancs.

(18) Wilfried : Je dois disparaître pour que chacun, bien au chaud dans ce cocon informe qu'est la race, retrouve sa sécurité et le calme plat de la vie quotidienne. Mais on a vu des fantômes torturer les vivants. (*LCS*, p. 69)

La métaphore est transcrite en (18) par le lexème «fantômes». Le mot « fantôme » est employé pour renvoyer à des personnes décédées, mais qui après leur mort font des apparitions. Il est difficile de dire si ce qui est dit des fantômes tient de la fable ou de la réalité. Néanmoins, il est socialement admis que le fantôme est un mort qui réapparaît. Ce mot est métaphoriquement convoqué par Wilfried pour faire allusion à sa mort prochaine et certaine telle que décidée par les Blancs, qui ont tranché son arrêt de mort. Wilfried parle des fantômes pour référer à lui seul, en ce qu'il veut faire entendre que même mort il continuera de livrer bataille aux Blancs pour le recouvrement de la liberté noire. Cette métaphore se double d'un sens implicite, du fait que le locuteur noir fait sous-entendre à son adversaire blanc que sa mort deviendra comme une semence qui fera germer et démultipliera les révoltés noirs qui embraseront la société. Et c'est ce qui se passe d'ailleurs, car les révoltés noirs se font nombreux, au rang desquels Pala qui convoque un autre type de métaphore pour montrer son engagement dans la bataille.

4.2.4. La métaphore nominative

La métaphore nominative est celle par laquelle on s'attribue un nom ou on se voit attribué un nom, qui n'est pas son nom, mais un nom autre qui confère une nouvelle identité au sujet en question. Il s'agit d'unifier l'être dont il est fait référence aux attributs reconnus au nom nouveau qu'il s'autorise ou qu'on lui fait porter. Le sujet se voit incorporé les attributs à la source des motifs qui ont inspiré la convocation du comparant invoqué. C'est ce que fait Pala qui, pour se montrer redoutable, se sert d'une métaphore animale, de par les attributs reconnus à la bête invoquée :

(19) Pala : Faites face au Lion de Zihngara, et qu'il vous livre aux mânes de tous ses morts. (*LCS*, p. 75)

La métaphore est exprimée en (19) par le mot « Lion » dont les attributs sont : le courage, la force, la puissance et la domination. En s'autorisant cette métaphore, le sujet discoureur noir, Pala, se postule dans l'affrontement en qualité de dominateur, de vainqueur. Cette métaphore laisse lire l'assurance du Noir de son triomphe sur son adversaire blanc et de sa certitude à le vaincre. On voit ici Pala répondre de ce nom que Wilfried lui a précédemment attribué en lui conférant une mission: celle de lutter pour la libération des Noirs du joug blanc. Pala assume la mission qui lui a été confiée par ce nom, et incorpore les valeurs de ce nom d'animal dont il se fait fort de revendiquer l'identité avec honneur et orgueil. Se perçoit clairement que cette métaphore se déconceptualise de sa valeur fonctionnelle d'alors et s'appréhende plutôt en termes de nomination, que le sujet parlant amène vers la dénomination. Pala ne s'identifie plus par son nom propre, mais s'est d'adjudgé le nom de cet animal par lequel il s'identifie et veut se faire identifier. C'est donc une véritablement consubstantialité qu'il crée avec cette métaphore par laquelle il se redéfinit et se renomme. Ce trope montre en fait son engagement indéfectible dans la guerre et fait voir son hégémonie sur son adversaire blanc dont il se montre capable de vaincre. La figure montre une assurance certaine du Noir à dompter son adversaire blanc pour ravoir sa liberté.

En somme, l'analyse des métaphores schématisées pour exprimer la guerre se déchiffrent d'abord en termes de symboles élaborés pour montrer sa suprématie sur l'adversaire. Chaque partie adverse se sert d'une métaphore à valeur de symbole pour se montrer redoutable à son antagoniste, et pour déclarer de fait la guerre. Une guerre née de la volonté du Blanc de réduire le Noir en esclavage, de lui faire subir toutes sortes d'atrocités qui dépeignent la cruauté et l'impitoyabilité des Blancs vis-à-vis des Noirs, qui n'ont d'autre choix que de se mobiliser pour affronter l'ennemi afin de se libérer du joug de l'arbitraire, de l'asservissement et du sadisme blanc. Ce que montrent les Noirs très engagés dans le combat, affrontant leurs adversaires, et décidés à avoir le dessus sur eux.

De cet affrontement entre les deux forces antagonistes, qui en sort victorieux ?

5. Les métaphores de triomphe

Certaines métaphores sont employées pour signifier la fin de l'affrontement entre les deux parties conflictuelles. Ces tropes sont verbalisés par les Noirs pour aviser de leur triomphe de la guerre, de la défaite de l'ennemi blanc. Deux sortes de métaphores sont mobilisées pour exprimer cette victoire des êtres de couleur: la métaphore symbolique et celle astrologique.

5.1. Les métaphores symboliques

L'affrontement se traduit aussi par l'emploi des mots pourvus de valeur symbolique. On part du mot et de sa signification pour construire un sens connoté, imagé qui métaphorise le signifiant en le redoublant d'une nouvelle valeur signifiante qui efface la signification littérale du mot en la supplantant d'une acception nouvelle. La nouvelle valeur signifiante exprime un détour métaphorique qui change la signification littérale du mot. Cette métaphorisation symbolique du signifiant est usée par les sujets noirs qui s'appuient sur des phénomènes naturels pour donner à leurs propos un sens métaphorique :

- (20) Judith : Je me suis choisie, c'est assez. Le plus dur consiste à rester fidèle à soi. Retrouvons d'abord mon père, nous discuterons ensuite. Puisse-t-il sortir de la nuit et voir la lumière. (*LCS*, p. 37)
- (21) Pala : Le combat s'annonce rude. Vous voyez poindre le jour, je vois tomber la nuit. (*LCS*, p. 78)

La métaphore symbolique est traduite en (20) par la textualisation des termes antinomiques « nuit » et « lumière ». Le premier vocable, « nuit », ne réfère point à ce moment vespéral qui succède au jour, mais à la sombre révélation des origines noires de Wilfried qui l'enténébre dans les soucis et la désintégration totale. Il symbolise l'épaisseur profonde des tourments de Wilfried à la suite de la révélation de ses origines noires qui entortillent son esprit et le jettent dans la dérégulation totale. Et c'est pour le sortir de cette impasse que sa fille redouble son discours d'une seconde métaphore « lumière » qui indique des lueurs nouvelles, l'envisagement de la destinée des Noirs sous le prisme de leur libération de l'asservissement blanc. Cette métaphore filée indique un changement de perspective où prend fin la tragédie

des Noirs. Cette deuxième métaphore symbolise des jours nouveaux dans la vie des Noirs, la fin prochaine mais certaine de leur délivrance des mains cyniques des Blancs. Judith annonce ainsi à son père la fin de ses soucis. Elle le convie à envisager le lendemain sous de meilleurs auspices. C'est dans cette même optique qu'il faut saisir l'emploi antithétique des vocables « jour » et « nuit » en (21), où le jour symbolise la libération du Noir du joug blanc, et la nuit le démantèlement et l'anéantissement de la politique raciste. Ces métaphores montrent la détermination des Noirs à emporter le combat face à l'adversaire. Une victoire qui se module aussi par l'usage des éléments astraux.

5.2. La métaphore astrologique

Plusieurs procédés sont employés par les êtres de couleur pour faire état de leur triomphe sur les Blancs. Leur victoire sur la race hellène passe aussi par la mise en texte des astres pour marquer un changement dans le cours de leur histoire. C'est en ce sens qu'il faut saisir ces propos du notaire quand il dit :

(22) Notaire : Les soleils à venir ne seront plus les mêmes. (*LCS*, p.88)

L'emploi du mot « soleils » au pluriel en (22) montre qu'il ne s'agit pas du grand astre diurne qui éclaire le jour, mais bel et bien d'une métaphore pour signifier le cours de la vie. L'usage de la négation « ne...plus » vient marquer une césure entre le passé triste des Noirs et leur futur joyeux, comme pour induire à la fin de leur asservissement et martyrisation par les Blancs, et donc à la recouverte de leur droit et liberté. Une métaphore qui traduit in fine la victoire du Noir sur le Blanc, la fin de l'asservissement noir.

Au final, les métaphores de triomphe s'articulent autour de la détermination des Noirs à affronter l'ennemi blanc et le vaincre. Le triomphe du Noir sur l'adversaire ne s'appréhende plus en termes d'hypothèse, mais de certitude et de fait.

Conclusion

Au terme de ce travail, l'analyse de la métaphore permet de lire la manifestation du conflit racial entre Noir et Blanc dans *La Croix du Sud*, en donnant à saisir ses différentes déclinaisons qui concourent à l'explorer dans sa raison et sa finalité. La métaphore amène à comprendre que ce conflit naît de la marginalisation, de l'oppression et de l'asservissement du Noir par le Blanc qui se conçoit comme le maître du Noir, et le Noir comme son esclave. Ceci explique l'image noble que le Blanc se fait de sa personne, et qui s'explique par les métaphores valorisantes. Et partant, la douce vie qui ensoleille son quotidien, vie qu'il n'autorise pas à l'homme de couleur qui, anéanti, se fond en admiration pour le Blanc et se dénie au profit de ce dernier. Toutefois, la douleur d'une vie de supplice change l'image prestigieuse du Noir envers le Blanc et le force à convoquer à l'endroit de son tortionnaire des métaphores dévalorisantes qui dépeignent la cruauté du Blanc envers lui. Le Blanc mobilise également ces métaphores péjoratives pour déconstruire l'image du Noir qu'il regarde comme un pseudo-humain, comme une chose sans dignité.

Une chosification du Noir qui devient pour le Blanc un motif pour lui dénier l'autonomie, pour s'accaparer ses richesses et s'en faire maître, à son détriment. Les métaphores conçues à cet égard décrivent la peine et la souffrance des Noirs suppliciés par les Blancs qui les utilisent pour œuvrer à leur épanouissement. Sacrifiés à la peine et à la douleur, les Noirs ne peuvent concevoir leur vie en cet état. Ils se révoltent contre leur asservissement et affrontent dans un face-à-face leurs adversaires, qui n'entendent pas, à leur tour, perdre leur autorité sur leurs esclaves. Les métaphores convoquées pour traduire cet affrontement montrent une volonté de chaque camp de se montrer redoutable à son ennemi, de même qu'elles transcrivent dans l'affrontement la cruauté du Blanc envers le Noir, laquelle arme de détermination les Noirs à vaincre l'ennemi blanc. Cette détermination des êtres de couleur portera ses fruits, en ce que leur engagement dans le combat leur fait entrevoir la victoire. Une victoire quasi certaine que les métaphores de triomphe ne font plus seulement envisager comme à venir, mais comme accompli.

Bibliographie

- Bacry, Patrick (1992), *Les figures de style*, Paris : Belin.
- Bonhomme, Marc (2014), *pragmatique des figures*, Paris : Honoré Champion Éditeur.
- Bonhomme, Marc (1998), *Les figures clés du discours*, Paris : Éditions du Seuil.
- Cohen, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion.
- Cressot, Marcel/Laurence James (1947), *Style et ses techniques*, Paris : P.U.F.
- Dumarsais (1988), *Des tropes ou des différents sens*, Paris : Flammarion.
- Dürrenmatt, Jacques (2002), *La métaphore*, Paris : Éditions Champion.
- Fontanier, Pierre (1977), *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.
- Fromilhague, Catherine/Anne Sancier (1991), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas.
- Herschberg-Pierrot, Anne (1993), *Stylistique de la prose*, Paris : Éditions Berlin.
- Laurent, Nicolas (2001), *Initiation à la stylistique*, Paris : Hachette.
- Molinié, Georges (1986), *Éléments de stylistique française*, Paris : P.U.F.
- Morier, Henri (1989), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : P.U.F.
- Ngoué, Joseph (1997), *La Croix du Sud*, Paris : Les classiques africains.
- Patillon, Michel (1990), *Éléments de rhétorique classique*, Éditions : Nathan.
- Perret, Michèle (2000), *Analyse linguistique de la narration*, Paris : SEDES/HER.
- Peyroutet, Claude (1994), *Style et rhétorique*, Paris : Éditions Nathan.
- Robrieux, Jean-Jacques (1998), *Les figures de style et de rhétorique*, Paris : Dunod.
- Stolz, Claire (1999), *Initiation à la stylistique*, Paris : Ellipse Édition.
- Théron, Michel (1992), *Réussir le Commentaire Stylistique*, Paris : Édition Marketing.

Corpus :

- Ngoué, Joseph (1997), *La Croix du Sud*, Paris : Les classiques africains.

TRAVELS IN NIHILON (1971) D'ALAN SILLITOE : UNE MÉTAPHORE ANTI-TOTALITAIRE

Alain VUILLEMIN

Université « Paris-Est », LIS (EA 4395)

UPEC – F 94110 Créteil, France

alain.vuillemin@dbmail.com

Résumé

Travels in Nihilon est un roman publié en Grande-Bretagne, en 1971, par Alan Sillitoe, un écrivain anglais. Ce livre raconte les mésaventures de cinq voyageurs britanniques sur une île, quelque part dans le monde, appelée « Nihilonia » et partagée entre deux pays, le « Nihilon » et la « Cronacia ». Ces voyageurs doivent rédiger un guide de voyage sur cette contrée peu connue. Une carte de géographie, à l'intérieur du livre, représente cette île imaginaire dont les contours correspondent aux frontières de la Roumanie de 1971. Ce récit voudrait montrer « la vérité de ce que Nihilon [prétendait] avoir réalisé par le biais du nihilisme constructif », la doctrine politique de son dirigeant, le président Nil, qui a poussé jusqu'à l'absolu un « parfait système de chaos enrégimenté ». L'ironie est cinglante. Le propos est métaphorique. Il pose une interrogation grave, peut-être sans réponse, sur la nature de la liberté. Cet ouvrage est en effet une surprenante allégorie anti-totalitaire, dirigée en apparence contre les régimes dictatoriaux post-staliniens de la Roumanie et des pays de l'Est au temps de la Guerre froide et, dans le même temps, d'une manière plus insidieuse, contre la Grande-Bretagne et les pays capitalistes de l'Ouest à cette même période. Que révèlent la construction de cette métaphore, l'étude de son cadre géographique, le camouflage de son contenu et la surcharge de ses significations allégoriques, déclarées ou latentes ?

Abstract

ALAN SILLITOE'S TRAVELS IN NIHILON (1971) : AN ANTI-TOTALITARIAN METAPHOR

Travels in Nihilon is a novel published by Alan Sillitoe, an English writer, in Great Britain in 1971. The book unravels the misadventures of five British travelers on an island somewhere in the world, called "Nihilonia" and divided into two countries, "Nihilon" and "Cronacia". These travelers must write a travel guide on this little-known country. A geographical map, inside the book, represents this imaginary state whose contours correspond to the borders of Romania in 1971. This story would show "the truth of what Nihilon [claimed] to have achieved through constructive nihilism". The political doctrine of its leader, President Nil, who pushed to the absolute a "perfect system of regimented chaos". The irony is scathing. The purpose is metaphorical. A serious question, perhaps unanswered, about the nature of freedom, is asked. This book is indeed a surprising anti-totalitarian allegory, ostensibly directed against the post-Stalinist dictatorial regimes of Romania and Eastern countries during the Cold War, and, at the same time, in a more insidious

way, against Great Britain and Western capitalist states at the same time. What do the construction of this metaphor, the study of its geographical setting, the camouflage of its content and the overloading of its allegorical, declared or latent meanings, reveal?

Mots-clés : *métaphore, roman, Sillitoe, Roumanie, totalitarisme, anti-utopie.*

Keywords : *Metaphor, Novel, Sillitoe, Romania, Totalitarianism, Anti-utopia.*

Travels in Nihilon (« Voyages en Nihilon »)¹ est un roman qui a été publié à Londres, en Grande-Bretagne, en 1971, par Alan Sillitoe, un des écrivains anglais de l'après-guerre parmi les plus importants. Ce livre raconte en quarante épisodes, précédés d'un prologue, les mésaventures de cinq voyageurs britanniques, cette année-là, sur une île ou plutôt une presqu'île, quelque part dans le monde, appelée « Nihilonia » (la « Nihilonie » en français) et partagée entre deux pays, le « Nihilon » et la « Cronacia » (ou la « Cronacie »), en guerre permanente. Ces voyageurs doivent rédiger un guide de voyage sur ce « pays peu connu » (Sillitoe 1971 : 7)² de Nihilon ». Une carte de géographie³, reproduite à deux reprises, en seconde et troisième pages de couverture de l'édition initiale de ce livre, représente cette autre île d'« Utopie »⁴. Sa « fiabilité [est] incertaine » (Sillitoe 1971 : deuxième et troisième pages de couverture)⁵ mais ses contours correspondent aux frontières de la Roumanie de 1971. Ce récit, affirme son « Prologue », voudrait montrer « la vérité de ce que Nihilon [prétendait] avoir réalisé par le biais du nihilisme constructif » (Sillitoe 1971 : 8)⁶, la doctrine politique « incomparable » (Sillitoe 1971 : 7)⁷ de son dirigeant, le président Nil, à savoir, poussé jusqu'à l'absolu, un « parfait système de chaos enrégimenté » (Sillitoe 1971 : 8)⁸. L'ironie est cinglante. Le propos est métaphorique. Il est à multiples détentes. Ce « roman » (Sillitoe 1971 : 8)⁹, comme Alan Sillitoe le qualifie, est une surprenante allégorie anti-totalitaire, dirigée en apparence contre les régimes dictatoriaux post-staliniens de la Roumanie et des pays de l'Est au temps de la Guerre froide et, dans le même temps, d'une manière plus insidieuse, contre la Grande-Bretagne et les pays capitalistes de l'Ouest à cette même

¹ Sillitoe, Alan, *Travels in Nihilon*, London, W.H. Allen, 1971.

² « That little-known country of Nihilon... » (Notre traduction).

³ Voir l'annexe sur la carte de la Nihilonie, et les deuxième et troisième pages de couverture du livre.

⁴ « Utopie » (« Utopia ») : le « lieu qui n'est nulle part », nom de l'île d'« Utopie » dans *Utopie* (*De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* [Du Meilleur gouvernement possible, ou la Nouvelle île d'Utopie de Thomas Morus (1516)] de Thomas More.

⁵ « Reliability uncertain. » (Notre traduction).

⁶ « ... the truth of what Nihilon claims to have achieved by the way of constructive nihilism » (Notre traduction).

⁷ « ... Second to none. » (Notre traduction).

⁸ « ... perfect system of regimented chaos... » (Notre traduction).

⁹ « ... a novel. » (Notre traduction).

période. Comment cette étonnante métaphore allégorique est-elle construite ? Quels en sont le cadre, le contenu et les significations, déclarées ou latentes ?

I. LE CADRE

Le cadre de cette métaphore est géographique. Les cartes, identiques, qui illustrent les pages intérieures du livre d'Alan Sillitoe, le précisent : la Nihilonie est une île ou une presqu'île dont le pays de Nihilon occupe la partie occidentale. La Cronacie l'isole du reste du monde. Mais l'édition de ces cartes est « provisoire, [leur] échelle [est] mobile, [leur utilisation doit se faire] avec une extrême prudence » (Sillitoe 1971 : deuxième et troisième pages de couverture)¹⁰. Ces mises en garde ont une fonction. C'est une manière d'inviter les lecteurs à se défier de la lettre apparente du texte et à déceler une autre réalité géographique sous-jacente, dissimulée sous les lieux qui sont décrits, les itinéraires qui sont parcourus et les étapes où des événements se produisent.

L'étude des noms de lieux qui sont mentionnés sur la carte de la Nihilonie révèle comment Alan Sillitoe a construit sa métaphore par stratifications successives. L'onomastique est imaginaire mais la toponymie et l'hydronymie superposent trois séries de références topographiques et hydrographiques. La Nihilonie recouvre la Roumanie et la Roumanie dissimule le sud-est de la Grande-Bretagne¹¹. Plusieurs procédés peuvent être repérés. Les noms des agglomérations sont pour partie des mots empruntés au vocabulaire des métaux ou de la chimie : « Barium », « Tungsten », « Krypton », par exemple, ou à celui des médicaments, « Lethium », un somnifère ou un anti-dépresseur, « Dormin », un sédatif, « Aspion », par altération d'« Aspro », un antalgique. « Ga » est une unité de mesure du courant électrique. La plupart des termes sont des anagrammes, par inversion des lettres qui composent un mot, comme « Divad » pour le prénom « David », « Tolemac » pour « Camelot », le nom du château du roi Arthur dans les légendes arthuriennes du XII^e siècle, « Notnel » pour « Lenton », un quartier de la ville de Nottingham dans le comté du Nottinghamshire, « Sasnak » renvoie à un État des États-Unis, à savoir le « Kansas », tandis que « Ervah » correspond au « Havre », un terme générique pour désigner un port côtier, « Sogra » renverse le nom d'« Argos », la ville capitale d'un ancien royaume grec dans le Péloponnèse, de même que « Nilbud » pour « Dublin », la capitale de l'Irlande du sud, « Vivatelet » pour « Tel-Aviv », la capitale de l'État d'Israël, ou « Trouser » pour « resort », un terme qui désigne un complexe touristique en anglais, ou encore « Adan » qui renverse « Nada », « rien » en espagnol ou en portugais, ce qui renvoie à la notion de « Nihilisme ». La capitale de la Nihilonie s'appelle d'ailleurs « Nihilon-City » (« Nihilon-Ville »). D'autres termes sont des calques à peine déformés de noms de villes réelles comme « Yort » pour « York », la capitale du comté du Yorkshire en Angleterre. « Norom » est un

¹⁰ « ... Provisional edition [...] Movable scale [...] To be used with extreme caution. » (Notre traduction).

¹¹ À savoir les régions qui correspondent aux tracés des anciens royaumes saxons de l'Est, du Milieu et du Sud-ouest, autour de la ville de Londres, et aux limites du royaume jute dans le comté du Kent, entre le V^e et le IX^e siècles.

toponyme de plusieurs lieux-dits en Normandie, en France, et « Amrel » semble être une inversion de « Lerma », le nom d'une localité située en Espagne. Par contre « Angfillith » semble contracter et déformer « Angel Lillith », l'« Ange Lillith », une figure démoniaque, d'une origine mésopotamienne, qui aurait été la première femme d'Adam, avant Ève. L'emplacement de ces villes imaginaires sur la carte de la Nihilonie correspond à celui des principales agglomérations de Roumanie : Nihilon-City à Bucarest, Shelp à Constanța sur la Mer Noire, Yort à Iași en Moldavie, Pilf à Satu-Mare en Transylvanie, Vivalet à Oradea, en Crișana, Divad à Arad, Ervah à Timișoara et Teliosi à Reșița dans le Banat, Sogra à Dobreta-Turnu Severin et Argag à Craiova en Olténie. Les Alpes de l'Athelstan dessinent l'arc des Carpates occidentales et le tracé de la « River Nihil » (le « fleuve Nihil ») reprend celui du Danube. La topographie et l'hydrographie de la Nihilonie sont celles de la Roumanie. Mais ce cadre physique est aussi celui de l'Angleterre : Nihilon City se trouve aussi à l'emplacement de Londres, le parcours de la « River Nihil » correspond également, à peu près, à celui de la Tamise au sud de l'Angleterre. Le nom des « Athelstan Alps » fournit d'ailleurs une clé : « Athelstan » est le nom du tout premier roi d'Angleterre qui unifia les Angles et les Saxons entre 924 et 939. Le substrat de la Nihilonie, c'est la Roumanie. Il est aussi, plus secrètement, l'Angleterre, tout au moins en la partie sud-est de la Grande-Bretagne.

Les itinéraires suivis par les cinq voyageurs chargés de découvrir ce que le pays de Nihilon était devenu après vingt-cinq ans de silence et de réclusion structurent l'organisation du récit. Le roman peut se décomposer en quatre grandes parties, d'une longueur très inégale : les approches, tout d'abord, aux chapitres 1 à 21 ; l'insurrection générale, aux chapitres 22 à 36 ; le triomphe des insurgés, aux chapitres 37 et 38, et, enfin, le départ forcé des cinq voyageurs étrangers, expulsés du nouveau royaume de Nihilon, aux chapitres 39 et 40. Dans la première partie, les cinq relations de voyage sont découpées chacune à leur tour en plusieurs épisodes pour raconter les différents trajets parcourus par air, par mer et par terre, en bicyclette, en train et en voiture. Le premier de ces visiteurs à pénétrer en Nihilon depuis la Cronacie est un poète, Adam, juché sur une bicyclette. Au poste-frontière où il se présente, au sud-est du pays, les formalités d'entrée sont très surprenantes. Lors de son passage, Adam provoque sans le vouloir un incident frontalier entre la Cronacie et le Nihilon. Une énième guerre se déclenche aussitôt entre les deux pays. Adam fuit, comme il peut, vers l'intérieur de la Nihilonie. Le second voyageur, c'est Benjamin Smith, un historien et le responsable du projet de guide. Il pénètre dans le pays par le nord-est, en provenance de la Cronacie, en voiture. On apprendra, au chapitre neuf, que vingt-cinq ans auparavant, Benjamin Smith avait été l'un des ultimes partisans du président Took, le « dernier grand président libéral du pays » (Sillitoe 1971 : 52)¹² de la République de « Damasconie » (Sillitoe 1971 : 52)¹³, l'ancien nom du « Nihilon ». Il connaît les mœurs du pays. Il se contente de frapper avec violence le policier qui examinait ses papiers. « De toute évidence, [...] il avait

¹² « ...The last great Liberal president of the country. » (Notre traduction).

¹³ « Damascony » (Notre traduction).

bien agi » (Sillitoe 1971 : 17)¹⁴. Le commentaire est sarcastique. Nul ne le poursuit. Jaquiline, la seule femme de ce groupe, entre, par contre ou en revanche, en train, depuis la Cronacie, à travers les Alpes de l'Athelstan. Dès son arrivée à la frontière, ce voyage qu'elle croyait devoir être paisible et reposant l'entraîne en une succession de péripéties plus inattendues les unes que les autres, jusqu'à ce qu'elle soit arrêtée, en même temps qu'Adam, par des soldats nihiloniens. C'est par mer, par un vapeur, le « Nihilon », qu'Edgar Salt, un géographe, débarque au port de Shelp, à Nihilon. Dès qu'il débarque de ce navire, des avions et des hélicoptères cronaciens attaquent le port. Il est sauvé par une batelière nihilonienne qui se révélera être, au chapitre dix-neuf, Mella, la fille de l'ancien président Took, et la future reine du royaume de Nihilon. Le voyage par avion de Richard Lope, un jeune homme destiné à devenir un diplomate, sur un appareil de la compagnie aérienne « Nihilon Airways », se révèle très agité aussitôt qu'il passe la frontière. Des chasseurs à réaction cronaciens attaquent cet avion qui manque s'écraser au sol et qui finit par atterrir sur l'aéroport de Nihilon Ville, ses moteurs en feu et avec plusieurs morts et blessés à bord. On ne pénètre pas impunément en ce mystérieux pays de Nihilon. Et c'est ainsi que ces cinq voyageurs britanniques, venus du monde occidental, déclenchent, sans le vouloir, dès leur arrivée, une insurrection générale du peuple nihilonien, et une autre guerre civile aussi.

Les principales étapes de ces cinq itinéraires sont autant de lieux symboliques à travers lesquels apparaît une autre géographie humaine, morale et politique. Ce sont des haltes, certes, pour des motifs divers, imposées pour accomplir des formalités ou pour se restaurer, se reposer, se ravitailler en essence pour Benjamin Smith ou, pour Jaquiline Sulfer, pour tenter de récupérer des bagages subtilisés par un chef de gare indélicat. Les mœurs des habitants de cet étrange pays, Nihilon, sont radicalement différentes de celles du monde occidental. Au passage de la frontière, policiers et douaniers se révèlent véreux et corrompus. Dans les cafés, les restaurants, les hôtels, les prix atteignent des sommes astronomiques, insensées, sauf à Fludd (un « à peu près » par substitution pour « Flood » (le « flot » ou l'« inondation »), comme le découvre Adam, parce que cette localité est située en contrebas d'un gigantesque barrage dont tout le monde sait qu'il menace de se rompre à tout instant. Les prix y sont très bas pour cette raison. Ils sont aussi plus proches des normes occidentales. La catastrophe se produit d'ailleurs aussitôt qu'Adam a quitté cette ville sur sa bicyclette. C'est une manière ironique, très métaphorique, de suggérer comment les flots déchaînés du nihilisme et de l'irrationnel totalitaire submergent un dernier îlot de libéralisme et de rationalité en Nihilon. Quels qu'en soient les motifs, ces pauses et ces arrêts ont pour utilité de faire ressortir, chaque fois, combien en Nihilon les mœurs et les réactions sont différentes de celles des habitants des « nations éprises de la liberté capitaliste » (Sillitoe 1971 : 8)¹⁵. Comme l'affirme un slogan de bienvenue que Benjamin Smith découvre peint sur un grand bâtiment blanc à l'approche de la frontière du pays, « l'expression de soi et l'auto-indulgence égalent le nihilisme, signé : président Nil »

¹⁴ « ... he had acted properly. » (Notre traduction).

¹⁵ « ... capitalistic freedom-loving nations... » (Notre traduction).

(Sillitoe 1971 : 15)¹⁶. C'est en quelque sorte la devise de Nihilon. À l'expérience, les Nihiloniens se révèlent posséder des qualités singulières. Ils sont violents, menteurs, tricheurs, voleurs, agressifs, intolérants, impulsifs, irascibles, xénophobes, belliqueux. Tels seraient les traits caractéristiques du vrai « Nihiliste » (Sillitoe 1971 : 17)¹⁷, de celui qui incarnerait le mieux ces « principes nihilistes » (Sillitoe 1971 : 7)¹⁸. Seuls les résistants, les dissidents et les insurgés qu'Edgar Lope rencontre, avec Mella, aspireraient à la vérité, à la justice, à la loi, à la raison et à l'ordre. Cette illusion ne dure qu'un temps, aux chapitres trente-quatre à trente-huit, quand l'« Armée de l'Honnêteté et de l'Ordre » (Sillitoe 1971 : 220)¹⁹ s'empare du pouvoir à Nihilon Ville. Dès le couronnement de la reine Mella, le « Nouveau Nihilon » (Sillitoe 1971 : 245)²⁰ redevient semblable à l'ancien. En Nihilonie, au pays de Nihilon, au terme du roman, rien n'aura changé.

La carte de la Nihilonie qui illustre les pages de couverture du livre d'Alan Sillitoe, *Travels in Nihilon*, possède une double fonction. Elle ouvre le livre en offrant aux lecteurs perspicaces des clés pour mieux en comprendre la portée et les significations. Elle le clôt aussi en rappelant qu'il ne s'agit jamais que d'une énième île imaginaire, et que toute référence à des pays qui pourraient exister serait purement fortuite. Cette carte est d'ailleurs commentée à l'intérieur du récit, au chapitre vingt-six, quand Richard Lope, l'un des voyageurs, en prend connaissance. C'est une carte en couleurs, à l'un-millionième. Mais cette « échelle [est] mobile » (Sillitoe 1971 : deuxième et troisième pages de couverture)²¹. C'est aussi une édition provisoire. Une mention rappelle qu'aucun de ses détails n'est fiable. Elle ne permet pas moins de repérer les lieux où se produisent les événements, les itinéraires qui sont suivis par les cinq protagonistes de ce récit, ainsi que les étapes successives de chacun de leurs trajets.

II. LE CONTENU

Le récit détaille le contenu de la métaphore. Comme le prologue le précise, ce roman intitulé *Travels in Nihilon* veut être aussi un « guide de voyage » (Sillitoe 1971 : 8)²², utile à des touristes qui rechercheraient d'« étranges rencontres et des sensations inattendues [ou à] des voyageurs [qui auraient] des désirs inhabituels » (Sillitoe 1971 : 7)²³ ou encore à des gens qui auraient voulu y vivre tout simplement. Sa trame reste celle d'un « manuel » (Sillitoe 1971 : 7)²⁴, d'un ouvrage spécialisé sur un pays trop peu connu qui contiendrait de nombreux renseignements pratiques sur la manière de s'y

¹⁶ « Self-expression plus self-indulgence equals Nihilism. Signed : President Nil » (Notre traduction).

¹⁷ « Nihilist » (Notre traduction).

¹⁸ « ... nihilistic principles... » (Notre traduction).

¹⁹ « ...the Army of Honesty and Order... » (Notre traduction).

²⁰ « New Nihilon » (Notre traduction).

²¹ « Movable scale. » (Notre traduction).

²² « ... a guidebook... » (Notre traduction).

²³ « ... strange meetings and unexpected thrills, travellers with unusual desires... » (Notre traduction).

²⁴ « ... handbook... » (Notre traduction).

rendre et d'y circuler, qui comporterait de surcroît des commentaires historiques sur le passé de Nihilon entre 1946 et 1971, et qui proposerait également des éléments d'explication sur la nature des événements politiques qui s'y produisent.

De nombreuses considérations pratiques émaillent le récit des cinq voyageurs sur la manière de vivre, de circuler et d'être hébergé, et aussi de manger et de boire, en Nihilonie. Les conditions de ces voyages sont très différentes. Juché sur sa bicyclette, Adam va de surprises en imprévus par de petites routes jusqu'à ce qu'il rencontre un groupe de partisans insurgés contre le président Nil, dans la montagne, près de la ville de Tungsten. Benjamin Smith, Jaquiline Sulfer et Edgar Salt découvrent combien il est dangereux de se déplacer en voiture sur les routes et les autoroutes de Nihilon. Les « instructions » (Sillitoe 1971 : 79)²⁵ imposées aux conducteurs en Nihilon inversent complètement les règles du code de la route usitées dans les pays occidentaux. Deux de ces « instructions » donnent le ton. La première avertit tous les automobilistes qu'il ne leur est pas permis de conduire sans être en état d'ivresse. Ils risquent en effet une très forte amende. Une autre leur prescrit de toujours dépasser les limites de vitesse imposées lors de la traversée de villages ou d'agglomérations. Par air, l'avion des « Nihilon Airways » qui est emprunté par Richard Lope effectue un atterrissage forcé, avec deux moteurs en feu, sur l'aéroport de Nihilon-Ville, la capitale de la Nihilonie. Les formules d'hébergement et de restauration sont non moins contrastées. Sur la route qui le mène vers Nihilon-Ville, Benjamin Smith fait étape dans un hôtel très confortable, le « Motel de l'Alphabet » (Sillitoe 1971 : 109)²⁶, où il bénéficie d'un « repas somptueux » (Sillitoe 1971 : 113)²⁷ et d'une nourriture excellente pour un prix modique. Par contre, lorsqu'Adam s'arrête sur sa route dans un modeste restaurant appelé « Le relais du vagabond » (Sillitoe 1971 : 66)²⁸, il n'y trouve pas de nourriture. Il finira par obtenir une tasse de café pour le prix d'une chambre d'hôtel. À Nihilon-Ville, à l'« Hôtel Stigmat » (Sillitoe 1971 : 108)²⁹, il revit la même expérience. Dès son entrée sur le territoire de Nihilon, au premier relais routier où il s'arrête, Adam s'indigne « d'être volé en chaque lieu où il s'arrête » (Sillitoe 1971 : 68)³⁰. Un serveur du restaurant lui répond : « Nihilon est un pays sous-développé, et nous avons besoin de toutes les devises que nous pouvons obtenir » (Sillitoe 1971 : 68)³¹. L'attitude des Nihiloniens à l'égard des étrangers s'en trouve justifiée. Pour Alan Sillitoe, le totalitarisme et la pauvreté vont de pair.

Dispersés au fil du texte, des commentaires historiques permettent de mieux comprendre les causes et les origines de cette situation à la date de ces explorations parallèles. Les explications données révèlent alors la nature du rôle particulier qui est

²⁵ « Instructions for Motorists in Nihilon » (Notre traduction).

²⁶ « Alphabet Motel » (Notre traduction).

²⁷ « ... sumptuous meal... » (Notre traduction).

²⁸ « Rover's Roadhouse » (Notre traduction).

²⁹ « Hotel Stigma » (Notre traduction).

³⁰ « ... to be robbed at every place I stop at. » (Notre traduction).

³¹ « ... Nihilon is an underdeveloped country, and we need all the foreign exchange we can get. » (Notre traduction).

dévolu par l'auteur à Benjamin Smith, l'un des personnages et le responsable du projet de guide sur le Nihilon qui avait été annoncé par le prologue. C'est un exilé. Il revient au pays. Il en connaît les mœurs. Vingt-cinq années auparavant, il avait combattu dans les « armées rationalistes » (Sillitoe 1971 : 53)³² du président Took, qui avaient été défaites sur tous les fronts par leurs adversaires nihilistes. Il se remémore les circonstances dans lesquelles l'ancienne république libérale de la « Damasconie » était devenue le « Nihilon », les péripéties de la guerre civile qui avait éclaté à cette époque, et la tenue d'élections générales qui avaient été remportées par les Nihilistes à une très faible majorité. C'est la trame générale des événements qui se sont effectivement produits en Roumanie en 1946. Des slogans, des affiches, des emblèmes, des graffitis aussi évoquent la manière dont le « nihilisme constructif » (Sillitoe 1971 : 8)³³ est à l'œuvre, d'une manière contradictoire, en Nihilon, après vingt-cinq ans de règne du président Nil. Des échanges et des conversations au hasard des rencontres avec des policiers, des douaniers, des pompistes, des chauffeurs de taxi, des employés d'hôtel ou des serveurs de bar et de restaurant, et aussi avec des dissidents, des révoltés et des rebelles au régime, révèlent comment « les principes du nihilisme rationnel » (Sillitoe 1971 : 23)³⁴ sont subis et vécus par les citoyens nihiloniens. Une émission de radio entendue par Benjamin Smith dans sa chambre d'hôtel et intitulée « Voici les mensonges » (Sillitoe 1971 : 111)³⁵ (pour « Voici les nouvelles ») met en relief les procédés qui sont employés par la propagande pour endoctriner les auditeurs. Ces biais procèdent par petites touches successives pour évoquer l'atmosphère et la mentalité particulière d'une société très totalitaire, en marche vers un « nihilisme non-dénaturé » (Sillitoe 1971 : 63)³⁶, pur, qui serait le « salut » (Sillitoe 1971 : 64)³⁷ des Nihiloniens.

Des explications données par l'auteur au chapitre 35 du livre, révèlent les tenants et les aboutissants politiques des événements dont les cinq voyageurs sont les témoins. Le principal instigateur en est le président Nil. Dans son exaltation d'un pouvoir total, il est allé jusqu'au bout de l'exaspération des contradictions du nihilisme. Il a lui-même ourdi et financé le complot qui a fait venir ce groupe de visiteurs étrangers en Nihilonie, comme autant d'« agents venimeux » (Sillitoe 1971 : 230)³⁸ qui provoquent de proche en proche et bien malgré eux une guerre extérieure avec la Cronacie, une insurrection générale à l'intérieur du pays et, enfin, le « naufrage de [son] paradis nihiliste » (Sillitoe 1971 : 230)³⁹. Convaincu que le « Nihilisme était le stade ultime de l'esclavage cru et nu » (Sillitoe 1971 : 228)⁴⁰, il a préparé les circonstances de son départ pour que la plus grande contribution du nihilisme au chaos puisse être tout d'abord une restauration de l'ordre et de

³² « ... Rationalist armies... » (Notre traduction).

³³ « ... constructive nihilism. » (Notre traduction).

³⁴ « ... The principles of rational nihilism... » (Notre traduction).

³⁵ « Here are the lies. » (Notre traduction).

³⁶ « Unadulterated nihilisme... » (Notre traduction).

³⁷ « ... our salvation. » (Notre traduction).

³⁸ « ... poisonous agents... » (Notre traduction).

³⁹ « ... wreck his nihilist paradise... » (Notre traduction).

⁴⁰ « Nihilism is the ultimate state of raw and naked slavery... » (Notre traduction).

l'honnêteté pendant un temps, puis de rétablir une dictature pire encore, afin de « [...] prouver que le nihilisme ne mourrait pas » (Sillitoe 1971 : 228)⁴¹. Il est l'incarnation pure d'un nihilisme absolu, fondé sur la négation radicale de toutes les valeurs, croyances ou convictions humaines. Sa figure est pleine de paradoxes. Il est un nom, « Nil », par contraction du mot latin « nihil » qui signifie « rien ». Nul ne connaît son vrai visage. Son habileté avait fait qu'« il était si bien parvenu à rester un zéro que beaucoup de gens doutaient de son existence » (Sillitoe 1971 : 230)⁴². Il ne s'était jamais montré devant son peuple. Il ne l'avait fait qu'après de ses plus proches conseillers, en portant toujours un masque. Il n'avait jamais permis à quiconque de savoir à quoi ou à qui il pouvait ressembler durant les vingt-cinq années de son règne. Les journaux, jour après jour, n'avaient publié que des photographies de citoyens ordinaires, une différente chaque jour, à la place de son véritable visage. Aucune de ces photographies n'aurait jamais été celle du vrai président Nil. L'auteur, Alan Sillitoe, n'en propose d'ailleurs aucun portrait physique. Il est une silhouette, celle d'un homme âgé de cinquante-cinq ans (l'âge, à peu près, de Nicolae Ceausescu, secrétaire général du comité central du Parti Communiste Roumain en 1971). Il a aussi un passé. Il aurait été un excellent étudiant en droit. Son père était originaire de Damasconie et sa mère de Cronacie. Il serait parvenu au pouvoir, à Nihilon, « après deux années d'activités politiques et de guerre civile » (Sillitoe 1971 : 231)⁴³. L'écrivain n'en dit pas plus sur son personnage. Il lui suffit d'en faire un symbole d'une oppression totalitaire et anarchique absolue.

Avant de quitter sa résidence de Tungsten, d'enlever son masque et de se fondre dans la population des Nihiloniens, le président Nil se félicite de sa subtilité et du succès de son projet de faire venir cinq étrangers à Nihilon pour leur faire écrire un guide de voyage sur son pays. *Travels in Nihilon* d'Alan Sillitoe serait la version romancée de ce guide. Le prologue l'affirme du moins. Son contenu cherche à l'illustrer. Il comporte de multiples indications pratiques sur la vie quotidienne en Nihilon et sur la façon d'entrer, de circuler et de séjourner en ce pays. Il en commente aussi l'histoire récente. Surtout, à travers les explications morales, sociales et politiques qui sont données, il révèle l'intention profonde, secrète, de l'auteur : tenter par le détour d'un roman de dénoncer la réalité d'un régime totalitaire alors contemporain, celui de la République socialiste de Roumanie en 1971.

III. LES SIGNIFICATIONS

Le dénouement du livre explicite la portée de la satire. Au dernier chapitre de *Travels in Nihilon*, les cinq voyageurs anglais quittent la Nihilonie. Ils embarquent tous sur un navire qui s'apprête à appareiller du port de Shelp à destination de la Cronacie. Ils sont totalement désenchantés. Ils ont été expulsés par les autorités du « Nouveau-Nihilon ». Les intentions de l'écrivain se dévoilent. Alain Sillitoe se souvient des nombreux voyages qu'il avait effectués entre 1960 et 1968 en Union

⁴¹ « ... to prove that nihilism would never die. » (Notre traduction).

⁴² « He had so successfully remained a cypher that many people doubted his existence... » (Notre traduction).

⁴³ « ... after two years of political activity and civil war... » (Notre traduction).

Soviétique et en différents pays de l'Europe de l'Est. C'est de propos délibéré qu'il confère à sa métaphore polémique de multiples significations, très provocantes, contre un nihilisme absolu imaginaire, contre le totalitarisme réel et, enfin, d'une manière paradoxale, contre le libéralisme occidental de l'époque.

L'apologie du nihilisme est construite sur une « ironie subtile » (Sillitoe 1971 : 78)⁴⁴. Tout ce qui est dit doit être compris par son contraire. Le titre du roman, *Travels in Nihilon*, contient une première clé, linguistique, historique et géographique. Le « Nihilon » ou la « Nihilonie », c'est la Russie. Le terme de « nihilisme » aurait été employé pour la première fois, en effet, en russe, par Ivan Tourgueniev dans une nouvelle, *Pères et Enfants*⁴⁵, ou *Pères et fils* selon les traductions en français, parue en 1862, à Moscou, dans la revue *Le Messager russe*⁴⁶. Le terme était utilisé pour désigner une forme de critique sociale radicale, qui récusait toutes les valeurs morales, sociales et politiques admises. Dans le livre d'Alan Sillitoe, le nihilisme préconisé par le président Nil en exaspère les principes pour les appliquer à « la vie et [à] l'économie » (Sillitoe 1971 : 8)⁴⁷ afin d'imposer un « chaos absolu méticuleusement réglementé » (Sillitoe 1971 : 61)⁴⁸, ce qu'un serveur de café nihilonien appelle crûment « la loi de la jungle » (Sillitoe 1971 : 132)⁴⁹ en présence de Richard Lope. Tel serait le but du gouvernement de « ce pays barbare » (Sillitoe 1971 : 30-31)⁵⁰. Dans le récit, la racine de ce mot, « nihil », se retrouve dans le nom du pays, le « Nihilon », et dans celui de la région, la « Nihilonie », ainsi que dans la dénomination de la ville capitale, « Nihilon-Ville », et, sous une forme abrégée, dans le patronyme du président « Nil » et, enfin, en composition, dans celui de sa boisson nationale, le « Nihilitz ». C'est aussi un slogan, inscrit dans le paysage, à l'approche de l'aéroport de Nihilon-Ville, en de gigantesques lettres capitales, « lumineuses, immenses, de près de deux kilomètres de long [...], LE NIHILISME À L'ŒUVRE ! » (Sillitoe 1971 : 7)⁵¹. C'est également un drapeau, celui de « la grande république nihiliste de Nihilonie » (Sillitoe 1971 : 198)⁵², pour reprendre l'une des dénominations qui sont utilisées par l'auteur pour désigner ce pays. « Son emblème était une grande tache d'encre noire, étalée sur une immense nappe blanche » (Sillitoe 1971 : 15)⁵³, commente le texte. Ce sont, enfin, des mots d'ordre inlassablement répétés : « Vive le Nihilisme. Le nihilisme est notre salut. À bas l'Ordre et la

⁴⁴ « ... a bit of subtle irony. » (Notre traduction).

⁴⁵ TOURGUENIEV, Ivan, *Pères et Enfants* [*Отцы и дети* (1862), traduit par Prosper Mérimée], Paris, Gustave Charpentier, 1863.

⁴⁶ *Le Messager russe* (*Русский вестник*), Moscou, février 1862.

⁴⁷ « ... life and economy... » (Notre traduction).

⁴⁸ « ... absolute chaos meticulously regulated. » (Notre traduction).

⁴⁹ « The law of jungle... » (Notre traduction).

⁵⁰ « ... this barbaric country... » (Notre traduction).

⁵¹ « ... a string of immense and lit-up letters nearly two kilometers long [...] Nihilism works ! » (Notre traduction).

⁵² « ... the great nihilistic republic of Nihilonia... » (Notre traduction).

⁵³ « Its emblem was a large black ink-blot, splayed on a immense white sheet of clothe. » (Notre traduction).

Rationalité » (Sillitoe 1971 : 64)⁵⁴, ceux que ressasse la voix pré-enregistrée du président Nil dans l'avion qui amène Richard Lope à Nihilon. Ce nihilisme radical, absolu, est partout présent. C'est, surtout, un nihilisme imaginaire, inventé, qui n'existerait nulle part, du moins sous cette forme extrême.

Une critique acerbe du totalitarisme se dissimule derrière cette âpre contestation de ce nihilisme politique. La cible visée reste toutefois indéterminé. On sent qu'Alan Sillitoe est profondément révolté par l'existence de régimes autoritaires où aucune opposition n'est tolérée. Mais cette condamnation est très générale. Il prend grand soin de masquer ou de déguiser tous les points de repères historiques ou politiques qui auraient pu être trop précis. *Travels in Nihilon* a été écrit au temps de la Guerre froide. Des allusions, contenues dans le texte, laissent entendre à l'évidence que le pays qui aurait servi de modèle à la société nihilonienne aurait été l'Union soviétique. « Nihilon », commente le professeur d'économie que Richard Lope rencontre dans l'avion qui l'amène en Nihilonie, « est une ville [...] qui [...] peut prétendre à un juste titre être le grand siège du nihilisme international » (Sillitoe 1971 : 197)⁵⁵. C'était la situation de la ville de Moscou, la capitale de la Russie, quand elle avait été le lieu d'accueil de la troisième internationale communiste⁵⁶ entre 1919 et 1943. Un essai autobiographique antérieur, *Road to Volgograd*, paru en 1964, possède la même trame que *Travels in Nihilon*. C'est aussi un récit de voyage, celui qu'Alan Sillitoe a effectué en avril 1963, en Union Soviétique, de Leningrad à Moscou, à Volgograd (l'ancienne ville de Stalingrad) et à Irkutsk. Il se rendit également jusqu'au barrage de Bratsk, le plus grand réservoir du monde, en Sibérie. On en retrouve un souvenir dans *Travels in Nihilon*, à propos du barrage de Fludd où Adam, juché sur sa bicyclette, fait étape. Entre 1960 et 1970, Alan Sillitoe a aussi parcouru l'Europe, de part et d'autre du Rideau de Fer. Les formes d'oppression totalitaires qui le choquent, ce sont aussi celles des pays du bloc de l'Est qu'il a traversés. Seul le calque de la carte de la Nihilonie sur les contours géographiques de la Roumanie en 1971 confère un statut particulier à cette république socialiste. *Travels in Nihilon* condense toutes ces expériences. Ce roman exprime un refus très général du totalitarisme, sous toutes ses formes, de la part de son auteur.

Le libéralisme occidental n'échappe pas non plus à la réprobation. Une remarque acide, insérée dans le prologue, montre comment l'auteur prend ses distances à l'égard des « nations éprises de liberté » (Sillitoe 1971 : 8)⁵⁷ qui iraient « dans la même direction » (Sillitoe 1971 : 8)⁵⁸ que les pays autoritaires. Mais cette condamnation s'exprime en pointillé, par touches minuscules. La « République

⁵⁴ « Long live Nihilism. Nihilism is our salvation. Down with order and rationality » (Notre traduction).

⁵⁵ « ... a city [...] which [...] can rightly claim to be the great seat of international nihilism. » (Notre traduction).

⁵⁶ La Troisième internationale communiste (ou « Komintern » en russe, par abréviation), fondée à Moscou en 1919 et dissoute en 1943, était une organisation qui regroupait les partis communistes favorables au régime d'abord bolchevique, puis soviétique à partir de 1922.

⁵⁷ « ... freedom-loving nations... » (Notre traduction).

⁵⁸ « ... in the same direction... » (Notre traduction).

capitaliste populaire de Nihilon » (Sillitoe 1971 : 15)⁵⁹ amalgame des notions distinctes et, en principe, antagonistes : le « capitalisme » et le « socialisme », ainsi que les concepts de « dictature » et de « démocratie », comme le confirme le titre et la signature du « Président de la dictature démocratique et socialiste nihiliste de la libre-entreprise de la République populaire de Nihilon » (Sillitoe 1971 : 104)⁶⁰ sur une plaque commémorative qui est remise à Richard Lope lors de son arrivée à l'aéroport de Nihilon-Ville. La raillerie est permanente. Un peu auparavant, dans l'avion qui l'amène jusqu'à la capitale de Nihilon, le professeur d'université nihilonien qui était son compagnon de voyage avait expliqué à ce même Richard Lope qu'« en matière de politique intérieure de Nihilon, le thème domestique [majeur était] toujours et toujours la plus grande liberté pour le peuple de faire ce qu'il [voulait et qu'on chantait] des chansons sur la liberté, des ballades pour la liberté et des berceuses en faveur de chacun pour soi » (Sillitoe 1971 : 61)⁶¹. Un autre indice, non moins sarcastique, réside dans le caractère très bref de l'interrègne entre la dictature du président Nil et le règne autoritaire de la reine Mella, la nouvelle souveraine du Nouveau Nihilon. L'insurrection a certes triomphé. Les illusions des « anti-nihilistes » (Sillitoe 1971 : 108)⁶² et des « intellectuels dissidents [du] parti politique appelé la « Vraie Liberté » (Sillitoe 1971 : 61)⁶³ sont vite dissipées. La mentalité des nihiloniens reste inchangée. Sont-ce d'ailleurs d'authentiques nihiloniens ? Un lapsus involontaire, prêté non sans malice au fonctionnaire de police qui examine le passeport de Jaquiline Sulfer à son arrivée en Nihilon, révèle une identité secrète, inattendue, entre la Nihilonie et la Grande-Bretagne. Indélicat, ce fonctionnaire, cherche à extorquer une somme supplémentaire pour accorder à la jeune femme son visa et le droit d'entrer dans son pays. Jaquiline s'en indigne. Il se récrie : « Nous sommes tous des fonctionnaires bien payés, heureux, prospères, patriotes, sobres et travailleurs, britanniques – je veux dire nihiloniens » (Sillitoe 1971 : 29)⁶⁴. Le trait est cruel. Il n'existe aucune différence entre les uns et les autres. Il en serait de même entre les régimes politiques libéraux et autoritaires. La récusation est réciproque.

Les significations qu'Alan Sillitoe prête à sa métaphore antitotalitaire dans *Travels in Nihilon* sont très mêlées. La satire est multiple. Il récuse le nihilisme extrême, imaginaire, qu'il associe à la Nihilonie et au pays de Nihilon. Il rejette le totalitarisme réel, post-stalinien, qu'il avait découvert à l'occasion de ses voyages en Union Soviétique et en de nombreux pays de l'Est. Il se défie cependant presque tout autant du libéralisme occidental anglo-saxon, à l'époque de la Guerre froide. Il

⁵⁹ « ... the People's Capitalist Republic of Nohilon. » (Notre traduction).

⁶⁰ « ... the Nihilistic Capitalist Free-Enterprise Socialist Democratic Dictatorship of the People's Republic of Nihilon... » (Notre traduction).

⁶¹ « ... songs of freedom, ballads of liberty, lullabies of free-for-all. » (Notre traduction).

⁶² « ... anti-Nihilist... » (Notre traduction).

⁶³ « ... a few intellectuals formed a political party called Real Freedom... » (Notre traduction).

⁶⁴ « We are well paid, happy, properous, patriotic, sober, and hardworking British –I mean Nihilonian –officials... » (Notre traduction).

multiplie les provocations. À sa manière, il reste profondément épris d'une liberté absolue, celle que la Nihilonie dénie précisément aux Nihiloniens.

CONCLUSION

Le recours à une métaphore antitotalitaire dans *Travels in Nihilon* d'Alan Sillitoe pose une interrogation grave, peut-être sans réponse, sur la nature de la liberté. Ce récit anti-utopique a été publié en 1971, au temps de la Guerre froide qui opposait depuis 1947 les États démocratiques occidentaux aux régimes socialistes et communistes autoritaires de l'Europe de l'Est, soutenus par l'Union soviétique. Ce récit raconte d'une manière très caustique l'équipée de cinq voyageurs anglais dans un pays parfaitement imaginaire, inventé de toute pièce, le Nihilon, dont la géographie est étrangement semblable à celle de la Roumanie socialiste en 1971, comme le confirme les cartes de géographie qui illustrent l'ouvrage. La démarche est reprise des *Voyages de Gulliver*⁶⁵ de Jonathan Swift, paru en 1726, qui comporte de nombreuses cartes qui décrivent les pays que Lemuel Gulliver aurait visités. Le procédé est aussi emprunté aux deux récits utopiques de Samuel Butler, *Erewhon* en 1872 et *Erewhon Revisited*⁶⁶ en 1901, dont des cartes de géographie renvoient à l'île sud de la Nouvelle-Zélande, où se situerait le pays d'« Erewhon », une anagramme du mot « nowhere » qui signifie « nulle part » en anglais. *Travels in Nihilon* s'insère dans cette tradition littéraire anglaise. Les cinq visiteurs qui se rendent dans ce roman en cet autre pays fictif, le Nihilon, ont été chargés par un groupe d'éditeurs britanniques d'élaborer un guide de voyage sur cette étrange patrie du nihilisme, fermée au monde depuis près de vingt-cinq années. L'aventure tournera court. Au terme du livre, ces visiteurs quittent précipitamment le nouveau royaume de Nihilon après avoir déclenché sans le vouloir une insurrection générale et une révolution qui provoquent la chute et la mort de son dictateur, le président Nil. Le récit prétend résumer leur aventure mais leur venue a été inutile. La dictature restera pérenne sous d'autres apparences. À une république totalitaire succède une monarchie non moins autoritaire. On sent une pointe d'amertume à travers ce dénouement. La construction de cette métaphore, l'élaboration de son cadre géographique, le camouflage de son contenu sous les apparences d'un guide touristique et la surcharge de ses significations allégoriques contradictoires aiguissent et émoussent en même temps la portée morale et politique de la satire. En 1968, à Moscou, devant le Congrès des Unions d'écrivains soviétiques, Alan Sillitoe avait tenté de dénoncer les abus commis

⁶⁵ SWIFT, Jonathan, *Voyages de Gulliver* [*Gulliver's Travels*, traduit par Emile Pons avec la collaboration de Bénédicte Lilamand et de Jacques et Maurice Pons], in : *Œuvres*, Paris, Gallimard (Collection « La Pléiade »), 1965.

⁶⁶ BUTLER, Samuel, *Erewhon ou de l'autre côté des montagnes* [*Erewhon or Over the Range* (1872), traduction par Valéry Larbaud], Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1920.

BUTLER, Samuel, *Nouveaux voyages en Erewhon : accomplis vingt ans après la découverte du pays par le premier explorateur et par son fils* [*Erewhon Revisited Twenty Years Later, Both by the Original Discoverer of the Country and by his Son* (1901), traduction par Valéry Larbaud], Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1924.

en Union soviétique contre les droits de l'homme. Ses efforts furent vains. En 1971, *Travels in Nihilon* en transpose le souvenir.

Bibliographie

Œuvre primaire

Sillitoe, Alan (1971), *Travels in Nihilon*, London : W. H. Allen.

Autres œuvres

Butler, Samuel (1920), *Erewhon ou de l'autre côté des montagnes* [*Erewhon or Over the Range* (1872), traduction par Valéry Larbaud], Paris : Éditions de la Nouvelle revue française.

Butler, Samuel (1924), *Nouveaux voyages en Erewhon : accomplis vingt ans après la découverte du pays par le premier explorateur et par son fils* [*Erewhon Revisited Twenty Years Later, Both by the Original Discoverer of the Country and by his Son* (1901), traduction par Valéry Larbaud], Paris : Éditions de la Nouvelle revue française.

Sillitoe, Alan (1964), *Road to Volgograd*, London: W. H. Allen.

Sillitoe, Alan (2007), *Gadfly in Russia*, London: J. R. Books Ltd.

Swift, Jonathan (1965), *Voyages de Gulliver* [Gulliver's Travels, traduit par Emile Pons avec la collaboration de Bénédicte Lilamand et de Jacques et Maurice Pons], in *Œuvres*, Paris : Gallimard (Collection « La Pléiade »).

Tourgueniev, Ivan (1863), *Pères et Enfants* [*Отцы и дети* (1862), traduit par Prosper Mérimée], Paris : Gustave Charpentier.

Annexe : Carte de la Nihilonie (Source : SILLITOE, Alan, *Travels in Nihilon*, London, W. H. Allen, 1971).



MYTHE ET MÉTAPHORE DANS L'ÉCRITURE DE SYLVIE GERMAIN

Crina-Magdalena ZĂRNEȘCU
Université de Pitești, Roumanie
crina_zarnescu@yahoo.fr

Résumé

Partant d'une idée de Borges, selon laquelle l'homme compense les limites de la raison dans l'effort d'appréhender les ressorts les plus intimes de l'existence par l'imagination qui crée des mythes et des symboles, je me suis proposé d'analyser la métaphore que Sylvie Germain construit dans son roman poétique *Le Livre des Nuits*. La métaphore est l'ingrédient d'une écriture alchimique censée surprendre le mouvement des idées et des sentiments face à une réalité agressive et contraignante. La métaphore chez Sylvie Germain est une source d'innovation mythique dans le sens qu'elle recalibre les mythes anciens selon les conditionnements de l'époque moderne qu'elle vit intensément. S'il faut définir la métaphore germanienne par ses traits sensoriel, pathique, esthétique et axiologique, faisons appel aux titres des deux de ses ouvrages qui nous aident à voir à travers elle les « couleurs de l'invisible » et à entendre « les échos du silence » de son écriture.

Abstract

MYTH AND METAPHOR IN SYLVIE GERMAIN'S WRITINGS

Drawing on Borges's idea, according to which man compensates the limits of reason in an effort to understand the most intimate mechanisms of existence through imagination, which creates myths and symbols, this paper aims at analyzing the metaphor which Sylvie Germain builds in her poetic novel *Le Livre des Nuits*. Metaphor is the ingredient of an alchemical writing supposed to catch the movement of ideas and feelings facing an aggressive and compelling reality. Metaphor is with Sylvie Germain a source of mythical innovation in the sense that it recalibrates the ancient myths in modern times' terms. If we were to define Germain's metaphor by its sensory, pathos, esthetic and axiological traits, then we would turn to two of her works which help us see through it the "colours of the invisible" and hear the "echoes of silence" of her writing.

Mots-clés : *métaphore, herméneutique, mythe, ambiguïté, existence tragique.*

Keywords: *Metaphor, hermeneutics, myth, ambiguity, tragic existence.*

Introduction

Les romans de Sylvie Germain, l'une des plus remarquables écrivaines françaises contemporaines, constituent le « reflet métaphorisé » d'une réalité rongée par toute sorte de maux qui se manifestent autant au niveau du destin individuel qu'au

niveau collectif tout le long de l'histoire. L'époque contemporaine où l'individu naît et vit sous le signe de l'aliénation et d'une solitude assommante, n'est que le résultat d'un long combat acharné qui a opposé l'homme à lui-même et aux autres, à l'histoire et à Dieu. Philosophe de formation, Sylvie Germain essaye dans tous ses romans de trouver les réponses aux questions qui l'ont hantée depuis les débuts de sa création sur l'origine du mal et les formes qu'il a prises dans l'existence de l'homme. Etant donné que le problème du mal ne se prête pas à une thématization directe dans sa formule romanesque, elle se sert de la métaphore comme seule modalité d'analyser l'inépuisable perversion du mal incrusté dans l'existence humaine.

1. La métaphore, revalorisée au XX^e siècle par les acquis de la psychanalyse freudienne, le néokantisme (Martin Heidegger), la phénoménologie (Edmund Husserl) ou l'herméneutique, change d'éclairage sur une réalité sèche, réduite à deux dimensions, par l'infusion de rêves et la force des symboles.

La fréquentation de la métaphore qui rejoint la légende et le mythe convoquant un ensemble symbolique enrichi rend la prose de Sylvie Germain poétique ce dont elle parle à maintes reprises lors de ses entretiens.¹

1.1. Dans *Le Livre des Nuits*, le premier d'un cycle romanesque qui a valu à Sylvie Germain six prix littéraires, la métaphore performe entraînant les sensations du vécu et l'impalpable des rêves et des pensées au-delà des limites considérées rationnelles du discours narratif dans une zone où la fantaisie et l'imaginaire symbolique font la loi. Sans le recours à la métaphore qui nourrit le mythe et le ravive, ce roman n'aurait été qu'une chronique de famille déroulée dans le décor des guerres qui ont brutalement bouleversé la vie des gens.

1.2. La métaphore organise l'écriture de Sylvie Germain créant le cadre de la quête de l'identité du personnage principal. La métaphore représente autant un repère esthétique qu'une modalité d'investigation du subconscient de ses personnages à l'encontre d'une réalité opprimante. Ainsi, l'écrivaine multiplie les plans de signification et d'analyse suivant l'odyssée extérieure et intérieure de Victor-Flandrin, personnage principal du livre et élément cohésif de l'histoire. Le destin d'exception de Victor-Flandrin se manifeste par l'apparition d'un éclat d'or qui étoile son œil gauche et qui lui a valu le surnom de « Nuit-d'Or ». Au fait, il acquiert de nouveaux prénoms à chaque nouvel événement qui rythme sa vie, depuis le départ de la maison, la rencontre du loup, devenu comme dans les récits médiévaux son ami sauvage, qui lui prête de son pouvoir, jusqu'à la mort de son père ou de sa maîtresse : Victor-Flandrin-Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. À l'intérieur de son nom il y a le rappel de la nuit connotant la genèse, l'indéfini, l'informel, mais aussi le désir (l'Or) de continuer son chemin au bout duquel il atteindrait le jour/la lumière. C'est au terme de ce voyage, à la fois intérieur qu'extérieur, qu'il aura la révélation de Dieu et la conscience de soi comme identité assumée et intégrée. Le nom même de la famille

¹ L'intégrale de ses interviews parue sous le titre *Le vent ne peut être mis en cage* en 2002.

duement éprouvée par le destin, Péniel, a des origines bibliques. Sylvie Germain dont la pensée est imprégnée par la recherche douloureuse et profonde de Dieu, situe ses personnages et leurs histoires particulières dans le décor de la grande Histoire les confondant souvent avec le destin collectif. Ainsi, le nom de cette famille, Péniel, dont une suite de générations sont marquées par les conséquences désastreuses des guerres, rappelle la séquence biblique de la lutte de Jacob avec l'ange. A la fin de ce combat qui ne connaît ni vaincu, ni vainqueur, Jacob baptise l'endroit Péniel qui signifie « le visage de Dieu » : « J'ai vu le visage de Dieu et mon âme a été rachetée. » (Genèse, 32, 22-33)

1.3. Comment faut-il considérer la métaphore germanienne ? Pour répondre à cette question, je vais commencer par le rapport que Paul Ricœur établit entre mythe et métaphore. Le mythe est pour lui « la poésie plus la croyance » ce qui veut dire qu'il est, d'une certaine manière, « la métaphore prise à la lettre ». Chez les anciens Grecs, le mythe représenterait le besoin de comprendre la réalité ce qui aboutit à la symbolisation des mystères de la vie. La métaphore fonctionne ici comme un *dispositif rhétorique média* – selon la vision ricœurienne – permettant la projection d'un monde gouverné par le mal qui est vu et appréhendé par l'autre et qui est aussi témoin. Considérés par ce biais, mythes et métaphore traduisent « tous les possibles du réel »². Au niveau de l'écriture de Sylvie Germain, il faut regarder la métaphore au moins de deux points de vue : premièrement, comme modalité d'investiguer l'invisible et de le rendre dans les couleurs du visible, pour paraphraser l'écrivaine, et, secondement, de transfuser au mythe ancien « le sang » des temps contemporains éviscérés par toute sorte d'événements tragiques à partir des guerres jusqu'aux adultères et morts prématurées et absurdes. La mise dans un premier plan des éléments déclencheurs et des mouvements du psychisme trouble des personnages rendent la métaphore épaisse et ambiguë, censée multiplier indéfiniment les trajectoires herméneutiques. Il y a, en fait, tout un processus alchimique qui mélange symboles bibliques et mythiques et décante par le filtre poétique toute cette substance narrative, souvent, trop lourde et étouffante, pour aboutir à une métaphore polysémique, surdéterminée. (Derrida 1972 : 156)

Dans le quatrième chapitre du roman, « La Nuit du sang », on tombe sur un paragraphe qui constitue, à mes sens, le principe fondamental d'écriture qui gouverne l'alchimie verbale dont Sylvie Germain se sert pour construire son texte poétique.

« Éros. Oser la rose, le don de la rose.

Mais le verbe à son tour se met en marche, et tourne. Quand le nom de la rose s'emporte de la sorte et entre en rotation il devient roue. Alors le nom de la rose s'écorche à ses propres ronces et se prend à saigner. Parfois le sang de la rose se colore de jour et brille comme la claire salive d'un rire.

D'autres fois le sang de la rose se brasse dans la nuit et il s'y mêle alors une sueur amère et sombre.

² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éd. Du Seuil, 1975, p. 317. Toutes les citations du paragraphe sont prises dans ce livre.

Oser. La blessure de la rose. Rose violente, et violentée.
Rose-sang, rouge-sang, éclatant, qui, sitôt écoulé, brunit puis noircit.

À Terre-Noire, les noms des choses, des bêtes et des fleurs, les noms des gens, n'en finissaient pas de se décliner, de dériver dans les méandres des assonances et des échos.

Des assonances parfois si inattendues, si incongrues même, qu'elles se brisaient en dissonances.

Rose-sang, rose-nuit. Nuit-sang et feu-vent-sang.

Rose-rouge-rauque. » (1984 : 85)

On remarque dans la séquence ci-dessus le mécanisme et la force de l'invention poétique qui font corrélérer des signifiés inhabituels et insolites à certains rythmes de la phrase et par lesquels la métaphore multiplie les directions signifiantes, les faisant tourner autour de quelques symboles-pivots, tels *la rose*, *la roue*, *la rosée* – symboles cabalistiques – et les associer aux mythes dont *le sang*, *le feu*, *le rouge* sont les plus importants, créant ainsi un véritable carrousel métaphorique où « [...] les noms des choses, des bêtes et des fleurs, les noms des gens, n'en finissaient pas de *se décliner, de dériver dans les méandres des assonances et des échos.* »

1.4. J'ai marqué en italiques les « arguments poétiques » d'une métaphore « baroque » dont les polyvalences s'ouvrent en cascade entraînant d'autres pistes de significations inattendues. Cette métaphore est « vive » parce qu'elle ne reste pas figée, mais, bien au contraire, elle rend compte d'une continuelle migration sémantique par « la métaphorisation de la métaphore » (Derrida 1971 : 162). J'appelle ce type de métaphore, baroque, du fait qu'elle dépasse sa définition traditionnelle comme substitution d'un terme propre par un terme figuré, par le rapprochement dans une même sphère signifiante des réalités bien éloignées les unes des autres qui à maintes reprises ne sont que le reflet d'un concept philosophique, assurant ainsi le passage du sens notionnel au sens émotionnel. Idées comme l'inconsistance de la vie, la mise en doute des repères d'une existence donnée ou devant la foi et Dieu, le jeu de plans entre réalités possibles et probables, minées, en fait, par la seule certitude, la mort, connotent la vision d'un monde dérisoire. En alchimie, et cela se reflète dans l'écriture de Sylvie Germain qui semble être matière vivante et mouvante, tout est signe et symbole d'une autre réalité et les métamorphoses du visible traduisent l'interconnexion de tous les éléments de l'invisible qui assurent l'unité du monde. Le symbolisme complexe de *la rose* qui mélange alchimie et hermétisme chrétien glisse vers d'autres champs signifiants telle *la rosée*. Dans l'iconographie alchimiste, la rosée est un symbole polyvalent qui rejoint le haut et le bas, le céleste et le terrestre, rappelant l'Arbre de la Vie, représentation de l'Axe du Monde, le solide et le liquide, le blanc et le rouge, le doux et l'amère. Tout cela renvoie à la matière première, fondamentale des alchimistes. (*v. supra*), mais aussi, « [...] à l'idée de renaissance et de résurrection, associée évidemment à l'idée chrétienne de Rédemption ». (René Guénon 1977 : 101)

Entre *la rose* et *la roue* il y a plus qu'une allitération, il y a un symbolisme phonique profond qui développe cette relation au niveau métaphorique dans l'idée de Monde, de devenir cosmique, y compris de cyclicité, se rapportant au microcosme et, respectivement, au macrocosme. (*Ibid. et passim*) Par ailleurs, tous les vecteurs sémantiques rappelés assurent d'autres rapports aux éléments primordiaux, l'eau, la terre et le sang ce qui se reflètent dans les titres des cinq chapitres, en somme, cinq nuits : « Nuit de l'eau », « Nuit de la terre », « Nuit des roses », « Nuit du sang », « Nuit des cendres ».

2. Tout le livre de Sylvie Germain, gouverné par la métaphore de *la nuit*, peut être considéré une métaphore dense, élargie et ambiguë qui transfigure poétiquement l'existence tragique d'une famille dont le destin n'est que le reflet de l'histoire humaine avec tout ce qu'elle implique de transformations, de désastres, de retours ou de mystifications. Le titre même du livre, *Le Livre des Nuits*, est configuré par une métaphore laquelle, reprise lors de chaque chapitre (v. *supra*) et resémiotisée nous fait penser à la métaphore-texte. Par la métaphore, Sylvie Germain « adoucit » l'implacable et la rigidité du regard philosophique sur les maux qui bouleversent l'existence humaine, la mort, l'absurde, les guerres, le suicide, les maladies, etc., en leur conférant comme dans la peinture des tonalités, des nuances, des échappées de lumière dans le contexte sombre et tendu de son récit. Pour elle comme pour Paul Ricœur, le recours à la métaphore relève d'un choix philosophique, esthétique et rhétorique à la fois. La profondeur de la pensée philosophique est rendue par un langage métaphorisé qui recalibre les symboles mythiques et les paraboles théologiques en créant une sorte de trompe-l'œil poétique.³ La métaphore de *la nuit* complexe, surdéterminée, d'essence baroque resemantise par ses valences symboliques les mythèmes qui jalonnent le récit.

« Nuit hors-temps qui présida au surgissement du monde, et cri d'inouï, silence qui ouvrit l'histoire du monde comme un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu. » (S. Germain 1984 : 6)

Métaphore syncrétique et ambiguë, appartenant à la fois à la pensée païenne qu'à celle chrétienne, *la nuit* rassemble des traits paradoxaux. Elle traverse l'histoire de symboles, se diversifiant selon les expériences existentielles des gens et leur horizon spirituel. *La nuit* est devenue un symbole mystique, central, dans les trois religions monothéistes, signifiant une étape de privations et d'épreuves nécessaires que l'âme doit passer pour rejoindre Dieu. Chez Sylvie Germain, le symbolisme de

³ S. Germain avoue à Xavier Houssin avoir emprunté le « regard » des peintres et des photographes « parce qu'ils voient les choses autrement [...]. Ils ont le regard à l'affût – les jeux de la lumière et des ombres sont si fugaces. » Et Xavier Houssin à affirmer : « La lumière d'éclipse rejoint d'une certaine manière l'étrangeté et le fantastique de vos livres. », Sylvie Germain et Xavier Houssin, *Écrire, écrire ? Pourquoi ?* Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. Paroles en réseau, 2010 in <http://books.openedition.org/bibpompidou/1161>.

la nuit renferme la recherche obsédante de Dieu qui ressourc, d'ailleurs, tous les écrits de l'écrivaine française dont la pensée est tiraillée entre l'idée d'un Dieu miséricorde qui a créé tout ce qui nous entoure et nous réjouit et le silence affreux qui dissout toute réponse aux questions existentielles que l'homme lance vers le ciel et aux angoisses qui l'immergent dans le vide. La nuit ne tient pas uniquement à la vision cosmique des nuits originelles, mais elle reflète les coins obscurs de la conscience humaine. Dans ce voyage à travers un monde bouleversé par une série d'événements tragiques, dont les guerres avec leur cortège de souffrances, de meurtres et de sacrifices inutiles, Victor-Péniel affronte des obstacles extérieurs qui le mettent à l'épreuve et des obstacles intérieurs qui surgissent devant la recherche obstinée de son identité profonde. Puisque le mal est inscrit dans l'homme et cette longue nuit qu'il traverse n'est qu'un long déchirement provoqué par un dieu qu'il considère responsable de son drame. Au bout de la nuit, il va avoir la révélation de la vérité, de sa vérité.

2.1. La métaphore de la *Nuit* se rattache à l'histoire de l'homme comme une longue quête de soi et de Dieu. Chaque nouvelle expérience, chaque épreuve quelques dures qu'elles soient et qui marquent le chemin de Victor-Péniel, enrichissent cette métaphore par l'adjonction de nouveaux et inédits trajets signifiants. Le voyage à travers la nuit n'aboutit pas à la lumière du jour, comme supposé, mais à une nuit encore plus obscure qui connote le vide et le non-sens. Le mytheme du *sang*, du *sang noir*, qui fait « rimer sang avec cendres et néant » multiplie les valences initiales de la métaphore et se rapporte à l'absurde de l'existence humaine rendu par les guerres injustifiables et les horreurs qui leur succédaient. Comme argument, deux exemples tirés du livre :

« Rouge-sang.

Les noms des roses et des hommes se déchirèrent en cris, et tombèrent en silence.

Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard.

Alors l'homme lui-même se rendit innommable, – et Dieu par contrecoup.

Sang-Dieu, sans Dieu.

Dieu-cendres.

Cendres et poussières. » (p. 116)

Ou bien :

« Il voyait la Nuit, encre tout à la fois opaque et translucide, – encre d'avant toute écriture, ou bien d'après. **Nuit-d'encre** noire où plus rien ne s'écrit, ne se dit, ne se lit. **Nuit-d'encre illettrée** où plus rien ne se passe.

En fait, peut-être n'était-ce pas même lui qui veillait ainsi dans la nuit, c'était la nuit elle-même qui veillait à travers lui, en lui. Il n'était plus qu'un lieu vide, – guérite d'os et de peau à l'abandon où la nuit elle-même était entrée en sentinelle pour monter la garde de sa propre immensité, de son propre silence. Sachsenhausen. Nuit. Nuit, la Nuit.» (p. 140)

2.2. La rencontre du mythe et de la parabole religieuse dans la construction de la métaphore arrive à lui donner un grand potentiel de symbolisation qui dynamise indéfiniment la structure narrative.

La valorisation de la métaphore de la *Nuit* à plusieurs niveaux de significations qui évoquent l'idée du combat perpétuel de l'homme avec des forces extérieures et intérieures, la recherche de nouveaux horizons de stabilité qui s'ensuivent sous le signe d'un dieu in-transigent, « clarificateur », rappelle deux personnages bibliques, Job et Jacob. Ils définissent la condition de l'homme en proie à un destin d'épreuves dramatiques comme autant d'obstacles auxquels il se heurte dans sa quête obstinée de Dieu. Job reste dans la littérature biblique (poétique) comme le premier héros tragique de la littérature qui a subi jusqu'aux limites de l'absurde les souffrances morales et physiques infligées sans se dédire de Dieu. Il se trouve sur la ligne de démarcation très fragile qui sépare la croyance du blasphème et de la dénégation. Il est le premier à douter et à assumer sa culpabilité. Un autre renvoi biblique qui nous intéresse est la lutte de Jacob avec l'ange au passage de Yabbok (Genèse, 32, 22-33) (v. *supra*). Sylvie Germain voit dans cette lutte l'image de l'homme aux prises avec son destin, avec des forces démesurées qui l'amènent à se connaître et à se dépasser lui-même.⁴

« De cette lutte, Jakob sort marqué avec la hanche déboîtée. [...] L'homme ne sort pas indemne, il sort en claudiquant. Claudiquer c'est marcher entre le visible et l'invisible, entre le connu et l'inconnu, à la fois sur la terre et dans le ciel. » (2002 : p. 31/61)

Jacob qui *sort en claudiquant* de cette lutte ne représente pas uniquement l'archétype de ses personnages, mais une définition de l'écrivain lui-même parce que « [...] le Jacob écrivain combat avec le langage et, au-delà, avec le verbe et sa doublure de silence. », disait Sylvie Germain.⁵ La claudication renvoie à l'hésitation comme attitude existentielle de doute et de recherche qui se reflètent autant au niveau de l'écriture que dans la construction des personnages. Les noms qu'ils acquièrent dans le déroulement de leur histoire personnelle évoquent à la fois le niveau de conscientisation auquel ils sont arrivés au bout de certaines expériences, leur psychisme compliqué, la révélation des vérités cherchées, mais aussi une constante confusion de la réalité et du rêve. L'écrivaine affirmait à ce propos : « Si j'ai

⁴ Dans un entretien avec Xavier Houssin, Sylvie Germain disait : « Tout être humain, quel qu'il soit, où qu'il soit, et quelle que soit l'époque où il vit, est un jour convié à mener cette lutte qui consiste à devenir adulte. Je pense que s'ouvrir vraiment au monde, c'est se poser des questions, ces éternelles questions : D'où vient-on ? Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Qu'y a-t-il après la mort ?... C'est un peu cela, la lutte avec l'Ange, avec l'inconnu, avec la nuit... D'ailleurs, il n'est même pas indiqué qu'il faisait nuit, au fameux gué du Yabboq, mais c'était bien dans une **nuît des sens, une nuît de l'intelligence, et du cœur et de l'esprit, dans laquelle Jacob a été précipité.** », *op. cit.*

⁵ *Idem*, pp. 32/623.

tendance à transmuier la réalité en histoires souvent légendaires...c'est peut-être parce que je ne dissocie pas la réalité et sa doublure d'imaginaire. »⁶

Conclusion

La Nuit qui a représenté l'objet de mon analyse appartient autant au symbolisme du paradigme biblique qu'au registre rhétorique. En amont, elle reprend le mythe et lui transfuse de l'actuel et, en aval, elle lui fait accueillir les inflexions intertextuelles comme autant de regards qui interfèrent sur la même problématique du mal et qui nourrissent ce récit poétique aux multiples pistes dont certaines restent parfois impénétrables. La métaphore baroque de Sylvie Germain ravive le mythe par la mise en acte d'une historicité, d'une composante spatio-temporelle qui rend manifeste les significations symboliques parce qu'elles se raccordent aux temps actuels. Il n'y a pas meilleure fin que ces propos recueillis par Bruno Carbone lors d'une interview prise à Sylvie Germain. L'imaginaire (lisons la métaphore) est « [...] une plongée dans l'épaisseur du monde, dans la chair du temps, un vagabondage dans les coulisses du visible. » (1994 : 15)

Bibliographie

- Aquien, Michèle/Molinié, Georges, (1999), *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui ».
- Carbone, B/Foulloneau J.-P./Nublat Odile/Person Xavier, (1994), *Entretien avec Sylvie Germain*, photographies de Frédéric Jagueneau, Poitiers : La Rochelle Office du Livre en Poitou-Charentes.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain, (1999), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont / Jupiter.
- Caillouis, Roger, (1938), *Le mythe et l'homme*, Paris : Gallimard.
- Crommelinck, Luc, (2005), *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Levinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Éditions Feuilles Familiales.
- Derrida, Jacques, (1972), *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Ducrot, Oswald/Schaeffer, Jean-Marie, (1972), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais ».
- Gadamer, Hans-Georg, (1996), « L'ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique », in *Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. intégrale rev. et compl. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris : Éditions du Seuil.
- Germain, Sylvie, (1984), *Le Livre des Nuits*, Paris : Éditions Gallimard.

⁶ B. Carbone, J.-P. Foulloneau, O. Nublat, X. Person, *Entretien avec Sylvie Germain*, La Rochelle Office du Livre en Poitou-Charentes, 1994, pp. 5-6.

- Germain, Sylvie, *Le Vent ne peut être mis en cage*, (2002), Bruxelles : Alice Éditions/RTBF Liège, coll. « L'intégrale des entretiens « Noms de Dieux », d'Edmond Blattchen », n° 31.
- Germain, Sylvie/Houssin, Xavier (2010), *Ecrire, écrire ? Pourquoi ?*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. Paroles en réseau, in <http://books.openedition.org/bibpompidou/1161>.
- Guenon, René, (1977), *Symboles de la science sacrée*, Paris : Éditions Gallimard.
- Ricœur, Paul, (1975), *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil.

SUR LES DYNAMIQUES CHAOTIQUES DE LA MÉTAPHORE, DANS LA PERSPECTIVE DE LA SYNCHRONICITÉ

Narcis ZĂRNESCU

Académie Roumaine, Roumanie

La revue ACADEMICA

International Society for Philosophers (University of Sheffield)

narciss.zarnescu@gmail.com

Résumé

L'étude tente d'appréhender la dynamique chaotique de la métaphore, effet d'une série de processus créatifs qui semble se dérouler, dans certains cas, entre la sérendipité et la synchronicité. Notre projet, ayant comme points de départ des hypothèses puisées dans la physique quantique, la théorie du chaos et de la complexité, propose une autre micro-théorie sur la métaphore, définissable, cette fois-ci, comme génératrice d'un ordre acausal, signifiait et créateur et des correspondances.

Abstract

ON THE CHAOTIC DYNAMICS OF METAPHOR FROM THE PERSPECTIVE OF SYNCHRONICITY

The study attempts to highlight the chaotic dynamics of metaphor as effect of a series of creative processes that seem to range, in some cases, from serendipity to synchronicity. Our project, having as starting points hypotheses drawn from quantum physics, the theory of chaos and complexity, proposes another micro-theory of metaphor, which could be defined as generating an a-causal order and meaningful coincidences.

Mots-clés: *Aristote, Jung, Perelman, Ricœur, métaphore, sérendipité, synchronicité, trans-temporalité.*

Keywords: *Aristotle, Jung, Perelman, Ricœur, Metaphor, Serendipity, Synchronicity, Trans-Temporality.*

1. Repères subjectifs

Après quelques décennies de co-habitation académique, spirituelle, poétique, herméneutique Aristote - Narcis Zarnescu & co. [les disciples], je me suis rendu compte que le temps malherbien 'vint' enfin et que la Poétique devrait être refaite, refondue, redéfinie pour l'usage du XXI^e siècle.

2. Entre inertie et iconoclisme

Reprendre, en essayant de redéfinir séquentiellement, une *entrée* du lexique conceptuel aristotélicien qui domine depuis deux millénaires la réflexion inertielle, fût-elle philosophique, stylistique, poétique, etc. c'est prendre conscience d'une pensée – *horribile dictu* – dogmatique, remettre en cause les stéréotypes d'une autorité absolue, en prenant soin quand même que cette démarche ne se corrompt pas et sombre dans des hypostases iconoclastes ou déconstructivistes.

3. La langue de bois d'Aristote

C'est Aristote qui, le premier, a codifié dans l'espace européen la 'technologie' – mécanismes, tropes et trucs, figures de style, stratégies logiques etc. – du discours et du texte, par ses deux ouvrages... pré-perelmaniens: la *Poétique* et la *Rhétorique*. Selon sa définition, la métaphore est un trope, une figure de mots, bref, « l'application d'un nom impropre »¹. Étant, au fond, un rapport d'analogie, la métaphore peut être aussi définie en termes de déplacement (*epiphora*) d'une signification à un signifiant [qui désigne autre chose], du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce².

3.1. Horizons du trans-euclidien

Transférer la *Poétique* et le *Poétique* de l'espace aristotélicien, pré-euclidien à l'espace-temps non euclidien, trans-euclidien, à N-dimensions, temps multi-dimensionnel (Craig / Weinstein 2008), suppose évidemment une perspective à moins holistique, si non 7D ou bien XD, où X représente toutes les données additionnelles imaginables. Il est certain, d'une part, que toute initiative ou 'mini-révolution' conceptuelle a un côté subjectif, rhétorique, affectif et pseudo-sentimental, et devrait se présenter et être identifiée par des séries, ordonnées, hiérarchisées ou non, des *dubito ergo cogito*. D'autre part, notre entreprise presque utopique tiendra compte, à un moment donné, des réseaux des contextes interactionnels, micro ou macro, tels que, par exemple, l'ontologie moderne qui impose l'existence d'un seul monde, un univers, mais aussi les ontologies relationnelles, postmodernes, qui proposent un monde multiple, un plurivers.

4. Permutations, substitutions, transpositions

La *Poétique* d'Aristote, notamment la métaphore, ancrée depuis déjà plus de deux millénaires dans son espace-temps pré-euclidien, est devenue de plus en plus illisible(s) et non-fonctionnelle(s). Cette crise conceptuelle exige discrètement une solution ou même plusieurs, des re-lectures et des ré-évaluations. C'est à nous donc pour l'instant qu'incombe la responsabilité de *re-voir* la métaphore dans les amples réseaux des contextes interactionnels, globaux, équivalents du concept d'integron,

¹ La définition canonique de la *Poétique* dit : « *onomatos allotriou epiphora* » [ὀνόματοῦ ἀλλοτρίου ἐπιφορά], Aristote, *Poétique*, 21, 1457b 7-8, trad. fr. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Seuil, 1980.

² Cf. *Rhétorique* 1405a3-5, *Poétique* 1457b6-9.

proposé par les généticiens (Jacob 1970 ; MacDonald / Demarre 2006 : 1157). En rechargeant la poétique aristotelicienne dans les macro-contextes des champs culturels ou neuro-scientifiques, des théories et hypothèses, l'herméneute contemporain semble s'embarquer pour une expérience presque alchimique qui suppose des séries de permutations, substitutions, transpositions et sublimes, métaphoriquement parlant.

5. Un échec assumé ou « Aristotle reloaded »

Perelman, promoteur d'une Nouvelle Rhétorique, commence par imiter maladroitement le Wittgenstein du *Tractatus* (Perelman 1931 : 486-496), avant de se fondre dans un style analytique plus mesuré (Perelman 1933 : 17-23 ; 1936 : 204-208). Tout en faisant appel à Aristote pour légitimer sa conception de la rhétorique, il récuse la pertinence de la forme syllogistique dans le champ de l'argumentation, ce qui marque et confirme les limites de la lecture perelmanienne de l'*Organon* d'Aristote.³ Ses arguments, dont les incohérences et les ambiguïtés ne trompent pas les critiques, supportent des dissections inutiles. Les « tensions entre les concepts opératoires », les « arguments quasi-logiques », la « dissociation des notions », « la nature irréductible de la conscience morale » ou les « astuces rhétoriques »⁴ font oublier parfois l'enjeu de ses schèmes argumentatifs. Pour Perelman, la *Rhétorique* d'Aristote ne sera qu'un prétexte et un masque, exigés par les menaces du national-socialisme (1933), derrière lesquels il veut cacher son identité d'exilé et de Juif, *larvatus prodeo*, et approfondir le contre-modèle du discours talmudique (Frank 2003 : 163-194; Bolduc 2016 : 22-35). Une seule phrase semble résumer et confirmer ses « erreurs » et son échec :

« L'accord d'un auditoire universel n'est donc pas une question de fait, mais de droit. C'est parce qu'on affirme ce qui est conforme à un fait objectif, ce qui constitue une assertion vraie et même nécessaire, que l'on table sur l'adhésion de ceux qui se soumettent aux données de l'expérience ou aux lumières de la raison. » (Perelman / Olbrechts-Tyteca 1988 : 41).

C'est pour ces raisons et pour d'autres encore que dans leur *Traité*, à l'entrée « ressemblance », Perelman et Olbrechts-Tyteca amassent chaotiquement différents types d'instruments poétiques, rhétoriques, discursifs, etc. qui renvoient à des développements sur la « comparaison » (Perelman 1983 : 326); l'« analogie » (*Idem* 1983 : 500, 515, 527, 531-533), le « modèle » (*Idem, Ibidem* : 494) et la « métaphore » (*Idem, Ibidem* : 540).

³ Guy Bouchard et Raynald Valois (1983), «(Nouvelle) rhétorique et syllogisme» in *Érudit*, Volume 39, numéro 2. URL: id.erudit.org/iderudit/400026ar

⁴ Marc Dominicy, *Perelman et l'École de Bruxelles*. URL: http://www.philodroit.be/IMG/pdf/Marc_Dominicy_Article_Perelman.pdf

6. « La synchronicité, une rêverie épistémologique »⁵

Tandis que pour Malraux, les coïncidences étaient le « langage de la destinée », pour Jung, la synchronicité serait une co-existence chargée de sens, l'effet des rapprochements, correspondances et coïncidences significatives. Il conçoit la synchronicité à partir des méthodes de divination du Yi-King chinois (*Livre des métamorphoses*)⁶, interprétées par le biais des écrits de Leibniz sur l'harmonie préétablie et de Schopenhauer sur l'inconscient, mais ses fondements métaphysiques reposent sur la philosophie orientale du Tao et des Vedanta.

6.1. *Spiritus mundi* ou l'Harmonie préétablie

Dans le texte jungien canonique, la synchronicité est définie comme l'effet d'une harmonie préétablie où l'individu et le monde sont subsumés à un sens transcendant.⁷ « La synchronicité présuppose un sens *a priori* en rapport avec la conscience humaine [...] »⁸. Ce Sens, dévoilé par l'inconscient collectif ou *spiritus mundi*, en particulier, par l'archétype, est un « [...] arrangement d'événements [qui] échappe à notre possibilité de connaissance ».⁹ Mais, observe Jung, « [...] si des synchronicités se produisent, c'est que la situation est archétypique, car lorsque des archétypes sont constellés, apparaissent aussi des manifestations archaïques d'unité.»¹⁰ Bref, « Il y a une sympathie entre toutes les choses. »¹¹ D'ailleurs, depuis l'Antiquité Gréco-Latine ou Orientale, l'interconnexion universelle est devenue un *topos* traditionnel des cultures, une vérité absolue, que l'époque moderne s'essaye à reconstituer, engagée dans une anamnèse (*anamnesis*, gr.) platonicienne utopique.

⁵ Marie-Laure Grivet (2002), *La synchronicité, une rêverie épistémologique...*, *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 3 (n° 105), pp. 39-52.

⁶ Dans sa préface à la traduction du Yi-King, Jung écrivait : « En dépit de notre croyance en l'existence de lois naturelles, nous manquons quelque peu de rigueur dans notre usage du concept de hasard. Que de phénomènes psychiques, par exemple, définissons-nous comme « fortuits » alors que celui qui sait ne voit que trop clairement qu'il ne s'agit de rien moins que d'un hasard! Je rappellerai seulement tous ces cas de lapsus, d'erreur de lecture, d'oubli, dont Freud a déjà bien montré qu'ils ne devaient rien au hasard. Aussi suis-je enclin au scepticisme quant à ce hasard auquel on attribue les réponses justes du Yi-King. Il me semble même que le nombre de réponses manifestement justes atteint un pourcentage qui se situe très au-dessus de toute probabilité. Je crois qu'il ne s'agit absolument pas d'un hasard, mais d'une régularité. » [Jung, *Synchronicité et Paracelsica*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 313].

⁷ Jung (1952), « La synchronicité, principe de relations acausales » in *Synchronicité et Paracelsica*, trad. C. Maillard et C. Pflieger-Maillard, Paris: Albin Michel, 1998.

⁸ Jung (1946), « Réflexions théoriques sur la nature du psychisme » in *Les racines de la conscience*, trad. Y. Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 560. Jung, « La synchronicité, principe de relations acausales », *Synchronicité et Paracelsica* (1952), trad. C. Maillard et C. Pflieger-Maillard, Paris : Albin Michel, 1998, § 932.

⁹ Jung, *Synchronicité...*, *op. cit.* § 906.

¹⁰ Jung, « Lettre du 14 janvier 1958 », *Correspondance V, 1958-1961*, trad. A. Gaillard-Dermigny et Ch. Gaillard, Paris : Albin Michel, 1996, p. 15.

¹¹ *Idem, ibidem.*

6.2. Théories alternatives du hasard

De nombreux auteurs ont proposé différentes théories alternatives au hasard, axées sur la compréhension de l'ordre sous-jacent au réel, parmi lesquels: Jung et Pauli (*Théorie de l'Acausalité*, 1952), David Bohm (*Théorie de l'Ordre Implicite*, 1980), Rupert Sheldrake (*Théorie des Champs Morphiques*, 1988), David Peat (*Théorie de l'Ordre Caché*, 1988), Jean-François Vezina (*Théorie des Hasards Nécessaires*, 2001), Ervin Laszlo (*Théorie du Champ Akashique*, 2004), François Martin (*Théorie de la Psyché Quantique*, 2004), Philippe Guillemant (*Théorie de la Double Causalité*, 2009), Joachim Soulières (*Théorie de l'Endo-Système*, 2012). Pour tous ces spécialistes et rêveurs, les phénomènes de synchronicité représentent des manifestations concrètes de l'*ordre caché* de l'univers. « L'intrication essentielle de l'univers »¹², ainsi que le « principe d'incertitude » d'Heisenberg¹³, l'« effet papillon » d'Edward Lorenz ou « l'A-causalité » pourraient alors se concevoir comme recouvrant le mécanisme encore inconnu qui tend à synchroniser des événements reliés par le Sens et non par la Cause, grâce aux structures profondes de la similarité archétypale.

6.3. *Unus mundus*

À la suite de Jung, Marie-Louise Von Franz (1984/1995 : 176), sa disciple, postule l'existence d'un univers virtuel, à la fois psychique et matériel nommé *unus mundus* (le Monde-Un). Hubert Reeves, astrophysicien, dans sa contribution à l'ouvrage collectif *La synchronicité, l'âme et la science*, observe la « très grande unité, sur tous les plans, de notre univers ». (1984::11-19)

6.3.1. Il y a eu des tentatives plutôt lamentables d'appliquer le concept de synchronicité à la littérature (Rimbaud) ou à la musique (Gautier 1994 ; Désy 1996 : 179-198).

7. Synchronicité et Sérendipité: «mots-jumeaux» ou «mots plurivers»?

Inspiré par le titre d'un conte d'origine persane, *Voyages et aventures des trois princes de Serendip*, le terme « serendipity » (*sérendipité*) apparaît pour la première fois dans une lettre écrite par Horace Walpole (28 janvier 1754). Utilisé et utilisable dans les domaines les plus inattendus (médecine, psychologie, intelligence économique, créativité, sociologie, sémiologie, etc.), la sérendipité conjugue la réflexivité et la prise de conscience de cette réflexivité (Pek Van Andel/Danièle Bourcier : 2013). Si la *synchronicité* désigne la coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal entre eux, mais dont l'association prend un sens pour le sujet qui les perçoit (Catellin 2014 : 153), la *sérendipité* intègre la dimension spatiale avec la dimension multi-site, mais également la dimension temporelle avec celle de *multi-temporality* (Dalsgaard 2013 : 213-225).

¹² F. Capra (1985), *Le Tao de la physique*, Paris : Sand : 140.

¹³ Werner Heisenberg (1991), *Physique et philosophie*, Paris : Albin Michel : 31.

8. Du Jeu herméneutique et de ses spirales

Si l'on applique expérimentalement à la métaphore finale (« Soleil cou coupé ») du poème liminaire d'*Alcools*, *Zone*¹⁴ un premier schéma herméneutique, extrait du modelé jungien de la synchronicité, on obtient un module-hypothèse du type historique, tiré de l'histoire de France. Ainsi, *le Soleil* est le symbole traditionnel du Roi-Soleil, donc de la Monarchie, abhorrée par Apollinaire (il est l'éditeur de *L'Œuvre du Marquis de Sade*, 1909). Ses « errances de l'identité », sa quête identitaire, ses complexes d'exclu et d'étranger le font sensible et réceptif aux thèmes de la Révolution. *Vendémiaire*¹⁵, le poème qui clôt *Alcools*, c'est le nom du premier mois du calendrier révolutionnaire. Apollinaire y évoque les changements politiques qui ont mis fin aux monarchies et aux empires de la France: « Je vivais à l'époque où finissaient les rois ». Paris « Divise ici les saints et fait pleuvoir le sang », devient une image explicite de la sanguinaire Révolution française du 1789 qui a abolie la Monarchie (cou *coupé*): « Et ces grappes de morts dont les grains allongés / Ont la saveur du sang de la terre et du sel/Les voici pour ta soif ô Paris sous le ciel ». La métaphore finale (« Soleil cou coupé »), dont l'allitération renforce l'efficacité, transfigure le spectacle du lever de soleil en une macabre scène de décapitation : son disque rouge semblant un cou tranché, tel qu'il apparaissait dans la lunette de la guillotine, une fois achevée l'œuvre du couperet. Et pour que le lecteur ne se trompe pas sur les significations réelles, qui authentifient la métaphore, le Paris des Révolutions deviendra la capitale de l'antimonarchisme européen: « Tu boiras à longs traits tout le sang de l'Europe ». Faudrait-il y ajouter le recueil de poésies d'Aimé Césaire *Soleil, Cou Coupé*, édité par K en 1948, dans une collection dirigée par Alain Gheerbrant? Faudrait-il répéter qu'Aimé Césaire y voit l'image de son peuple asservi par la puissance coloniale? La venue prochaine de la décolonisation? « Quand les nègres font la révolution, ils commencent par arracher du champ de Mars des arbres géants qu'ils lancent à la face du ciel comme des aboiements ». Ce n'y est qu'une autre manifestation/illustration du phénomène de la synchronicité en dehors de la métaphore, au-delà du discours, dans l'histoire même.

8.1. Du Gadamer

La dynamique de la synchronicité, explorée dans l'espace de cette métaphore d'Apollinaire, acquiert une dimension supplémentaire de profondeur et complexité, réévaluée par le biais du concept gadamerien de *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, que l'on peut traduire par « [...] la conscience insérée dans le devenir historique » ou « [...] la conscience exposée à l'effet de l'histoire » (Gadamer 1967 : 158). Bien que la compréhension passe souvent par l'abandon de la pensée logique et rationalisante. Si l'on continue à disséquer *rationnellement* le plurivers chaotique et irrationnel du mystère créateur, on pourrait même justifier la synchronicité inconsciente, archétypalienne, par la volonté créatrice raisonnée et rationalisante, définie par Gadamer, dans un contexte herméneutique, comme « la nécessité de

¹⁴ Apollinaire, *Zone*, in *Alcools*, Paris : Gallimard, 2008, pp. 31-35.

¹⁵ *Idem*, *ibidem*, pp. 234-239.

capter un lointain, de surmonter une étrangeté », donc comme la prise de conscience d'une distanciation aliénante du monde auquel on appartient (Gadamer 1971 : 212).

8.2. La Dissonance cognitive et l'être entr'ouvert

Enfin, pour clore le cercle herméneutique, ajoutons que dans le « neuromonde » contemporain, dominé par des chaos hybrides, des incertitudes absolues, séquentielles, et asymétriques, dont notre interprétation pourrait être une illustration ironique, la théorie de la dissonance cognitive (Festinger 1957, Beauvois & Joule 1981, 1996)¹⁶ revient au galop. Une des théories les plus connues de la psychologie sociale, la théorie de la dissonance cognitive propose – semble-t-il – dans notre situation hypothétique, une modélisation des conflits cognitifs pouvant intervenir entre deux ou plusieurs éléments incompatibles, si c'est le cas, notamment, entre « la Monarchie » et « la Révolution française du 1789-1793 », les deux composantes temporelles de la métaphore générée par le phénomène/processus de synchronicité/synchronisation. Il est évident que dans notre jeu herméneutique, la théorie de la dissonance est inutile, mais elle peut devenir en même temps, à son tour, un élément de la métaphore scientifique augmentée, au fur et à mesure que le jeu-démonstration avance et annexe d'autres territoires conceptuels, ou champs bibliographiques. Finalement, tous ces adjonctions, additions, 'ajouts' dévoilent et confirment à la fois que l'homme – comme l'écrit Bachelard – est un « être entr'ouvert » (1957/1961 : 247), qui accepte toujours à dérouler une nouvelle spire-horizon de la spirale créatrice ou interprétative. Bachelard a aussi peut-être l'intuition d'un autre type de synchronicité, quand il parle de « la sur-imagination » (*Idem* 1957/1961 : 253) et surtout quand il insiste sur l'*a-causalité*: « [...] accentuer notre rupture avec le causalisme en écartant toute causalité organique [...] ; discuter des images de l'imagination pure, de l'imagination libérée, libérante... » (*Idem* : 251).

8.3. Vers une entr'ouverture paradoxale du neuromonde

Il est grand temps que le paradigme aristotélien soit mis à l'épreuve de nouveau, vu les impératifs du « neuromonde », sans renoncer cependant à ses 'services', étant donné le fait que l'histoire des cultures européennes n'est qu'une des 'conséquences' de la profondeur et la complexité insondables de sa pensée. Enfin, du Zénith au Nadir, l'autorité de l'imaginaire aristotélien - *entr'ouverture* paradoxale du neuromonde - gardera toute sa prégnance, tandis que nos jeux et spirales herméneutiques ne seront cette fois-ci qu'un hommage offert à la hauteur de son altitude spirituelle.

¹⁶ Vaidis D. et Halimi-Falkowicz S. (2007), « La théorie de la dissonance cognitive : une théorie âgée d'un demi-siècle », in *Revue électronique de Psychologie Sociale*, n°1 : 9-18.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston (1957/1961), *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition.
- Bars, Itzhak/John Terning (2010), *Extra dimensions in space and time*, New York: Springer, Multiversal journeys series.
- Bolduc, Michelle (2016), « The New Rhetoric Project as a Response to Anti-Semitism: Chaïm Perelman's Reflections on Assimilation », in *Journal of Communication and Religion: Special Issue Confronting Anti-Semitism: A Rhetorical and Critical Response* 39 : 2.
- Bourcier Danièle/Pek Van Anandel (2013), *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Préface de François Ascher, Paris : Hermann Éditeurs.
- Catellin Sylvie (2014), *Sérendipité. Du concept au conte*, Préface de Laurent Loty, Paris : Éditions du Seuil.
- Cazenave, Michel (1981), « À la recherche de la synchronicité. Le psychoïde, l'Unus Mundus et l'omniprésence de l'Univers », in *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, N° 29 : 2.
- Cazenave, Michel/Hubert Reeves, et al. (1990), *La synchronicité, l'âme et la science*, Paris : Seveyrat.
- Craig, Walter/Steven Weinstein (2008), « On determinism and well-posedness in multiple time dimensions », in *Proc. R. Soc. A* vol. 465 no. 2110 3023-3046 (consulté le 7 septembre 2018).
- Dalsgaard Steffen (2013), « The field as a temporal entity and the challenges of the contemporary » in *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 21, 2 : 213-225.
- Désy, Jean (1996), *Le nœud sacré. Essai sur la synchronicité*, Laval théologique et philosophique, 52(1), URI : id.erudit.org/iderudit/400978ar.
- Frank, David A. (2003), « The Jewish Countermodel: Talmudic Argumentation, the New Rhetoric Project, and the Classical Tradition of Rhetoric », in *Journal of Communication and Religion* 26: 163-194. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/36685600.pdf>
- Gadamer, H.-G. (1967), *Kleine Schriften I*, Tübingen : J.C.B. Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1971), « Rhétorique, herméneutique et critique de l'idéologie », in *Archives de philosophie*, 34 : 212.
- Gautier, Jean-François (1994), *Palestrina ou l'esthétique de l'âme du monde*, Le Méjan : Actes Sud.
- Jacob, François (1970), *La Logique du vivant, une histoire de l'hérédité*, Paris : Gallimard.
- MacDonald, D./Demarre, G./Bouvier, M./Mazel, D./Gopaul, D. N. (2006), « Structural basis for broad DNA-specificity in integron recombination », in *Nature*, n° 440.
- Moran, Richard (1996), « Artifice and Persuasion : the Work of Metaphor in the Rhetoric », in Amélie OKSENBERG RORTY (dir.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.

- Pauli, W./Jung, C. G. (2000), *Correspondance 1932-1958*, Paris : Albin Michel, coll. Sciences d'aujourd'hui.
- Penrose, R. (1994), *Shadows of the Mind*, Oxford, UK : Oxford University Press.
- Perelman, Chaïm (1931), « Esquisse d'une logistiquie des valeurs », in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 36 : 486-496.
- Perelman, Chaïm (1933), « Le statut social des jugements de vérité », in *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 13 : 17-23.
- Perelman, Chaïm (1936), « Les paradoxes de la logique », in *Mind*, 45 : 204-208.
- Perelman, Chaïm/Olbrechts-Tyteca, Lucie (1952), *Rhétorique et philosophie. Pour une théorie de l'argumentation en philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Perelman, Chaïm/ Olbrechts-Tyteca, Lucie (1983), *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Perelman, Chaïm/ Olbrechts-Tyteca, Lucie (1988), *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, 5e éd., Œuvres de Chaïm Perelman, volume 1, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Perelman, Chaïm/ Olbrechts-Tyteca, Lucie (2015), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, préface de Michel Meyer, 6e édition, Bruxelles : Ed. de l'Université de Bruxelles.
- Reeves, H./Cazenave, M./Solie, P./Pribram, K./Etter, H. F./von Franz, M.-L. (1990/1995), *La synchronicité, l'âme et la science*, [Poiesis 1984, Éditions Seveyrat], Paris : Éd. Albin Michel.
- Ricoeur, Paul (1975), *La Métaphore Vive*, Paris : Éditions du Seuil.
- Von Franz, Marie-Louise (1984, 1995), « Quelques réflexions sur la synchronicité » in *La Synchronicité, l'âme et la science*, Paris : Albin Michel, coll. « Espaces libres ».
- Weinstein, Steven, « Many Times » in Foundational Questions Institute (consulté le 7 septembre 2018).

DOSSIER VARIA

C'ÉTAIT TUNIS. 1920 (RÉCIT DE VIE) : MÉMOIRES DE L'ENFANCE DE MAHERZIA AMIRA-BOURNAZ

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

Résumé

Femme de Lettres émérite du XX^e siècle (mars 2000), Maherzia Amira-Bournaz (1912-2002) est une adepte du récit autobiographique comme récit rétrospectif de la vie de l'écrivain et de la condition de la femme arabe.

Dans notre étude, nous nous proposons de ré-analyser *C'était Tunis 1920* comme autobiographie et récit rétrospectif où Maherzia Amira-Bournaz, auteur et personnage de son propre roman, fait appel à sa mémoire et recrée le récit de sa vie : *l'image complète de son enfance (dans un pays où l'accès de la fille arabe à l'éducation était bien limitée) et des mentalités et coutumes de la famille arabe*, comme document authentique de la vie en Tunisie des années 20, sous le Protectorat français.

Abstract

C'ÉTAIT TUNIS. 1920 (RÉCIT DE VIE): MEMORIES OF MAHERZIA AMIRA-BOURNAZ'S CHILDWOOD

Tunisian writer emeritus of the twentieth century (March 2000), Maherzia Amira-Bournaz (1912-2002) is a follower of autobiographical narrative as a retrospective account of the writer's life (Lejeune, *Le pacte autobiographique* 1975) and the condition of the Arab woman.

In our study, we propose to re-analyze *C'était Tunis. 1920 (récit de vie)* as an autobiography and a retrospective narrative where Maherzia Amira-Bournaz, author and character of her own novel, resorts to her memory and recreates the story of her life: *the complete picture of her childhood (in a country where the access of the Arab girl to education was very limited) and the mentalities and customs of the Arab family*, as an authentic document of the life of Tunisia in the 1920s, under the French Protectorate.

Mots-clés : *autobiographie, mémoires/récit rétrospectif, éducation, identité.*

Keywords : *autobiography, memories / retrospective narrative, education, identity.*

Introduction

La francophonie apporte une nouvelle écriture et des thèmes qui découlent des raisons historiques, car les pays francophones, unis par une même langue, défient la géographie qui les éloigne (Brahimi 2001 : 61-99). La littérature française accueille les francophones comme un souffle nouveau, le véritable écrivain est celui

pour lequel la langue de l'écriture se transforme en véritable territoire d'appartenance. Ces littératures, par leurs thèmes qui sont, en grande ligne, l'enfance et l'autobiographie, la double culture, le couple mixte, la misère et l'exclusion, le passé et l'histoire, les luttes et la résistance, le désenchantement, le féminin contre le patriarcat, l'histoire du colonialisme et de l'esclavage, tirent l'attention sur la civilisation et le patrimoine culturel des pays francophones, sur les mentalités et les habitudes de ces peuples, sur leur désir inassouvi de se réjouir de la liberté.

Maherzia Amira-Bournaz (1912-2002), femme de Lettres émérite du XX^e siècle (mars 2000), une adepte du récit autobiographique comme récit rétrospectif de la vie de l'écrivain (Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique* 1975) et de la condition de la femme arabe.

Écrivain symbolique de la Tunisie du XX^e siècle, elle esquisse, dans les pages de son premier livre, *C'était Tunis 1920*, les thèmes de son devenir artistique : l'enfance et l'émancipation de la jeune fille arabe par l'éducation. L'action du roman focalise une famille typiquement tunisoise et adresse un message direct à la postérité de ne pas ignorer le « passé » (Frédéric Mitterrand dans la *Préface* du roman).

Dans notre étude, nous nous proposons de ré-analyser *C'était Tunis 1920*, comme autobiographie et récit rétrospectif où Maherzia Amira-Bournaz, auteur et personnage de son propre roman, *fait appel à sa mémoire et recrée le récit de sa vie : l'image complète de son enfance* (dans un pays où l'accès de la fille arabe à l'éducation était bien limitée) et *des mentalités et coutumes de la famille arabe*, comme document authentique de la vie de la Tunisie des années 20, sous le Protectorat français.

Maherzia Amira-Bournaz se situe, par le biais de son premier roman, *C'était Tunis. 1920* (1993), par son style simple et sensible :

« [...] au carrefour du récit familial, construit et détaillé comme une lettre à ses petits-enfants pour qu'ils n'ignorent plus l'essentiel de leur propre passé, raconté avec une affection à la fois pudique et juvénile qui en dit long sur la personnalité de son auteur, empreint d'exactitude pour la connaissance et de fantaisie pour la magie des légendes, et de cette nostalgie qui permet si bien à la mémoire de savoir et de comprendre » (*Op. cit.* : 9).

1. Le récit de vie

Selon l'opinion des théoriciens, l'autobiographie renvoie, au sens strict, du terme « [...] à un récit rétrospectif de la vie d'un écrivain » ; mais ce terme a aussi un sens large qui renvoie « [...] à tout écrit où l'auteur, écrivain ou non, relate sa propre vie » (Marcel De Grève 2008).

C'est au sens strict que l'*autobiographie* acquiert la forme d'un récit rétrospectif de la vie de l'écrivain, fait par lui-même mais elle se distingue des mémoires qui mettent au premier plan les événements extérieurs ; elle se distingue aussi du journal intime dans le sens que celui-ci est rédigé au jour le jour. Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique* (1975 : 14), propose la définition suivante pour l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur

l'histoire de sa personnalité ». Tout lecteur se pose des questions sur l'identité du narrateur ou sur l'authenticité des faits racontés par ce narrateur.

Au sens plus étendu, l'autobiographie désigne tout écrit, où l'auteur (écrivain ou non) présente sa propre vie. Nous parlons donc des mémoires, des récits de souvenirs, des journaux intimes, des lettres, mêmes des romans inspirés de la vie de l'auteur. Mais nous pouvons y inclure aussi le *curriculum vitae*, le journal, les annales, les souvenirs d'enfance ou de jeunesse¹.

Il y a deux critères qui définissent les formes du *récit de vie*² : la *restitution du réel* ou la *création de la fiction*, et le *rapport entre l'auteur, le narrateur et le héros*.

Selon le *premier critère* (Collès et Dufays 1989), la *restitution du réel* ou la *création de la fiction*, il y a des récits *factuels* (qui présentent la réalité à l'aide des personnes ou des événements qui ont vraiment existé [s], manifestant « une volonté de vérité ») et des récits *fictionnels* (qui présentent « des vies fictives », des personnages ou des événements qui n'ont jamais existé, « la vraisemblance » suggérant « l'apparence de réalité »).

Les *récits fictionnels* peuvent être aussi *partiels* dans le sens que l'auteur recrée « [...] la biographie d'un personnage réel » et lui « [...] attribue des actions fictives », ou parce qu'il « [...] invente un personnage fictif » (*ibidem*) qui agit selon des événements réels.

Selon le *deuxième critère*, le *rapport entre l'auteur, le narrateur et le héros*, il y a *trois grandes variantes de récits de vie* : la *transcription d'un témoignage oral* (où l'auteur « [...] recueille les paroles d'un autre » et compose son propre texte « [...] en adaptant ces paroles » et en respectant la formule « auteur < narrateur – héros » (*ibidem*)) ; la *biographie* (récit fait à la troisième personne du singulier qui « [...] présente l'histoire d'un autre », mais l'auteur, qui n'est pas le personnage principal, raconte comme « un historien » et impose la formule « auteur - narrateur < héros » (*ibidem*)) ; l'*autobiographie* (comme « récit rétrospectif » selon Ph. Lejeune³, où « [...] le Je s'observe, prend distance et explique » ou s'explique, tandis que « [...] le récit alterne avec l'analyse » (Collès et Dufays 1989) ; il y a aussi un décalage entre « [...] le temps des événements et le temps de la rédaction » en vue de mettre en pratique la formule « auteur = narrateur = héros » (*ibidem*)).

L'*autobiographie* (*ibidem*) peut à son tour se présenter sous *plusieurs formes* : l'*autobiographie traditionnelle* dans le sens que « [...] l'écrivain raconte sa propre vie », l'*autobiographie partielle* où l'on raconte un épisode de vie, le *journal intime* avec le respect de l'ordre chronologique et l'impression de vie réelle, l'*autobiographie simulée* faite à partir de « propos recueillis », où l'auteur devient « [...] le narrateur-héros d'une vie qu'il n'a pas vécue », les *mémoires* comme récit où les événements, par rapport aux éléments personnels, sont plus nombreux, les *chroniques* comme « tableaux d'histoires » sur plusieurs « [...] générations, [...] régions, récits de voyages », le *roman autobiographique* où l'auteur mêle « les éléments de fiction » aux « événements réels » (*ibidem*).

¹ <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-23.htm>.

² <http://www.users.skynet.be/fralica/.../recitvie.htm> (page consultée le 20 novembre 2017)

³ *Idem*.

En général, *tout récit de vie* peut ainsi être analysé selon *l'énonciation et le rapport au réel*.

Un écrivain qui choisit d'écrire un récit de vie cherche à suivre plusieurs *buts* : *l'immortalité* dans le sens qu'il veut « accéder à l'immortalité » par son travail, *le souvenir* parce qu'il veut « écrire sur sa vie », *la confession* pour « [...] donner sa version des faits », *l'identité* pour « [...] donner du sens à sa vie », obtenir de *l'information* pour « [...] témoigner d'une époque », créer un *modèle moral* pour « [...] offrir une leçon de vie », obtenir de la *complicité* de la part de son lecteur avec lequel il entretient « [...] une relation particulière » dans le sens que l'auteur y entraîne « [...] l'évocation de ses propres souvenirs » (*ibidem*).

2. La mémoire

La mémoire, comme variante de la reconstruction du passé, transforme « le réel vécu », elle est capable de sélectionner les événements, de les rapporter dans le récit, de reconstruire le réel. Si l'auteur se propose de composer une biographie, il modifie la chronologie des événements : il supprime ou il ajoute des événements, il les dilate, il les déplace « [...] de manière à les anticiper ou les retarder » (*ibidem*). Mais, comme il a y des chances que son récit s'avère chaotique, alors le narrateur corrige sa mémoire, retouche son souvenir, fait une synthèse des événements dans leur totalité, plus ou moins conscient de son travail, permettant aux autres de le regarder ou de regarder son histoire.

Pour dérouler les événements de son histoire, le narrateur a besoin de bien les situer dans l'espace et dans le temps. L'autobiographie insiste sur le fait qu'un « [...] Je raconte un Moi avec une distance dans le temps et dans l'espace » (*ibidem*). Le travail de la mémoire peut nier ou accentuer cette distance mais il ne faut pas oublier que le lecteur est obligé de croire son narrateur en vertu d'« un pacte de sincérité » (*ibidem*) établi entre lui et celui-là.

Yves Stalloni donne *les variantes modélisées du récit biographique* : *la naissance* (l'origine, la famille, les lieux liés aux événements), *l'entrée dans la vie* (l'enfance, l'adolescence, le début de l'âge adulte avec sa vie sentimentale et son initiation professionnelle), *les grands événements de la vie* (les voyages, les rencontres, le premier amour, les deuils, la réalisation professionnelle).

Alors *le schéma* du discours biographique (*ibidem*) est le suivant: le narrateur fait le récit de sa vie depuis son ascension jusqu'à sa réussite finale. Il y en a donc *trois schémas* : *la biographie par vocation* ; l'enfance recréée en quelque sorte des années plus tard ; *la biographie par convocation* : un événement qui marque une évolution décisive dans le parcours du personnage; *la biographie par répétition* qui vise l'accumulation des faits et prépare la voie du devenir du personnage.

C'était Tunis.1920 est le *récit de la vie* d'Amira-Bournaz (selon le sous-titre de son œuvre), une *variante modélisée du récit biographique* en vue de rendre plus authentique la vie de sa contrée natale et l'évolution de son devenir.

Du point de vue de *la restitution du réel*, nous pouvons affirmer que Maherzia Amira-Bournaz donne naissance à *une œuvre autobiographique* en insistant sur *le récit de vie factuel* à l'aide des personnes qui ont vraiment existé dans sa vie, à l'aide des événements qui se sont déjà produits au cours de sa vie, manifestant en même temps une volonté de vérité.

En ce qui concerne *le rapport entre l'auteur, le narrateur et le héros*, nos observations convergent vers la même idée, c'est-à-dire l'œuvre de Maherzia Amira-Bournaz, *C'était Tunis 1920*, est une *autobiographie comme récit rétrospectif* qui a nécessairement besoin d'une formule comme celle mise en valeur par Ph. Lejeune⁴, *auteur = narrateur = héros*, où le *Je*, l'enfant Maherzia, s'observe, prend distance et explique à tout le monde le récit des événements de son devenir qui alterne avec l'analyse minutieuse de sa lutte dure en vue d'accéder à l'éducation, n'oubliant pas qu'il y a un grand décalage entre les deux époques en question: le temps des événements passés et le temps de la rédaction de son analyse.

L'enfance, les mentalités et les coutumes du monde arabe, de la Tunisie des années 20, sont les événements qui marquent le plus la mémoire de Maherzia Amira-Bournaz à travers son roman autobiographique, *C'était Tunis. 1920*.

2.1. L'enfance

L'enfance est la période la plus chère pour l'enfant Maherzia. Elle se rappelle avec nostalgie *les menues besognes* de la maison les temps de son enfance ; *les contes* qui ont bercé la vie paisible au milieu d'une famille qui met au premier plan le respect des valeurs du passé, de même que le désir des filles arabes d'avoir accès à l'éducation ; *les fêtes* qui démontrent la manière de vivre du Tunisien en 1920 ; *les bains* comme excellente occasion pour Amira-Bournaz de dresser un tableau complet des habitudes de son propre peuple et de faire ressortir pertinemment l'image chère de la mère.

Maherzia Amira-Bournaz, dans son roman *C'était Tunis. 1920*⁵, présente *les taches journalières de l'enfant* qu'elle était en 1920. La jeune fille n'a pas d'« amies » de son âge (p. 53), mais elle aime de bon cœur aider sa mère « au travail ménager » (c'est-à-dire « moudre le café », aider « à la préparation de l'harissa », étendre le linge, le ramasser « lorsqu'il était sec » (p. 54), faire « les lits », laver « le parterre », participer « au grand nettoyage ») ou s'occuper « des sœurs cadettes » :

« J'avais la responsabilité de la plus petite, Néjia. Je devais la changer, la calmer lorsqu'elle pleurait, la faire manger à la cuillère, surveiller ses premiers pas et la bercer pour qu'elle dorme. Je lui confectionnais des jouets et dès que je sus coudre, j'habillais ses poupées! » (*idem*)

L'enfant Maherzia est née dans une famille tunisoise bien respectée et, selon les habitudes du temps, elle doit suivre des règles strictes : « [...] ma mère nous interdisait, à Khira et à moi, de sortir seules ou d'aller chez des gens » (*idem*), mais, malgré tout, elle ne les ressent nullement car elle respecte les règles anciennes de la famille, de la communauté tunisoise en général.

Les fêtes sont un souvenir cher qu'Amira-Bournaz aime présenter dans son livre : la manière de préparer les plats, de sacrifier les animaux, des habitudes si spécifiques pour le monde arabe.

⁴ *Idem*.

⁵ Toutes les citations renvoient au roman *C'était Tunis. 1920* d'Amira-Bournaz, Mahezia, Tunis, Cérès Editions, 1993.

La jeune fille se rappelle « [...] l'arrivée de l'Aïd Esserghir» (ibid.) dans la maison de ses parents, le fait que son père « [...] commençait à acheter les ingrédients nécessaires à la confection des gâteaux » (*idem*) et que sa mère cuisinait de la pâtisserie tunisienne :

« [...] baklaoua aux amandes, baklaoua aux pignons, ghraïba blanche à la farine et à la semoule fine, ghraïba jaune avec la farine de pois-chiche et de ghraïba grise avec de la farine de sorgho. Elle faisait aussi des kaâk et des makroudh avec des dattes. » (p. 55).

Elle se rappelle aussi, avec une grande nostalgie, L'Aïd el Kébir et le sacrifice des moutons (*idem*), de même que le Mouled pour lequel la famille cuisinait « des assida » : « La première, simple avec de la semoule, devait être mangée avec du miel et du beurre ou avec du sucre et de l'huile d'olive vierge. » (*idem*).

2.1.1. Les contes

Les contes qui ont bercé son enfance viennent récompenser la sévérité de la mère ; mais c'est toujours elle, la mère, qui savait raconter les plus jolis contes pour ses enfants, chaque jeudi soir, « [...] sous la douce clarté de la lampe à pétrole », « C'est l'histoire de deux filles qui s'appelaient Llara et Bellara » (p. 56).

Tous les contes de l'enfance sont, pour chaque enfant d'ailleurs, un doux souvenir. Mais le conte populaire tunisien, en dehors du fait qu'il est créé, comme tout autre conte du monde entier, dans le but d'éduquer la jeune génération (contre la paresse, la bêtise - *Histoire de la première, de la cinquième et de la sixième fille Dannou*), est trop dur par ses thèmes: les chats sont cuisinées (*Histoire de la deuxième fille Dannou*), l'enfant est tué par sa propre grand-mère (*Histoire de la troisième fille Dannou*), les enfants sont jetés par leur propre grand-mère dans un puits désaffecté et plein de crapauds, considéré comme une école coranique (*Histoire de la quatrième fille Dannou*), la femme prépare des cafards pour le déjeuner de son mari (*Histoire de la septième fille Dannou*).

Au fond, c'est l'élément éducatif qui compense la dureté et la cruauté de l'exemple et fait continuer la vie dans la petite famille tunisoise. L'enfant Maherzia a aimé ces contes, qui lui rappellent sans cesse son enfance, et, à son tour, elle les transmet à la nouvelle génération pour la richesse de la langue et la satire de la conclusion.

2.1.2. Les bains

Les bains (Manolescu 2014) sont une excellente occasion pour Amira-Bournaz de nous dresser un tableau complet des mentalités, des habitudes de son peuple et de faire ressortir l'image de la chère mère ; le rituel du bain se transforme en toile de fond pour toute une société.

Comme un véritable cameraman, Maherzia accumule les images mouvantes d'une scène plus que réaliste : des noms, des verbes, des adjectifs s'accumulent dans des phrases qui se déroulent comme dans une séquence cinématographique. Tout commence par un véritable pèlerinage, un va-et-vient des « [...] vêtements de rechange, seaux, tapis » et une description en détail de l'édifice des bains publics de ce temps-là.

Maherzia nous décrit « la serviette en éponge » (p. 115) pour sécher les enfants à la sortie du bain, « [...] la boîte de poudre de riz parfumée » (*idem*) pour sécher et parfumer les aisselles ; le tfal obtenu à la maison qui servait à laver les cheveux; les peignes, les vieilles foutas pour cacher leur nudité, les grosses barres de chocolat et les morceaux de pain si quelqu'un avait faim ou soif. Tout était porté par le père qui accompagnait régulièrement les enfants jusqu'à la porte du hammam (p. 117).

Le bain proprement-dit était étrange et surprenant à la fois. Maherzia raconte que sa mère et ses sœurs déposaient sur la doukana les serviettes éponge en face des harza (femmes qui surveillaient le bain), ensuite elles prenaient les seaux vides, tiraient une lourde porte en bois pour entrer dans une pièce au sol mouillé et ensuite dans une autre, bit esskhoun, où la chaleur était plus intense. La mère « [...] mettait les seaux pleins d'eau tiède autour d'elle » et prenait les filles « [...] une à une pour laver » leurs têtes (p. 120). Mais laver leurs cheveux, c'était une véritable histoire ou une lutte d'où la mère sortait toujours victorieusement :

« Elle me faisait asseoir par terre devant elle, lui tournant le dos. Elle me mouillait la tête, puis l'induisait de tfal et commençait à me frotter le cuir chevelu en malaxant longuement pour faire mousser ce tfal. Ensuite elle prenait le démêloir en corne... inutile de vous dire à quel point mes longs cheveux étaient embrouillés après la friction au tfal. Je criais et je pleurais car elle me faisait mal ! Une fois mes cheveux démêlés, elle saisissait le peigne fin et s'appliquait à me racler la tête en passant et repassant ce peigne, pour ôter toute trace de tfal en versant une tasse d'eau chaude de temps en temps. » (pp. 120-121)

Après cette description minutieuse du rituel des ustensiles, si nécessaires au bain, l'enfant Maherzia cache dans sa mémoire la description de l'édifice qui était, à ce moment-là, la salle de bains à Tunis ; si l'auteur parseme le récit des mots en arabe c'est pour assurer ainsi le plus d'authenticité à son récit: « [...] la porte cochère peinte en rouge et vert, surplombée d'un arc noir et blanc » (*idem*), le vestibule (*skiffa*) avec des bancs en maçonnerie, la grande salle centrale (*mahress*) entourée de vastes bancs (*doukana*), la grande coupole décorée et percée « [...] de petites fenêtres pour aérer et éclairer la vaste salle » (p. 118), les murs, peints de différentes couleurs, « [...] étaient égayés des marines, des bateaux, des poissons et des sirènes allongées » (*idem*), une vasque en marbre au centre comme simple élément de décor.

Le bain avec son rituel devient donc, dans la conscience de Maherzia, l'image emblématique de celui qui respecte strictement, à travers des générations, les habitudes de la famille, de la société.

3. Mentalités et coutumes

3.1. Les mentalités de la famille arabe des années 20

Avec le roman de Maherzia Amira-Bournaz, *C'était Tunis. 1920*, nous pénétrons dans une société qui ne se laisse pas si facilement découvrir, une société qui fourmille de tabous, de restrictions, de symboles, une société où les règles de la famille ou des ancêtres sont plus à craindre et à respecter que la nécessité de croire à l'avenir.

3.1.1. L'éducation des filles

Même si Maherzia parle du grand respect des règles de la communauté, du fait qu'elle affiche l'image d'une jeune fille d'une solide éducation, sa mère est l'exemple le plus illustratif de la non-soumission à la mentalité arabe. *Maherzia nous donne l'exemple de sa mère quand elle parle de l'éducation des filles*. C'est sa mère qui va changer le parcours éducatif de ses filles ; c'est elle qui s'est opposée à la mentalité de la famille, à la mentalité de toute une société arabe des années 20 en Tunisie et qui demande à ce que ses filles aient accès à l'éducation.

La mère de Maherzia s'occupe du ménage mais elle leur enseigne aussi les secrets pour être une bonne femme arabe. Son entêtement à propos de l'éducation de ses filles, en vue d'obtenir la possibilité de fréquenter l'école, même si les amis et les voisins ne veulent plus d'elle, reste son trait le plus marquant. Malgré l'opposition de la famille, de la société, elle continue à persister dans ses principes : la fille arabe doit avoir libre accès à l'éducation de l'école. Elle s'érige ainsi contre tous les tabous du monde arabe qui limitent l'accès de la fille à l'éducation, en lui refusant la liberté d'apprendre, de connaître :

« Je veux que mes filles soient instruites. Je ne céderai pas, elles iront en classe. Ma propre mère a refusé de me laisser suivre les cours que prodiguait l'époux de ma sœur aînée à l'école dont il était à la fois le directeur et l'instituteur ; je me rendais pourtant souvent chez eux à cette époque.

Du fond de la maison de fonction qu'occupait mon beau-frère, j'écoutais, impuissante et l'âme boursoufflée de rage, le chœur de la classe répondre à son maître et réciter les leçons nouvellement apprises ! J'étais privée de tout ce savoir qui était si proche de moi... à portée de voix ; sous prétexte que je ne devais pas côtoyer les garçons ! Aujourd'hui, Dieu n'a pas voulu me donner de fils, j'élèverai donc mes filles comme si elles étaient des garçons. » (p. 38)

3.1.2. Les remèdes

Dans son livre, Maherzia Amira-Bournaz nous parle aussi *des remèdes naturels* auxquels la société arabe de ces années croyait dur comme fer. Même si elle n'exclut pas l'importance de la médecine et des médicaments recommandés, elle insiste sur le fait que le remède naturel a plus de pouvoir.

Un exemple est la maladie de la mère ; malgré les soins attentifs des médecins et les recettes de cuisine reçues, comme elle n'allait pas très bien, elle essaie le remède prôné par un Juif : un verre de jus d'oignons blancs, bu le matin à jeûne pour se guérir et un autre pour se fortifier : une poudre faite de graines de lin grillés et de fèves écossées, un peu de sucre candi et de la gomme arabique, le tout broyé et délayé « [...] dans un récipient en poterie ou en verre, avec de l'huile vierge » (p. 127) et la maladie est vaincue.

La tante de sa mère, Khalti Zanoukha, qui « [...] touchait aussi le domaine de la santé » (p. 66), donne des explications plus précises. C'est le cas de la description des symptômes de la rougeole quand ses compétences d'infirmière se croisent avec les remèdes naturels :

« Lorsque un enfant a la rougeole, il faut le tenir au chaud, le couvrir de tissu rouge pour que l'éruption de boutons se déclare au plus vite. Toutes les personnes qui viennent le voir lui offrent des fruits secs et des dragées colorées. La maman les dépose dans une corbeille qu'elle recouvre d'un foulard rouge et qu'elle place au chevet de l'enfant souffrant. Cette corbeille constitue la part des enfants des Djins qui entourent le malade ; ils mangent les amandes, noix et noisettes et se gardent de nuire à l'enfant du moment qu'on leur offre des friandises ... » (*idem*).

3.1.3. Opinions vis-à-vis du jeûne

Une des visiteuses de la mère de Maherzia est Khalti Mahbouba, femme issue de la bourgeoisie tunisienne ; elle chantait encore et surprenait avec son teint d'une blancheur immaculée (p. 70). Menant autre fois une vie aventureuse de femme galante, elle était très libertine même dans *ses opinions vis-à-vis du jeûne* : « Moi si j'ai une prière à faire à Dieu, je lui demanderai de me convertir en roumia cafara pour ne pas jeûner ! » (p. 71) ou de l'enterrement : « [...] je veux que la Aouadat el kantra m'accompagne jusqu'à ma tombe. (...) je veux que leurs mélodies bercent mon départ et non ces chœurs hypocrites et lugubres » (p. 72).

De l'autre côté, Khalti Zanoukha, la tante de sa mère, *jeûnait trois fois par an* : « R'jeb, Chaâbane, Ramadan » et tous les lundis et les vendredis (p. 65). Ses explications sur la religion et ses interdits frôlaient le fanatisme. C'est ainsi que pour elle *le couscous* devient le symbole « [...] clôturant l'année qui vient de s'achever » (*idem*). Ses explications-mêmes viennent du domaine du conte, mais l'enfant Maherzia ne les oublie pas :

« Khalti Zanoukha racontait que la vieille année écoulée venait la nuit manger sa part de couscous. Le lendemain matin, on découvre le plat à la recherche de l'indice révélant le passage de la vieille. Bien sûr, le plat est intact mais une demi-fève ou un cheveu blanc indique qu'elle est passée par là et qu'elle a bel et bien dégusté sa part de couscous ! Croyances qu'il faut respecter... l'imagination faisant le reste. » (*ibidem*)

Même si Maherzia et sa famille ont d'autres opinions, ils respectent ses options et ne les commentent pas.

3.1.4. Le problème du mariage

Le mariage est un problème fortement débattu dans le récit de Maherzia car elle et sa sœur en ont été victimes d'une telle situation, à un âge assez tendre.

C'est le cas de la même Khétalti Mahbouba, la visiteuse, qui n'hésite pas à demander la main de Maherzia (âgée à cette époque-là de 10 ou 12 ans) pour son fils cadet « [...] déjà marié et père de cinq enfants » (p. 73).

La révolte de la mère détermine Maherzia, au moment de l'écriture du roman, à penser aux mentalités vétustes des années 1920 ; ses observations sont dures, les exemples abondent : « Avec quelle facilité et quelle promptitude les mariages se faisaient et se défaisaient ! [...] On décide un mariage sur un coup de tête, par vengeance, très facilement, deux, trois et même quatre épouses à la fois... » (*idem*).

Le même problème du mariage est réitéré lorsque l'un des voisins, assez âgé et issu d'une famille conservatrice, demande la main de sa sœur, en déclenchant la réaction acide de la famille :

« Il avait au moins cinquante ans et c'était un cheikh issu d'une famille conservatrice avec laquelle nous n'avions aucun lien commun. Ma sœur était jeune et allait encore à l'école primaire. Mes parents refusèrent bien sur et depuis, l'animosité s'installa entre nos deux maisons. » (p. 102).

3.1.5. Le prêt des objets

Maherzia insiste sur la description minutieuse de la société tunisoise de son temps. Elle analyse ainsi *le prêt des objets* jamais rapportés, comme c'était le cas de Khalti Mamia lorsqu'elle « [...] envoyait ses petites filles Zeineb et Dalila » (p. 103) chez la mère de Maherzia :

« L'une d'elle [...] envoyait ses petites filles [...] demander qui une marmite parce qu'elles avaient des invités, qui la grande kassaa avec les tamis pour faire la provision de couscous, qui le pilon, qui l'échelle pour monter sur la terrasse etc. Ma mère leur prêtait, en leur recommandant de les rapporter rapidement ce qu'elles ne faisaient pas toujours. » (*idem*)

Maherzia, si préoccupée de décrire l'atmosphère et les hommes, n'oublie aucun mot ou geste de ceux qui ont peuplé son enfance : « Déjà ta mère en a besoin ? [...] Dis à ta mère que je ne vais pas manger son échelle. » (*idem*)

3.2. Les coutumes de la famille arabe des années 20

La famille arabe des années 20 ne refuse ni le respect des règles, ni même l'interprétation des signes. Le livre d'Amira-Bournaz transforme chaque événement raconté en une véritable fête où l'ancien et les interdits se combinent avec le nouveau et l'évolution de la société, où tout est minutieusement présenté pour que rien n'échappe à la description et pour qu'elle reste à jamais un document d'un monde ayant vraiment existé.

3.2.1. Les rites

Une fois guérie, la mère demande l'accomplissement de *certaines rites* : le sacrifice du coq sur la colline Korsi Essoleh et la maculation des articulations de la mère du sang de celui-ci ; la montée de « [...] la zorziha, la colline aux pierres plates et lisses » (p. 132) pour garantir la santé et la bonne humeur ; la visite du mausolée abritant le tombeau de Sidi Fathallah avec son atmosphère de sanctuaire ; le sacrifice d'un chevreau noir, avec les danses et les transes des femmes possédées par les « j'noun » (p. 134).

L'enfant Maherzia y participe et en tire des conclusions même si elle reste sceptique.

3.2.2. La nouvelle année

Khalti Zanoukha aimait respecter toutes les traditions.

Dans sa vision, la tradition de la nouvelle année demande que la mloukhia, « [...] réduite en poudre et cuite avec de la viande de bœuf bien grasse », se transforme en symbole de la réjouissance et de l'abondance si le plat est « [...] mis au mur sud de la cour » (*idem*).

Toujours pour la nouvelle année, elle décorait les sucreries pour que l'année soit douce ; elle était l'adepte de l'idée qu'il fallait manger des œufs durs comme signe de richesse et de la soupe pour que l'année soit fluide, de la chair de poulet et des beignets sucrés ou de la mahkouka pour que l'année soit légère.

3.2.3. Les cérémonies

Maherzia Bournaz trouve une autre occasion de parler d'un événement si important dans la vie d'un Arabe, *la cérémonie de mariage* prenant comme exemple le mariage du cousin de la mère, Si Ahmed. Mais cette fois-ci elle parle *des habitudes et des traditions : la chambre des jeunes mariés avec le mobilier* : « [...] c'est au mari de fournir le mobilier de base et à la femme d'apporter [...] tout ce qui est censé meubler ou garnir le foyer et les placards » (p. 147), *la préparation des gâteaux* avec la participation de toute la famille, des cousines et des voisines, *la décoration de la chambre nuptiale, les préparatifs en vue de la cérémonie de mariage* :

« [...] on posa alors une grande bâche au dessus du patio, on y installa des rangées de chaises pour les invités et, dans un coin, une grande estrade, recouverte d'un tapis, destinée à accueillir l'orchestre. Les murs du patio furent décorés de tapis de soie, de fleurs et de guirlandes multicolores, chargées de grosses ampoules pour l'éclairage » (p. 148),

la fête des célibataires (uniquement pour les hommes), *la cérémonie proprement-dite du mariage* où seules les femmes sont invitées (*idem*) de même que l'orchestre des aveugles et l'arrivée des danseuses et des chanteuses : la fameuse *Rouhia* presque nue, la jeune chanteuse *Habiba*, portant un diadème brillant sur ses cheveux frisés et une robe courte brodée de paillettes vertes (p. 149). La jeune mariée trône sur une estrade recouverte de tapis, avec ses dames d'honneur, parmi les fleurs et les guirlandes lumineuses, en complétant ainsi le tableau de la fête.

Tout est, dans l'écriture de Bournaz, lié à la réalité du monde arabe, vue et vécue par l'enfant. Ville, village, portraits, mentalités et coutumes se déploient sur la vaste scène des années 20 dans la Tunisie de Maherzia Amira-Bournaz.

Conclusion

En faisant appel à *un récit autobiographique*, Maherzia Amira-Bournaz tente en quelque sorte de se rappeler l'ordinaire, le commun de la société de son siècle, de sa famille, de son enfance sans accentuer ni minimiser les proportions. Ce n'est pas une image trop idyllique de la famille tunisienne, ni même une image trop dure de celle-ci. Amira-Bournaz essaie d'ailleurs de franchir les frontières entre les cultures, les sexes, les idées.

Ce qui frappe le plus dans l'écriture de Bournaz, c'est le fait qu'elle aime nous parler, dans une langue parsemée de mots arabes en témoignant de cette manière de l'authenticité de son récit, de son enfance, des mentalités, des habitudes d'un peuple dur qui a lutté des années avec lui-même et qui lutte encore en vue de libérer le corps et l'âme à la fois.

Maherzia Amira-Bournaz crée donc une œuvre autobiographique à l'aide du récit de vie factuel : les personnes décrites ont vraiment existé dans sa vie, ainsi que les événements qui s'y sont déroulés.

C'était Tunis 1920 reste une autobiographie comme récit rétrospectif où l'auteur est le narrateur et le héros à la fois, où le Je, l'enfant Maherzia, s'observe mais observe et expose à tout le monde le récit de sa vie, sa lutte pour avoir accès à l'éducation ; elle fait appel à sa mémoire et recrée le récit de sa vie comme document authentique de la Tunisie des années 20.

Nous avons essayé d'analyser un livre qui choque mais qui enchante en même temps, qui se veut une restitution d'un temps passé, d'une vie, d'une mentalité, un témoignage sur un monde lointain dont le souvenir mérite de perdurer à travers le vécu personnel de l'auteur.

Corpus

Amira-Bournaz, Mahezia (1993), *C'était Tunis. 1920*. Tunis : Cérès Editions.

Bibliographie

- Abassi, Ali (2006), *Littératures tunisiennes : vers le renouvellement*. Paris : L'Harmattan.
- Baccar Bournaz, Alia (2005), *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, (I Partie), Louvain La Neuve, Academia Bruylant, Col. Au cœur des textes.
- Bekri, Tahar (1994), *Littératures de Tunisie et du Maghreb : essais*. Paris : L'Harmattan.
- Brahimi, Denise (2001), *Langue et littératures francophones, Thèmes et études*. Paris : Éditions Ellipses, Brahim.
- Collès, Luc/Dufays, Jean-Louis (1989), *Le Récit de vie. Vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles : Didier Hatier.
- D'angelo, Filippo, (2004), « Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », in *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 09 août 2018, <http://journals.openedition.org/ccrh/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237.
- De Grève, Marcel (2008), « L'autobiographie, genre littéraire ? », in *Revue de littérature comparée* 2008/1 (n° 325), Klincksieck in <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-23.htm>.

- Dejeux, Jean (1992), *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : PUF
Que sais-je ? n° 2675.
- Hafsia, Jalila (2007), *Instants de vie Chronique familiale*, Tunis : Pictura Impress.
- Hubier, Sébastien (2003), *Littérature intime. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- Kazdaghli, Habib (2000), « L'éducation de la femme dans la Tunisie colonisée: représentations et moyens mis en œuvre », Dalenda Larguèche (éd.), in *Histoire des femmes au Maghreb: culture matérielle et vie quotidienne*, Paris : Centre de Publication Universitaire : 318-328.
- Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Hélène (1997), *L'Autobiographie*, Paris : Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éd. du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1997), *Pour l'autobiographie*, Paris : Éd. du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1998), *Les Brouillons de soi*, Paris : Éd. du Seuil.
- Manolescu, Camelia (2010), « C'était Tunis 1920 (récit de vie) - le récit de la jeunesse de Maherzia Amira-Bournaz », in *Actele Colocviului International « Limba, Cultura, Civilizație »*, Craiova 25-27 martie 2010, AUC, Seria Științe filologice, *Limbi străine aplicate*, anul VI, nr. 1-2|2010, Craiova : Editura Universitaria : 300-307.
- Manolescu, Monica-Alice (2014), « Maherzia Amira-Bournaz, l'écrivain, d'une vie », in Cecilia Condei, Dinca Daniela, Valentina Radulescu (éds.), *Écrivains étrangers d'expression française. Texte, intertexte, discours littéraire*, Colecția Didactiques des langues. Language teaching methodology. Didattica delle lingue. Didactica limbilor, Craiova : Editura Universitaria : 45-55.
- Miroux, Jean-Philippe (1996), *L'Autobiographie, Ecriture de soi et sincérité*, Paris : Nathan.
- Schöpfel, Mariannick (2000), *Les Ecrivains francophones du Maghreb*. Paris : Ellipses.
- Stalloni, Yves (2008), *Les genres littéraires*, Paris : Armand Colin, collection « 128 ».
- Rădulescu, Valentina (2004), « Espaces de l'aliénation dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef », in *Analele Universității din Craiova, Seria Științe filologice - Langues et littératures romanes*, Actes du Colloque International *Variétés linguistiques et culturelles* Craiova, les 7 – 8 mai 2004, an VIII.
- <http://www.limag.com> (page consultée le 15 juin 2018).
- <http://nouro.al-anwar.over-blog.com/5-categorie-11062952.html> (page consultée le 15 juin 2018).
- <http://www.users.skynet.be/fralica/.../recitvie.htm> (page consultée le 20 novembre 2017).

« CETTE VOLONTÉ DE RÉSOUDRE LES ÉNIGMES... ». LE MODÈLE POLICIER DANS L'ŒUVRE DE PATRICK MODIANO

Elena-Brândușa STEICIUC
Université « Ștefan cel Mare » Suceava, Roumanie
selenabrandusa@yahoo.com

Résumé

La plupart des romans de Modiano, de toutes ses périodes de création, mettent en scène des pièges dans lesquels des personnages jeunes et naïfs tombent, pour continuer par une (en)quête menée d'habitude par le personnage narrateur, afin de trouver les raisons des disparitions mystérieuses ou bien les auteurs de divers crimes. *Rue des boutiques obscures, Dimanches d'août Quartier libre, Une Jeunesse, Au café de la jeunesse perdue, Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* – voilà seulement quelques-uns des romans modianiens qui entretiennent avec le roman policier un rapport spécial, car l'auteur, tout en étant attiré par ce modèle, ne se plie pas nécessairement à toutes les règles imposées par le genre. On pourrait dire qu'il détourne le sens initial du polar, puisque l'énigme reste encore plus dense à la fin de l'histoire.

Abstract

"THIS WILLINGNESS TO SOLVE OUT ENIGMAS...". THE DETECTIVE STORY MODEL IN THE WORKS OF PATRICK MODIANO

Most of Modiano's novels, pertaining to all his writing periods, contain dangerous scenes in which young characters are victims of criminals and the action continues by an inquiry usually carried out by the narrator in order to find out the mystery concerning these missing persons or the authors of various crimes. There is a special kind of relation between many of Modiano's novels and the thriller, because the author, even if much attracted to this kind of novel, does not necessarily obey its rules, and the enigma often grows deeper than in the beginning.

This paper attempts to show the role and functions of the thriller in the fiction of the French author who was awarded the Noble Prize for literature in 2014, mostly for his great interest in memory and past. Thus, we embark upon the quest, which is not going to reveal the mystery, but, according to Dominique Rabaté, to open up the gate to "identity revelation".

Mots-clés : *Patrick Modiano, roman policier, énigme, passé, mémoire, identité.*

Keywords : *Patrick Modiano, thriller, enigma, past, memory, identity.*

Nous nous proposons de détecter le rôle et les fonctions du modèle policier dans l'œuvre de cet auteur qui, dans son discours à l'Académie suédoise, lors de la

remise du Prix Nobel de littérature 2014, affirmait : « Cette volonté de résoudre les énigmes, sans y réussir vraiment, m'a donné l'envie d'écrire, comme si l'écriture et l'imaginaire pouvaient m'aider à résoudre enfin ces énigmes et ces mystères. » (p. 23)

Attiré par la question du passé et de la mémoire, Modiano transforme l'enquête proprement policière en une « rêverie sur l'identité », comme le constate Dominique Rabaté, et nous allons suivre le sens et les pistes de cette quête qui, sans dévoiler complètement les ressorts du secret, ouvre les portes d'une révélation identitaire.

Dans son *Discours à l'Académie suédoise* prononcé lors de la remise du prix Nobel de littérature, en 2014, Patrick Modiano faisait l'affirmation suivante au sujet de ce qui constitue l'impulsion première de son écriture, le *primum movens* libérateur d'énergies : « Cette volonté de résoudre les énigmes, sans y réussir vraiment, m'a donné l'envie d'écrire, comme si l'écriture et l'imaginaire pouvaient m'aider à résoudre enfin ces énigmes et ces mystères. »¹ En effet, attiré par la question du passé et de la mémoire, Modiano l'aborde souvent dans ses romans sous la forme d'une quête, qui est dictée par des frustrations insurmontables (la disparition du père, de la femme aimée, des amis) mais malgré les révélations qu'elle produit, cette recherche n'a rien d'une enquête proprement policière. C'est plutôt une « rêverie sur l'identité »², qui ouvre des pistes sur beaucoup de secrets et d'énigmes, sans pour autant en dévoiler complètement les ressorts. C'est comme si Modiano voulait seulement entrouvrir cette porte qu'un autre type de roman – à savoir, le policier – ouvre largement, pour y faire passer la vérité des faits.

Tout en étant attiré par le genre policier, comme beaucoup d'autres auteurs contemporains, Modiano pratique une déconstruction de ses codes et ne se plie qu'à certaines des règles imposées par la tradition. D'ailleurs, il est bien loin de vouloir illustrer ce genre et on pourrait dire qu'il détourne le sens initial du « policier », de façon qu'à la fin de ses romans l'énigme reste encore plus dense qu'au début.

Pour ce qui est du roman policier, Tzvetan Todorov – dans une étude classique déjà – parlait de l'existence de plusieurs espèces :

- a) Le roman à énigme, qui consiste dans deux histoires imbriquées, celle du crime et celle de l'enquête, où le détective est « immunisé » contre les dangers de toute sorte. Ici, l'intérêt du lecteur est tenu en éveil par la curiosité et le détective découvre, par un raisonnement logique, à partir d'un cadavre et de divers indices, le coupable et le mobile du crime ;
- b) Le roman noir, constitué « non pas autour d'un procédé de présentation, mais autour du milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particuliers. »³ Dans cette espèce de roman, la « seconde histoire », celle qui se passe au présent détient une place centrale et le détective ou celui qui

¹ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris : Gallimard, 2014, p. 23.

² Dominique Rabaté, « Abandon d'enquête. Une lecture de *Dans le café de la jeunesse perdue* » dans *Europe*, n°. 1038/Octobre 2015, p. 55.

³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, chapitre I « Typologie du roman policier », Paris ; Editions du Seuil, 1978, p. 15.

mène l'enquête traverse des événements si dangereux que nous ne savons pas s'il arrivera vivant à la fin de l'histoire.

c) Le roman à suspense, né de la combinaison des deux types précédents. Ici, deux types d'intérêt se trouvent réunis (curiosité et suspense) et le mystère a une nouvelle fonction : il sert de point de départ.

Comme Todorov le constatait il y a plus de quarante ans, « [...] le roman policier ressent comme un poids injustifié les contraintes qui constituent son genre »⁴ et, par la suite, on a vu surgir des romans qui n'entraient pas dans cette typologie et qui n'avaient aucun souci de se soumettre strictement au code traditionnel. Beaucoup d'auteurs, qui ne se réclamaient pourtant pas de la littérature dite « populaire », pendant les dernières décennies du XX^e siècle – parmi lesquels Robbe-Grillet, Perec, Echenoz – ont été proches de l'esthétique du roman policier, qui leur a inspiré un nouveau type de questionnement du réel.

Patrick Modiano s'est imposé dans la « république des lettres » par une œuvre romanesque où l'un des thèmes structurants est l'énigme, car le principal enjeu est une quête sur une vérité de plus en plus fuyante. La plupart des romans de Modiano, de toutes ses périodes de création, mettent en scène des pièges dans lesquels tombent le plus souvent des personnages très jeunes, comme nous l'enseigne Bruno Blanckeman :

« L'écrivain décrit la trajectoire d'adolescents qui peinent à devenir des adultes ou d'adultes en dérive de la société, transportant au gré de travestissements improbables et d'identités usurpées le poids du passé énigmatique, dont ils taisent la douleur et qui les nimbe du prestige des réprouvés. »⁵

Afin de trouver les raisons des disparitions mystérieuses ou bien les auteurs de divers crimes, une (en)quête est menée (d'habitude) par le personnage narrateur, mais cela avance plutôt au gré des souvenirs de celui-ci, de ses rapports avec les documents qu'il retrouve, avec le passé qui le hante. À ce sujet, nous nous rallions à l'affirmation de Dominique Rabaté concernant *Rue des boutiques obscures*, qui est valable d'ailleurs pour tous les romans de l'auteur :

« Il doit donc y avoir un moment, un tournant, où l'enquête proprement policière se change en autre chose, devient une rêverie sur l'identité, un jeu de cache-cache avec les témoins, un jeu de piste plus ou moins truqué qui doit mener à une réconciliation avec soi-même. »⁶

Rue des boutiques obscures, Dimanches d'août, Quartier libre, Une Jeunesse, Au café de la jeunesse perdue, Pour que tu ne te perdes pas dans le

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris : Éditions Armand Colin, 2014, p. 74.

⁶ Dominique Rabaté, « Abandon d'enquête. Une lecture de *Dans le café de la jeunesse perdue* » dans *Europe*, no. 1038/Octobre 2015, p. 55.

quartier – voilà donc quelques-uns des romans modianiens construits autour de cette volonté de l’auteur de « résoudre des énigmes », où il détourne le sens du roman policier qu’il prend pour modèle – si modèle il y a – et où le mystère est encore plus indéchiffrable à la fin de l’histoire.

Pourtant, Modiano sait parsemer en abondance dans l’intrigue certains éléments qui nous font avancer l’idée d’un jeu subtil avec le roman policier et les exemples ne manquent pas. Un premier argument pour étayer notre hypothèse est la typologie des personnages : des jeunes qui n’ont aucune expérience ou protection, victimes d’un milieu quasi-maffieux, brutal et sans scrupules. Ils déambulent dans un monde qui n’a aucune pitié pour eux et où les risques encourus sont nombreux : prostitution, viols et perversions sexuelles (*Une Jeunesse*) ; drogue (*De si braves garçons* ; *Dans le café de la jeunesse perdue*) ; kidnappage et possible assassinat (*Dimanches d’août*) ; suicide (*Voyage de noces*) ; meurtre (*Quartier perdu* ; *L’Herbe des nuits*).

Prenons le cas de *Dimanches d’août*, un roman qui est construit en entier sur la volonté du narrateur, un gardien d’immeuble désœuvré, de résoudre la plus douloureuse énigme de son passé, à savoir la disparition mystérieuse de Sylvia, sa bien-aimée. Devenu détective malgré lui, il revisite à Nice tous les endroits où il était allé avec cette jeune femme, qui portait un bijou de grande valeur le diamant appelé « La Croix du Sud », subtilisé à son mari. Le personnage narrateur reconstitue à rebours leur histoire d’amour, en parallèle avec l’histoire d’une rencontre néfaste : celle de Paul Alessandri, petit malfaiteur local, qui n’a pas de scrupules pour récupérer le bijou. Sous une fausse identité américaine, celui-ci invite le jeune couple à faire un tour en voiture, ensuite il envoie Jean chercher des cigarettes. Quand celui-ci revient, la voiture a disparu et avec elle, Sylvia et la Croix du Sud. Cette scène classique de kidnappage ne fait que clore une intrigue où les normes du genre sont strictement respectées : il y a crime, mobile, victime et coupable ou, pour revenir à l’étude précitée de Todorov, il y a quelques ingrédients essentiels du roman policier : « [...] la violence, le crime souvent sordide, l’amoralité des personnages. »⁷

Pourtant, la fin ouverte du roman confirme notre hypothèse quant au rapport quasi-parodique que Modiano entretient avec le polar : le narrateur ne saura jamais la vérité sur cette disparition car une ambiguïté totale plane au-dessus de l’histoire et même la police, qui serait censée démêler les fils, avoue son impuissance, par la voix d’un employé caricatural, dont la dernière réplique est : « Désolé... nous ne pouvons vraiment rien pour vous... »⁸ Par conséquent, le fait divers d’un journal local, que le narrateur lui présente n’a aucune importance et cela n’est qu’une possible piste dans une multitude de fins possibles :

« Dans la nuit où Sylvia avait disparu, une voiture allemande, de marque Opel, noire, immatriculée à Paris, avait quitté la route au lieu-dit le chemin du Mont-Gros entre Menton et Castellar et s’était écrasée au fond d’un ravin. Elle avait pris feu et on

⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, chapitre I « Typologie du roman policier », Paris : Editions du Seuil, 1978, p. 18.

⁸ Patrick Modiano, *Dimanches d’août*, Paris : Gallimard, 1986, p. 142.

avait découvert à l'intérieur deux corps complètement carbonisés qu'on n'avait pas pu identifier. »⁹

Le mystère reste entier car, comme le constate placidement le même fonctionnaire de la police, « [...] il y a une grande quantité de voitures Opel sur la Côte d'Azur qui s'écrasent dans des ravins... »¹⁰

Par conséquent, le narrateur n'aura d'autre perspective que de remonter encore une fois le fil du temps, d'aller aux sources de son histoire de « photographe des plages fluviales » et de porter ce « fardeau du nomade » dont parle Paul Gellings. Se penchant sur la question de l'absence et du deuil dans l'œuvre de notre auteur, l'exégète néerlandais constate que « [...] l'errant créé par Modiano survit généralement à ses intimes. »¹¹ Mais c'est une survivance douloureuse, pleine de chagrin où l'individu est condamné à « une recherche solitaire sans fin »¹².

Depuis les « romans de jeunesse » de Patrick Modiano et jusqu'à ceux qu'il a publiés après les années 2000, ce schéma de la « quête » et de la chasse aux énigmes est décliné sous beaucoup de formes, s'enrichissant de divers éléments, comme les affaires d'espionnage et la « sale histoire » de Dannie, dans *L'Herbe des nuits*. Le narrateur apprend (cette fois par le rapport d'un ex-policier, un professionnel de grande valeur) la vérité sur le crime commis par cette femme : « Deux projectiles ont atteint la victime. L'un des deux projectiles a été tiré à bout portant. L'autre n'a été tiré ni à bout touchant, ni à courte distance... Les deux douilles correspondant aux balles tirées ont été retrouvées... »¹³

Dans le plus récent des romans modianiens, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, l'ombre du mystère plane surtout sur l'identité du narrateur, Jean Daraganne, écrivain amnésique ou presque. Celui-ci tente de se rappeler un moment crucial de son enfance et, parallèlement, de retrouver Annie Astrand, une mère de substitution, qui avait pourtant abandonné le petit garçon, avant de passer frauduleusement la frontière en Italie. Le flou de la mémoire, « masse épaisse et visqueuse »¹⁴ fait entrevoir au vieil homme une possible explication pour sa quête perpétuelle et pour son identité assumée : l'écrivain toujours accompagné d'un carnet, car l'écriture est pour lui « compensation et exorcisme. »¹⁵

Arrivés au bout de notre périple à travers les multiples reflets du policier dans la prose de Patrick Modiano, nous pouvons constater que chez le lauréat du Prix Nobel de littérature la quête entreprise par divers personnages tout au long de ses romans

⁹ *Ibidem*, p. 132.

¹⁰ *Ibidem*, p. 141.

¹¹ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano. Le fardeau du nomade*, Paris : Lettres Modernes Minard, 2000, p. 148.

¹² *Ibidem*, p. 143.

¹³ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris : Gallimard, 2012, p. 119.

¹⁴ Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris : Gallimard, 2014, p. 87.

¹⁵ Françoise Dhénain, « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano » dans Jules Bedner (éd.), *Patrick Modiano. Etudes réunies par Jules Bedner*, Amsterdam – Atlanta, Éd. Rodopi, 1993, p. 7.

s'avère infructueuse. Pourtant, si cette action est stérile dans la perspective des résultats palpables, elle est très efficace sur le plan de la connaissance de soi et – surtout – sur celui de la création. Si Modiano emprunte au polar divers éléments constitutifs, c'est tout simplement pour construire autre chose, un roman bien à lui, qui exprime sa vision du monde, entre la peur de l'existence et le bonheur de la création.

Bibliographie

Patrick Modiano (1986), *Dimanches d'août*, Paris : Gallimard.

Patrick Modiano (2012), *L'Herbe des nuits*, Paris : Gallimard.

Patrick Modiano (2014), *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris : Gallimard.

Patrick Modiano (2014), *Discours à l'Académie suédoise*, Paris : Gallimard.

Références critiques

Blanckeman, Bruno (2014), *Lire Patrick Modiano*, Paris : Éditions Armand Colin.

Dhénain, Françoise (1993), « Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », in Jules Bedner (éd.), *Patrick Modiano. Études réunies par Jules Bedner*, Amsterdam – Atlanta, Ed. Rodopi : 3-15.

Gellings, Paul (2000), *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano. Le fardeau du nomade*, Paris : Lettres Modernes Minard.

Rabaté, Dominique (2015), « Abandon d'enquête. Une lecture de *Dans le café de la jeunesse perdue* », in *Europe*, n° 1038/Octobre 2015 : 53-61.

Todorov, Tzvetan (1978), *Poétique de la prose*, chapitre I « Typologie du roman policier », Paris : Éditions du Seuil : 9-21.

L'ORTHOGRAPHE EN CLASSE DE FLE: ENTRE REPRÉSENTATION LINGUISTIQUE ET REPRÉSENTABILITÉ PÉDAGOGIQUE

Thameur TIFOUR
Université de Laghouat, Algérie
tifourthameur60@gmail.com

Résumé

Orthographier correctement un mot constitue l'une des habiletés scripturaires à développer dans l'enseignement-apprentissage d'une langue donnée. Sa valeur consiste à respecter la structure morphologique d'une partie du discours et à restructurer les graphèmes selon les modèles morpho-phoniques que l'on trouve dans les dictionnaires. Dans le présent article, nous avons essayé d'analyser les représentations des enseignants vis-à-vis de l'enseignement de l'orthographe en classe de FLE et les difficultés rencontrées par les apprenants lors de l'apprentissage de ses règles.

Abstract

SPELLING IN FFL CLASS: BETWEEN LINGUISTIC REPRESENTATION AND PEDAGOGICAL REPRESENTABILITY

The proper spelling of a word is one of the writing skills to be developed in the teaching and learning of a language. Its value consists in observing the morphological structure of a part of speech and in restructuring the graphemes according to the morpho-phonetic models found in dictionaries. In this article, we have tried to analyze the representations of teachers regarding the teaching of spelling in French as a foreign language and the difficulties encountered by learners when learning the related rules.

Mots-clés : *Orthographe, mot, morphologie, habiletés scripturaires.*

Keywords : *Spelling, word, morphology, writing skills.*

Introduction

La langue est un système formel de construction du sens régi par un ensemble de préceptes morphosyntaxiques permettant de surveiller sa structuration. En effet, structurer une phrase selon ces normes grammaticales nécessite une compréhension des mécanismes structuraux qui sous-tendent l'agencement des parties du discours ainsi que leur fonctionnement. Savoir orthographier correctement un mot met en jeu les différentes compétences auditives et scripturaires installées chez les apprenants. Il semble que les difficultés rencontrées par les élèves lors de l'orthographe de certains mots relèvent de leur non-maîtrise de certaines

fonctionnalités des mots à écrire; la connaissance des unités formant le potentiel de cette entité discursive demeure importante. La présente étude tente de trouver l'arrière-plan de ces difficultés en interrogeant les enseignants du français sur leurs natures et leurs origines.

1. Définition de l'orthographe

L'orthographe est la seule transcription graphique correcte d'un mot. Elle regroupe l'ensemble des règles morphologiques permettant d'écrire correctement une partie du discours. Selon Contant Chantal et Muller Romain (2010 : 6), « l'orthographe est un ensemble de règles, de convention qui fixent la forme écrite de la langue. L'orthographe est donc, en quelque sorte, le « vêtement » de la langue. » Il s'agit de la structure extrinsèque de la langue. Elle consiste à en réhabiliter les fonctionnalités morphologiques selon les modèles scripturaires que l'on trouve dans le dictionnaire. L'orthographe est définie comme :

« La manière d'écrire les sons ou les mots d'une langue, en conformité d'une part avec le système de transcription graphique adopté à une époque donnée, d'autre part suivant certains rapports établis avec les autres sous-systèmes de la langue (morphologie, syntaxe, lexique). L'orthographe est un choix entre ces diverses considérations, plus ou moins réglé par des lois ou des conventions diverses. » (Catach 1980 : 26)

Or, certaines représentations phonétiques ne sont pas littéralement transcrites en orthographe, car l'articulation de certains sons est parfois le résultat de l'assemblage de plusieurs lettres produisant de digramme (au), de trigramme (eau), ...

2. L'orthographe transparente/ L'orthographe opaque

2.1. L'orthographe transparente

Il s'agit d'une correspondance apparente entre le nombre de phonèmes produits et les graphèmes écrits. En guise d'exemple, les graphèmes « a et à » ne correspondent qu'à un seul son / a /.

2.2. L'orthographe opaque

Elle est l'image d'une irrégularité phonémique; un seul phonème peut correspondre à plusieurs graphèmes. Elle se caractérise par « de fortes divergences entre les notations graphiques et leur prononciation. » (Duperiez 2002: 18) En guise d'exemple, les graphèmes « au, eau, aux, eaux, ot » correspondent au phonème /o/.

3. Le système graphique

Le système graphique français correspond à certains éléments lexico-syntaxiques qui entretiennent entre eux une relation de *cohésérence* syntagmatique. En effet, tout système graphique est composé d'un ensemble de graphèmes formant l'unité morphématique du mot ainsi que sa structure sémique. Il comprend trois zones : phonogrammes, morphogrammes et logogrammes. Nina Catach (1980 : 29) le représente comme suit :

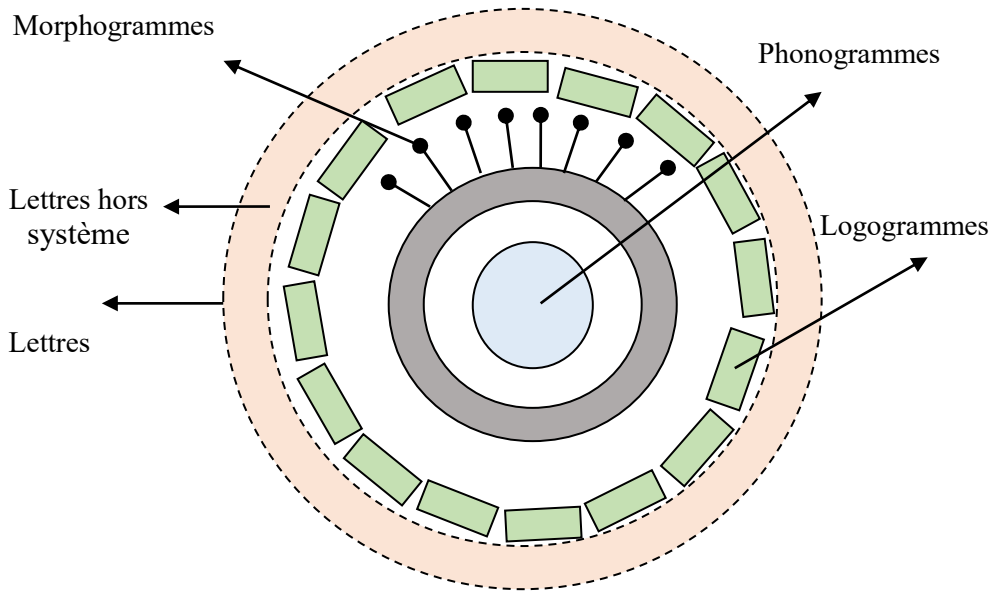


Figure 1: Le système graphique

Le schéma ci-dessus représente l'ensemble des composantes du système graphique, il peut être résumé en deux unités : l'homophone lexical et l'homophone grammatical. Le premier regroupe l'ensemble des mots ayant la même morphologie et appartenant au lexique formel d'une langue donnée (sans valeur grammaticale). En guise d'exemple, « bal » et « balle » sont des homophones lexicaux, car ils sont phonétiquement semblables et sémantiquement distincts, et aucun n'a de valeur grammaticale. Quant au deuxième homophone, il se caractérise par son appartenance morphosyntaxique. En effet, « la » et « là » appartiennent à deux catégories grammaticales différentes. Le premier est un déterminant ou un pronom personnel (substitut grammatical) et le second est un adverbe de lieu.

4. Grille d'analyse des erreurs orthographiques

Nina Catach (1980 : 123) propose la grille d'analyse des erreurs orthographiques suivante :

Orthographe lexicale	
Erreur de calligraphie	ajout/absence de jambage : <u>mid</u> → nid lettres ambiguës : <u>sart</u> → sort
Erreur de segmentation	<u>loreille</u> → l'oreille
Erreur phonogrammique (transcription des sons)	
• Oubli (erreur extra graphique)	oubli lettre ou syllabe : <u>maitenant</u> → maintenant
• Discrimination auditive	<u>ajeter</u> → acheter
• Altération de la valeur phonique des lettres	omission, adjonction, confusion, inversion : <u>gerre</u> → guerre
Erreur lexicale	
• Logogrammes lexicaux	<u>pin</u> → pain
• Lettres derivatives (morphogrammes)	marque du radical (can <u>ar</u> t) du préfixe ou suffixe (rapidem <u>an</u> t)
• Étymologiques	<u>sculteur</u> → sculpteur, <u>rum</u> e → rhume
Orthographe grammaticale	
Idéogrammes	ponctuation, majuscules, trait d'union, apostrophe
Morphologie (transcription des morphèmes)	
• Logogrammes grammaticaux	ont/on, et/est, son/sont
• Accord sujet-verbe	<u>ils</u> chantait
• Marques d'accord dans le GN	les <u>petit</u> garçons
• Marques du pluriel	les cheva <u>us</u>
• Distinction infinitif-participe	il a appor <u>ter</u> (apport <u>é</u>) des fleurs.
• Morphologie verbale (erreurs de désinence)	il <u>crit</u> .

5. L'orthographe et la didactique du FLE

Si la grammaire est le surveillant de la langue par excellence, l'orthographe est cet outil qui donne à l'énoncé sa lisibilité scripturale. Il ne s'agit pas de la simple transcription des monèmes en termes de graphèmes, mais sa valeur est de déterminer cette visibilité graphique qui correspond au signifiant et au référent dont il est question.

En Algérie comme dans le monde, l'enseignement de l'orthographe fait partie intégrante de l'enseignement de la grammaire et sa valeur institutionnelle se limite à l'analyse des écrits des élèves et au repérage des erreurs commises. Or, les habiletés orthographiques sont liées au degré de l'adaptabilité des supports didactiques au niveau des apprenants et au statut institutionnel des habiletés surnommées. De plus, les cours d'orthographe proposés dans les manuels destinés aux apprenants algériens analysent d'une façon simpliste les homophones et les catégorisent selon le degré de leur ressemblance. Or, la didactisation de l'orthographe devrait se focaliser sur l'ensemble des compétences graphiques relatives à la nature de la langue enseignée ainsi qu'à son système orthographique. En effet,

l'orthographe de la langue française est difficile à cerner, car l'instabilité des rapports graphème / phonèmes constitue les règles morphologiques de sa systématisation. Dans cette optique,

« La langue française recèle de nombreuses surprises orthographiques (e.g. les phonèmes inconsistants, comme /o/, qui peuvent s'écrire de nombreuses façons: bateau, tuyau, crapaud, moto, défaut, bientôt) qu'aucune règle simple ne puisse justifier et sans même être facilement explicables par l'étymologie. Face à cette complexité, le seul moyen efficace pour écrire correctement et pour lire vite est de mémoriser l'orthographe des mots eux-mêmes, afin de se constituer un lexique orthographique mental dans lequel on pourra retrouver très vite l'information pour écrire ou reconnaître un mot. » (Bosse et al 2007 : 48)

De plus, enseigner l'orthographe française en classe de FLE consiste à travailler les modèles orthographiques de ce système linguistique et à réécrire les structures intrinsèques des représentations graphiques des mots à écrire en montrant à l'élève que les lettres ainsi leur agencement dans un graphème sont stables et tout changement de cette structuration peut provoquer une fausse transcription graphique et phonétique du mot.

Donner du sens à l'enseignement de l'orthographe en classe de FLE, c'est mettre l'accent sur l'ensemble des particularités graphiques de la langue enseignée et remettre en question la vision de l'institution envers cette composante morphologique. Il s'agit d'un travail sur l'opacité de la phonographie de ce code linguistique et son potentiel morphosémantique.

6. Dispositif de recherche

Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes attaché à l'analyse des éventuelles représentations des enseignants au regard de l'enseignement de l'orthographe en classe de FLE. En effet, nous nous sommes appuyé sur le questionnaire comme outil de collecte de données.

6.1. Présentation du questionnaire

6.1.1. Modalité de construction du questionnaire

Notre questionnaire élaboré à l'image des questionnaires conçus par David (2011), Chiss (2012) et Habiche (2014), comprenait dix items qui se présentaient sous forme de questions fermées ou à choix multiples.

6.1.2. Objectifs du questionnaire

Le questionnaire étant un outil efficace et commode pour le recueil d'informations à grande échelle, nous avons décidé d'opter pour ce dernier afin de repérer la représentation des enseignants vis-à-vis de l'enseignement de l'orthographe en classe de FLE, sa place dans les manuels destinés aux apprenants du français et l'adaptabilité pédagogiques des supports didactiques proposés.

6.1.3. Population interrogée

Notre échantillon est constitué de cent enseignants de plusieurs écoles à Tiaret. Le taux de réponses recueillies en était de quatre-vingts (soit 80 % de l'ensemble des exemplaires distribués).

6.1.4. Présentation des résultats

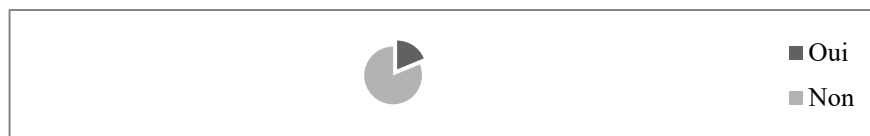
Item 1

Les manuels du français accordent-ils une importance à l'orthographe?

Oui

Non

Graph 1 : Place de l'orthographe dans les manuels du français.



Pour ce graphe, cinquante-trois enseignants (soit 66.25 %) ont affirmé que les manuels scolaires destinés aux apprenants du français accordent une place importante à l'orthographe. Les vingt-sept répondants restants (soit 33.75 %) ont opté pour la deuxième réponse.

Item 2

Les activités orthographiques proposées dans les manuels sont-elles adaptées au niveau des élèves?

Oui

Non

Graph 2 : Activités orthographiques et leur adaptabilité au niveau des élèves.



Cinquante-huit enseignants (soit 72.5 %) estiment que les activités orthographiques proposées ne sont pas adaptées au niveau des élèves. Les vingt-deux interrogés restants (soit 27.5 %) trouvent que les exercices proposés dans les manuels sont exploitables en classe de FLE.

Item 3

Selon vous, à quel niveau de la scolarité l'apprentissage de l'orthographe est-il le plus important?

Au primaire

Au moyen
Au secondaire
A l'université

Graphe 3 : Apprentissage de l'orthographe et niveau de scolarité.



Quarante-deux enseignants (soit 52.5 %) pensent que l'apprentissage de l'orthographe doit se faire au primaire contre dix-neuf (soit 23.75 %) ayant opté pour le collège comme niveau d'étude de l'orthographe, treize (soit 16.25 %) pour le secondaire et six (soit 7.5 %) pour son apprentissage à l'université.

Item 4

Combien de temps accordez-vous à l'enseignement de l'orthographe?

15min

15 à 30 min

30 à 45 min

Graphe 4 : Temps accordé à l'enseignement de l'orthographe en classe de FLE.



Trente-cinq enseignants (soit 43.75 %) accordent quinze minutes à l'enseignement de l'orthographe contre vingt-trois (soit 28.75 %) ayant opté pour la deuxième réponse et vingt-deux (soit 27.5 %) ayant choisi la troisième réponse.

Item 5

Quels types d'activités mettez-vous en place pour l'enseignement de l'orthographe?

Production d'écrite

Dictées

Exercices d'application

Jeux

Autre

Graphe 5: Activités pédagogiques et enseignement de l'orthographe.



Diverses sont les activités proposées par les enseignants pour l'enseignement de l'orthographe : trois enseignants (soit 03.75 %) ont opté pour la production écrite, quarante et un (soit 51.25 %) pour la dictée, quatre (soit 5 %) pour les exercices d'application et trente-deux (soit 40 %) pour les jeux.

Item 6

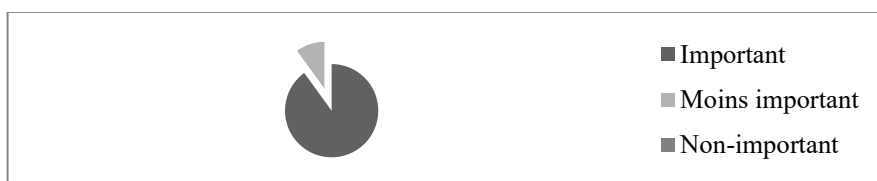
Selon vous, la dictée est-elle un outil:

Important?

Moins important?

Non-important?

Graphe 6 : Importance de la dictée en classe de FLE.



La dictée est considérée par soixante-douze enseignants (soit 90 %) comme un outil important pour l'apprentissage de l'orthographe contre huit de nos interrogés (soit 10 %) qui la trouvent moins importante.

Item 7

Selon vous, la dictée est-elle un outil:

D'évaluation?

D'apprentissage?

Pourquoi?

Graphe 7 : Dictée et objectifs d'enseignement.



Quarante-trois enseignants (soit 53.75 %) trouvent que la dictée est un outil d'évaluation des apprentissages contre trente-sept de nos interrogés (soit 46.25 %) qui l'estiment comme un moyen d'apprentissage.

Item 8

Selon vous, l'apprentissage de l'orthographe passe par:

La consultation du dictionnaire.

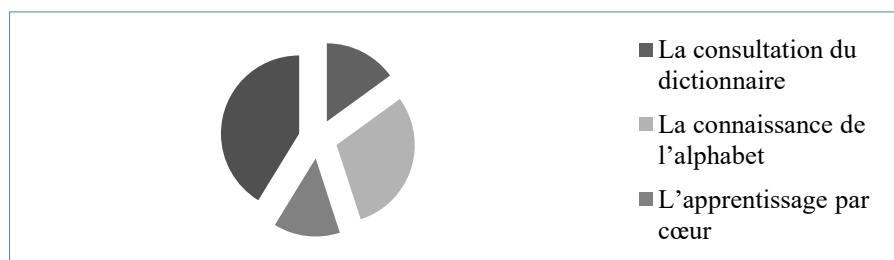
La connaissance de l'alphabet.

L'apprentissage par cœur.

La lecture.

Autre.

Graphe 8 : Modèles d'enseignement de l'orthographe en classe de FLE.



Selon douze enseignants (soit 15 %), l'apprentissage de l'orthographe passe par la consultation du dictionnaire. Vingt-quatre répondants (soit 30 %) pensent que la connaissance de l'alphabet permet l'écriture correcte des mots. Onze de nos interrogés (soit 13.75 %) trouvent que l'apprentissage par cœur des mots ainsi que leur(s) morphologie(s) aide à bien orthographier les monèmes. Les trente-trois enseignants restants (soit 41.25 %) estiment que la lecture est le secret de tout apprentissage.

Item 9

Vos élèves ont-ils un bon niveau en orthographe?

Oui

Non

Graphe 9 : Niveau des élèves en orthographe.



Soixante-cinq enseignants (soit 81.25 %) estiment que leurs élèves ne sont pas bons en orthographe. Les quinze interrogés restants (soit 18.75 %) trouvent que leurs élèves ont un bon niveau en orthographe.

Item 10

Les difficultés rencontrées par les apprenants lors de l'apprentissage de l'orthographe sont-elles liées à :

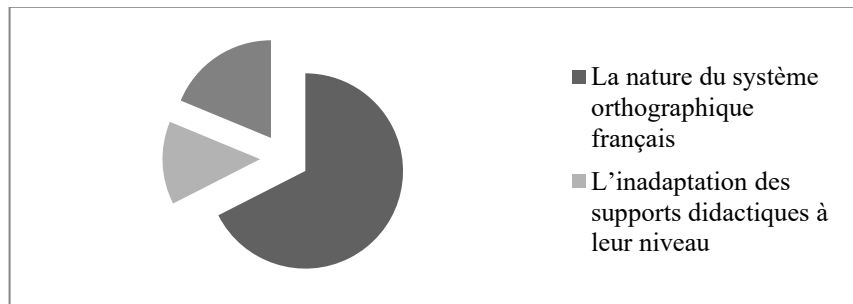
La nature du système orthographique français?

L'inadaptation des supports didactiques à leur niveau?

L'inefficacité des styles d'enseignement et d'apprentissage?

Autre

Graphe 10 : Origines des difficultés rencontrées par les apprenants en orthographe.



Cinquante-quatre enseignants (soit 67,5 %) pensent que les difficultés rencontrées par les apprenants lors de l'apprentissage de l'orthographe sont liées au système orthographique français qui est difficile à maîtriser. Onze répondants (soit 13,75 %) trouvent que les supports didactiques destinés aux apprenants du français ne favorisent pas l'apprentissage de cette composante. Quant au quinze interrogés restants (soit 18,75 %), ils estiment que cela est dû aux styles d'enseignement et d'apprentissage inefficaces.

6.1.5. Interprétation des résultats

Rappelons que l'objectif principal du questionnaire conçu était de repérer la place accordée à l'orthographe dans les manuels du français ainsi que l'origine des difficultés rencontrées par les apprenants lors de l'apprentissage de cette composante. Il importe de noter que :

➤ L'orthographe occupe une place reconnue dans les manuels du français, car à ce niveau d'enseignement, l'apprenant commence à découvrir la langue cible dans l'ensemble de ses dimensions et à s'habituer à l'écriture de ses graphèmes. En effet, orthographier un mot selon les règles de sa structuration relève de cette capacité de rendre cet agencement des lettres en termes de graphèmes détenteur d'un sens facile à discerner. Or, reconnaître la morphologie d'un mot passe par la mémorisation de sa structure intrinsèque et la réhabilitation de son mode scripturaire.

➤ Le choix d'un modèle d'enseignement de l'orthographe en classe de FLE est lié à la nature du système orthographique de la langue à enseigner et aux mécanismes qui sous-tendent son fonctionnement. La dictée ainsi que les jeux semblent avoir ces fonctionnalités éducatives permettant à l'enfant-apprenant d'écrire correctement un mot en recourant à ses connaissances antérieures et de le structurer selon les rapports syllabiques relatifs à sa phonie.

➤ Une compétence scripturaire n'est installée que lorsque certaines habiletés sont mises en relation. L'apprenant doit connaître le système orthographique du français, les différents types de graphèmes, etc. De plus, certains savoirs orthographiques peuvent être implicitement enseignés, car ils sont liés à de certaines régularités de l'orthographe. Dans cette optique, Alain Desrochers et al. (2008: 364) soulignent que «nombreux savoirs orthographiques ne sont pas reliés à l'enseignement de l'orthographe, mais à la simple fréquentation de celle-ci qui imprègne le scripteur, sans qu'il prenne conscience, des régularités du système.»

➤ L'installation d'une compétence orthographique chez les apprenants nécessite un travail sur leurs aptitudes cognitives. Travailler l'écoute et la mémoire des apprenants à travers l'exploitation de la dictée et la lecture en classe de langue peut mener à une meilleure distinction entre les différents modèles orthographiques en français et à la compréhension du fonctionnement des différentes correspondances phonie / graphie.

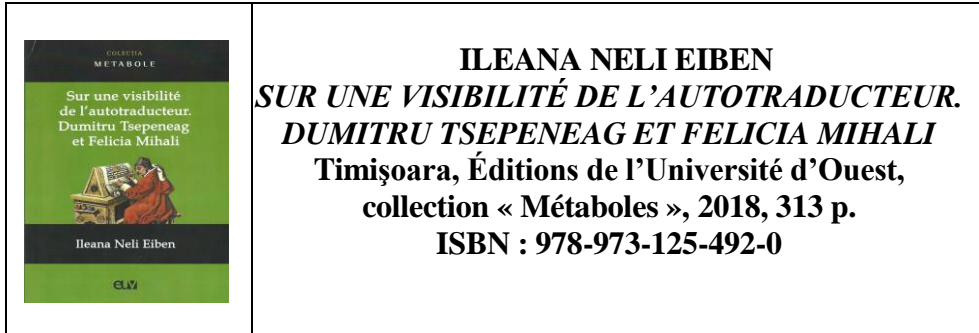
Conclusion

Au terme de cet article, nous pouvons dire que l'enseignement de l'orthographe française en classe de FLE nécessite l'introduction de la dictée et de la lecture à thème comme des activités pédagogiques. En Effet, un apprenant-chercheur devient franco-graphie quand l'habitus lectural est installé. La lecture et la dictée permettent à l'apprenant d'accéder aux différentes composantes de la langue, d'en décrypter la structure intrinsèque et d'en mémoriser le lexique et l'orthographe des mots. Dans cette optique, Brigitte Chevalier (1992 : 30) souligne que « [...] lire ne consiste donc pas seulement à identifier et à combiner des lettres, ce n'est pas seulement non plus suivre une chaîne de mots, c'est faire intervenir ses connaissances. Il se produit un mouvement constant de va-et-vient entre l'écrit et le lecteur. »

Bibliographie

- Bosse, Marie-Line/Commandeur-Lacôte Pascale/Limbert Liliane (2007), « La mémorisation de l'orthographe d'un mot lu en fonction du traitement visuel pendant la lecture », in *Psychologie et Education*, Paris : AFPEN : 47-58.
- Catach, Nina (1980), *L'orthographe française*, Paris : Nathan.
- Catach, Nina (1978), *L'orthographe*, Paris : PUF.
- Chevalier, Brigitte (1992), *La lecture et la prise de note*, Paris : Nathan.
- Contant, Chantal/Dupriez Dominique (2009), *La nouvelle orthographe en pratique*, Paris : De Boeck Ducleot.
- Desrochers, Alain/France Martineau/Yves Charles Morin (2008), *Orthographe française. Évolution et pratique*, Ottawa : Les éditions David.
- Fayol, Michel/Jaffré Jean-Pierre (2016), « L'orthographe. des systèmes aux usages», in *Revue Pratiques*, Paris : CREM : 169-184.
- Habiche, Oumelkheir (2014), *Les difficultés de l'orthographe dans l'apprentissage-enseignement du FLE (cas de la 4^{ème} année du moyen)*, Mémoire de master, Université Amar Téledji-Laghout.
- Thimonnier, René (1967), *Le système graphique du français*, Paris : Plon.

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



Récemment paru aux Éditions de l'Université d'Ouest de Timișoara, le livre de l'universitaire Ileana Neli Eiben est une approche interdisciplinaire (mettant en relation des domaines comme la théorie et l'analyse de la traduction, la théorie et la critique littéraire, la sociolinguistique, etc.) du statut de l'autotraducteur et de l'autotraduction en tant que phénomène spécifique, problématique qui revient de plus en plus souvent ces dernières années dans les études traductologiques.

Le bilinguisme d'écriture et l'autotraduction (surpris dans toutes leurs particularités) sont les deux phénomènes étudiés par l'auteure, à partir de quelques œuvres très connues de deux auteurs réputés : Dumitru Tsepeneag (*Le mot sablier*, *Pigeon vole*) et Felicia Mihali (*Dina*, *Confessions pour un ordinateur*, *Le Pays du fromage*).

Les objectifs de l'analyse sont multiples : identifier les ressemblances et les différences entre les concepts de bilinguisme d'écriture et d'autotraduction, prouver l'influence de l'exterritorialité sur les processus d'écriture et d'autotraduction, présenter, en diachronie, les manifestations du bilinguisme d'écriture et de l'autotraduction chez les auteurs roumains, analyser les traces de l'autotraducteur dans « le texte dont il est le (re)créateur » (p. 19).

L'étude est structurée en deux parties symétriques, comprenant chacune deux chapitres : *Bilinguisme d'écriture et autotraduction littéraire. Repères théoriques et historiques* et *Bilinguisme d'écriture et autotraduction chez Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali*. Dans la première partie, l'auteure dresse un panorama complexe des contributions d'une série de théoriciens, appartenant à des espaces culturels divers, à l'analyse des deux concepts, ainsi que des œuvres des écrivains roumains qui les ont illustrés à travers les siècles.

La deuxième partie du livre est centrée sur « les enjeux du choix d'une nouvelle langue d'écriture et les défis que l'auteur-écrivain devra relever pour rédiger ses œuvres en une langue étrangère » (p. 23). Le rapport de l'auteur-traducteur à l'écriture, aux deux langues-culture en contact, le statut de médiateur culturel de l'autotraducteur, les choix de traduction qui le rendent visible dans le nouvel original

qu'est le texte autotraduit, font l'objet d'analyses détaillées, menées avec acribie et avec une subtilité remarquable du sens critique.

L'étude des divers facteurs qui influencent l'écriture des œuvres directement rédigées dans la langue étrangère ou autotraduites (en langue maternelle ou étrangère) a permis à l'auteure de conclure que « les textes de l'écriture migrante se caractérisent par la volonté de l'écrivain de dévoiler ses origines étrangères » (p. 263) tandis que dans le cas de l'autotraduction littéraire on enregistre plusieurs degrés de visibilité de l'autotraducteur, plus ou moins marquée, en fonction des stratégies de traduction adoptées, mais, quel que soit le cas, « il y a des résidus de transfert qui donnent à voir l'original » (p. 263) ou indiquent ses origines étrangères.

Dans la vision d'Ileana Neli Eiben, l'œuvre autotraduite est *hybride* : « c'est un palimpseste littéraire, qui recèle différentes couches d'écriture qu'il laisse plus ou moins entrevoir » (p. 266). L'autotraduction est indéniablement une réécriture créative, dont la chercheuse surprend les mécanismes les plus intimes.

Au-delà de la qualité scientifique remarquable, le livre de Ileana Neli Eiben ouvre de nouvelles pistes de recherche dans le domaine des études traductologiques et invite à une (re)lecture plurielle, qu'il s'agisse d'un lecteur francophone ou roumain, des œuvres de Dumitru Tsepeneag et de Felicia Mihali.

Valentina Rădulescu
Université de Craiova, Roumanie
valentfalan@gmail.com



Conçu comme un instrument de travail pour tous ceux qui s'intéressent à la grammaire de la langue française, la *Morphologie du groupe nominal (Théorie et pratique)* est la deuxième édition révisée et augmentée de l'ouvrage homonyme paru chez la Maison d'édition de l'Université du Nord en 2008. Sa structuration suit le critère de la progression linéaire, du simple au complexe, à partir de la présentation des mécanismes spécifiques de la constitution du groupe nominal et de ses substituts jusqu'aux nouvelles tendances dans la recherche linguistique contemporaine. La perspective adoptée par l'auteur combine l'approche structuraliste distributionnelle avec l'analyse textuelle du groupe nominal au niveau de la phrase et du texte.

Le point de départ est le nom comme noyau du groupe nominal et c'est autour de la *morphologie du groupe nominal* que Mihaela Munteanu Siserman construit l'architecture de son ouvrage situé à la frontière de plusieurs branches linguistiques : morphologie, syntaxe, sémantique et pragmatique. L'approche morphosyntaxique du groupe nominal minimal impose la présentation des déterminants du nom, qui sont groupés dans deux classes : déterminants définis (articles définis, déterminants démonstratifs, déterminants possessifs) et déterminants indéfinis (article indéfini, partitif et adjectifs indéfinis).

Le chapitre suivant traite de l'adjectif qualificatif, considéré comme l'un des générateurs du groupe nominal étendu. Par conséquent, il occupe une place importante dans l'économie de l'ouvrage par la présentation des aspects morphosyntaxiques de genre, nombre, comparaison mais aussi d'accord et de place à l'intérieur du groupe nominal.

Le dernier chapitre présente le panorama des substituts du groupe nominal, c'est-à-dire toutes les classes de pronoms (personnels, réfléchis, adverbiaux (*en* et *y*), démonstratifs, possessifs, interrogatifs, relatifs et indéfinis) sous aspects morphosyntaxique et sémantique.

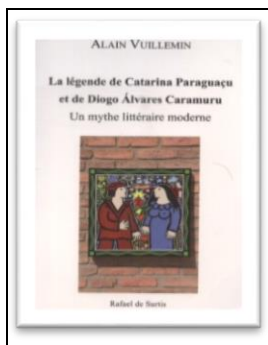
Dans l'ensemble de l'ouvrage, pour illustrer les aspects théoriques, l'auteur utilise des exemples empruntés, dans la plupart des cas, aux auteurs classiques. En plus, ils appartiennent à tous les registres de langue, littéraire, familier et populaire, avec un accent particulier sur la norme littéraire.

L'ouvrage se fait remarquer par son aspect normatif et par le permanent souci d'assurer aux lecteurs la norme dont ils ont besoin pour comprendre et s'exprimer correctement en français. En même temps, il se manifeste pleinement

dans les trois *Annexes* qui traitent de quelques cas particuliers de la grammaire française: La liste des noms dont le genre pourrait se prêter à des confusions pour le francophone roumain (Annexe 1) *La formation du pluriel des noms et des adjectifs* (Annexe 2) et *La place des pronoms personnels* (C.O.D., C.O.I) (Annexe 3).

Une autre dimension de l'ouvrage relève de son aspect didactique qui devient évident dans le recueil d'exercices qui se trouve à la fin de l'ouvrage afin de permettre aux utilisateurs de mieux fixer les aspects théoriques concernant les principales classes de mots: le *Nom*, les *Déterminants*, l'*Adjectif épithète* et les *Substituts*.

Daniela DINCĂ
Université de Craiova
danadinca@yahoo.fr



**ALAIN VUILLEMIN,
LA LÉGENDE DE CATARINA PARAGUAÇU
ET DE DIOGO ÀLVARES CARAMURU. UN
MYTHE LITTÉRAIRE MODERNE,
Rafael de Surtis, 2018, 170 p.**

Un homme et une femme (re)composent le monde. Un livre (re)compose l'âme. Certes, Roland Barthes n'a pas suggéré un tel parallèle en parlant (1977) de la chasse de la « discipline littérature » des écoles académiques. Sans le mythe de la chasse de l'Homme du Paradis céleste – pas d'âme et pas de littérature. Ou très insignifiante¹. En fait, Barthes a parlé de la « discipline littérature » celle qui s'enseigne, je ne m'arrête ici et maintenant qu'à l'autre littérature, celle qui se sent, se perçoit et se vit, sans s'enseigner².

La chasse, la poursuite, l'exclusion, la marginalisation, le bannissement, la disqualification, l'évacuation, le délogement, l'expropriation, l'excommunication, autant d'« ex » qu'a pu imaginer la Force tout au long de l'histoire de l'humanité. Mais voilà qu'exclue du Paradis, la Femme le regagne par l'intermédiaire du mythe qui l'évoque et l'englobe, comme le fait celle dont je parle, Catarina Paraguaçu autour de laquelle se construit le livre d'Alain Vuillemin.

Le fil entre la légende et la vie a peut-être la fragilité de l'indécision avec laquelle la main de l'Homme touche celle de la Femme. Du reste, des fleurs au fond, à gauche, à droite, en bas – tel est l'écran du temps sur lequel se projette le mythe remplaçant (pourquoi pas « complétant » ?) l'histoire de la création d'une nation, la nation brésilienne. Le livre, accroché au temps comme le tableau de sa couverture à un mur invisible (mais traduisible en jeu de lumière et d'ombres) est une scène en six actes sur laquelle évoluent les personnages, apparaissant et disparaissant au rythme de la légende.

Même si les témoignages sont rares et contradictoires quelquefois, la voix académique assumant le dit est une autorité qui les redistribue dans leurs cases temporelles correctes et reconstruit un mythe littéraire moderne. Ce qui nous semble se dégager de cette voix c'est la simplicité d'un noyau épique, historique et légendaire. Un homme et une femme sont en même temps les créateurs du monde

¹ La correction s'impose !

² Suite barbare de sifflantes ! Je ne la corrige pas par peur de détruire ou estomper le vent qui souffle sur la mer, la Grande Eau qui sépare (« unit » peut-être !) Catarina et l'Homme de sa Vie.

terrestre (les êtres expulsés du Paradis) et créateurs d'une nation. Le Premier Mystère en germe d'autres, car rien n'est clair, ni simple si l'on cherche les origines de la nation brésilienne. Le fil conduit vers Bahia. Les textes relatant ce fait s'efforcent sans cesse d'enraciner l'Homme, de le faire appartenir à un morceau de Terre, on le désigne par un nom dont les significations en disent long sur son rôle « celui qui enseigne » (p. 26), « povoador ou colon civilisateur ou émancipateur » (*idem*), ou même « découvreur ». Dans tous les manuscrits analysés par Alain Vuillemin l'idée du « premier », de la « force bénéfique » féconde l'argumentation. Mais partout, Diego Álvares Caramuru est l'Homme Premier et sa femme Catarina Paraguaçu, « la Première Dame ». Au fond, c'est tout ce qui perdure dans les écrits et dans le temps. Le reste est le fruit de l'imagination, ou de l'intention, ou de « l'existence d'une relation mystérieuse, invisible, surnaturelle » (p. 29). Petit à petit, au XVI^e siècle, l'histoire supposée vraie (encore méconnue) se vulgarise, ramasse des détails justificateurs, entre dans le commun – c'est ce qui suggère la cascade stylistique en marge du familier : « En deux siècles, les linéaments de la légende se sont constitués. L'individu anonyme que les Portugais découvrent à Bahia, en 1536, lorsqu'ils s'y installent, flanqué de plusieurs femmes indiennes et d'une marmaille nombreuse, est devenu entre 1730 et 1761 un gentilhomme portugais, appelé Diogo Álvares Correia » (p. 31).

Au fil du temps, on ajoute à la légende de « grandes nuances théologiques » (p. 32), on l'oriente vers le littéraire « fortement marqué par le protestantisme » (p. 32), on produit un texte qui « demeure néanmoins la première manifestation d'un indianisme naissant à la fin du XVIII^e siècle, au Brésil, peu après l'abolition de l'esclavage des Indiens en cette colonie en 1775 » (p. 33).

Mais ce n'est pas seulement le temps qui façonne la légende, c'est aussi le géographique : la France connut cette histoire de Caramuru en 1816. La légende revient ensuite dans son territoire d'origine, le politique s'y mêle et tout s'embrouille, « la figure du couple constitué par Catherine Paraguaçu et par Diogo Álvares Correia Caramuru se transforme en une illustration de la politique d'intégration indigéniste, pratiquée à l'époque par la Couronne du Portugal » (p. 34). Sa forme textuelle subit des transformations de genre : poème, roman, texte dramatique. Et l'histoire dans tout cela ? Rien autre qu'un « peut-être » dans une stabilité constante de l'instable. « Les choses ont peut-être été comme ça » semble dire Alain Vuillemin³.

Le deuxième acte envisage le décor des lettres françaises où la légende devient épopée sous le nom de *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia* se convertit en roman en prose et insiste sur la catholicisation de l'Indienne Paraguaçu. La vision suit la marche de la société : elle est religieuse (p. 49). Les points de vue (celui des Européens civilisateurs ou des Indiens sauvages) enfantent des textes sur mesure et des états de nature contradictoires : bienheureux, malheureux et de nouveau bienheureux, que l'auteur analyse pour filtrer les sources historiques d'un quotidien invariablement changeant.

³ Mais ce n'est pas lui qui le dit, c'est moi (CC). Détrompez-vous : les guillemets viennent de l'imagination du lecteur du livre, non pas de l'autorité auctoriale.

Envisager en quoi la légende porte les marques d'une utopie passéiste (préoccupation du troisième acte) n'est possible qu'avec un rapprochement permanent du texte considéré comme témoignant son appartenance à une typologie. La description tourne vite vers l'édénique, la nostalgie vers l'innocence d'un paradis terrestre où le mal trouve pourtant moyen de s'infiltrer.

La nostalgie fait place au rêve de transformer le Brésil en monde entièrement chrétien, mais aussi à l'illusion d'une société coloniale heureuse et harmonieuse, comme dans la variante épique de Santa Rita Durão.

La découverte de l'Autre occupe le quatrième acte. C'est la découverte du Brésil et de Bahia, au XVI^e siècle, par un Portugais naufragé, Diogo Álvares Correira. Mœurs, préjugés, façons d'être et d'agir, coutumes primitives et pratiques guerrières, tout incite à la réflexion. Se mirer dans l'Autre signifie se concentrer sur soi. Le résultat est bénéfique de deux côtés : l'Européen réfléchit encore plus à soi et l'Indien dessine plus distinctivement son indianisme. Et voilà le cinquième acte de la scène du livre : l'indianisme du Brésil. Une formule du mythe qui perdure.

Mais l'Homme et la Femme ?

Plus on approche du temps moderne, plus leur histoire accumule des détails, se décompose et se recompose sans détruire le triangle de l'humain : un Homme, une Femme et leur Rencontre. Les premières cases sont substituables : Catarina Paraguaçu et Diogo Álvares, l'Européen et l'Indien, le Nouveau Monde et l'Ancien Monde, mais Rencontre est une constante fondamentale, un point fixe irremplaçable.

Cecilia CONDEI
Université de Craiova, Roumanie
cecilia_condei@yahoo.fr



Le volume qui fait l'objet de cette recension est le résultat du Colloque *Le Dit et le Non-Dit* – réunion scientifique tenue à l'Université de Bucarest en 2015.

Les travaux des participants structurent trois axes de recherche : (1) *Sémiotique, sémantique et pragmatique* ; (2) *Morphosyntaxe et épistémologie* ; (3) *Terminologie et traduction*.

L'ouvrage est ouvert par une *Préface* [qui] *en cache ... beaucoup d'autres...* (pp. 7-11) signée par l'organisatrice du colloque – Sonia Berbinski (S.B. dorénavant) qui synthétise les axes de travail et les principales contributions des intervenants. La conférence donnée par le professeur **Dan Dobre** (*Dit et Non-Dit en sémiotique*, pp. 13-24) a l'ambition de couvrir en grand trois aspects du mouvement sémiotique relatif au concept dichotomique dont on s'occupe : la recherche intensionnelle, extensionnelle et les études hybrides réunissant les deux premières. L'investissement de ces trois domaines se fait « sous la toiture du processus de sémiosis » (p. 7, SB).

À partir de la phonologie de l'École de Prague et surtout des travaux de A. J. Greimas deux démarches refont surface dans les travaux de bien des auteurs : l'autonomisme (la systémique, l'intensionnalité) et la processualité (l'extensionnalité) greimassienne, cette dernière consistant dans l'ajout successif aux objets étudiés des traits enrichissants sémantico-syntactico-pragmatiques. Partant, le professeur Dobre parle de la « triple mécanique du développement du Dit et du Non-Dit : intensionnelle, extensionnelle et intensionnelle et extensionnelle à la fois » (p. 13). Il illustre ces aspects par la création de modèles cognitifs de fonctionnement de la réalité : la trichotomie *ici/là/là-bas* analysée en termes mathématiques et le mécanisme de la métaphorisation publicitaire, modèles qui tout en explicitant le phénomène laissent dans l'ombre bon nombre d'implicites inhérents.

La professeure **Eva Lavric** de l'Université d'Innsbruck (*Rencontres avec le Dit et le Non-Dit tout au long d'une vie de linguiste*, pp. 25-62) souligne et illustre dans sa conférence les multiples facettes de la tension toujours existante entre les deux pôles en discussion : *sémantiques* (le choix des descriptions qui renvoient à un

réfèrent précis en laissant de côté d'autres, la distinction entre le défini et l'indéfini, le contraste implicite réalisé par les indéfinis quantificateurs », etc.); *morphosyntaxiques* (« En traduction et comparaison des traductions » (p. 30)) et *cognitives* (en terminologie, par exemple, où les solutions trouvées sont parfois divergentes, etc.). C'est une intervention ample où un « Non-Dit économiseur du langage » (p. 8, SB) parsème par endroits le champ épistémologique du langage.

Vincent Nyckees (« Le sens de l'implicite : Unité et diversité des phénomènes d'implicite linguistique », pp. 63-98), après avoir défini l'acception commune du concept d'implicite, tout en mettant en évidence sa diversité inférentielle (sous-entendu, présupposition, connotations, allusions, etc.) propose la notion d'« arrière-plan extraverbal » qui couvre la saisie de l'implicite en tant que « déclencheur principal du Non-Dit » (p. 8, SB).

Dans les sciences du langage l'implicite linguistique comporte des acceptions différentes : (1) déictiques, anaphoriques, certaines connotations et présuppositions ; (2) les « contenus de nature propositionnelle véhiculés par les implicatures gricéennes » (p. 66) et (3) l'implicite engendrant un sens « erratique et sous-déterminé » (p. 67). Cette dernière approche n'étant pas du point de vue linguistique satisfaisante, l'auteur se voit obligé de redéfinir typologiquement les implicites partant des principes tels que : « le principe de discrétion », « de réactivation » de l'« arrière-plan » informationnel, etc. On peut conclure que son intervention est un effort d'harmonisation de l'« analyse linguistique et pragmatique des faits de l'implicite » (p. 95) de par la mise en évidence d'un implicite minimal, extra-subjectif et structurel.

Chez **Marina Oltea Păunescu** (« Amélie Nothomb – *Mercur* ou le jeu spéculaire », pp. 117-132), le Non-Dit se retrouve au niveau de la relation qualifiée de « spéculaire » installée entre l'Auteur et le Lecteur Modèle (voir p. 116) du roman sus-mentionné. Bien des fois, l'image proposée par l'Auteur, fondée sur la « bonne foi », est sujette à la tromperie, à l'illusion. Ainsi, la représentation de la réalité d'une « fidélité graduable » (p. 9, SB) devient interprétable et les images changeantes du roman semblent *dire* plus par leurs inférences. Tout en manœuvrant son « miroir textuel » (p. 130), le romancier réinvente la réalité qui, une fois rendue compréhensible, passe par le philtre interprétatif du lecteur.

Sonia Berbinski (« La déstructuration du Dit dans le défigement ou Ce que le défigement ne veut pas dire », pp. 133-154) nous parle d'un « miroir autrement déformant » à même de mettre en œuvre un processus de « désopacification » aboutissant à un « défigement » fondamental pour la reconstruction d'une icône nouvelle « opacifiée » elle-aussi (voir p. 10, SB).

Selon l'auteure le flou et l'approximation en linguistique recouvrent souvent un « Non-dit en puissance » (p. 141) justifié d'ailleurs par l'« univers de croyance » martinien apte à valider telle ou telle vérité. Ce phénomène est illustré par de nombreux exemples (proverbes, titres de journal, de film, etc.) et comporte divers niveaux de décomposition (prosodique, sémantico-lexical, pragmatico-discursifs), ce qui fait que le « mécanisme de production du défigement [soit] complexe, tout en assurant la « cohérence discursive et la coopération intertextuelle » (p. 152).

La deuxième dimension cognitive repérée tourne principalement autour des structures morphosyntaxiques de l'ellipse.

À cet égard, **Gabriela Bilbîie** (« Les objets directs implicites en français : une approche directe et comparative », pp. 155-170) s'occupe de l'omission des COD définis/indéfinis moyennant une méthodologie comparative et multifactorielle de dépistage. Partant d'une typologie sémantique du COD elle étudie le statut d'*object drop* (*Null Objects*) de certains compléments implicites. Elle fait remarquer également le jeu des facteurs « lexico-sémantiques », « constructionnels » et « socio-discursifs » pour le repérage des arguments manquants des structures prédicatives. Une optimisation de ce repérage suppose, selon l'auteure, la nécessité d'opérer d'abord une « classification sémantique riche des ODI » et de reconsidérer ensuite la « dichotomie classique » de Fillmore (1986) « ODI indéfinis vs. ODI définis » (p. 166), y compris la problématique référentielle, textuelle, etc.

Flavia Florea (« Points de vue rhétoriques sur l'ellipse dans l'Antiquité (I) », (pp. 171-194) dresse l'historique du concept d'ellipse perçu comme « défaut de l'énoncé », un « cas particulier de la relation Dit et Non-Dit » (p. 171), une « forme d'ambiguïté », un « type d'argumentation » (p. 172). L'auteure considère à tour de rôle chaque acception avancée en début d'intervention, en la justifiant et en l'illustrant par des exemples. Elle conclut sur la qualité multidomaniale d'acception de l'ellipse qui « essentiellement » incarne un « défaut, un uitium » (p. 185), ce qui lui assure un statut particulier du Non-Dit parmi les figures du discours.

Anca Marina Velicu (« Du *non-dit* à l'indicible en terminologie », pp. 99-116) prend pour cible l'implicite tel qu'il se manifeste dans les études des terminologues. Elle situe son entreprise dans le sillage de la pragmatique post-gricéenne fortement imprégnée par les théories wustériennes sur la terminologie et procède au repérage de deux sources fondamentales du Non-Dit : l'« information linguistiquement communiquée, mais pas linguistiquement codée » et l'« information non-linguistiquement communiquée ». On met ainsi sous la lumière du projecteur l'indicible latent caché dans ces deux champs de la *praxis* sociale.

Ses remarques portent surtout sur l'indicible « relevant d'un savoir procédural plutôt que d'un savoir déclaratif notionnel » et que l'auteure trouve très intéressant à étudier « dans la mesure où il tient en échec la terminologie bilingue » (p. 114).

Le professeur **Mohamed Jadir** de l'Université Hassan II du Maroc - (« La traduction du Non-Dit : Incrémentalisation ou entropie ? » (pp. 195-224) se penche surtout sur la problématique de l'implicite en tant que traductologie.

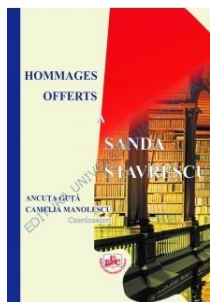
Disciple de Ladmiraal, M. Jadir, repère au cours de sa pratique « au moins » deux attitudes des traducteurs : soit le lecteur est placé devant un texte qui encode « son propre Non-Dit », soit on procède à une « surtraduction » exacerbant le « besoin d'explicitier, d'amplifier, ou de Trop-dire » (p. 11). Ainsi, ancré dans une perspective ladmiralienne, l'auteur qui parsème son exposé de beaucoup d'illustrations très convaincantes navigue entre une attitude incrémentaliste et une perte risquée d'entropie. Selon lui, l'implicite rendu sous diverses formes dans le

texte-cible (explicité au moyen du contexte ou délibérément par l'auteur, etc. (voir p. 219)), n'est pas moins « traduisible ».

D'autres reflets du Non-Dit nous fait remarquer **Corina Veleanu** (« Le Dire et le Non-Dit dans le langage juridique », (pp. 225-251) dans les silences du texte juridique construits autour d'un adage, d'une citation, d'une abréviation, etc.

Ses structures linguistiques sont considérées par S. Berbinski « autant de stratégies pour lire au-delà du Dit » (p. 11). Selon l'auteure, pour ce type de langage la description de l'implicite doit prendre en considération la notion de good faith « car liée aux implied terms et au concept de reasonableness » souvent poussé à l'absurde dans les décisions juridiques qui parfois invitent à couper la chair sans verser du sang (voir p. 249).

drd. Ilinca Oana MOLDOVEANU
Université de Bucarest, Roumanie



ANCUȚA GUȚĂ, CAMELIA MANOLESCU (coord.)
HOMMAGES OFFERTS À SANDA STAVRESCU
Craiova, Universitaria, 2017, 368 p.
ISBN 978-606-14-1339-3.

Le volume collectif *Hommages offerts à Sanda Stavrescu* (368 de pages), sous une présentation graphique excellente, fait partie de la collection *In Honorem* de la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova. Il est paru à Craiova en 2017 aux Editions Universitaria sous la coordination des maîtres de conférences Ancuța Guță et Camelia Manolescu, enseignantes au Département des Langues romanes et classiques.

Comme tous les volumes dédiés à nos anciens collègues, actuellement à la retraite, ce travail est assez hétérogène.

Il débute par une *Tabula gratulatoria* suivie d'un *Laudatio* où les deux coordinatrices ont présenté la riche activité scientifique et culturelle de Madame le professeur Sanda Stavrescu, maître de conférences au Département de français de la Faculté des Lettres. Cette grande dame est restée dans nos cœurs surtout parce qu'elle a été pendant plus de 10 ans le chef du Département de français et a marqué par sa personnalité, par ses actions et par son esprit organisationnel toute l'activité du département.

Dans la section *Souvenirs* de ce volume, nos collègues de département- Alice Ionescu, Dorina Pănculescu et Ancuța Guță - ont écrit chacune quelques-unes de leurs pensées en hommage à ce grand professeur qui a dirigé beaucoup de destins sur les chemins de la francophonie.

Le premier article *Le français en Roumanie- une langue en danger* est signé par celle à laquelle on a dédié le volume et présente un bref aperçu historique concernant l'étude du français en Roumanie et quelques remarques sur l'état actuel du français qui, malheureusement, perd de plus en plus de terrain par rapport à l'anglais.

Ce travail de recherche est structuré en cinq grandes sections : *Souvenirs*, *Traductions*, *Études de linguistique et de didactique*, *Études de littérature* et *Études doctorales*.

À la fin du volume, on peut trouver quelques photos de Mme Stavrescu, prises au Colloque International *50 ans de français à l'Université de Craiova*, à l'occasion duquel Madame le professeur nous a honoré la dernière fois par sa présence.

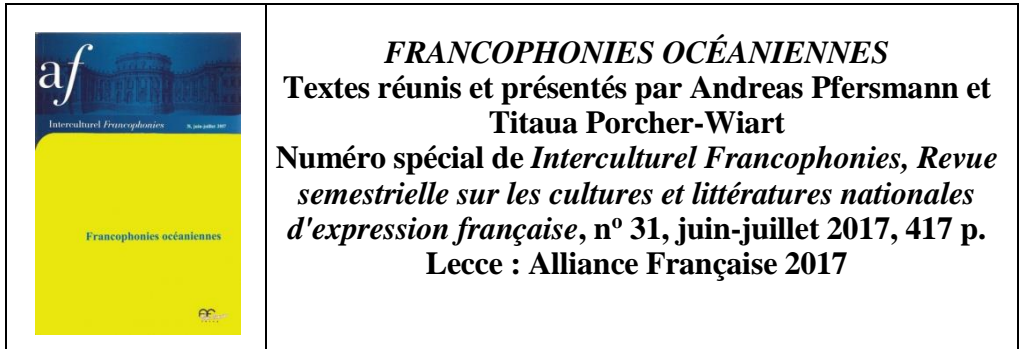
35 enseignants-chercheurs de l'Université de Craiova et des autres universités roumaines (une seule présence étrangère fait exception, dans la section des *Études de littérature*, Michele Paolini, *L'implication identitaire du Cid cornélien chez Georges de Scudéry*) y ont publié leurs contributions scientifiques dans l'une ou l'autre des sections mentionnées.

Le livre s'adresse aussi bien aux spécialistes qu'aux doctorants et passionnés des langues étrangères ayant des connaissances dans ce domaine. Les auteurs présentent les différentes facettes des thèmes étudiés et leurs points de vue sont cohérents et rigoureux. La plupart des articles sont écrits en français (25) mais certains auteurs ont choisi soit le roumain (6), soit l'espagnol (3) et même le portugais (1). Les thèmes traités sont d'une riche diversité, mais ils sont tous intéressants, originaux et actuels.

Tous ceux qui ont participé à la réalisation de ce volume ont voulu exprimer leur reconnaissance la plus profonde et leurs chaleureux remerciements à Madame le Professeur Sanda Stavrescu pour le grand intérêt pour la promotion du français dans notre université et dans toute la région.

Si vous l'avez connue personnellement et que ce livre vous tombe sous la main, ne ratez pas une rencontre inédite de souvenirs et d'articles écrits par des professionnels du domaine des langues étrangères! Vous avez une question de linguistique, de didactique ou de littérature qui vous passionne? Vous ne pouviez pas mieux tomber!

Marinella COMAN
Université de Craiova, Roumanie
marinellacomana@gmail.com



FRANCOPHONIES OCÉANIENNES
Textes réunis et présentés par Andreas Pfersmann et
Titaua Porcher-Wiart
Numéro spécial de *Interculturel Francophonies*, Revue
semestrielle sur les cultures et littératures nationales
d'expression française, n° 31, juin-juillet 2017, 417 p.
Lecce : Alliance Française 2017

Pour le dire d'emblée : le volume consacré aux francophonies océaniques est une révélation, une découverte de richesses culturelles, littéraires et linguistiques incomparables.

C'est une gageure que de vouloir présenter sur quatre cent pages les complexités d'un monde insulaire atomisé, sa richesse culturelle, ses différentes littératures, ses combats pour la survie d'un patrimoine multilingue, ses affrontements idéologiques, et j'en oublie.

Le livre est beaucoup de choses à la fois. Les directeurs de ce volume Andreas Pfersmann et Titana Porcher Wiart sont enseignants chercheurs de l'Université de Polynésie française à Tahiti qui se sont donné pour but de désenclaver ces petites littératures océaniques émergentes. Qui parmi nous savait que quatre entités politiques de l'Océanie font du français leur langue ou une de leurs langues officielles, dont le Vanuatu avec ses 120 langues(!), la Nouvelle-Calédonie (une trentaine de langues), Wallis et Futuna et la Polynésie française qui compte sept langues (p. 12 de la présentation).

Dans leur présentation, une sorte de survol historico-idéologique, ils décrivent le devenir d'une littérature depuis le 19^e siècle, une littérature d'abord marquée par des bagnards et des voyageurs. Mais ils mettent également l'accent sur le renouveau culturel et linguistique depuis les trente dernières années en Polynésie et en Nouvelle-Calédonie, en soulignant en même temps le problème caractéristique des petites littératures « périphériques » que sont le lectorat et la diffusion des œuvres. L'intention d'Andreas Pfersmann et de Titana Porcher Wiart est de jeter un regard critique sur ces littératures dites mineures et leur positionnement. Une question primordiale posée par les auteurs : faut-il lutter contre une hégémonie culturelle en utilisant la langue du colonisateur?

Ce substantiel parcours initial, qui circonscrit la complexité des questions à traiter, est suivi d'un « Court panorama de la littérature de Nouvelle-Calédonie » présenté par Dominique Jouve de l'Université de Nouvelle-Calédonie. L'auteur aborde son sujet par un descriptif de la complexité linguistique des îles mélanésiennes et polynésiennes, continue avec l'implantation du bagne et de l'engagement de

travailleurs indonésiens et indo-chinois. Dès le début la littérature calédonienne s'écrit en français avec des citations en kanak. Une première thèse sur l'histoire de la littérature calédonienne couvrant les années 1853 (début de l'histoire coloniale) jusqu'à 2005 est soutenue à la Sorbonne en 2008 (p. 30). Certains grands auteurs kanak tels Déwé Gorodé revendiquent les deux apports culturels kanak et français en soulignant un certain attachement à la terre. L'auteur consacre une partie de son survol à la littérature du bagne (Louise Michel) et à l'essor de la littérature calédonienne après la Première Guerre mondiale dont les auteurs Baudoux, Lambaux et Mariotti, le dernier étant « un héraut méconnu de la multiculturalité ». L'entrée en force d'auteurs kanak tels Déwé Gorodé autour de 1985 souligne l'importance de la particularité calédonienne dont la devise est « Terre de parole, terre de partage » et D. Gorodé pose justement la question « Que serait l'un / sans l'autre ? » en 2007 (p. 58).

La première grande partie de l'ouvrage est consacré à des « Questions identitaires et politiques ». Eddy Banaré traite ce sujet par l'intermédiaire du théâtre kanak, travaillé par son héritage colonial et pris dans un processus de décolonisation unique. Il consacre son article au théâtre de Pierre Wakaw Gope, un des auteurs dramatiques le plus en vue. Le titre de l'article « Okorenetit? où est le droit? - Le théâtre de P. Wakaw Gope » se concentre justement sur la rencontre des traditions orales africaine et océanienne et des techniques de mises en scène contemporaines.

Peter Kirsch (Université de Vienne) entame dans son article comparatiste une sorte de dialogue entre deux mondes littéraires que tout sépare à première vue. Dans « Mutismes tahitiens et jeux occitans « A la Talvera ». Sur deux littératures dominées. » Kirsch part d'une réflexion sur le déchirement entre émancipation et dépendance dans un contexte non compatible avec la Francophonie majuscule. Pour l'auteur l'Occitanie est une francophonie avant la lettre impliquée dans une dualité Nord-Sud, en même temps le tahitien et l'occitan sont marginalisés et bannis de l'école. Les littératures qui en résultent font partie de la situation des littératures de l'exiguïté chère à François Paré (p. 101). Les deux cultures ont en commun qu'elles explorent le patrimoine occulté par le centralisme hexagonal.

Dans son article « Le regard des vaincus : colonisation et résistance » Andreas Pfersmann se penche sur des auteurs majeurs de la littérature polynésienne de langue française (et tahitienne) Chantal T. Spitz, Titana Peu et Jean M. Tera' Ituatini Pambrun. Un dénominateur commun qui ne surprend personne : critique du colonialisme et de son emprise. Il en résulte un questionnement quant aux stratégies de résistance et quant à la conception de la littérature. Dans leurs œuvres les auteurs témoignent aussi bien des violences politiques que de la situation d'une société paupérisée. Un des leitmotivs des auteurs est en même temps le titre d'un recueil de poésie « L'Île des rêves écrasés » (1991).

Dans la deuxième grande partie de l'ouvrage, l'accent est mis sur « L'enjeu des langues ».

Quatre articles se consacrent aux jeux des idiomes (cf. l'article d'Odile Gannier, pp. 145-171). L'auteure souligne le choix des langues à faire des écrivains francophones ou anglophones des îles. Selon elle l'histoire des relations du « triangle polynésien » met en valeur une certaine conscience culturelle commune qui nécessite pour chacun de réinventer une langue pour ses besoins et qui est à l'origine d'une véritable polyglossie (p. 148). Odile Gannier souligne le rôle important joué par la revue « Littérama'ohi »,

lancée en 2002 et qui se veut un espace d'incitation publique à l'écriture et elle nous apprend que le « reo ma'ohi » est devenue langue officielle avec le français le 28 novembre 1980, date à laquelle la langue a été introduite à l'école. Une conséquence : la valorisation du tahitien qui devient langue d'écriture, de poésie et de théâtre. Selon les auteurs tel Chantal T. Spitz il faudrait « dépayser le lecteur » par une littérature d'ailleurs (p. 158) qui introduit des dialogues en tahitien suivis de leur traduction ou qui propose des glossaires en fin de volume. Un cri d'alarme qui résonne dans les oreilles du lecteur: « Laissez-nous au moins notre langue » ! (p. 163)

Stéphanie Geneix-Rabault contribue l'article « Francophonies océaniques » dans le slam multiglossique (Nouvelle-Calédonie) ». Son projet: questionner les rapports entre les langues en présence en Nouvelle-Calédonie à travers la créativité littéraire francophone émanant d'auteurs kanak (p. 173) et du registre du slam. Après quelques remarques concernant l'interdiction des idiomes calédoniens en 1863 et l'établissement du français comme seule langue de scolarisation, elle consacre son travail à une écriture slamée francophone ancrée dans un environnement multilingue (p.177). Selon l'auteur la musique, la danse et le slam permettent un dialogue entre les langues qui valoriseraient en même temps l'oralité dans les différentes langues kanak vu que le slam est un courant musical tissant un lien social et linguistique d'un nouveau genre. (p. 188)

La contribution de Hamid Mokeddem « Les rapports subjectifs kanaks à la langue française » souligne la complexité des rapports des écrivains kanaks avec l'histoire. En 1965, l'écrivain Atabe situe l'entrée du peuple kanak dans l'histoire de la société moderne autour de la guerre d'Ataï de 1878. Mokeddem explique également comment la pratique théâtrale de Pierre Wakaw Gope traite le devenir de la société kanak et met cette pratique en parallèle avec une continuité de la pratique oratoire traditionnelle. Les richesses langagières insoupçonnées de la littérature kanak nous invitent à vivre un intermonde, nous dit l'auteur. (p. 214)

Dans « L'interlangue...Flora Devatine, Déwé Gorodé, Chantal T. Spitz » (pp. 223-243).

Audrey Ogès nous dévoile une fois de plus la richesse d'un bilinguisme littéraire qui selon Edouard Glissant résulterait de la quête d'une harmonie poétique qui se trouverait dans le multilinguisme. L'auteur cite Déwé Gorodé qui dit : « Ce que j'écris, je n'ai pas transgressé les règles, j'essaie de m'arranger avec les règles de la langue » (p. 230) Ces interlangues, dont il est question ici chez les auteurs sus-mentionnés, montrent un usage surprenant du français où l'on s'éloigne du « style instituteur » pour laisser entendre une nouvelle langue.

Quatre articles composent la deuxième grande partie de l'ouvrage intitulé « Corps/parole/espace : regards anthropologiques et écocritiques ».

Anne-Sophie Close dans « Corpus littéraire, corps du monde et corps de l'homme... » évoque l'établissement d'un corpus littéraire de l'autochtonie polynésienne, un corpus qu'elle appelle « océanien et trans-linguistiques » (p. 249). Elle découvre une diversité trans-océanienne et un corpus « atollisé » (sic !) et kaléidoscopique. L'auteure évoque, tout comme les autres auteurs, la souffrance ressentie par le Tahitien et la lutte contre la « dis-location coloniale » (p. 263).

Julia L. Frengs dans son article « Une éco-critique océanique. » tente à répondre aux injustices environnementales et elle mentionne des textes qui mettent en question les violations des droits humains environnementaux (essais nucléaires et

exploitation du nickel). Il y aurait donc en Océanie un discours qui réunit une pensée écologique et les discours anticoloniaux. La littérature océanienne devient ainsi le lieu d'une contestation écologique. Le recueil de Déwé Gorodé « Sous les cendres des conques » (1985) contient une partie intitulée « Terre Nickel ». D'un côté la littérature contestataire océanienne permettrait la conquête d'une identité géographique et participerait de l'autre aux discussions internationales environnementales.

Titana Porcher-Wiart consacre un article à une auteure contemporaine tahitienne de première importance : « Flora Devatine : Le corps en résonance. » Elle découvre dans l'œuvre de Flora Devatine une forme d'oralité qui a le corps comme présence et pratiquerait une série de variations sur le thème de l'écriture. Flora Devatine qui se plaint d'avoir perdu jusqu'à l'usage de la parole, se plaît à jouer avec le français et le tahitien. Devatine crée des mots nouveaux qui d'un côté unifierait son double héritage et qui serait en même temps un signe d'ouverture.

Daniel-Henri Pageaux consacre un article à Paul Wenz qui avec *L'Écharde*, roman « australien » a écrit le seul roman français d'Australie. L'article de Pageaux nous fait découvrir la destinée d'un livre qui avait été publié pour la première fois en 1931 et qui a été réédité grâce aux efforts de Jean-Paul Delamotte (p. 311). Il émane un certain effet d'exotisme de cette œuvre réaliste d'un écrivain « d'inspiration authentiquement australienne ». (p. 311)

La dernière partie du livre est consacrée à une « Anthologie portative de la littérature française du Pacifique. » Cette petite anthologie se divise en deux parties : Tahiti et Nouvelle-Calédonie (textes réunis par Hamid Mokkadem). Le lecteur avide de découvertes est ainsi amené à parcourir sur environ 70 pages des textes de différents genres des principaux auteurs des deux régions. Ces « amuse-gueule » littéraires ouvrent des perspectives narratives et poétiques et donnent envie d'en savoir et d'en lire plus. Les principaux auteurs de Tahiti sont représentés avec des miniatures en prose (Flora Devatine), des morceaux de prose poétique (Chantal T. Spitz) ou de la poésie (Ariiran Richard-Vivi). La Nouvelle-Calédonie est représentée par un poème de Déwé Gorodé, de même pour Luc Enoka Camoui. Pierre Gope quant à lui nous fait découvrir un extrait d'une pièce de théâtre. Nous découvrons l'auteure Claudine Jacques grâce à sa nouvelle inédite « Le Canapé ». Nicolas Kurtovitch nous offre avec « Le Labyrinthe » le premier chapitre du roman « Dans le ciel splendide », publié en 2015 et Frédéric Ohlen clôt le petit recueil avec « Nouméa », extrait d'un roman inédit « La Rivière ».

Conclusion : nous voici en face d'un ouvrage collectif qui mérite une place de choix dans toutes les bibliothèques francophones vu qu'il ouvre aux lecteurs et aux lectrices un vaste panorama d'une richesse insoupçonnée. De même tous les chercheurs en études francophones devraient se préparer à corriger leur perception de la francophonie et d'y inclure dorénavant les Francophonies océaniques. Tout le monde y trouverait son dû ; les littéraires, les théoriciens en littérature, les sociolinguistes et les historiens.

Souhaitons un excellent accueil à ce livre.

Peter KLAUS
Université Libre de Berlin, Allemagne
klauspet@zedat.fu-berlin.de



**QUADERNI DI STUDI ITALIANI E ROMENI /
CAIETE DE STUDII ITALIENE ȘI ROMÂNE, n°7,
2016, Éditions dell'Orso, Alessandria, 2017.
Études réunies et coordonnées
par Roberto Merlo et Elena Pîrvu**

Le dernier numéro de la série des *Quaderni* publié en collaboration par les Universités de Craiova et de Turin continue l'initiative de 2003 et offre aux chercheurs du domaine des Lettres un espace ouvert aux échanges et aux dialogues. Coordonné par les Professeurs des Universités Elena Pîrvu (Université de Craiova) et Roberto Merlo (Université de Turin), ce 7^e numéro débute par la section *Scrigno* (*Écrin*) qui comprend la traduction en italien du livret de poèmes *Corp transparent* (*Corps transparent*) de Max Blecher, paru en 1934. Le traducteur Roberto Merlo, fasciné par ce poète singulier accompagne ses traductions d'une ample étude, *Il corpo della medusa* (*Le corps de la méduse*) qui met en exergue l'originalité de la création poétique blecherienne, le perpétuel va-et-vient entre le vécu et l'imaginaire, l'écart face à ses contemporains et sa modernité.

La section *Littérature et Arts visuels* comprend dix articles dont l'hétérogénéité témoigne de la diversité des centres d'intérêt des auteurs. L'importance des détails et l'usage qu'en fait Sam Shepards dans sa pièce *Buried Child* sont minutieusement analysés (F. Anghel) du point de vue de leur rapport avec la mémoire, l'émotion et de leur rôle dans l'architecture de la pièce et la construction des personnages. La déconstruction du canon littéraire dans « *Tu a me non canti. Mi faccio cantare dal De André* » : *Decostruzione del canone letterario e altre "provocazioni" ne Le Beatrici di Stefano Benni* (L. Bellone) réalisée à travers le recours aux registres « bas » du langage et aux catégories du comique et de la culture de masse offre à Benni les moyens pour combattre le snobisme de la « grande » culture. *Arta « totală » a lui Cristian Popescu*, la remarquable étude de G. Gheorghîșor, s'inscrit toujours dans la démarche critique qui tend à rompre avec l'élitisme moderniste. *Arta Popescu*, le volume de Cristian Popescu, met en œuvre l'ironie et la parodie de la culture kitsch qui assument un double rôle : ridiculiser et réhabiliter en même temps des formes de culture mises au ban. *Mircea Ivănescu și neomodernismul fenomenologic* (G. Nedelea) insiste sur l'antimodernisme supposé du poète Mircea Ivănescu et sur la place qu'occupe l'imaginaire dans la genèse de ses poèmes.

Le roman de W.S. Maugham, *The Moon and Sixpence* (P. Della Valle) constitue le champ d'analyse de la naissance du féminisme en Angleterre au début du

XX^e siècle. La biographie de Gauguin et la condition du génie sont la toile de fond sur laquelle le prolifique Maugham construit sa plaidoirie en faveur des nouveaux modèles féministes. *Tres retratos de mujer esbozados por Cervantes en el Persiles* (L. Similariu) propose une vision différente des femmes dans le roman de Cervantes qui s'accorde avec son époque et prête une attention toute particulière au genre féminin. L'écrivain espagnol ne s'éloigne pas des lieux communs et met en relation la beauté de ses héroïnes avec leur vertu. La vision écologiste de Huxley – *Aldous Huxley's Green Universe* (I. De Angelis), tellement actuelle aujourd'hui, analysée dans deux de ses romans, prouve la confiance et l'espoir de l'auteur dans un avenir où l'homme reconcilierait ses valeurs avec les réalités environnementales.

La présence et l'importance du vin – *Sentimente și vin in poezia comică și in poezia lirică latină* – (I.-R. Dascălu) pour les Anciens sont mises en rapport avec la mémoire, l'imaginaire et l'affectivité dans les poèmes de Catulle, Plaute et Tibulle, des poètes appartenant à des époques différentes mais unis par la croyance que le vin est capable d'engendrer des sentiments puissants.

La littérature de la Grande Guerre (S. Sorescu), *Literatura de război și literatura despre război*, reflète les changements dans la perception des critiques et des lecteurs sur les grands romans roumains ayant pour sujet la guerre. Prenant pour point de départ les opinions d'Eugen Lovinescu, l'auteur dresse un panorama succinct des points de vue sur les romans de Cezar Petrescu et Liviu Rebreanu.

La peinture hollandaise du XVII^e siècle et son influence sur l'École de Rivara – « *La Scuola di Rivara* » – (A. Ciotta) font l'objet d'une analyse poussée de la manière dont la peinture du XIX^e siècle puise tout ce qui lui est propre dans la période de gloire des maîtres hollandais.

La dernière section, *Linguistique*, regroupe six articles portant sur des sujets des plus divers. La terminologie de la vieille industrie textile roumaine (I. Burci) propose un micro-glossaire de mots désignant des types de tissus – soie, fourrure, coton etc. Presque incompréhensibles pour les lecteurs contemporains, ces mots sont encore présents dans des toponymes. L'onomastique de la région du Piémont (D. Cacia) est considérée sous l'angle des reflets endogènes et témoigne de la présence et persistance dans le temps des parlers locaux dans les nominations qui à l'origine portent sur des caractéristiques physiques ou morales.

La reconfiguration sémantique des gallicismes dans l'espace socio-culturel roumain (D. Dincă, M. Popescu, G. Scurtu) est un projet, FROMISEM II qui analyse l'importance de l'influence française pour la constitution du vocabulaire néologique roumain. Les auteurs y présentent les innovations sémantiques opérées en roumain, les évolutions dans la sphère de la référence et les confusions terminologiques. Une description contrastive des pronoms relatifs – *I pronomi relativi italiani e i loro corrispondenti romeni* – (E. Pîrvu) en italien et en roumain met en exergue les différences et les similitudes dans le fonctionnement de ce système, dans la perspective de la grammaire descriptive mais avec une composante didactique importante, avec accent sur les difficultés d'acquisition. *Le complément prépositionnel* (A. Preda) propose une systématisation des compléments prépositionnels. L'auteur propose également une nouvelle étiquette en roumain, celle

de *verbe prépositionnel*, avec des arguments pertinents soutenus par de nombreux exemples.

Dans l'analyse de *taxis* dans *The Happy Prince* de Oscar Wilde (M. Cerban) l'auteur opère avec un système de catégorisation des phrases et des relations qu'elles développent, et aboutit à la conclusion que les constructions paratactiques l'emportent sur les structures hypotactiques.

Ce volume éclectique offre aux chercheurs l'opportunité de présenter les résultats de leurs recherches et aux lecteurs le choix entre une grande diversité de thèmes et de sujets de réflexion.

Monica IOVĂNESCU
Université de Craiova, Roumanie
monica.m.iovanescu@gmail.com

PROTOCOLE DE RÉDACTION

**Analele Universității din Craiova. Seria Științe filologice. Limbi și
Literaturi Romanice
Annales de l'Université de Craïova. Série Sciences philologiques.
Langues et littératures romanes**

Les articles seront envoyés à l'adresse :
annales.langues.romanes@gmail.com

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 line: 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 xxxxxxx xxxxx xxxx
xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx
xxxxxx xxxxx xxxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx
xxxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx
xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxxx xxx xx xxx xxxxx
xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxxx

Abstract

TITRE EN ANGLAIS

The purpose of this study xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxxx xx
xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx
xxxxxxxx xxxxx xxxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx
xxxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx
xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxxx xxx xx xxx xxxxx
xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxxx

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, ...

« 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, ...

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'occupe 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.

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 ;

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.

– 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 2019 des *Annales* seront envoyés à l’adresse indiquée ci-dessus, selon le calendrier suivant :

Date limite de soumission des articles: **le 15 septembre 2019.**

Confirmation de la réception des articles: **le 1^{er} octobre 2019.**

Retour des articles aux auteurs, après évaluation anonyme, pour des corrections et des modifications éventuelles: **le 1 novembre 2019.**

Réception de la variante finale de l’article: **le 1^{er} décembre 2019.**

Date estimée de la parution du volume: **premier semestre 2020.**

Structure de la revue :

Dossier **LITTÉRATURE ET TRADUCTION**;

Dossier **LANGUE ET DIDACTIQUE DU FLE**;

Varia;

Comptes rendus critiques;

Présentations d'événements (colloques, journées d'études, séminaires doctoraux, conférences).

Appel à contributions pour le numéro régulier des ANNALES DE L'UNIVERSITE DE CRAIOVA. SERIE SCIENCES PHILOLOGIQUES – LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES, Année XXIII, n° 1/2019 : L'espace – une catégorie située au carrefour de plusieurs domaines

Site de la revue : <http://litere.ucv.ro/litere/node/131>

Visibilité internationale :

Type de revue : scientifique

Code CNCISIS : 12

Classe : B

La revue est indexée dans des bases nationales et internationales de données :

http://www.fabula.org/actualites/analele-universitatii-din-craiova-seria-stiinte-filologice-2010-1-langues-et-litteratures-romanes_41193.php

<http://www.scipio.ro/web/annals-of-the-university-of-craiova.-series-philology-romance-languages-and-literatures>

<http://linguistlist.org/pubs/journals/get-journals.cfm?JournalID=17280>

<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/search.action?xs=1224-8150&epd=-1&tv=true>

<https://www.cceol.com/search/journal-detail?id=1703>

e-mail de la revue : annales.langues.romanes@gmail.com

Siège éditorial : 13, rue A. I. Cuza, Craiova, 200585, ROUMANIE

Personnes de contact

Anda RĂDULESCU : andaradul@gmail.com

Valentina RĂDULESCU : valentfalan@gmail.com

Camelia MANOLESCU : cameliamanolescu@yahoo.com

Daniela DINCĂ : danadinca@yahoo.fr

La responsabilité du contenu des articles revient aux auteurs.

Pentru comenzi și informații, contactați:

Editura Universitaria

Departamentul vânzări

Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200585

Tel. 0251598054, 0746088836

Email: editurauniversitaria@yahoo.com

marian.manolea@gmail.com

Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro