

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

***ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
AN XXVIII, Nr. 1, 2024**

EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA

13-15, Rue A.I. Cuza, Craïova, Roumanie

Tél./fax : 00-40-251-41 44 68

Courriel : annales.langues.romanes@gmail.com

.....
**La revue s'inscrit dans le cadre d'échanges de publications en Roumanie et à l'étranger.
Peer Review**
.....

Directeur de la publication : Daniela DINCĂ

Comité scientifique :

Georgiana I. BADEA, Université de Timișoara (Roumanie)

Mirella CONENNA, Université *Aldo-Moro* de Bari (Italie)

Alexandra CUNIȚĂ, Université de Bucarest (Roumanie)

Jean-Paul DUFRET, Université de Trente (Italie)

Olga GALAȚANU, Université de Nantes (France)

Jan GOES, Université d'Artois (France)

Marc GONTARD, Université Rennes 2 (France)

Diana GRADU, Université *Alexandru Ioan Cuza* de Iași (Roumanie)

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)

Shoshana-Rose MARZEL, Zefat Academic College (Israël)

Salah MEJRI, Université Sorbonne Paris Nord (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)

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 :

Oana DUȚĂ

Alice IONESCU

Camelia MANOLESCU

Diana OȚĂȚ

Cecilia Mihaela POPESCU

Valentina RĂDULESCU

Cristiana-Nicola TEODORESCU

Monica TILEA

Titela VÎLCEANU

Responsables du numéro: Camelia MANOLESCU, Valentina RĂDULESCU

ISSN-L 1224-8150

ISSN 2601-9035

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	9
--------------------	---

DOSSIER THÉMATIQUE

Taous ACHI, Med Amine BELKACEM, Nezha AÏT-AÏSSA LE TEXTE THÉÂTRAL SUPPORT POUR LE DÉVELOPPEMENT DES COMPÉTENCES LITTÉRACIQUES CHEZ LES APPRENANTS UNIVERSITAIRES DU FLE.....	13
--	----

Alice IONESCU DEFIS DE LA TRADUCTION DU THEATRE QUEBECOIS CONTEMPORAIN EN ROUMAIN	29
---	----

Moursal MAKAYE, Marcel TAIBÉ ÉCRITURE DRAMATURGIQUE DU CONFLIT COLONIAL. LE CAS DE <i>NGUM A JEMEA OU LA FOI INÉBRANLABLE DE RUDOLF DUALLA MANGA BELL</i> DE DAVID MBANGA EYOMBWAN	51
--	----

Valentina RĂDULESCU ÉCRIRE CONTRE L'OUBLI : CAROLE FRÉCHETTE – <i>JE PENSE À YU</i>	62
--	----

Oana STOICAN L'HOMME EN CONFRONTATION AVEC LE CERCLE. MÉTAPHORE DANS LE THÉÂTRE COURT DE MATÉI VIȘNIEC	74
--	----

Cosmin Ionuț VASILESCU LA MAGIE DE L'ESPACE DANS <i>LES AIGUILLES ET L'OPIUM</i> DE ROBERT LEPAGE .	88
--	----

DOSSIER VARIA

Redha BENMESSAOUD LA NOTION DE DÉMOCRATIE EN ALGÉRIE ENTRE LANGUES ET DISCOURS DE PRESSE	109
--	-----

Antonia CIOLAC STRUCTURE DU LEXIQUE ONOMASTIQUE GALLO-ROMAN. ÉCHANTILLON DE LA LETTRE <i>A</i>	129
--	-----

Euphrosyne EFTHIMIADOU LES FORMES DU POUVOIR DANS LE ROMAN <i>JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE</i> DE DENIS DIDEROT.....	145
---	-----

Ana IORGA MIHAIL VALEURS DU SIGNE & (ET). NOTES SUR L'UTILISATION DE L'ESPERLUETTE EN ROUMAIN ET EN FRANÇAIS	156
--	-----

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

Camelia ANGHELUȚĂ, Alina GANEA, Marius MUNTEANU, Mirela DRĂGOI, Raluca Cristina DRAGOMIR, Gabriela SCRIPNIC, <i>ANTHOLOGIE FRANCOPHONE DU GESTE. DE LA CORPORÉITÉ OBJECTIVE À LA SUBJECTIVITÉ DU SENS</i> (Daniela DINCĂ)	169
Ioana BUD, Rodica MONE, <i>LA DIDACTIQUE DU FLE EN UN CLIN D'ŒIL</i> (Mihaela MUNTEANU SISERMAN)	172
Corina CILIANU-LASCU, Maria-Antoaneta LORENTZ, <i>VOCABULAR PANLATIN DE FISCALITÉ</i> (Daniela DINCĂ).....	176
François GAUDIN (sous la direction de), <i>ALAIN REY. LUMIÈRES SUR LA LANGUE</i> (Alice IONESCU).....	178
Mireia LOPEZ-SIMO, Pedro MOGORRON HUERTA et Analía CUADRADO REY (coord.), <i>REFERENCIAS CULTURALES RETOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA FRASEOLOGIA Y DEL LENGUAJE DE ESPECIALIDAD</i> (Alice IONESCU).....	184
Ileana-Neli EIBEN, Andreea GHEORGHIU (études réunies par), <i>UNE ROUMAINE AU PAYS DE LA FRANCOPHONIE Mélanges en l'honneur de la professeure MARGARETA GYURCSIK</i> (Camelia MANOLESCU)	187
Diana-Adriana LEFTER, <i>TEORIA DRAMEI. CONCEPTE ȘI TEXTE PRESCRIPTIVE DIN ANTICHITATE PÂNĂ ÎN CLASICISM</i> , (Simona-Maria SERAFIN (NICU)).....	189
Julien LONGHI, <i>DAL DISCORSO COME CAMPO AL CORPUS COME TERRENO. CONTRIBUTO METODOLOGICO ALL'ANALISI SEMANTICA DEL DISCORSO</i> (<i>Du discours comme champ au corpus comme terrain. Contribution méthodologique à l'analyse sémantique du discours</i>) (introduzione e traduzione a cura di Chiara Preite, prefazione di Paolo Frassi) (Maria Domenica LO NOSTRO).....	191
Blandine PENNEC (éd.), <i>LES DISCOURS DE CRISE SANITAIRE (COVID-19). APPROCHES LINGUISTIQUES</i> (Daniela DINCĂ)	193
Cecilia Mihaela POPESCU et Oana Adriana DUȚĂ (coord.), <i>DISCOURSE MARKERS IN ROMANCE LANGUAGES: CROSSLINGUISTIC APPROACHES IN ROMANCE AND BEYOND</i> (Monica TILEA)	196
<i>DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ DIN QUEBEC/DRAMATURGIE CONTEMPORAINE DU QUEBEC</i> Compte-rendu d'un projet culturel international, d'une aventure humaine et d'un défi professionnel hors pair (Raluca COANDĂ)	199

CONTENTS

FOREWORD	9
-----------------------	---

THEMATIC AREA

Taous ACHI, Med Amine BELKACEM, Nezha AÏT-AÏSSA DRAMA TEXT SUPPORT FOR THE DEVELOPMENT OF LITERACY SKILLS IN FLE UNIVERSITY LEARNERS	13
--	----

Alice IONESCU CHALLENGES IN TRANSLATING CONTEMPORARY QUEBEC THEATRE INTO ROMANIAN	29
---	----

Moursal MAKAYE, Marcel TAIBÉ DRAMATURGICAL WRITING OF COLONIAL CONFLICT. THE CASE OF <i>NGUM A JEMEA OU LA FOI INEBRANLABLE DE RUDOLF DUALLA MANGA BELL</i> BY DAVID MBANGA EYOMBWAN	51
--	----

Valentina RĂDULESCU WRITING AGAINST OBLIVION: <i>CAROLE FRÉCHETTE - JE PENSE À YU</i>	62
--	----

Oana STOICAN MAN IN CONFRONTATION WITH THE CIRCLE. METAPHOR IN THE SHORT THEATRE OF MATÉI VIȘNIEC	74
---	----

Cosmin Ionuț VASILESCU THE MAGIC OF SPACE IN ROBERT LEPAGE'S <i>LES AIGUILLES ET L'OPIUM</i>	88
---	----

MISCELLANEA

Redha BENMESSAOUD THE NOTION OF DEMOCRACY IN ALGERIA BETWEEN LANGUAGE AND PRESS DISCOURSE	109
---	-----

Antonia CIOLAC STRUCTURE OF THE GALLO-ROMANCE ONOMASTIC LEXICON. LETTER SAMPLE - <i>A</i>	129
---	-----

Euphrosyne EFTHIMIADOU THE FORMS OF POWER IN DIDEROT'S NOVEL <i>JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE</i>	145
---	-----

Ana IORGA MIHAIL FONCTIONS OF THE SIGN & (AND). NOTES ON THE USE OF THE AMPERSAND IN ROMANIAN AND FRENCH	156
--	-----

REVIEWS

Camelia ANGHELUȚĂ, Alina GANEA, Marius MUNTEANU, Mirela DRĂGOI, Raluca Cristina DRAGOMIR, Gabriela SCRIPNIC, <i>ANTHOLOGIE FRANCOPHONE DU GESTE. DE LA CORPORÉITÉ OBJECTIVE À LA SUBJECTIVITÉ DU SENS</i> (Daniela DINCĂ)	169
Ioana BUD, Rodica MONE, <i>LA DIDACTIQUE DU FLE EN UN CLIN D'OEIL</i> (Mihaela MUNTEANU SISERMAN)	172
Corina CILIANU-LASCU, Maria-Antoaneta LORENTZ, <i>VOCABULAR PANLATIN DE FISCALITÉ</i> (Daniela DINCĂ).....	176
François GAUDIN (sous la direction de), <i>ALAIN REY. LUMIÈRES SUR LA LANGUE</i> (Alice IONESCU).....	178
Mireia LOPEZ-SIMO, Pedro MOGORRON HUERTA et Analía CUADRADO REY (coord.), <i>REFERENCIAS CULTURALES RETOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA FRASEOLOGIA Y DEL LENGUAJE DE ESPECIALIDAD</i> (Alice IONESCU).....	184
Ileana-Neli EIBEN, Andreea GHEORGHIU (études réunies par), <i>UNE ROUMAINE AU PAYS DE LA FRANCOPHONIE Mélanges en l'honneur de la professeure MARGARETA GYURCSIK</i> (Camelia MANOLESCU)	187
Diana-Adriana LEFTER, <i>TEORIA DRAMEI. CONCEPTE ȘI TEXTE PRESCRIPTIVE DIN ANTICHITATE PÂNĂ ÎN CLASICISM</i> , (Simona-Maria SERAFIN (NICU))	189
Julien LONGHI, <i>DAL DISCORSO COME CAMPO AL CORPUS COME TERRENO. CONTRIBUTO METODOLOGICO ALL'ANALISI SEMANTICA DEL DISCORSO</i> (<i>Du discours comme champ au corpus comme terrain. Contribution méthodologique à l'analyse sémantique du discours</i>) (introduzione e traduzione a cura di Chiara Preite, prefazione di Paolo Frassi) (Maria Domenica LO NOSTRO).....	191
Blandine PENNEC (éd.), <i>LES DISCOURS DE CRISE SANITAIRE (COVID-19). APPROCHES LINGUISTIQUES</i> (Daniela DINCĂ)	193
Cecilia Mihaela POPESCU et Oana Adriana DUȚĂ (coord.), <i>DISCOURSE MARKERS IN ROMANCE LANGUAGES: CROSSLINGUISTIC APPROACHES IN ROMANCE AND BEYOND</i> ((Monica TILEA)	196
<i>DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ DIN QUEBEC/DRAMATURGIE CONTEMPORAINE DU QUEBEC</i> Compte-rendu d'un projet culturel international, d'une aventure humaine et d'un défi professionnel hors pair (Raluca COANDĂ).....	199

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	9
----------------------	---

DOSAR TEMATIC

Taous ACHI, Med Amine BELKACEM, Nezha AÏT-AÏSSA TEXTUL TEATRAL CA SUPORT ÎN DEZVOLTAREA COMPETENȚELOR DE ANALIZĂ LITERARĂ LA STUDENȚII CARE STUDIAZĂ FRANCEZA CA LIMBĂ STRĂINĂ.....	13
--	----

Alice IONESCU PROVOCĂRILE TRADUCERII TEATRULUI CONTEMPORAN DIN QUEBEC ÎN LIMBA ROMÂNĂ.....	29
--	----

Moursal MAKAYE, Marcel TAIBÉ SCRIITURA DRAMATICĂ A CONFLICTULUI COLONIAL. CAZUL PIESEI <i>NGUM A JEMEA OU LA FOI INÉBRANLABLE DE RUDOLF DUALLA MANGA BELL</i> DE DAVID MBANGA EYOMBWAN	51
--	----

Valentina RĂDULESCU A SCRIE ÎMPOTRIVA UITĂRII : CAROLE FRÉCHETTE – <i>JE PENSE À YU</i>	62
--	----

Oana STOICAN OMUL CONFRUNTAT CU CERCUL. METAFORA IN TEATRUL SCURT AL LUI MATEI VIȘNIEC	74
--	----

Cosmin Ionuț VASILESCU MAGIA SPAȚIULUI ÎN <i>LES AIGUILLES ET L'OPIUM</i> DE ROBERT LEPAGE	88
---	----

DOSAR VARIA

Redha BENMESSAOUD NOȚIUNEA DE DEMOCRAȚIE ÎN ALGERIA ÎNTRE LIMBI ȘI DISCURSUL DE PRESĂ	109
---	-----

Antonia CIOLAC STRUCTURA LEXICULUI ONOMASTIC GALO-ROMAN. STUDIU DE CAZ LITERAR A129	
---	--

Euphrosyne EFTHIMIADOU FORMELE PUTERII ÎN ROMANUL <i>JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE</i> DE DENIS DIDEROT	145
--	-----

Ana IORGA MIHAIL

VALORILE SEMNULUI & („ȘI COMERCIAL”). NOTE ASUPRA UTILIZĂRII SEMNULUI ÎN ROMÂNĂ ȘI ÎN FRANCEZĂ 156

RECENZII

Camelia ANGHELUȚĂ, Alina GANEA, Marius MUNTEANU, Mirela DRĂGOI, Raluca Cristina DRAGOMIR, Gabriela SCRIPNIC, *ANTHOLOGIE FRANCOPHONE DU GESTE. DE LA CORPORÉITÉ OBJECTIVE À LA SUBJECTIVITÉ DU SENS* (Daniela DINCĂ) 169

Ioana BUD, Rodica MONE, *LA DIDACTIQUE DU FLE EN UN CLIN D'OEIL* (Mihaela MUNTEANU SISERMAN) 172

Corina CILIANU-LASCU, Maria-Antoaneta LORENTZ, *VOCABULAR PANLATIN DE FISCALITÉ* (Daniela DINCĂ) 176

François GAUDIN (sous la direction de), *ALAIN REY. LUMIÈRES SUR LA LANGUE* (Alice IONESCU) 178

Mireia LOPEZ-SIMO, Pedro MOGORRON HUERTA et Analía CUADRADO REY (coord.), *REFERENCIAS CULTURALES RETOS EN LA TRADUCCIÓN DE LA FRASEOLOGIA Y DEL LENGUAJE DE ESPECIALIDAD* (Alice IONESCU) 184

Ileana-Neli EIBEN, Andreea GHEORGHIU (études réunies par), *UNE ROUMAINE AU PAYS DE LA FRANCOPHONIE Mélanges en l'honneur de la professeure MARGARETA GYURCSIK* (Camelia MANOLESCU) 187

Diana-Adriana LEFTER *TEORIA DRAMEI. CONCEPTE ȘI TEXTE PRESCRIPTIVE DIN ANTICHITATE PÂNĂ ÎN CLASICISM* (Simona-Maria SERAFIN (NICU)) 189

Julien LONGHI, *DAL DISCORSO COME CAMPO AL CORPUS COME TERRENO. CONTRIBUTO METODOLOGICO ALL'ANALISI SEMANTICA DEL DISCORSO (Du discours comme champ au corpus comme terrain. Contribution méthodologique à l'analyse sémantique du discours)* (introduzione e traduzione a cura di Chiara Preite, prefazione di Paolo Frassi) (Maria Domenica LO NOSTRO) 191

Blandine PENNEC (éd.), 2024, *LES DISCOURS DE CRISE SANITAIRE (COVID-19). APPROCHES LINGUISTIQUES* (Daniela DINCĂ) 193

Cecilia Mihaela POPESCU et Oana Adriana DUȚĂ (coord.), *DISCOURSE MARKERS IN ROMANCE LANGUAGES: CROSSLINGUISTIC APPROACHES IN ROMANCE AND BEYOND* (Monica TILEA) 196

DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ DIN QUEBEC/DRAMATURGIE CONTEMPORAINE DU QUEBEC Compte-rendu d'un projet culturel international, d'une aventure humaine et d'un défi professionnel hors pair (Raluca COANDĂ) 199

AVANT-PROPOS

Conçu comme une invitation à réfléchir sur la manière d’appréhender et de catégoriser les formes théâtrales à travers une multitude d’approches, le numéro 1/2024 des *Annales de l’Université de Craiova. Série Langues et littératures romanes* propose des articles portant sur la thématique « **LE TEXTE THÉÂTRAL FRANÇAIS ET FRANCOPHONE D’HIER À AUJOURD’HUI : APPROCHES PLURIELLES** » et des articles portant sur des questions de langue et de littérature françaises et francophones.

La dynamique des nouvelles formes d’écriture théâtrale et des modalités de mise en scène, spectaculaire dans l’ensemble des aires francophones, met en évidence la complexité littéraire et culturelle du phénomène théâtral contemporain. Au-delà des particularités de l’écriture dans l’extrême contemporain, des relations de continuité et de discontinuité, de dialogue et d’interférences, se créent entre le théâtre actuel et celui des siècles passés. Des points de contact inattendus, des éclairages mutuels, favorisent l’interconnexion des textes théâtraux dans un réseau mouvant, toujours en métamorphose, sans centre, ni périphérie, au-delà de l’espace-temps de leur création. Dès lors, un champ d’investigation à ressources illimitées, à mettre ou à remettre constamment en question, s’offre aux chercheurs venus d’horizons multiples.

Les contributions pour ce numéro thématique ont privilégié plusieurs axes de réflexion, tels que : l’approche des textes dramatiques dans la perspective des théories linguistiques actuelles ; la poétique/la poïétique des textes dramatiques ; l’intertextualité et l’hypertextualité dans l’écriture des textes dramatiques ; les approches critiques du texte dramatique dans la perspective des théories contemporaines de la critique littéraire ; la réception des textes dramatiques ; le texte théâtral dans l’enseignement du français langue étrangère. Comme ces axes de réflexion n’ont pas été exhaustifs, les articles de ce numéro thématique ont été diversifiés en fonction des intérêts de recherche des contributeurs, en accord avec la thématique de la revue.

Le dossier *Varia* a retenu des articles d’intérêt général portant sur des questions de langue et de littérature françaises et francophones.

Les *Comptes rendus critiques* signalent la parution de livres, de volumes collectifs et de revues s’inscrivant dans les domaines de la linguistique, de la littérature et de la traduction.

Finalement, nous remercions très chaleureusement les auteurs et les évaluateurs qui ont contribué à la réalisation de ce numéro et nous invitons les lecteurs à réfléchir sur les multiples facettes du texte théâtral français et francophone d’hier à aujourd’hui pendant la lecture des articles.

Le Comité de rédaction

DOSSIER THÉMATIQUE

LE TEXTE THÉÂTRAL SUPPORT POUR LE DÉVELOPPEMENT DES COMPÉTENCES LITTÉRARIQUES CHEZ LES APPRENANTS UNIVERSITAIRES DU FLE

Taous ACHI

**Université Mostefa Ben Boulaid Batna 2, Algérie
taous.achi@univ-batna2.dz**

Med Amine BELKACEM

**Université Mostefa Ben Boulaid Batna 2, Algérie
m.belkacem@univ-batna2.dz**

Nezha AÏT-AÏSSA

**Université Mostefa Ben Boulaid Batna 2, Algérie
n.aitaissa@univ-batna2.dz**

Résumé

Dans nos écoles (il faut préciser que c'est l'école algérienne), le texte théâtral, pour diverses raisons, est très souvent enseigné comme un texte ordinaire. Comme un fragment du programme, il est très peu exploité. Pourtant, par sa théâtralité, il est un « moteur » qui fait bouger hommes et objets sur une scène, il peut également contribuer à développer les connaissances et les compétences littéraires des apprenants.

Dans cet article, nous présentons une analyse d'une scène théâtrale extraite de la pièce *Les co-épouses* de l'auteure algérienne Fatima Gallaire réalisée avec un groupe d'étudiants universitaires du FLE. Cette étude socioconstructiviste (qui est inductive), soutenue par les approches par compétences, a pour objectif de montrer comment le texte théâtral est un puissant outil de développement des compétences littéraires des apprenants.

Abstract

DRAMA TEXT SUPPORT FOR THE DEVELOPMENT OF LITERACY SKILLS IN FLE UNIVERSITY LEARNERS

In our schools (in schools in Algeria), drama is frequently taught as ordinary literary work for various reasons. As a mere fragment of the curriculum, it is often underexplored. However, through their theatricality, these texts act as an "engine"

that brings characters and objects to life on stage and can also play a key role in enhancing learners' literacy skills.

In this paper, we present an analysis of a scene from *Les co-épouses*, written by the Algerian author Fatima Gallaire, conducted with a group of university students studying French as a Foreign Language (FLE). This socio-constructivist study (inductive), grounded in competency-based approaches, seeks to demonstrate how drama is a powerful tool for fostering learners' literacy.

Mots-clés : *étude-analytique, texte théâtral, compétences littéraires, contexte universitaire, approches par compétences et socioconstructiviste*

Keywords: *analytical study; drama; literacy; university context; competence-based and socio-constructivist approaches.*

Introduction

Le théâtre ou le *theatron* est le lieu de la « mimésis » au sens qu'Aristote lui donne ; c'est assurément là que, d'une certaine façon, le public vient s'attrouper autour d'acteurs, pour regarder (du verbe grec *theaomai*) ou « se regarder », pour écouter ou « s'écouter ». La scène, avec ses acteurs et son texte, est le miroir de la société. Au fil du temps, elle se conforme aux conventions que la société défend, mais quand ce n'est pas le cas, elle dérange ou provoque. En effet, elle provoque les mœurs, l'ordre établi, les consciences pour instruire et, par conséquent, pour émanciper. Des louanges chantées aux divinités grecques à l'engagement et au combat du peuple, en passant par les leçons de l'Église et de l'État et par les revendications, le théâtre a fait du chemin depuis la Grèce antique à nos jours.

Qui n'a pas, dans son enfance, joué spontanément le rôle d'un personnage réel, de fiction imaginée par autrui ou par soi, pour s'amuser, pour imiter, pour épater, et aussi pour être ensemble avec les camarades et se tenir compagnie. Les enfants qui aiment rêver ont sans doute trouvé dans ce jeu de rôle, un moyen pour s'exprimer et pour développer leur imagination, leur compétence créative. C'est également un moyen pour « concrétiser leur rêve », M. Charles Magnin le souligne en montrant l'attrait et l'importance que le jeu de scène a sur les enfants dans toutes les sociétés :

« Les enfants de tous les pays se plaisent dans leurs jeux, à sortir d'eux-mêmes, à imiter les grandes personnes ; à jouer les rôles de père, de général, de roi : ces peintures imparfaites de la société et des passions humaines les intéressent souvent plus vivement que leurs jeux favoris, la courses en plein air et les exercices corporels. » (Magnin 1868 : 9-10)

Cette fascination qu'ont les enfants pour ce « jeu » a pris de l'ampleur dans les sociétés sous forme de « théâtre » - un genre littéraire, un art et un lieu. En effet, Aron stipule que « [le] « Théâtre » désigne d'abord le lieu où des acteurs se tiennent pour jouer (on dit aussi « la scène ») ; le mot désigne ensuite le bâtiment ou le site où

se trouve ce lieu ; il désigne enfin les spectacles qui y sont donnés. » (Paul Aron et al. 2002 : 588) Dans la définition qu'ils proposent dans *le dictionnaire littéraire*, Paul Aron et al. évoquent, à raison sans doute, des espaces de scène avant de parler de texte théâtral.

Avec l'avènement de moyens technologiques très avancés comme notamment l'intelligence artificielle, notre société se retrouve face à de multiples événements accélérés (politiques, culturels, artistiques) qui viennent chambouler le mode de vie de chacun et de chacune si bien que ces individus ressentent le besoin de se rattacher à d'autres repères pour se reconnaître et pour pouvoir s'adapter aux nouveautés d'une société dynamique. Pour répondre à ces besoins, la mission revient à l'enseignement par le théâtre qui, par sa capacité de refléter la vie sociale, peut servir d'outils puissant pour sensibiliser, éduquer et transmettre des valeurs essentielles. Ceci en offrant un espace d'expression et de réflexions sur les valeurs contemporaines. Le texte théâtral s'avère être un support pédagogique qui favorise à la fois la lecture, la compréhension et l'expression de l'oral. Par sa dimension interactive, il permet aux apprenants d'acquérir des compétences langagières, tout en favorisant l'empathie et la réflexion critique. Ainsi, avec tous ses apports, il contribue à leur meilleure intégration au sein de la société en les aidant à comprendre et à interpréter les dynamiques sociales et culturelles qui les entourent. Le théâtre est le lieu où tout se joue et tout se voit, où tout se dit et tout s'entend.

Notre article tente d'apporter quelques éléments de réponse à la question suivante : *Comment l'enseignement du texte théâtral (en FLE) peut-il développer les pratiques littéraires chez les étudiants de 1^{ère} année (Université Batna 2) ?* Notre problématique cherche à répondre à la question de savoir comment l'enseignement du texte théâtral en FLE peut développer les pratiques littéraires chez les étudiants de première année à l'université de Batna 2 en Algérie. Elle explore l'idée que le texte théâtral, en tant que support pédagogique, peut jouer un rôle clé dans l'acquisition de compétences essentielles en lecture, écriture et expression orale. En offrant un langage vivant, interactif et proche des réalités sociales, le théâtre pourrait favoriser une meilleure assimilation du français chez des apprenants. Le défi est de démontrer comment cette forme littéraire et scénique permet aux étudiants d'améliorer leurs pratiques littéraires dans le cadre de leurs études universitaires et de leur intégration sociale, tout en tenant compte du contexte spécifique de l'université et des besoins particuliers des étudiants en première année.

Pour ce faire, nous émettons les hypothèses suivantes :

- Par son caractère ludique, le texte théâtral pourrait augmenter la motivation des étudiants à participer activement en classe, ce qui améliorerait leur compétence en lecture, en écriture et en compréhension.
- Le texte théâtral permettrait une meilleure acquisition des compétences linguistiques, culturelles et interculturelles et faciliterait l'intégration des étudiants dans la société francophone, en les rendant plus autonomes dans des situations sociales diverses et variées.

Dans cette recherche, nos objectifs ont été d'abord de développer la compétence lectorale des étudiants en FLE en prenant appui sur leurs acquis, ensuite

d'inciter ces mêmes étudiants à user de leur compétence scripturale en réécrivant à leur manière l'extrait analysé en simple texte narratif ou en (re)produisant un texte théâtral.

Dans cette perspective expérimentale et dans un souci de mobiliser quelques repères pour de futures recherches participatives, nous avons emprunté l'approche qualitative à caractère exploratoire (observation participante) (Guillemet/Baribeau 2006). Ceci, pour une participation active de tout le groupe dans la lecture en tant qu'« activité de construction de sens » (Emery-Bruneau/Florey 2020 : 69-90) et dans la production écrite dans laquelle « [...] l'écriture, quel que soit son objet, est le lieu d'une tension entre les pulsions de la parole vive et le carcan de la « fabrication » scripturale » (Dabène 1999 : 14).

Pour atteindre nos objectifs, il sera question dans un premier temps, d'argumenter et d'illustrer notre choix concernant les approches utilisées lors de notre expérience et, dans un second temps, d'indiquer les avantages offerts par l'enseignement du texte théâtral. Nous entamerons, ensuite, notre expérience c'est-à-dire l'élaboration d'une analyse collective selon une démarche pédagogique. Cette dernière contiendra le choix de notre public, les outils et la méthodologie qui comprend 5 étapes et 2 moments. Tout ce processus en lien avec cette lecture débouchera sur l'activité scripturale. À ce niveau, ce sont en partie les connaissances acquises des apprenants qui seront mobilisées pour écrire un récit ou un texte théâtral. Notre travail s'achèvera par un petit compte rendu des résultats et la conclusion.

1. Approche par compétences et démarche socioconstructiviste

Ayant comme objectif le développement des compétences qui sont susceptibles de rendre les apprenants capables d'évoluer dans un environnement social et culturel dans lequel ils se trouveront, nous allons recourir aux théories d'apprentissage qui semblent les mieux appropriées. Il s'agit de l'approche par compétences et de la démarche socio-constructiviste qui se sont déjà bien intégrées dans l'espace francophone. La théorie socioconstructiviste développée par Vygotsky (1896-1934) va au-delà du conflit cognitif prôné par Piaget dans sa théorie constructiviste. Pour le constructivisme, les apprenants construisent eux-mêmes leur savoir par un processus cognitif, dans la situation de déséquilibre et dans la confrontation entre leurs acquis et leurs nouvelles connaissances, alors que dans le socioconstructivisme, on doit prendre en considération l'aspect culturel et l'aspect social c'est à dire l'interaction (entre apprenants, entre enseignant/apprenants), le travail en équipe, l'échange avec les autres (en dehors de la classe). Tous ces éléments concourent d'une manière autonome à la construction de leurs connaissances et au développement de leurs compétences, et ce, en résolvant par exemple, des situations-problème proposées par l'enseignant. Dans cette perspective, les erreurs sont tolérées et deviennent des points de rebondissement, Vygotsky prévoyant une zone proximale de développement pour pallier l'erreur, c'est-à-dire que l'apprenant sollicite l'aide de l'autre pour être dépanné : une démarche socioconstructiviste alliée à l'approche par compétences.

À titre d'illustration, l'expérience vécue en tant qu'enseignante avec les apprenants de 2^e année secondaire dans un lycée algérien, nous avait permis d'accomplir des activités lectorale et scripturale ayant recours à ces approches. Au cours des activités, les apprenants, en plus des ressources outils-aides, devaient en premier lieu mobiliser toutes les ressources-acquis pour les réinvestir car, comme le souligne Jonnaert (2009 : 15), « Les compétences d'un individu s'appuient nécessairement sur son potentiel [...] ». Ces ressources nécessaires dans leur apprentissage étaient pertinentes ; comme d'ailleurs l'affirme Jonnaert, une compétence est une mise en œuvre qui suppose que la :

« [...] [personne] mobilise efficacement une série de ressources pertinentes pour la situation ; ces ressources peuvent être d'ordre *cognitif* (par exemple des connaissances), d'ordre *affectif* (par exemple, l'inscription de cette situation dans un projet personnel), d'ordre *social* (par exemple l'aide sollicitée de l'enseignant ou d'un condisciple), d'ordre *contextuel* (par exemple l'utilisation d'un ordinateur de la classe ou d'un référentiel tel un dictionnaire ou un fichier) ou autres ; il n'existe *pas de limitation de ces ressources*, elles peuvent être très différentes d'une situation à une autre et d'une personne à une autre ;[...] ». (Jonnaert 2009 : 38)

Pourtant, le socioconstructivisme, allié à l'approche par compétences, donne encore plus d'autonomie et de motivation à l'apprenant. À travers les situations à déchiffrer ou/et à résoudre, l'apprenant construit lui-même non seulement ses connaissances, mais découvre et met en branle ses propres compétences. Les connaissances acquises et renforcées, les compétences déployées et optimisées en classe seront à l'avenir transposées dans la vie sociale et professionnelle, là où il devra, en responsable, faire face à des situations nouvelles.

2. Du texte théâtral aux compétences littéraciques

Les concepts *texte théâtral* et *compétences littéraciques* ont comme trait d'union le concept *enseignement*. C'est l'enseignement qui doit inventer ou créer une relation significative entre les deux concepts. En d'autres termes, enseigner le texte théâtral consiste à inviter les apprenants à en faire une lecture-analyse afin d'acquérir les savoir-être, savoir-faire, savoir-réfléchir en vue de disposer d'une vie humaine digne et épanouie dans la société. Autrement dit, le texte théâtral peut avoir un impact sur les pratiques littéraciques des apprenants. En guise de rappel, l'Organisation de Coopération et de Développement Économiques (OCDE) (2000) définit la littératie comme « Aptitude à comprendre et à utiliser l'information écrite dans la vie courante, à la maison, au travail et dans la collectivité en vue d'atteindre des buts personnels et d'étendre ses connaissances et ses capacités ». Par conséquent, le rôle de l'enseignement est d'opérer une transposition du texte théâtral en acquis ou en savoirs de classe qui se transforment en littératie dans la vie sociale.

Dans l'enseignement du français langue étrangère, le texte théâtral a une place importante. Progressivement, on initie les apprenants à tout ce qui concerne la pratique du théâtre. En effet, grâce à l'enseignement du théâtre, l'apprenant se

familiarise avec le lexique du théâtre, avec les costumes et les coiffures, avec la gestuelle et les grimaces, et enfin avec des petites mises en scène de personnages qu'ils jouent devant la classe ou devant un autre public. Avec cette façon ludique, il aborde la langue et la culture françaises. Comme le mentionne Cuq, l'apprenant du FLE bénéficie grâce au théâtre et au texte théâtral des mêmes avantages que l'apprenant de "langue maternelle" ; ces avantages concernent divers apprentissages et les relations interactives « [...] apprentissage et mémorisation d'un texte, travail de l'élocution, expression de sentiments ou d'états par le corps et par le jeu de la relation, expérience de la scène et du public, expérience du groupe et écoute des partenaires » (Cuq 2003 : 237). Dans ce passage, Jean Pierre Cuq montre que le texte théâtral se donne en entier à qui l'aborde, il n'y a donc pas de différence entre un apprenant français et un apprenant francophone, sauf que le petit francophone pourra s'approprier la langue et y découvrir une culture qui peut être étrangère à la sienne « une culture à travers l'étude du théâtre francophone » (Cuq 2003 : 237). C'est d'ailleurs dans cette perspective interculturelle que notre étude de la pièce de théâtre *Les co-épouses* de Fatima Gallaire a été réalisée.

Notre étude, de ce fait, reposera sur une démarche alliant approche par compétences et démarche socio-constructiviste. Nous expliquons ce choix par le fait que l'approche par compétences place les apprenants au centre de l'apprentissage et, en même temps, met en valeur les compétences de chacun d'eux et que le socioconstructivisme, comme le note Legendre, renvoie à « [...] l'idée que c'est principalement [...] dans l'interaction sociale que se construisent les connaissances [...] » (Legendre 2004 : 18). Dans ce sens, Lafortune et Deaudelin (2001 : 24) ajoutent aussi que : « Dans une perspective socioconstructiviste de l'apprentissage, celui-ci (un conflit cognitif) est vu comme un processus social et interpersonnel ». Durant l'expérimentation, le but des activités lectorales et scripturales soutenues par ces approches était de stimuler les apprenants, par le biais de la langue française, à avoir envie de comprendre le message, à découvrir le(s) sens du texte théâtral, et avoir le désir d'écrire. Dans ce qui va suivre, nous allons aborder le processus de l'analyse du texte théâtral et puis la réécriture du texte théâtral. Ces processus ont été réalisés, comme nous l'avons précisé précédemment, avec un groupe de 1^{ère} année de FLE à l'Université de Batna 2. Cette méthodologie nous a permis d'explorer de manière empirique l'impact du texte théâtral sur les compétences littéraires des apprenants.

3. Processus de lecture du texte théâtral

Dans cette section, nous nous sommes livrés à la lecture analytique du texte théâtral, processus assez complexe. Nous avons, de ce fait, mobilisé une population et les moyens pédagogiques suivants :

3.1. Le public

Pour conduire notre projet sur d'étude de l'extrait de la pièce de théâtre de Fatima Gallaire *Les co-épouses* (1993), nous avons invité des apprenants de 1^{ère} année universitaire de FLE à participer à l'expérimentation. La rencontre avec les onze participants s'est faite dans une salle du département de français.

3.2. Outils

Avec notre aptitude d'observateurs-participants, nous avons disposé des instruments suivants : un questionnaire pour accompagner et guider les apprenants dans leur quête du/des sens à travers le texte, un téléphone portable pour des enregistrements, des feuilles blanches pour l'usage des étudiants et du tableau qui nous a été d'une grande aide dans la mesure où il nous a permis de noter toute information utile à garder pour une exploitation ultérieure.

3.3. Le déroulement des séances

Dans des ateliers, nous avons proposé aux étudiants d'analyser le texte théâtral puis, à partir de cette analyse, d'écrire un récit ou un autre texte théâtral. Pour ce faire, nous avons procédé par plusieurs étapes.

La première étape a été consacrée à une imprégnation. Il s'agissait de mettre l'apprenant dans le bain de la thématique du texte et de son lexique (famille, couple, femme, homme), avec des questions concernant la famille idéale souhaitée, la famille algérienne telle que l'apprenant la voit, et la famille du futur. Dans leurs suggestions, les apprenants ont évoqué les parents, la joie, l'amour, la petite famille, changer de modèle (de famille), et changer de traditions.

Après la distribution du texte, en seconde étape, nous nous sommes intéressés au paratexte, c'est à dire à l'observation de l'image du texte, aux hypothèses de sens et aux informations que l'on peut récolter. Tous les renseignements obtenus ont servi à orienter notre lecture. Dans cette section, nous avons incité les apprenants, d'une manière implicite, à avoir le sens de l'observation afin de relever tous les éléments périphériques du texte. Dans le tableau 1 (cf. *Annexe*), nous avons remarqué qu'à partir des signes périphériques relevés de la page, des renseignements ont fusé, à savoir: Acte II scène II : une partie d'un texte; Driss, Taos : un couple (marié ou pas); des points interrogatifs et exclamatifs indiquant des propos violents dans un échange, deux graphies différentes : signe de deux discours, des didascalies : présences de l'auteure qui donne des indications; des répliques courtes : l'échange est vif; co-épouse : Taos est-elle concernée par la polygamie; nom de l'auteure. Une hypothèse a été formulée : il s'agit d'un texte théâtral qui traite d'un conflit conjugal. Cette hypothèse se rapporte à l'idée globale du texte, ce qui représente une piste pour la compréhension du texte. Par ailleurs, la compétence étant selon Legendre « [...] un savoir-agir fondé sur la mobilisation et l'utilisation efficaces d'un ensemble de ressources » (Legendre 2009 : 29), savoir observer, savoir formuler des hypothèses et savoir interpréter sont aussi des compétences importantes à exploiter pour apprendre quelque chose en agissant sur le texte.

L'étape 3 correspondait à la lecture silencieuse avec la consigne de vérifier

l'hypothèse émise précédemment. Les étudiants, après le déchiffrement du texte, ont confirmé, en effet, que ce texte est un texte théâtral construit comme un long dialogue constitué de répliques assez violentes entre un couple : Driss et sa femme Taos.

À ce niveau, il nous a semblé utile de donner un résumé de toute la pièce avant de passer à l'analyse proprement-dite du texte (Cf. *Annexe*).

Dans la 4^e étape, notre dessein était d'attirer l'attention des étudiants sur la forme du texte. Il semblait nécessaire de s'assurer que les étudiants connaissaient les caractéristiques du texte théâtral, car cela pourrait influencer sur leur compréhension du texte. Aussi, à partir des travaux de Patrice Pavis, avons-nous pu guider les apprenants. Selon sa théorie, ce texte est exposé sous forme d'un « découpage visible » : scène II et acte II. Il se présente également sous la forme d'un « type de parole » qui est, dans ce cas, le dialogue. Pavis énumère d'autres types de parole comme « [...] le monologue, le soliloque, la tirade, le polylogue avec une forme variée : longue tirade, aparté, échange vif, adresse au public. Le dialogue sera par exemple tour à tour dramatique, philosophique, lyrique. ». (Pavis 2007 chap.1, A.2). Concernant les didascalies ou les indications scéniques, nous avons évoqué leur utilité, avec les questions : *Qu'est-ce qu'une didascalie ? À quoi sert-elle ? Quelles informations nous donne-t-elle ?* Des bribes de réponses ont été articulées, à savoir: le lieu, le temps, les personnes(-ages). À la question : *A qui sont adressés les renseignements dans la didascalie ?* les apprenants ont répondu spontanément : « aux lecteurs », mais il nous avait fallu recourir à un autre questionnaire pour obtenir le terme de *metteur en scène*. Deux autres caractéristiques de la pièce théâtrale reconnues par les apprenants sont notamment :

- la réplique que les apprenants désignent en termes d'échange, et de dialogue. Parvis parle de « [...] stichomythies, c'est-à-dire de répliques brèves entre deux personnages, entrecoupées par des précisions apportées par une voix, celle de l'auteur (didascalies internes) ».

- les marques de l'oralité qui sont la ponctuation, notamment la répétition du point d'interrogation, du point d'exclamation, et la répétition des noms des personnages en début de chaque réplique.

L'étape 5 correspond au texte. Durant cette étape, à défaut d'une analyse linéaire, nous nous sommes contentés de poser oralement une dizaine de questions pour cerner ce qui est essentiel et pour donner un temps de réflexion pour chacune des questions, la réflexion étant également une compétence à développer.

Le Tableau 2 (cf. *Annexe*) fait apparaître les questions d'accompagnement en rapport avec la question de la recherche. Celles-ci ciblent la capacité des apprenants à lire pour comprendre et interpréter les signes textuels. Les réponses (orales), comme nous avons pu le constater, soit n'existaient pas (Q.7 et 8), soit c'étaient des mots ou des phrases incomplètes pour la majorité des cas. Cependant, des réponses à certaines questions, incomplètes certes, étaient compréhensibles (Par exemple, les réponses aux questions 3, 4, 5, 6, 8 qui touchaient aux relations sociales, humaines, ou aux interactions).

Comme nous l'avons souligné, les réponses données étaient des mots ou des phrases incomplètes, mais, si nous regardons de plus près, nous percevons que ce

sont des mots et groupes de mots (qui ressemblent à des phrases), des verbes, des adjectifs, qui convergent cependant tous vers les réponses attendues. Cela démontre que chaque apprenant participe selon ses compétences (et son état émotionnel) au sein du groupe, en interaction. Cela répond au principe des approches par compétences et socioconstructiviste.

À la séance suivante et dans un premier moment, nous avons repris le questionnaire de l'analyse et avons demandé aux participants de noter leurs réponses sur une feuille (nous avons récupéré quelques feuilles). Nous présentons dans le tableau 3 (cf. *Annexe*), les réponses données à l'écrit (sans les fautes d'orthographe et autres). Contrairement aux réponses données à l'oral, les réponses par écrit montrent un effort fourni pour écrire des phrases plus complètes et plus correctes. Cela fait apparaître la capacité à améliorer le niveau de compréhension et d'interprétation du texte à travers l'écrit. Nous rappelons qu'il a été demandé aux participants de relire le texte chez eux, et ce avant de venir.

Dans le second moment, notre objectif était d'amener l'étudiant à récapituler ce qui a été analysé et à synthétiser toutes les informations recueillies. Pour cela, nous avons prévu deux schémas : le schéma actantiel de Greimas pour les personnages et le schéma narratif pour les événements dans leur chronologie.

1. *Le schéma actantiel de Greimas*

Ce schéma que nous avons complété ensemble a servi à identifier les personnages, les actants et leur fonction.

Destinateur : Taos « réveillée » qui se charge elle-même d'être à la quête de l'amour, de l'affection de son mari

Héros : Taos « déterminée » est « [...] au XX^e un héros inverse, qui tire son caractère exceptionnel de sa faiblesse sociale » (Ubersfeld 1996 : 46)

Objet de la quête : amour, affection, son idéal

Destinataire : le couple Idriss/aos

Opposants : mère, traditions, la dure réalité, ignorance, soumission

Adjuvants : l'Aïeule, les deux esclaves, le courage

2. *La scène sur le modèle du schéma narratif*

Comme pour le schéma actantiel de Greimas, le modèle du schéma narratif, qui s'applique au texte théâtral, a aussi son utilité : il organise les situations et les événements selon l'ordre chronologique. Cela aide l'apprenant à voir clair, à suivre l'histoire et à comprendre l'enchaînement des événements comme le souligne Ubersfeld « La tâche première du théâtre, c'est de raconter, l'acte de conter une histoire à un « spectateur » [...] » (Ubersfeld 1996 : 68).

Situation initiale : tout le monde (Taos, l'Aïeule, les deux esclaves) dort, calme, tranquille dans la salle de vie.

Élément perturbateur : Arrivée d'Idriss

Déroulement des faits : Colère et reproche de Driss - Requête de Taos (son désir, son idéal) - Choc et incompréhension de Driss - Insistance de Taos- Résistance et mépris de Driss

Situation finale : Triomphe de Driss et désespoir de Taos

Les compétences mises en mouvement (compétences de réflexion, d'interprétation, de compréhension, de synthèse) et les nouvelles connaissances acquises vont être mobilisées pour être au service de la compétence scripturale. L'apprenant, en effet, est appelé à écrire un texte.

4. Activité scripturale

Pour cette activité, nous avons proposé aux étudiants de choisir un de ces deux sujets et de le traiter selon le schéma narratif (ou fable) et en tenant compte du schéma actantiel de Greimas. Dans cette activité, il s'agissait de réinvestir les connaissances linguistiques et sémantiques acquises durant la lecture analytique. Le temps consacré à cette pratique était d'une heure.

Sujet 1 : Réécrivez (convertissez) le texte théâtral en récit

Sujet 2 : Sur le modèle de ce texte théâtral étudié (répliques, didascalies), rédigez une scène dans laquelle Driss se montre respectueux, doux et compréhensif envers son épouse.

5. Résultats/Discussion

L'étude que nous avons menée nous a permis, d'une part, de voir que le texte théâtral est un support pédagogique qui peut contribuer à développer les compétences des apprenants algériens en 1^{ère} année universitaire. Malgré le temps insuffisant, le travail sur le texte théâtral en classe de FLE est favorable pour développer les compétences lectorales et scripturales après avoir mis en mouvement d'autres compétences telles les compétences de réflexion et d'interprétation. En réalité, le travail d'analyse demande de la réflexion, stimulant l'interprétation et la compréhension. Cela nous fait dire que les réponses obtenues, quelles qu'elles soient, ont été le produit d'une réflexion, d'une interprétation et d'une compréhension. Elles montrent que l'apprenant a compris « quelque chose » du texte et qu'il a saisi « quelque chose » du sens. Nous pensons en effet que les apprenants ont compris que le texte théâtral est un moyen qui véhicule la situation tragique de Taos qui souffre dans sa soumission non consentie et qui se révolte en osant parler d'amour devant son mari égoïste Driss, lui aussi soumis à sa mère autoritariste et aux traditions. L'intérêt donc de cette pièce théâtrale, qui s'inscrit dans la littérature maghrébine d'expression française, réside dans le fait qu'elle aborde une thématique familière aux jeunes apprenants universitaires algériens. Elle reflète, en effet, les conditions de vie sous la pression des vieilles traditions familiales et sociales à une certaine époque en Algérie.

D'autre part et avec notre accompagnement, l'étude nous a permis de voir aussi que l'analyse du texte théâtral s'est déroulée selon une évolution logique et a conduit à la pratique de l'écriture. Durant cette activité, des textes répondant au sujet 1 ont été produits. Pour ce faire, les apprenants ont repris des éléments linguistiques et sémantiques traités dans l'analyse et les ont moyennement réinvestis, ils ont

également respecté le schéma narratif et utilisé le schéma de Greimas. Nous en déduisons que l'étude du texte théâtral permet l'acquisition des compétences linguistiques et sémantiques. Par ailleurs, convertir un genre en un autre genre relève d'une compétence cognitive car l'apprenant doit se concentrer et savoir structurer le nouveau texte qui est le sien.

Concernant les approches que nous avons adoptées, elles ont été utiles car elles ont favorisé d'abord la mise en relief et le développement des compétences des étudiants, chacun participait avec ses propres ressources et capacités, ensuite les apprenants étaient autonomes dans leur apprentissage : aucune forme de réponse ou de production ne leur était imposée. De plus, ils pouvaient interagir, communiquer pour échanger. Enfin, ils avaient accès à la zone proximale de développement de Vigotsky, ils pouvaient effectivement demander l'aide des autres ou utiliser la tablette.

Notre recherche inductive-participative nous a éclairés d'une part, sur les conceptions des apprenants, sur leurs besoins et sur l'état réel de leurs compétences lectorale/scripturale, et d'autre part, elle nous a permis de voir que seule une relation humaine plus développée entre enseignant/apprenants et entre apprenants peut éliminer ou diminuer un certain obstacle émotionnel constaté chez les apprenants.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons dire que nous avons concrétisé notre objectif qui était de déployer une stratégie d'enseignement à partir d'un support pédagogique, en l'occurrence le texte théâtral, afin de développer les compétences littéraires des apprenants universitaires de FLE. Nous dirons également que le texte théâtral est un support indispensable dans l'enseignement car il est efficace pour développer des compétences littéraires et, en particulier, les compétences lectorale et scripturale. Nous pensons qu'il peut être utilisé pour développer d'autres compétences comme les compétences communicationnelle, interactionnelle, et interculturelle et cela, dans le but de former l'apprenant à la citoyenneté, aux valeurs démocratiques et humaines, de lui faire prendre conscience de l'importance à connaître et à se rapprocher des autres pour un respect mutuel et un vivre-ensemble enrichissant ainsi que de l'intérêt à s'affirmer grâce à ces autres. C'est d'ailleurs pour toutes ces raisons que nous formulons le vœu de reprendre ce travail de recherche pour approfondir l'apport d'un texte au développement des compétences littéraires.

Bibliographie

1. Aron, P./Saint-Jacques, D./Viala, A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France.
2. Cuq, J.P. (2003). *Dictionnaire de didactique du français, langue étrangère et secondaire*, Paris : Clé International.
3. Dabène, M. (1991), « Un modèle didactique de la compétence scripturale », in *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n°4 :

9-22.

4. Delarue Breton, C./Viriot-Goedel, C. (2018), « Littératies à l'école, littératie à l'université », in *HAL open science Revue algérienne des Sciences B* : 201-213.
5. Emery-Bruneau, J./Florey, S. (2020), « Réalisation d'une recherche sur les compétences lectorales des élèves et les pratiques d'enseignement en lecture : choix, apports, limites et compromis méthodologiques », in *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle* : 69-90.
6. Gagnon, M. (2021), *Les pratiques de l'enseignement de la littératie auprès d'élèves ayant des incapacités intellectuelles en contexte spécialisés*, Québec : Université du Québec A Chicoutimi.
7. Gallaire, F. (1990), *Les co-épouses*, Paris : Éditions des Quatre-Vents.
8. Hubert, M-C. (2021). *Les grandes théories du théâtre*, Malakoff : Armand Colin.
9. Jonnaert, P. (2009), *Compétences et socioconstructivisme. Un cadre théorique*, Paris : De Boeck.
10. Lafortune, L./Deaudelin (2001), *Accompagnement socio-constructiviste Pour s'approprier une réforme en éducation*, Québec : Presse de l'Université du Québec.
11. Legendre, M.F. (2004). « Cognitivism et socioconstructivisme Des fondements théoriques à leur utilisation dans l'élaboration et la mise en œuvre du nouveau programme de formation » (éd.), in *Les réformes curriculaires Regards croisés*, Québec : Presse de l'Université du Québec : 13-45.
12. Léon, P./Parth, B. (2019), *Structure du français moderne, Introduction à l'analyse linguistique*, Éditions Armand Colin.
13. Magnin, M. C. (1868), *Introduction ou études sur les origines du théâtre antique*, Paris : Auguste Eude.
14. OCDE (2000), *OCDE & Statistiques Canada. La littératie à l'ère de l'information : Rapport final de l'Enquête internationale sur la littératie des adultes* OCDE, Paris : Editions de l'OCDE.
15. Pavis, P. (2018), *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin.
16. Pavis, P. (2007), *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris : Armand Colin.
17. Ryngaert, J. P. (1996), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Dunod.
18. Ubersfeld, A. (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Mémo Seuil.

ANNEXE

Résumé de toute la pièce : *Les co-épouses* est une pièce de théâtre de trois actes qui met en scène une famille traditionnelle. Nahnouha, mère autoritariste, veut remarier son fils Idriss car il n'a pas d'enfants avec sa première épouse Taos ; cette dernière essaye de dissuader son mari d'accepter mais en vain. Avec Mimia, la

seconde femme d'Idriss et co-épouse de Taos, Nahnouha attend des enfants mais mâles. Mimia accouchera de sept filles, elle meurt pendant le septième accouchement. De nouveau, la mère cherche une femme pour Idriss mais cette fois Taos, avec la complicité de l'Aïeule, des petites servantes et de son amie et confidente Séréna, une secrétaire instruite, fera échouer ce projet.

Eléments périphériques	Informations recueillies	Hypothèses de sens
- (Acte II) Scène II -un prénom féminin et un prénom masculin : Taos et Driss -ponctuation : ! : ? -Deux graphies différentes : normale et en italique -Didascalies externes (Thomasseau, 1985, cité par Pavis, chap.1. -des phrases courtes à chaque ligne précédée par « Taos » ou « Idriss » -Co-épouses -auteure	-Découpage du texte en parties -couple (mariés ?) -échange -Deux discours différents -précisions de l'auteure -répliques / dialogue -polygamie : mot expliqué par M car avait fait un travail de recherche -dramaturge algérienne	Le texte est un extrait (scène II (acte II)) d'une pièce de théâtre intitulée <i>Les co-épouses</i> de Fatima Gallaire. Il s'agit d'un couple maghrébin, algérien qui apparemment se dispute vu les points d'exclamation. Taos semble être l'une des épouses.

Tableau 1. Paratexte, interprétation et hypothèse de sens

Pour chaque question posée, nous rapportons les réponses enregistrées et entendues.

QUESTIONS (11 participantes)	RÉPONSES (à l'oral)
Q1-De quelle façon (Comment) commence la scène ?	R1- Drifa Draifa chapeau
Q2-D'après la didascalie, à quel genre de famille avons-nous à faire ?	R2- Famille énervée idéale traditionnelle bourgeoise riche
Q3-De quoi s'agit-il dans cette scène ?	R3- Dialogue entre Idriss et sa femme y a problème ne sont pas d'accord parce que Driss furieux énervé Driss méchant parle violemment ; il y a des règles, Driss furieux : trouve taos dans la pièce à vivre avec les servantes

Q4- Face à Driss brutal et perturbé (comment cela se voit-il ?), comment Taos se montre-t-elle ou comment nous lecteurs la découvrons ?	R4- ...Taos...souffre avec son mari, ...Taos méprisée...parle... Driss : hargneux, choqué
Q5- Que cherche Taos à faire comprendre à son mari ? Que se passe-t-il pour Driss, lorsque Taos lui parle d'amour ?	R5- solution, résoudre problème, Driss égoïste mère compétente, Driss violent,
Q6-Avec Taos il se montre dominant, avec sa mère comment devient-il	R6-...Driss violent il obéit, obéissant, sa mère lui donne force, peut remplacer sa femme
Q7-Comment procède-t-il pour avoir le dernier mot avec Taos ?	R7- //
Q8-Comment se termine la scène ?	R8- Driss sort, taos pleure, taos désespérée, témoins de la scène, Drifa et Draïfa sont du côté de Taos, elles pleurent, la grand-mère lève les bras
Q9 Que peut-on retenir de cette intrigue ?	//
Q10-sur la langue	R10- mots faciles, registre familier, courant

Tableau 2. Pour chaque question posée, nous rapportons les réponses enregistrées (dans le portable) et entendues.

	A	H	I	M	Z
Q1	« Par la didascalie ».	« La scène commence par une didascalie qui nous montre le lieu, le temps, les personnages... »	« La nuit Driss rentre et trouve sa femme avec les deux servantes et l'ancêtre alors il est surpris »	« La scène commence par la didascalie (le lieu-Les personnages). Le métier à tisser »	« La scène qui commence par la didascalie On donne le lieu qui se déroule les événements de la scène dans une maison et le temps et les personnages de cette scène comme le mari Driss et sa femme Taos et l'Ancêtre Drifa, Draïfa. »
Q2	« - est une famille traditionnelle »	H : « Elle est une famille traditionnelle riche. »	« Une famille traditionnelle. »	« Le genre de la famille est un traditionnel genre »	« D'après la didascalie la famille c'est une famille traditionnelle »

Q3	« C'est un problème entre les deux mariés, parce que Taos il n'y a pas d'enfants et Idriss on va marier avec une autre femme. »	« Dans cette scène il s'agit d'un conflit (problème) entre Driss et Taos sur le sujet de remariage de Driss. »	« C'est une scène de ménage. »	« La scène s'agit-il de problème de mariage deuxième femme. »	« La scène s'agit-il de conflit entre les mariés Driss et Taos sur le sujet de dormir seule et pas d'enfants.»
Q4	« Taos est une femme soumise et rabaisée. »	« Face à Driss on trouve découvre Taos effrayée, calme, faible, épuisée et fatiguée. »	« elle est soumise, et elle a peur de lui. »	« Ne pas avoir d'enfants.»	« Nous découvrons Taos : c'est une femme au début ne parle pas parce que c'est une effrayée, calme et faible et épuisée et fatiguée. Mais après elle soumise, réclamer et révolte. »
Q5	« Elle cherche de l'amour et l'idéal. »	« Elle cherche à faire comprendre à son mari qu'elle cherche l'idéal et qu'elle ne veut pas qu'il épouse une autre femme. » Lorsque Taos parlait, Driss n'était pas du tout affecté par ses propos, mais il restait dur avec elle. »	« elle cherche à lui comprendre ses sentiments, son amour. Mais Driss lui n'arrive pas à comprendre ce qu'elle veut lui transmettre, alors il est désorienté »	« Elle a refusé deuxième mariage »	« Elle cherche sur trouve une solution pour comprendre à son mari Driss parce que l'amour de femme peut être son mari »
Q6	« -Avec sa mère est obéissant comme le petit garçon. »	« Avec Taos, Driss est dominant, mais avec sa mère il est soumis et obéissant. »	« Driss est très soumis et obéissant avec sa mère »	« Driss avec Taos est dominant, avec sa mère est soumis »	« Il était soumis à sa mère il y avait à dire et à faire. »
Q7	//	« Driss procède la tradition et la représentation de la famille (de sa mère) pour avoir le dernier mot avec Taos. »	« pour avoir le dernier mot sur sa femme Driss évoque la tradition et sa mère »	//	« il dit à sa femme tu n'es rien et parle avec cruauté et impolitesse »
Q8	« est terminée par la didascalie »	« La scène termine par une didascalie descriptive, décrit l'état de Taos qui pleure, et l'état des deux servantes qui pleurent avec elle. »	« la scène se termine par le triomphe de Driss et l'effondrement de Taos et la tristesse générale »	« La scène termine par la didascalie»	« La scène qui se termine par pleure son mari, et elle perdre espoir. »

Q9	//	« On peut retenir de cette histoire que l'ingérence de la mère et les traditions entre un homme et sa femme provoquent des problèmes et des conflits majeurs »	« on remarque que la personnalité de Driss et Taos sont comme le jour et la nuit »	//	« Même si une femme n'a pas d'enfants son mari ne la laisse pas souffrir seule, au contraire ils attendent parce qu'il y a de l'espoir »
----	----	--	--	----	--

Tableau 3 : Réponses des étudiants au questionnaire (porté dans le tableau 1)

DEFIS DE LA TRADUCTION DU THEATRE QUEBECOIS CONTEMPORAIN EN ROUMAIN

Alice IONESCU
Université de Craiova
alice.ionescu@yahoo.com

Résumé :

Notre article propose quelques considérations sur les défis de la traduction des textes de théâtre francophone du Québec en roumain, qui ont fait récemment l'objet d'un projet collectif. Si l'on accepte la prémisse que ce type de texte, du fait de son but d'être représenté sur scène, présente des spécificités énonciatives et de construction dont on doit tenir compte dans le processus de traduction, on peut envisager deux niveaux dans la traduction du texte théâtral : la transposition de la langue source dans une langue cible et l'adaptation au niveau de l'interprétation du texte théâtral sur scène, par les comédiens. Cette activité traductive engage un mode distinct de réception ainsi que d'autres mécanismes de lecture des textes, qui vont au-delà de la simple traduction d'un texte littéraire. En outre, il y a le défi de la traduction des faits culturels présents dans le texte-source. Sont-ils accessibles au public-cible ? sinon, comment les rendre ? Dernièrement, il y a les spécificités de traduction du texte dramatique qui concernent le traducteur. Ce dernier peut être un professionnel de la traduction, qui focalisera son attention sur la fidélité de la traduction au texte de départ ou bien un professionnel du théâtre (metteur en scène, acteur), qui se concentrera davantage sur le processus d'adaptation, car il privilégiera la représentation scénique.

Abstract:

CHALLENGES IN TRANSLATING CONTEMPORARY QUEBEC THEATRE INTO ROMANIAN

Our article provides some reflections on the challenges in translating Canadian French theatrical texts into Romanian. We start from the premise that these texts, due to their artistic purpose, which is to be performed on stage, present enunciative and construction specificities that must be considered in the translation process. This type of adaptation involves a distinct mode of reception as well as other mechanisms of interpretation, which go beyond the simple translation of a literary text. In our opinion, there are two levels in the translation of theatrical texts: the transposition of the source text into a target text and the adaptation, at the moment of the staging, of its interpretation by the actors. In addition, there is the challenge of translating cultural facts and references in the source text. Are they accessible to the target audience? If not, how can they be adapted? Lastly, there are some specificities of translating dramatic texts that concern the translator himself. He may be a professional translator, who will focus his attention on the fidelity of the translation

to the original, or a theatre professional (director, actor), who will concentrate mainly on the adaptation process, because he will favour stage representation.

Mots-clés : *adaptation ; médiation culturelle ; texte théâtral ; mise en scène ; énonciation théâtrale.*

Keywords: *adaptation; cultural mediation; theatrical text; staging; theatrical utterance.*

Introduction

Le dernier quart de siècle témoigne d'un intérêt croissant pour l'exploration du terrain fertile de l'intersection entre théâtre et traduction. En examinant les réflexions actuelles sur la nature du théâtre, considéré comme une entité plus performative que représentative (Worthen 2003 ; Schechner 2002), et de la traduction du texte théâtral (Simon 1996 ; Gentzler 2008), nous nous sommes proposé de porter un regard nouveau, fondé sur une perspective pragmatique, sur la traduction du théâtre, vue comme une pratique non seulement linguistique, mais aussi sociale et culturelle. Dans cette nouvelle perspective, la traduction du texte théâtral devient un terrain de négociation des identités linguistiques/ culturelles et un espace de communication interculturelle. Notre article discutera certains défis que les traducteurs de théâtre rencontrent dans le processus de traduction et adaptation, y compris des aspects liés à l'équivalence culturelle et linguistique et les adaptations nécessaires pour favoriser la bonne réception des pièces de théâtre québécois contemporain par le public roumain.

Particularités de la traduction du texte théâtral

La traduction est une opération qui cherche à proposer des équivalences entre deux textes dans des différentes langues. Ces équivalences deviennent toujours une fonction de la nature de deux textes, de leurs orientations, des relations existantes entre « les cultures de deux peuples, de leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les données nécessaires du texte de départ et d'arrivée.¹» La traduction d'un texte dramatique est une véritable re-création de l'original, qui demande au traducteur des compétences linguistiques, culturelles et dramaturgiques. Loin d'être un simple décodage linguistique, elle requiert une vision scénique et une compétence culturelle approfondie. Dans une première phase, de contact avec le texte, le traducteur est lecteur, puis spectateur (le texte étant destiné à être joué sur scène). Dans une deuxième phase, le traducteur essaie de transposer le contexte de l'œuvre dramatique et de médier entre l'auteur et le public en langue cible. Chaque œuvre dramatique se voit changer de contexte culturel par la traduction et le travail d'adaptation requiert à la fois une parfaite compréhension des deux espaces culturels et une maîtrise parfaite de la langue parlée/ du registre familier/ populaire/ vulgaire.

¹ Edmond Cary, cité par Muguraș Constantinescu, *Pratique de la traduction*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2002, p. 12.

Chaque texte dramatique propose au traducteur plusieurs possibilités d'interprétation. Dans cette phase du travail, le traducteur essaie de se mettre dans la peau d'un metteur en scène qui choisit une des possibilités suggérées par le texte dramatique, en fonction de sa sensibilité ou de sa vision du contexte culturel d'origine. Dans une situation idéale, il devrait être en dialogue avec l'auteur et le metteur en scène du texte traduit, mais cela n'est malheureusement pas toujours possible. La documentation attentive et plusieurs relectures du texte-source et du texte-cible sont les solutions à la portée de la majorité des traducteurs.

Spécificité de l'énonciation théâtrale

Un texte théâtral est un type de texte qui se distingue des autres genres littéraires par plusieurs caractéristiques spécifiques. L'oralité d'abord, qui imite le naturel et la spontanéité de la langue parlée, du fait notamment que les répliques imitent les dialogues de la vie courante. La parole est l'outil principal de l'acteur, c'est elle qui permet de donner vie aux personnages, de transmettre les émotions et de captiver le public. Comme il n'y a pas de narration, de description et de voix de l'auteur, ce sont des moyens comme le monologue, l'aparté, le dialogue qui permettent la communication entre l'auteur et le public. Les dialogues sont constitués de répliques, qui peuvent être plus ou moins longues. Les jeux de mots, les répétitions, les rimes, les métaphores et les hyperboles sont des techniques qui rendent la parole plus vivante et plus expressive. À travers le texte théâtral on retrouve également le monologue, discours que le personnage s'adresse à lui-même et qui permet d'apporter plus d'émotion à ses paroles. Enfin, la tirade est un autre type de parole courante au théâtre. C'est un long discours qui représente un enchaînement d'arguments. Le récit théâtral a pour mission d'éclairer les autres personnages et les spectateurs sur des faits qui ne peuvent être représentés sur scène pour des raisons techniques ou de bienséance (batailles, meurtres, etc.). Il marque un changement de rythme, une pause durant laquelle les spectateurs doivent contenir leurs émotions. Il peut prendre la forme d'une narration, de la lecture d'une lettre, etc.

Le dialogue et le monologue, prononcés sur scène par les acteurs, d'une part, et les didascalies d'autre part constituent deux types de discours distincts et spécifiques du texte théâtral. Éléments du langage dramatique et de la représentation, les didascalies comprennent tout ce qui n'est pas dit par les personnages et permettent à l'auteur de communiquer des informations au metteur en scène, aux acteurs et aux lecteurs. Relevant de la langue écrite, elles apparaissent seulement à la lecture de la pièce.

L'oralité et la double énonciation sont les deux caractéristiques du texte théâtral. Se distinguant de l'écrit par l'emploi exclusif du discours direct, le dialogue et le monologue imitent l'oral dont ils suppriment cependant la plupart des marques.

La double énonciation consiste dans le fait que l'auteur dramatique (l'énonciateur) parle par la voix des acteurs (locuteurs). À cette double énonciation correspond une double destination : un personnage s'adresse en même temps à un autre personnage (ou à lui-même dans le cas du monologue) et au public. Cette situation de double énonciation produit des effets dramatiques, comiques ou

tragiques, car l'auteur dramatique, qui a délégué au personnage sa parole, joue sur la compréhension ou sur le degré de familiarité de chaque destinataire avec l'action dans son intégralité.

À l'oral, le rythme de la parole devient un élément important pour la compréhension. Les mots prononcés sur scène doivent donner la sensation du rythme au public, rendre possible la perception du sens par celui-ci à travers les procédés prosodiques, porteurs de signification en eux-mêmes. Un texte dramatique rythmé est aussi un texte qui met le corps en mouvement, qui indique des attitudes mentales et des états émotionnels. Dans certains monologues réflexifs le rythme de la parole ralentit, laissant la place à des silences, des hésitations, des répétitions de mots, alors que dans d'autres scènes le rythme en crescendo, les répliques en cascade accentuent le dramatisme du dialogue. Le traducteur doit rendre le plus exactement possible cette inscription virtuelle du geste (au sens de mouvement visible sur la scène, mais aussi de jeu de mimique, d'attitude corporelle) dans le rythme du texte théâtral traduit. Cette théâtralité du texte original devrait donc être préservée dans la traduction et peu de traducteurs sont conscients de cet enjeu. Gravier souligne également l'importance de la mise en jeu dans la tête du traducteur quand il écrit : « Ce qui importe par-dessus tout, c'est qu'il soit homme de théâtre, qu'il puisse 'voir' la pièce étrangère tout en la lisant et en la traduisant, avec ses mouvements et tous ses jeux de scène explicites et implicites. » (1973 : 49)

Une autre particularité du texte théâtral est l'individualisation de chaque personnage par le langage. Dans un texte dramatique, l'auteur ne parle jamais (si ce n'est pas par les didascalies) et ce sont ses divers personnages, de sexe et de caractère différent et appartenant à différentes couches sociales, qui parlent entre eux et devant/ avec le public ; chacun a sa façon de s'exprimer et son vocabulaire plus ou moins constant ; leur langage contient des expressions liées à leur milieu ethnique, socio-professionnel, politique et culturel. Traduire une pièce de théâtre, c'est rendre les caractères étrangers vivants sur la scène de la culture d'accueil. Le traducteur doit être attentif afin de préserver l'individualisation du langage de chaque personnage, en transposant leurs expressions typiques, leur registre de langue et leurs tics langagiers d'une manière cohérente, pour un résultat naturel et convaincant.

Dimension culturelle du texte de théâtre

Selon Lévi-Strauss, la culture est, au sens large, pour chaque société, l'ensemble des connaissances et des comportements qui caractérisent une collectivité humaine (techniques, économiques, rituels, religieux, artistiques, sociaux, etc.). La culture est un objet de traduction, car la mission de celle-ci est de faire connaître la culture étrangère. Elle est en même temps l'outil de travail du traducteur, puisque la traduction ne peut se faire sans la maîtrise de la culture-source, aussi bien que de la culture-cible. Cependant les aspects culturels ne posent pas les mêmes problèmes de traduction quand il s'agit de textes destinés à la lecture ou à la scène. Dans le texte théâtral, la culture est omniprésente, qu'il s'agisse d'un texte d'actualité ou d'un texte classique.

Pour Patrice Pavis (1990), la mise en communication des deux cultures

« consiste à réexaminer le rapport du particulier et de l'universel, à distinguer ce qui appartient à une tradition très diversifiée et particulière et ce qui est le résultat d'une standardisation et d'une occidentalisation de la civilisation mondiale » (1990 :158). En fait, souvent le contenu philosophique ou moral d'une œuvre étrangère n'est pas aisément théâtralisable, et si la traduction ne montre que les éléments visibles, explicites, la communication des deux cultures ne sera que partielle. Pavis (1990 : 151) évoque l'image du sablier pour décrire le transfert culturel qu'engendre la mise en scène des œuvres étrangères :

« [...] dans la boule supérieure, on trouve la culture étrangère, la culture-source qui est plus ou moins codifiée et solidifiée en diverses modélisations anthropologiques, socioculturelles ou artistiques. Cette culture doit passer, pour nous parvenir, à travers un étroit goulot d'étranglement. Si les grains de culture, leur conglomérat, sont suffisamment fins, ils s'écouleront sans peine, quoique lentement, dans la boule inférieure, celle de la culture d'arrivée, ou culture-cible, d'où nous observons ce lent écoulement. [...] En effet, le transfert culturel n'est pas un écoulement automatique, passif d'une culture dans l'autre ».

Plus loin, Pavis élucide davantage le rôle de l'adaptateur dans lequel il inclut le traducteur, mais également le metteur en scène et tous ceux qui participent à cette entreprise de présenter le théâtre étranger pour un public et une culture d'accueil : « l'adaptateur se détermine en fonction de son anticipation des réactions du public, lequel est nécessairement ethnocentriste puisqu'il juge l'autre culture en fonction de ses propres repères » (p. 203) et il met l'accent sur l'intervention « dans la médiation et la mise en contact des cultures » (p.204) que l'adaptateur se charge de faire pour faciliter la réception et la compréhension par le public-cible. Ainsi, dans sa conception, l'adaptation se trouve dans le prolongement de la traduction.

L'adaptation consiste donc en une série d'opérations qui rendent possible non seulement le transfert des termes culturellement marqués, des références culturelles et des expressions idiomatiques d'une langue à une autre langue, mais aussi des concepts, de l'idéologie, de l'ambiance et du contexte d'origine, afin de faciliter au spectateur dans la langue-cible la compréhension approfondie du message du texte-source.

Le Théâtre canadien québécois contemporain

Le bouillonnement des formes théâtrales et la qualité de l'écriture dramatique contemporaine du Québec sont illustrés par des auteurs comme Martin Bellemare, Carole Fréchette, Catherine Léger, Etienne Lepage, Mishka Lavigne, Olivier Sylvestre, David Paquet e.a. Leurs pièces traitent des grands thèmes de la vie dans la société contemporaine : la crise de la famille, l'aliénation, l'injustice sociale, la violence, la maladie, le mercantilisme et la révolte des jeunes contre l'hypocrisie. C'est une dramaturgie issue d'une école professionnelle d'écriture, une dramaturgie innovante, libre dans la forme, autant que dans le fond.

Avant de procéder à l'analyse proprement-dite des difficultés traductives des textes dramatiques québécois, nous voudrions faire une précision : il convient de

distinguer, en ce qui concerne le discours dramatique, entre les traductions destinées à la lecture et les traductions pour la scène. Le projet de traduction concrétisé par l'anthologie intitulée *Dramaturgie contemporană din Québec (Dramaturgie contemporaine du Québec)*, éditée par la Fondation culturelle "Camil Petrescu" de Bucarest, Roumanie, se propose d'introduire, par l'intermédiaire de la lecture, le public roumain dans un univers dramaturgique original et inédit. Premier en son genre, il réunit, dans trois volumes, des pièces de théâtre francophone du Québec appartenant à plusieurs auteurs. Son but est d'offrir à un public roumain formé de professionnels du théâtre, mais aussi de lecteurs, une sélection de textes actuels, afin de le familiariser avec une problématique, un style et une manière d'écrire du théâtre qui n'étaient pas encore connus en Roumanie. Les traducteurs/traductrices n'étaient pas des professionnels du théâtre, mais des enseignants-chercheurs en langue et littérature françaises. Leur approche du texte théâtral était donc celle d'une traduction littéraire. Une œuvre dramatique est, en effet, d'abord un objet littéraire et ce texte prédétermine la réalisation théâtrale et constitue une œuvre littéraire autonome, qui existe pleinement en dehors de toute mise en scène. O. Ducrot (1995 : 612) faisait observer, en effet, qu'il y a deux visions divergentes de l'œuvre dramatique : l'une qui appartient aux textocentristes (qui se prononcent pour la primauté du texte) et l'autre qui appartient aux scénocentristes (qui donnent la primauté à la représentation). La première question qui se pose à tous les traducteurs, et en particulier aux traducteurs des textes de théâtre est celle de décider de traduire l'esprit ou la lettre, le sens ou les mots. Il y a des spécialistes de théâtre qui considèrent que l'adaptation doit retrouver l'efficacité théâtrale du texte original, alors que la traduction ne vise que « la fidélité purement littéraire » (Corvin, 1998). L'adaptation théâtrale est une traduction conforme à l'usage de la scène. Pour conclure, il ne s'agit pas, dans ce projet, d'adaptations théâtrales commandées par des besoins de mises en scène spécifiques, mais d'une tentative, tout à fait légitime et pertinente, de faire connaître au public roumain une dramaturgie intéressante, novatrice et inédite.

La traduction des titres originaux en roumain - stratégies et choix

Trouver la meilleure équivalence des titres des pièces de théâtre est le premier défi qui se pose aux traducteurs. Les simples équivalents lexicaux ne suffisent pas pour rendre toute la richesse des associations de termes, les allusions culturelles et la visée persuasive du titre. Bien souvent, la bonne solution ne surgit qu'après plusieurs relectures du texte, sa traduction et sa révision, qui fournissent elles aussi des clefs d'interprétation du message de la pièce. La consultation avec l'auteur et/ou l'équipe de spécialistes créée autour du projet éditorial s'est avérée une démarche utile.

*Moule Robert*² est un texte dramatique profond, troublant, avec une grande

² Bellemare, Martin (2017), *Moule Robert* ; les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé en *MR* et du numéro de page. La pièce met en scène Robert Moule, jeune éducateur dans une école primaire, qui se trouve injustement accusé d'agression sexuelle par

densité idéologique, difficile à traduire, parce que sa construction et son écriture ne sont pas du tout traditionnelles. La pièce met en parallèle, à travers des dialogues - réels et imaginaires - la destinée de deux personnages éponymes, Robert Moule, l'altruiste qui pense aux autres avant de penser à lui et Robert Goule, l'arriviste qui ne pense qu'à lui, sans s'embarrasser de scrupules moraux. Le protagoniste de la pièce est un jeune homme de 30 ans, surveillant dans une école primaire, qui a des valeurs et des principes humanistes. Il croit que l'éducation peut améliorer la société. Ses bonnes intentions sont balayées d'une traite lorsque Justine, une élève rebelle, l'accuse d'agression sexuelle. Comme dans *Dr. Jekyll & Mr. Hide*, apparaît alors Robert Goule, son double inversé, producteur de spectacles comiques, cynique et immoral au point de séduire et d'avoir des relations sexuelles avec des mineures. Les deux Robert aux valeurs opposées s'affrontent alors à armes inégales. Entre fantasme et réalité, toute une galerie de personnages surgit pour participer au débat sur les limites du modèle social et moral de type néolibéral.

Ainsi, la non-translation du titre original en roumain pourrait être une perte pour la réception de la pièce de Bellemare en Roumanie, parce que le titre est expressif, les noms des deux personnages principaux ayant des connotations symboliques. Le nom propre Moule provient d'un nom commun qui peut avoir plusieurs significations en français (cf. au TLFi en ligne) :

MOULE (subst. masc.)

1. Objet solide, façonné en creux, destiné à être rempli d'une substance plus ou moins fluide qui, en se solidifiant, prend la forme exacte de ce creux. V. *coquille B 2. Tel qui resterait insensible au travail du pouce dans la glaise, jouit de précipiter dans le moule l'étain et le cuivre en fusion* (FAURE, *Espr. formes*, 1927, p. 166):

Expressions idiomatiques qui illustrent ce sens : *Être coulé, jeté dans le/un même moule* (vieilli), *sortir du même moule, être fait sur le même moule*. [Le suj. désigne deux/plusieurs pers. ou choses] Se ressembler de façon frappante. *Le cocher portait, en toute saison, un bouquet énorme!... On ne voit plus rien de semblable à Paris : toutes les figures, tous les costumes, tous les caractères, y semblent jetés dans le même moule* (JOUY, *Hermite*, t.1, 1811, p. 219).

Sens spécialisés : **a)** *CONFIS., ART CULIN., PÂTISS.* Ustensile creux, avec ou sans fond, servant à la confection ou à la cuisson de diverses préparations. *Moule à pâtisserie, à gâteaux; moule à charlotte, à gaufre(s), à madeleines, à pâté, à tarte; moule lisse, à côtes, à cannellures; bords, fond d'un moule; beurrer, fariner, foncer; garnir un moule.*

◆ *Au fig., loc. interj.* [Servant d'injure] *Moule à gaufre(s)*, moule à tarte*. Imbécile. *Démokos: (...) il prête aux épithètes, ventru et bancal comme il est. Abnéos: Dis donc, moule à tarte!* (GIRAUDOUX, *Guerre Troie*, 1935, II, 4, p. 110).

2. Modèle solide plein, servant à la fabrication et à la reproduction d'un objet par coulée d'une substance plus ou moins liquide qui, en se solidifiant, prene les contours exacts de ce modèle

Justine, une préadolescente rebelle. Cette accusation déclenche l'apparition de Robert Goule, le double inversé de Moule, père de Justine et riche directeur d'un festival d'humour, qui incarne le pragmatisme cynique. La déchéance de Robert Moule, accusé par tous au point de perdre sa réputation et son emploi, met en lumière l'inadéquation de la morale altruiste dans une société où règne l'individualisme.

(utilisé notamment en sculpture et dans diverses industries)

Sens figurés : 1.

Ce qui forme quelqu'un ou modèle quelque chose. Synon. *modèle, patron, type. Moule scolaire, universitaire ; couler dans le moule de; se former sur le moule de qqn. Les amis (...) croyaient retrouver là l'esprit des Guermantes. Et certes c'était le même moule, la même intonation, le même sourire qui avaient ravi Bergotte (PROUST, Temps retr., 1922, p.1005). La plupart des grands hommes ont été élevés presque isolément, ou bien ils ont refusé d'entrer dans le moule de l'école (CARREL, L'Homme, 1935, p. 326)*

3. Qu'un homme répande des larmes sans objet, qu'il pleure sur l'universelle douleur, qu'il rie d'un rire long et mystérieux, on l'enferme à Bicêtre, parce qu'il ne garde pas sa pensée dans nos **moules** habituels. RENAN, *Avenir sc.*, 1890, p. 426.

MOULE (subst. fém.)

1. Mollusque lamellibranche (de la famille des Mytilidés), à coquille bivalve foncée et renflée, comprenant soixante-dix espèces qui vivent dans toutes les mers du globe. *C'est sur les rivages des mers que l'homme trouva la riche teinture de la pourpre, la soie de la moule pinnée (BERN. DE ST-P., Harm. nat., 1814, p. 197).*

Des traductions possibles du titre de la pièce seraient *Tiparul Robert*, *Modelul Robert* ou encore *Matricea Robert*, qui nous semblent assez incitants et à même de suggérer la thématique du débat moral mis en scène par les dialogues.

De même, le nom propre *Goule*, inventé par l'auteur, est également suggestif, pouvant renvoyer soit à une *goule*, entité fantastique appartenant à la mythologie orientale, soit à l'adjectif *goulu*, qui signifie « avide ». Le nom du personnage pourrait être traduit par *Robert Lacomul* ou *Robert cel Lacom*.

GOULE, subst. fém. Vampire femelle qui, selon les superstitions orientales, dévore les cadavres dans les cimetières. *Il ne manque pas de ces chaudes vieilles, de ces goules d'amour qui, différentes des goules de cimetière, aiment à se repaître de chair fraîche! Ho! non; elle est jeune et pleine d'appas, j'en suis sûr (GAUTIER, Fracas, 1863, p. 238).*

— P. anal. *Goule* végétale. V. carnivore ex. 3.

Le choix intentionnel des noms propres, représentant l'opposition symbolique entre les deux personnages qui incarnent des positions morales antagonistes, est d'ailleurs souligné par l'auteur dans les commentaires du narrateur :

« C'est pas **MOULE** (*nu e Moluscă*)
Lui c'est **GOULE** (*Ci e Lacom*)
Ça aurait pu être (*Ar fi putut fi*)
Robert Boule « *Pâinică* »
Robert Coule « *Rasă monahală* »
Robert Foule « *Mulțime* »
Robert Houle « *Hulă* »
Robert Joule « *Joule* »
Robert Poule « *Găină* »
Robert Roule « *Polog* »
Robert Soule « *Bețiv* » (*MR*, p. 20)

Ces jeux de mots basés sur la paronymie n'ont pas été traduits non plus³, ce qui rend le monologue opaque pour le spectateur roumain et superflu sur le plan scénique. Pourtant, un esprit plus ludique aurait pu se servir, pour la traduction de cette série de paronymes, d'une rime en *-os* : *generos, curajos, bengos*, etc. Finalement, ce sera à l'adaptateur de tenter de recréer, par l'expressivité des équivalents proposés, le dramatisme de l'opposition entre les deux personnages, l'utopiste naïf, enfermé dans le confort de ses limites qui sont autant une armure qu'une barrière, et l'ambitieux, le jouisseur cynique, qui « consomme » les autres avec un sourire carnassier.

Dans d'autres cas, la traduction du titre original n'est pas nécessaire puisque le mot ou le syntagme connaît une circulation internationale ou possède des connotations spécifiques que le mot local n'a pas et sa préservation dans la traduction correspond parfaitement aux intentions du dramaturge. C'est le cas de *Baby-sitter*, de Catherine Léger, une comédie de mœurs où le choix des termes communique des attitudes et des mentalités.

Enfin, dans certains cas, la traduction littérale du titre original passerait mal en roumain (pour des raisons de bienséance, de différence culturelle ou de sensibilité artistique) et le traducteur doit chercher une équivalence suffisamment expressive, fidèle au message de la pièce et capable de suggérer la thématique abordée par celle-là. Ainsi, la traduction du titre *Billy (Les jours de hurlement)*⁴ de Fabien Cloutier par *Billy. Zilele furiei* nous semble satisfaire aux critères mentionnés.

La traduction de certains titres requiert des compétences culturelles approfondies, parce qu'ils contiennent des références intertextuelles. Par exemple, la traduction littérale du titre de la pièce *Ainsi parlait...*, (roum. *Așa zicea...*) d'Etienne Lepage, aurait été une erreur, car la référence au titre de l'essai philosophique de Friedrich Nietzsche se serait perdue, cette œuvre étant déjà traduite en roumain, avec un titre notoire (*Așa grăit-a Zarathustra*).

De la même façon, la traduction littérale, du titre de la pièce *La machine à révolte*⁶, d'Annick Lefebvre, produirait en roumain un titre gauche, voire légèrement ridicule (*Mașina de revoltă*). Dans le cas des titres contenant des mots polysémiques,

³ Le choix de la non-traduction des noms propres, adopté par l'autrice, peut être justifié par l'impossibilité technique de montrer ou d'expliquer aux spectateurs les jeux de mots dans le texte-source.

⁴ Cloutier, Fabien (2012), *Billy (Les jours de hurlement)*; les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé en *B* et du numéro de page. Un froid matin d'hiver, trois personnages dont les destins s'entrelacent décident de hurler leur colère contre le maudit « système », contre l'obésité, contre la bureaucratie et contre les parents irresponsables, bref contre tout ce qui leur semble empoisonner leurs vies.

⁵ Lepage, Etienne (2016), *Ainsi parlait...*; les citations tirées de cette pièce seront suivies du titre abrégé en *AP* et du numéro de page.

⁶ La pièce met en scène Mathilde, 17 ans, jeune montréalaise qui pleure la mort de sa meilleure amie et que les parents obligent d'aller vivre dans le Bas-St-Laurent et Vincent, un Parisien de 37 ans que la perte des deux parents oblige de revenir en Basse-Normandie pour leur enterrement. Ce déracinement fera décupler leur chagrin, leur rage, leur révolte. Ils se donnent alors rendez-vous à New York et leur rencontre devient le premier pas sur le chemin de leur liberté personnelle.

même si leur équivalent roumain semble facile à identifier, le traducteur doit recourir aux dictionnaires de langue, qui distinguent entre le sens propre et le sens figuré ou entre les divers emplois contextuels du terme en question. Ainsi, *Le Robert* en ligne enregistre deux sens du nom *machine* :

1. Appareil qui sert à effectuer certaines tâches, certains travaux. Machine à vapeur, à laver, à écrire, etc. (équivalent roumain : *mașină*)
2. (Figuré) Système complexe et structuré dont le fonctionnement est proche de celui d'une machine. (équivalent roumain: *mașinărie*)

La traduction adéquate du titre original en roumain est donc *Mașinăria de revoltă*, titre qui évoque des mécanismes psychologiques et sociaux complexes.

Toutefois, à cause du découpage différent du réel dans les deux langues, il n'est pas toujours possible de restituer, dans la traduction, tous les sens du / des mots qui composent le titre original. Par exemple, dans la comédie noire *Le Brasier*, de David Paquet, il s'agit de la passion érotique et d'un cycle familial destructif : des triplées folles qui flambent de douleur, un couple atypique qui se consume d'amour, une femme seule qu'un désir interdit embrase. Le titre est donc très suggestif et, à consulter les dictionnaires, on constate que le sens propre, autant que le sens figuré du nom *brasier* justifient parfaitement son choix.

1. *Feu de braises ardentes* ; p. ext., *feu, incendie important*.
2. Littéraire. *Image de la passion, de l'ardeur, de la guerre*.

La traduction en roumain du titre, *Focul* (« *Le Feu* »), ne bénéficie plus de ce jeu sur le double sens du terme, bien que l'équivalent romain puisse avoir également un sens figuré (*focul pasiunii* « le feu de la passion »), mais sans la connotation sexuelle et charnelle du terme *brasier*. Toutefois, les autres variantes possibles (*Jarul, Patima, Incendiul*) présentent chacune des inconvénients qui ne compensent pas cette petite perte sémantique.

D'autres titres de pièces, comme *La loi de la gravité*⁷, d'Olivier Sylvestre, traduit en roumain par *Legea gravitației* jouent sur l'homonymie du terme *gravité* :

1. a. Qualité d'une personne grave ; air, maintien grave ; austérité, componction, dignité ;
b. Caractère de ce qui a de l'importance, de ce qui peut entraîner de graves conséquences. Ex. La gravité de la situation.
2. *Phénomène par lequel un corps subit l'attraction de la Terre ; pesanteur ; gravitation*.

⁷ La pièce met en scène l'histoire d'amitié de deux adolescents de 14 ans qui traînent ensemble dans la zone indéterminée de « Presque-La-Ville ». Chacun hésite sur son genre, laissant apparaître son malaise. Ainsi, Dom, désignée fille à la naissance, se sent-elle davantage masculine, tandis que Fred, né garçon, se sent profondément féminin. La pièce affirme ce désir des personnages de ne pas choisir, de chercher leur voie dans l'entre-deux, tout en dénonçant l'injonction partout présente qui attribue un genre et assigne une place bien définie dans la société.

Alors que le titre original exploite toute la richesse des sens du mot *gravité* (trois sens différents, auxquels les dialogues des deux personnages font référence à plusieurs instants dans la pièce), le titre en roumain ne garde plus l'allusion à la gravitation (dont il est question dans le texte, au moment où l'un des personnages pense se suicider en se jetant du pont qui constitue le symbole central de la pièce). Mais on sait bien que toute traduction entraîne des pertes qui sont inévitables.

La traduction des termes spécifiques / culturellement marqués

Un autre défi de la traduction consiste dans les divergences socioculturelles : trouver le bon équivalent des référents spécifiques à la culture québécoise est une tâche difficile, aux résultats parfois insatisfaisants. Ainsi, certains équivalents proposés pour traduire des termes qui renvoient aux institutions, coutumes et usages de la société québécoise requièrent des adaptations, compte tenu que les réalités des deux espaces ne coïncident pas. Ainsi, dans l'exemple :

« Au **service de garde** d'une école primaire » (MR, p. 7)
„La **centrul de îngrijire** de la o școală primară” (MR, p. 12)

le syntagme *centru de îngrijire* se réfère en roumain à une institution où sont logés et soignés les enfants à handicap ou les personnes âgées incapables de vivre seules. L'équivalent du *service de garde d'une école primaire* est plutôt l'*after-school*, ce service proposé par certaines écoles, contre une petite somme d'argent, qui consiste à garder les élèves en classe sous la surveillance des enseignants après les cours, jusqu'à ce que les parents qui travaillent puissent venir les récupérer.

L'adaptation culturelle se réalise aussi par la modification d'un message ou d'un concept afin qu'ils correspondent aux préférences et aux goûts d'un public-cible spécifique, souvent défini par un héritage culturel et des coutumes langagières différents. Par exemple, le sujet de la phrase :

« **Le monde** qui est là
A neuf dix onze douze ans ». (MR, p. 7)

a été traduit correctement en roumain par *copiii* (« les enfants ») :

„**Copiii** care sunt acolo
Au nouă, zece, unsprezece, doisprezece ani”. (MR, p. 12)

parce que le transfert du sens ne se fonde pas uniquement sur la signification des mots, mais aussi sur une analyse de la situation du discours. (cf. Dussart 2005 : 118)

Dans la pièce *Billy (Les jours de hurlement)*, de Fabien Cloutier, il est question, à un moment donné, de la manipulation des informations à la télévision :

« Pis c'crisse-là
Tout c'qu'y trouvait à dire
C'est « c'est à cause de l'épidémie de **gastro** » ». (B, p. 69)

„Și-apoi idiotul ăla
Tot ce-a găsit de spus a fost
« E din cauza epidemiei **gastro** »” (B, p. 128)

« J’serais curieux moé de checker su internet
Pour savoir si y a yinque icitte
Que quand l’monde pognent la **gastro**
Y font quinze minutes aux nouvelles ’ec ça » (B, p. 70)

„Eram curios să verific pe internet
Pentru a afla dacă există doar la noi
Că atunci când se ajunge la **gastro**
Vorbesc cinsprezece minute la știri despre asta”. (B, p. 128)

Dans cet exemple, nous considérons que la traduction littérale du terme familier *gastro* (troncation du terme médical *gastroentérite*) est non seulement inexpressive du point de vue dramatique, mais aussi opaque pour le public roumain. En effet, cette forme figure en roumain comme élément de composition savante *gastro-* (« estomac ») dans de nombreux termes appartenant au domaine culinaire, ce qui pourrait rendre difficile la reconnaissance par le spectateur roumain du référent précis dans le contexte donné. Une solution ayant la même fonction dramatique aurait pu être l’équivalence par le terme *diaree* ou *gastroenterită*.

En revanche, certains écarts sémantiques du français du Québec par rapport au français de France peuvent engendrer des traductions inexactes ou même erronées. La consultation de glossaires et d’autres ressources linguistiques pour le français du Québec s’avère absolument nécessaire dans la démarche traductive. Le traducteur qui connaît seulement le français métropolitain pourrait bien se tromper sur les acceptions particulières de certains mots usuels comme *abreuvoir*, *blonde*, *char*, *gang*, etc. Par exemple, dans le monologue intitulé *Staline*, de la pièce d’Etienne Lepage, le traducteur s’est laissé influencer par le titre et s’est trompé sur le référent du terme *char*, en le prenant pour un véhicule militaire :

« Hier
j’ai parlé de **chars**
avec mon **char** » (AP, p. 101)

„Ieri
am vorbit despre **tancuri**
cu **tancul** meu” (AG, p. ...)

alors qu’en français québécois, *char* signifie aussi « voiture, auto », choix d’équivalence plus plausible pour le véhicule en question.

Une autre particularité du vocabulaire courant du français québécois est représentée par le **grand nombre d’anglicismes**, parfois opaques pour le spectateur roumain. Le traducteur peut choisir de les garder dans le texte traduit ou en trouver un équivalent plus compréhensible. Par exemple, l’opinion d’un personnage

incarnant le Québécois typique, interrogé sur l'opportunité de l'organisation d'un festival d'humour dans sa ville :

« Gros **hype** à Pointe d'Argent » (MR, p. 10)

a été traduite par :

„**Mare petrecere la Pointe d'Argent**” (MR, p. 14)

Un terme comme *paranghelie*, que la presse roumaine a consacré dernièrement, nous semble mieux adapté sémantiquement pour décrire ce genre d'évènement bruyant et gai :

A fost **paranghelie mare** la Pointe d'Argent

puisque le mot *hype* signifie en français canadien « publicité excessive qui se fait autour d'un événement, d'une personne ou d'une chose », cf. à la Banque de dépannage linguistique de l'*Office québécois de la langue française* (v. *Sitographie*)

Par ailleurs, le choix de garder dans la traduction roumaine le terme anglais utilisé dans le texte original nous semble risqué, car le public du spectacle pourrait ne pas être en mesure d'en décoder le sens :

« ROBERT MOULE : C'est **weird** pareil, non ?
UNE ÉDUCATRICE : Qu'est-ce qu'y est **weird** ? » (MR, p.38)

„Robert Moule : E **weird**, nu-i așa ?
O educatoare : Ce anume e **weird**?”⁸ (MR, p. 32)

À notre avis, la traductrice fait un meilleur choix lorsqu'elle traduit les termes d'origine anglaise dans le texte original par des mots roumains courants, tout en proposant également l'équivalent juste du terme *épicerie*, qui aurait pu être traduit aussi par le terme *supermarket*, devenu courant en roumain actuel :

« Je suis dans une file à l'épicerie
Une autre caisse ouvre
Tout le monde se **pitche** » (MR, p. 87)

„La coadă la magazinul alimentar
Se deschide o altă casă
Toată lumea se repede”. (MR, p. 58)

⁸ Le terme anglais *weird* (« bizarre ») n'est pas couramment utilisé en roumain ; bien qu'il soit connu par une catégorie restreinte du public (les jeunes anglophones), il risque de rester incompris par le grand public. Il aurait pu être traduit par le mot roumain *ciudat* ou bien par l'un des termes néologiques *curios* et *bizar*, d'origine française.

Le texte traduit est fluide, le langage est naturel et le rythme de la phase originale est sauvegardé, autant que dans la suite, où la traductrice fait le même choix d'équivalence :

« L'autre tata remarque ça
Que là je suis derrière lui
Y veut que je passe devant
Je dis non y insiste
Je dis non y continue d'insister comme un **tawin**
Sans aucun crisse de respect de ma **zenitude**
Faque aux chiottes mon bien-être intérieur » (*MR*, p. 87)

„Celălalt tip observă
Că sunt acolo în spatele lui
Și-mi zice să trec în fața lui
Eu refuz el insistă
Eu zic nu el continuă să insiste ca un **idiot**
Fără nicio urmă de respect pentru **calmul** meu
Deci la dracu cu bunăstarea mea interioară”. (*MR*, p. 58)

Difficultés de traduction liées à des problèmes d'ordre lexico-sémantique

Outre les écarts sémantiques entre le français hexagonal et le français laurentien, mentionnés précédemment, les problèmes d'ordre lexico-sémantique incluent les créations lexicales expressives et les mots familiers ou vulgaires qui sont utilisés avec un sens particulier, qu'on ne peut relever qu'en faisant appel à des compétences contextuelles ou encyclopédiques. Le fragment suivant, où l'on fait le portrait de Robert Goule, l'alter-ego négatif du personnage principal de *Moule Robert*, joue sur une ambiguïté lexicale et syntaxique voulues. Le narrateur raconte sur un ton admiratif une anecdote sur le renvoi d'une employée, qu'on lui attribue comme une prouesse. L'alternance des plans descriptif (des appréciations sur le caractère du personnage) et narratif constitue un défi supplémentaire pour la compréhension du fragment :

« C'est quelqu'un de très intelligent
Un crisse de crosseur
Quelqu'un de cultivé malgré ce qu'y en dit
Avec beaucoup d'humilité
Quelqu'un de persévérant
De sympathique aussi
Un jour y a dit **je vais te casser**
C'est un bon vivant
À une **bobotoxico** qu'y avait engagée
Je vais te casser
Quelqu'un qui aime la vie
Qui apprécie **la poutine** autant que le caviar
Qui aime la beauté aussi

Y l'a fait venir dans son bureau
Elle travaillait pour lui depuis sept ans
D'un coup **finie out**
Y sait ce qu'y veut » (MR, p. 22-23)

La compréhension approximative des termes argotiques et familiers peut conduire à un échec d'interprétation du sens et à une traduction partiellement erronée du texte, qui embrouille le lecteur. Selon Delisle et al. (1999 : 40), il s'agit d'un faux sens, une « faute de traduction qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du texte de départ une acception erronée qui altère le sens du texte, sans pour autant conduire à un contresens [...]. Ce glissement de sens dû à une interprétation fautive conduit généralement à une 'impropriété' [...] Le faux sens est une erreur moins grave qu'un contresens ou un non-sens, car il ne dénature pas complètement le sens du texte de départ. » Le résultat de la traduction inexacte des termes familiers est un texte compréhensible, mais qui manque de cohérence :

„Este cineva foarte inteligent
Un nenorocit de escroc
O persoană cultivată
În ciuda a ceea ce spune lumea cu multă umilință
Cineva perseverent
Și simpatie
Într-o zi a spus Te sparg
Era un om de viață
Unui obsedat pe care-l angajase
Te sparg
Cineva care iubește viața
Care apreciază cartofii prăjiți cu brânză ca și caviarul
Care iubește și frumusețea
A chemat-o în biroul lui
Ea lucra pentru el de șapte ani
Și dintr-o dată a dat-o afară
Știe ce vrea” (MR, p. 22)

En effet, le terme argotique péjoratif *crosseur* signifie « personne malhonnête, escroc, menteur », ce que Robert Goule l'est, bien entendu. Mais dans le fragment ci-dessus, le terme est utilisé sur un ton admiratif, donc la traduction par le terme roumain *șmecher*, appartenant au même registre de langue, serait peut-être plus adéquate au contexte. Même problème pour le verbe polysémique *casser*, qui dans le fragment signifie « mettre dehors » et par cela, détruire la vie d'une personne. Ainsi, pour une traduction exacte, la menace *je vais te casser* aurait dû être mise en relation avec la fin du fragment (*Elle travaillait pour lui depuis sept ans/ Du coup finie out*). Le terme *bobotoxico* est vraisemblablement une création lexicale de

l'auteur à partir d'un terme familier (*bobo*⁹) et d'un terme tronqué (*toxico* de *toxicomane*) et en trouver un bon équivalent en roumain est tâche difficile, surtout si l'on veut garder le niveau de langue. De même, il est provocateur de trouver une bonne équivalence contextuelle pour le terme québécois *poutine*, désignant un plat populaire. Le mot est invoqué, à côté du mot *caviar*, pour montrer la flexibilité et la polyvalence du personnage, qui est en même temps simple et raffiné, issu du peuple et riche. Nous pensons que la version ci-dessous rendrait plus intelligible tant la narration des faits que la caractérisation du personnage, tout en gardant l'expressivité du texte de départ :

*E un tip foarte inteligent
Dat naibii de șmecher.
Și un om cultivat, în ciuda a ceea se zice despre el
Cu multă modestie.
Un om perseverent
Și totodată simpatic.
Da, e un tip cu umor
Într-o zi i-a zis "te dau afară"
Unei toxicomane pe care o angajase
Te dau afară
Un om care iubește viața
Îi plac și fasolea cu cârnați și caviarul
Care iubește frumosul
A chemat-o la el în birou
Tipa lucra de șapte ani pentru el
Și gata, a zburat-o.
Tipul știe ce vrea.*

Un autre défi est représenté par la **traduction des interjections et des onomatopées**, mots ou expressions spécifiques de la langue-source qui n'ont pas toujours d'équivalent exact dans la langue-cible. D'autant plus difficile est-il de proposer une équivalence pour des créations *ad-hoc* appartenant à l'auteur de la pièce. En effet, l'exploitation créative de la sonorité des mots est un procédé auquel on recourt dans les textes poétiques, où l'expressivité l'emporte sur l'informativité. Mais le symbolisme des sons n'est pas le même dans toutes les langues, d'où la difficulté de trouver le meilleur équivalent lexical, sémantique et pragmatique d'une onomatopée.

« Bruits de crayons
De feuilles
De ciseaux
De pots de colle
De jeux projetés
Petang king klougne plang

⁹ Contraction de *bourgeois-bohème*, le terme *bobo* désigne de manière plutôt péjorative une catégorie socioprofessionnelle de personnes aisées habitant les grands centres urbains et politiquement situées plutôt à gauche et sensibles à l'écologie.

Au sol » (*MR*, p. 24)

„Zgomot de creioane
De foi de hârtie
De foarfeci
De borcane de lipici
De jocuri proiectate
Cling clang
La podea” (*MR*, p. 23)

Une traduction plus fidèle à l’esprit et à la sonorité spécifique de la langue roumaine serait : *zgomot* [...] *de jocuri aruncate pe jos* : **buf, poc, zdrang** !

La valeur pragmatique des interjections est un autre aspect auquel le traducteur doit faire attention afin de proposer les meilleures équivalences. Il n’y a pas beaucoup d’interjections (en français comme en roumain) qui aient une valeur sémantico-pragmatique constante ; dans la plupart des cas, les correspondances possibles sont fonction de facteurs multiples tels que l’état affectif à exprimer, les relations entre les interlocuteurs, les conditions de l’échange verbal, etc. Ainsi, dans ce fragment, le choix de la bonne équivalence a été fait grâce au décodage de la valeur illocutoire de l’acte de langage (lamentation ironique) et à l’identification du niveau de langue (familier) :

« **Ah là là là !**

La contingence c’est terrible ça la contingence !

La contingence de tout ! » (*AP*, p. 86)

„**Of, of și iar of!**

Contingența este groaznică!

Contingența asta generalizată!” (*AP*, p. 206)

Dans le théâtre, **les jurons et les mots obscènes** ont la capacité de capturer l’émotion brute des personnages et de bouleverser les esprits. Cette puissance linguistique est souvent exploitée dans le théâtre québécois contemporain, dans le but de choquer, d’émouvoir et de faire réfléchir le public. Les jurons en français québécois contiennent des termes particuliers associés avec des objets du culte chrétien¹⁰ (par ex. *tabarnak, ostie, calisse*) ou aux excréments (*marde*), difficiles à équivaloir.

Certaines traductrices jouent la carte de l’atténuation de l’outrance, en omettant de traduire le juron ou en recourant à des équivalents euphémistiques de celui-ci, solution qui entraîne des pertes sémantiques et stylistiques mineures :

¹⁰ L’Église catholique, très présente dans la société canadienne, a été la source de bien de mécontentements et de révoltes, comme la *Révolution tranquille*, quand la population du Québec s’est rebellée contre l’église qui décidait du nombre d’enfants d’une famille, mais aussi contre la minorité dominante anglo-saxonne, prude et ultrareligieuse. Les jurons dérivés du vocabulaire ecclésiastique, dans un esprit de défiance contre l’ingérence religieuse dans la vie de famille et sociale sont les plus fréquents et les plus violents.

« Dans le fond on est hypocrites
Je suis **un ostie d'hypocrite** » (MR, p. 38)

„În adâncul sufletului suntem ipocriți.
Eu sunt **un ipocrit**” (MR, p. 32)

« *Ceux qui s'en crissent de ceux qui disent des affaires comme nous* » (MR, p. 36)

„Cei care **nu dau doi bani** pe cei care spun lucruri ca noi (MR, p. 30)

« Ça existe pus l'**ostie d'hiérarchie** !
C'est une **vieille marde** ! » (MR, p. 83)

„Nu mai există **ierarhie**!
Era o **porcărie!**” (MR, p. 55)

De même, les jurons et les gros mots d'origine anglo-américaine, qui comportent des références explicites à l'acte sexuel (*fuck, fucking*) ont été traduits en roumain par des expressions moins vulgaires, allusives, spécifiques au langage familier :

« THE WIZARD, dans un murmure qui envahit l'espace autour
Un souvenir pour un souvenir
LOMOND, surpris: **Fuck!** » (S, p. 34)

„VRĂJITORUL, cu un murmur care invadează spațiul din jur:
O amintire pentru o amintire
LOMOND, surprins: **Băga-mi-aș...!**” (C, p. 257)

« LOMOND : C'est quoi votre **fucking** problème ? » (S, p. 16)

„LOMOND: **Să-mi bag picioarele**, care-i treaba? ” (C, p. 245)

D'autres traductrices optent pour une stratégie qui consiste à adapter les jurons québécois provenant du lexique ecclésiastique au spécifique de la langue roumaine, afin de conserver le niveau de langue et le degré de violence du discours original. Bien qu'expressif et efficace du point de vue scénique, le résultat nous semble un peu exagéré, puisque la grossièreté des jurons roumains, aux références sexuelles ou scatologiques, excède celle des jurons québécois :

« A' s'prend pour qui Martine **tabarnac**
Pour dire que si y a des poux dans garderie
C'est d'not' faute ? » (B, p. 12)

„Cine **căcat** se crede Martine
De zice ca dacă-s păduchi la grădiniță
E din vina noastră? ” (B, p. 88)

« **Va chier crise de folle**

Le monde peuvent ben s'sauver d'toé » (*B*, p. 52)

„**Futu-te-n gură** nebuna naibii

Lumea mai bine ar scăpa de tine” (*B*, p. 116)

« C't'assez là **câlisse** » (*B*, p. 101)

„Ajunge **în pula mea!**” (*B*, p. 149)

Bien sûr, il y a des solutions traductives très réussies de certains passages contenant des jurons et des termes injurieux. Par exemple, dans l'une des scènes finales de *Moule Robert*, la tension dramatique s'intensifie par le monologue du personnage principal. Ce dernier exprime sa révolte face à l'idéalisme et à la doctrine humaniste auxquels il a été exposé et qu'il promet en tant qu'acteur du système éducatif.

« De l'ostie de propagande de marde
D'ostie d'endoctrinement de marde
De bourrage de crâne de marde
De bourrage de coeur de marde
De bourrage de valeurs de marde » (*MR*, p. 108)

„Blestemată propagandă de rahat
Blestemată îndoctrinare de rahat
De spălare a creierului de rahat
De sentimente de rahat
De valori de rahat” (*MR*, p. 77)

La force perlocutoire des jurons est entièrement conservée dans la traduction.

Conclusion

La complexité de l'écriture théâtrale se présente en face du traducteur avec toute une pléthore de défis d'ordre linguistique et culturel : oralité, particularités lexicales et grammaticales du parler des personnages, couleur locale, archaïsmes, régionalismes, xénismes, références culturelles spécifiques, langage parfois très cru, polysémie, métaphores, rythme différent de la phrase, densité des idées et intensité des émotions, etc. Quelles que soient les compétences linguistiques et culturelles des traducteurs, quelque rigoureuse et minutieuse que soit leur documentation en vue de la traduction, il est impossible de toujours trouver les meilleures solutions dans un délai de temps limité.

Le théâtre contemporain canadien, reconnu pour sa diversité et son innovation, aborde souvent des thèmes actuels et controversés, comme la morale, la justice sociale et la famille. Les dramaturges québécois contribuent largement à cette effervescence culturelle, portant à la scène des histoires qui reflètent la complexité de l'expérience humaine dans une société de plus en plus divisée et menacée par

l'aliénation. Le projet de faire connaître, par l'intermédiaire de la traduction, cet univers dramaturgique inédit à un public roumain formé de professionnels du théâtre répond à un besoin d'information culturelle, de circulation des idées et des formes du spectacle. Mais une traduction théâtrale n'est pas seulement une traduction littéraire, la transposition d'un texte écrit dans une langue-source vers une langue-cible ; c'est aussi une option pour une certaine interprétation du message de l'auteur, pour une certaine vision scénique. Idéalement, le traducteur d'une pièce de théâtre, possédant de bonnes compétences linguistiques et culturelles et armé d'une bonne méthode traductive, devrait également avoir présent à l'esprit le spectacle entier : l'espace, les décors, les costumes, les gestes des personnages, l'éclairage, etc. Il devrait connaître le jeu de la pièce originale et mobiliser tous les moyens pour le montrer dans la pièce traduite. Lorsque la traduction d'un texte théâtral ne peut pas être confiée à un professionnel du théâtre, elle peut souffrir d'un manque de vision scénique, laissant au metteur en scène et aux comédiens la tâche de concrétiser cette vision pour donner vie au texte sur scène.

Bibliographie :

1. Berman, Antoine (1999) [1985], *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*. Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique »
2. Constantinescu, Muguraş (2002), *Pratique de la traduction*, Suceava, Editura Universităţii din Suceava.
3. Corvin, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, entrée « adaptation », Paris, Larousse.
4. Delisle, J., Lee-Jahnke, H. et M. C. Cormier (1999), *Terminologie de la traduction*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins.
5. Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
6. Dussart, André (2005), « Faux Sens, Contresens, Non-Sens ...un Faux Débat ? », in *Meta*, volume 50. N° 1, 2005, <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2005-v50-n1-meta864/010661ar/>, (consulté le 1^{er} septembre 2024)
7. Gołębiewska, Agata (2017), « Le traducteur dans un théâtre à mille temps », in *Meta*, 62(3), 614–623. <https://doi.org/10.7202/1043952ar> (consulté le 1^{er} septembre 2024)
8. Gravier, Maurice (1973), « La traduction des textes dramatiques », *Études de linguistique appliquée*, Paris, Didier, n 12, pp. 39-49.
9. Ladmiral, Jean-René (1979), *Théorèmes pour la traduction*, Paris : Payot.
10. Lederer, Marianne (1998), « Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation », *Palimpsestes*, n° 11, pp. 161-171, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1538>
11. Levi-Strauss, Claude (1952), *Race et Histoire*, Paris : Albin Michel.
12. Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris : Édition Verdier
13. Mounin, Georges (1994), *Les belles infidèles*, Lille : Presse Universitaire de Lille (première édition, Paris, Cahier du sud, 1955).

14. Nagy, Imola Katalin (2020), *Introducere în traductologie sau noțiuni și concepte fundamentale în teoria și practica traducerii*, Cluj-Napoca : Editura Scientia.
15. Oseki-Deprés, Inès (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris : Armand Colin.
16. Pavis, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris : éd José Corti
17. Regattin, Fabio (2004), « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, (36), 156–171. <https://doi.org/10.7202/041584ar> (consulté le 1^{er} septembre 2024)
18. Schnecher, Richard (2013), *Performance Studies: An Introduction*, Routledge
19. Worthen, W.B. (2003), *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sitographie :

<https://www.theatreonline.com/Spectacle/Moule-Robert/66049>
<https://jenaiquunevie.com/2019/03/06/moule-robert/>
<https://dramaturges.com/machinerevolte.html>
<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/780328/billy-les-jours-de-hurlement-fabien-cloutier-livre-incontournable>
<https://theatredaujourd'hui.qc.ca/spectacles/seeker>
<https://www.holybuzz.com/2019/04/3811/>
<https://mastertsm Lille.wordpress.com/tag/onomatopees/>
<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/banque-de-depannage-linguistique>

Textes de référence :

- Bellemare, Martin (2017), *Moule Robert*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS ; *Moule Robert*, de Martin Bellemare, traducere în limba română de Daniela Dincă, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 12-80.
- Cloutier, Fabien (2012), *Billy (Les jours de hurlement)*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Billy (Zilele furiei)*, de Cloutier, Fabien, traducere în limba română de Diana Nechit, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București: Ed. Cheiron, 2024, pp. 85-163
- Lefebvre, Annick (2016) *La machine à révolte*, Centre des auteurs dramatiques CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Mașinăria de revoltă*, Lefebvre, Annick, traducere în limba română de Alice Ionescu, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. III, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed.

- Cheiron, 2024, pp. 229-258.
- Léger, Catherine (2017), *Baby-sitter*, Centre des auteurs dramatiques, Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Baby-sitter*, de Catherine Léger, traducere în limba română de Raluca Elena Coandă, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 163-220.
- Lepage, Etienne (2016), *Ainsi parlait...*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Așa grăit-a...*, de Étienne Lepage, traducere în limba română de Alice Ionescu, *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. II, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 203-240.
- Paquet, David (2016), *Le Brasier*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Focul*, traducere în limba română de Cristiana Teodorescu, *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. I, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, p. 255-292.
- Sylvestre, Olivier (2017), *La loi de la gravité*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS ; *Legea gravității*, de Sylvestre, Olivier, traducere în limba română de Cristiana Teodorescu, în *Dramaturgie contemporană din Québec*, vol. III, editat de Fundația culturală « Camil Petrescu », București : Ed. Cheiron, 2024, pp. 264-303.
- Verdier, Marie-Claude (2021), *Seeker*, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal : DRAMATURGES ÉDITEURS; *Căutătorul* de Verdier, Marie-Claude, traducere în limba română de Camelia Manolescu, *Căutătorul (Seeker)*, in *Dramaturgie contemporană din Québec, seria Dramaturgi de azi*, volumul II, volum editat de Fundatia culturala « Camil Petrescu », București: editura Cheiron, 2024, pp. 239-292.

**ÉCRITURE DRAMATURGIQUE DU CONFLIT
COLONIAL. LE CAS DE *NGUM A JEMEA OU LA FOI
INEBRANLABLE DE RUDOLF DUALLA MANGA BELL*
DE DAVID MBANGA EYOMBWAN**

Moursal MAKAYE
Université de N'Djaména-Tchad, Cameroun
moursalmakaye2@gmail.com

Marcel TAIBÉ
Université de Ngaoundéré, Cameroun
marcelt@yahoo.com

Résumé

La présente contribution est une réflexion sur le conflit entre l'administration coloniale allemande et Dualla Manga Bell, le jeune chef traditionnel des Dualla au Cameroun. Son objectif est de démontrer comment le théâtre africain convoque les stratégies dramaturgiques en vue de déconstruire l'administration coloniale par une jeunesse déterminée. En partant de la critique thématique, l'article aboutit au résultat selon lequel *Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla manga Bell* s'inscrit dans les luttes anticolonialistes et la défense des peuples colonisés. Le dramaturge mobilise les formes du langage dramaturgique en vue de déconstruire l'appareil colonial allemand. S'opposant au pouvoir colonial, le jeune Dualla Manga sera condamné à mort. Sa fin tragique par pendaison traduit le crime colonial commis au nom de la prétendue mission civilisatrice qu'est la colonisation. La réappropriation de l'oralité et l'ancrage linguistique par lesquels s'illustre la pièce de théâtre traduisent à la fois l'aspiration à l'autonomie et l'originalité du théâtre africain. Partant, David Mbanga Eyombwan tend vers un théâtre complet qui porte l'Afrique dans toute sa pluralité historique et culturelle à la conscience postcoloniale.

Abstract

**DRAMATURGICAL WRITING OF COLONIAL CONFLICT. THE CASE
OF *NGUM A JEMEA OU LA FOI INEBRANLABLE DE RUDOLF DUALLA
MANGA BELL* BY DAVID MBANGA EYOMBWAN**

This contribution is a reflection on the conflict between the German colonial administration and Dualla Manga Bell, the young traditional chief of Dualla in Cameroon. Its objective is to demonstrate how African drama uses theatrical strategies with a view to deconstructing the colonial administration by determined

young people. Based on thematic criticism, the paper reaches the conclusion that *Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla manga Bell* is part of the anti-colonialist struggles and the defense of colonized peoples. The playwright mobilizes the forms of drama language in order to deconstruct the German colonial regime. Opposing the colonial power, the young Dualla Manga will be sentenced to death. His tragic end by hanging reflects the colonial crime committed in the name of the so-called civilizing mission of colonization. The reappropriation of orality and the linguistic anchoring by which the play is illustrated reflect both the aspiration to autonomy and the originality of African drama. Therefore, David Mbanga Eyombwan tends towards a fully-fledged drama, which brings Africa in all its historical and cultural plurality to postcolonial consciousness.

Mots-clés : *théâtre, Dualla, langages, société, colonisation.*
Keywords: *drama, Dualla, languages, society, colonization.*

Introduction

Considéré comme un art total, le genre théâtral s'impose par son pouvoir à convoquer toutes les formes du langage en vue d'agir sur le lecteur. Partant, la dimension pragmatique rend compte du pouvoir du drame à faire changer la réalité. L'époque coloniale marquée par l'oppression devient l'espace de prédilection du genre dramatique. Conscient des potentialités que recèle le genre dramatique, David Mbanga Eyombwan fait du spectacle un moyen efficace de faire chuter l'administration coloniale allemande au Cameroun par une jeunesse africaine déterminée. Un bref aperçu du corpus convainc de la réalité de ce contre-pouvoir. *Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla manga Bell* met en scène deux pouvoirs en présence dans la ville de Douala. L'administration coloniale allemande aux prises avec le pouvoir traditionnel sous le règne du jeune Rudolf Dualla Manga Bell. Le projet colonial visant à déloger la population autochtone pour laisser place aux colons allemands constitue la pomme de discorde entre les forces en présence. Le très jeune chef traditionnel, Dualla Manga s'oppose fermement à la ségrégation raciale. Le sacrifice suprême pour la défense du territoire national fait de lui le héros tragique.

En quoi la pièce de théâtre de David Mbanga est-elle le réceptacle d'un conflit colonial ? En s'inspirant de la critique thématique, l'objectif de ce travail vise à dévoiler le pouvoir du théâtre africain avanguardiste dans une perspective révolutionnaire contre l'administration coloniale d'alors. La critique thématique s'attardera sur les thèmes à partir desquels se dégage l'univers imaginaire de l'auteur. Dans la perspective de Jean Pierre Richard, l'analyse se penchera sur « les parcours personnels visant au dégagement de certaines structures et au dévoilement progressif d'un sens » (J.P. Richard 1961 : 28). L'analyse de la mise en scène du contexte colonial avec accent sur les formes du langage dramaturgique en tant que contre-pouvoir, permettra de dégager les enjeux des luttes nationalistes.

1. Représentation théâtrale du colonialisme

Les scènes d'exposition donnent à voir la mise en place du pouvoir autoritaire. Il est représenté devant le spectateur la gouvernance coloniale dans ses aspects les plus autoritaires. La spoliation du peuple qui s'ensuit, traduit les effets du régime tyrannique.

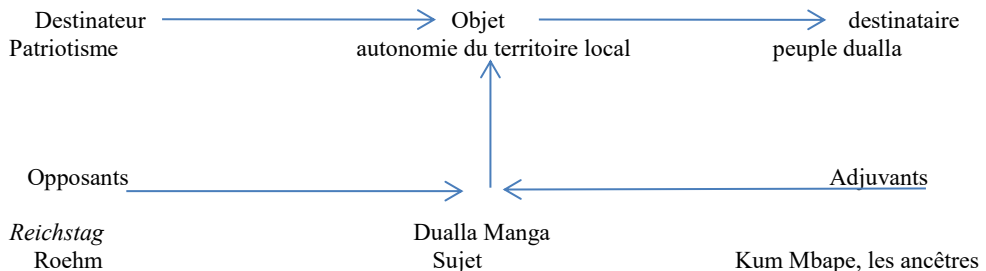
1.1. Jeunesse africaine face à l'administration coloniale

D'entrée de jeu, les colons allemands contre une jeunesse patriote sont deux forces en présence qui s'affrontent sur le territoire camerounais. En effet, le théâtre africain met en scène l'administration coloniale disposant des moyens matériels capables d'asseoir sa domination sur le peuple autochtone. Le système de gouvernance est à la solde du colon allemand qui concentre entre ses mains tous les pouvoirs. L'intérêt égoïste prime alors sur l'intérêt public. Dans la pièce de théâtre de David Mbanga Eyombwan, l'administration coloniale exerce un pouvoir autoritaire contre le peuple douala. Le régime allemand qui gouverne avec force, est représenté par le *Reichstag*. L'appareil judiciaire allemand sur scène, constitue un moyen d'imposer la volonté du roi aux indigènes. Les désirs du *Reichstag* deviennent des lois. La réplique du colon allemand Roehm à l'endroit du chef traditionnel, Dualla Manga confirme l'exercice de ce pouvoir autoritaire : « Le *Reichstag* a décidé, vous devez obéir sans discuter, tout dépositaire de l'autorité de vos ancêtres que vous êtes ! » (Mbanga Eyombwa 2007 : 56)

D'un autre côté, le théâtre met en scène l'autorité traditionnelle sous le règne du jeune Dualla Manga. En effet, la population locale entre en rapport de force avec l'administration coloniale allemande. C'est dans cette perspective que le peuple invoque ses ancêtres en vue de bénir leur guide. Les invocations du personnage Kum Mbape viennent garantir le pouvoir traditionnel :

Ô aïeux ! Bénissez Dualla Manga. Donnez-lui la sagesse de commander ce peuple. Inondez-le de toute votre puissance : qu'il soit apte à communiquer avec vous, à participer au monde invisible, des profondeurs. Donnez-lui le pouvoir d'assujettir toutes les forces du mal. (*Il couvre Dualla Manga de la tête aux pieds avec un drap blanc*) (Mbanga Eyombwa 2007: 20)

Le présent schéma actantiel met en lumière le rapport de force entre les deux parties :



Il est demandé aux ancêtres le pouvoir d'assujettir toutes les forces qui s'opposent à l'intérêt général du peuple douala. « Donnez-lui le pouvoir d'assujettir toutes les forces du mal. » (N.J. : 20) Les forces du mal dont parle le gardien de la tradition ne concerne pas moins l'administration coloniale allemande. La présence coloniale est une menace pour la conservation du pouvoir des ancêtres. C'est dans cette optique que le personnage Kum Mbape insiste pour que règne le pouvoir des ancêtres sur le jeune Dualla Manga investi comme roi devant désormais défendre les intérêts du peuple dualla. Toutefois, le rapport demeure conflictuel entre l'administration coloniale allemande et l'autorité traditionnelle. C'est ce qui explique le projet de délocalisation de la population locale.

1.2. Une jeunesse opposée à la délocalisation du peuple dualla

La délocalisation de la population locale est la résultante du régime autoritaire. En effet, la pièce de théâtre attire l'attention du lecteur spectateur sur la misère engendrée par l'administration coloniale allemande. Il défile alors sur scène des acteurs opprimés par l'impérialisme. Le décor qui est représenté, offre l'image d'un espace de malaise généralisé. La spoliation du peuple dualla sous l'administration allemande est manifeste dans la pièce de théâtre de David Mbanga Eyombwan. En effet, l'acte II, entretien du jeune Dualla Manga avec Roehm, lève un pan de voile sur la spoliation de la population locale par les colons allemands. L'acteur Roehm représente l'administration coloniale allemande et le jeune Dualla Manga est dans son rôle de défenseur de l'autonomie du peuple dualla. Le présent dialogue s'inscrit dans ce contexte :

ROEHM

Nous avons décidé de diviser la ville en deux (*il prend une règle et, pendant qu'il parle, il la promène sur une carte accrochée au mur.*)

Nous achèterons tous les terrains où se trouvent vos villages actuels à raison de 40 pfennigs le m² [...] Les services officiels du territoire et le quartier résidentiel des Européens seront installés au plateau Joss. Les terrains de Bonaku et de Bonebela serviront de centre commercial. Une zone de tampon d'un kilomètre de large séparera notre secteur du votre. [...]

DUALLA MANGA

Ségrégation raciale ! Extorsion ! Monsieur le Chef de Région, votre plaisanterie est de mauvais goût, de très mauvais goût même !

ROEHM

(*lui montrant l'enveloppe de nouveau.*)

Mon cher ami, le *Reichstag* n'est pas une association de plaisantins ou de farceurs ! (Mbanga Eyombwa 2007 : 55)

L'administration allemande entend déposséder la population villageoise de ses terres. Une telle extorsion est grave de conséquence en ce que le peuple local vit de l'agriculture. Le roi Dualla Manga s'oppose vivement à ce projet de délocalisation de la population locale par l'administration coloniale allemande :

DUALLA MANGA

Expulsez tous les autochtones d'une ville au profit de quelques 400 colons blancs, acheter leurs terres à un prix dérisoire, leur attribuer un autre emplacement qui n'est que leur propre patrimoine foncier... Monsieur le Chef de Région, comment un projet aussi monstrueux a-t-il pu germer dans votre esprit ? Enfin dites-moi : depuis quand notre domaine agricole vous appartient-il au point de nous l'attribuer ? (Mbanga Eyombwa 2007 : 55)

En somme, le projet de délocalisation de la population locale n'est autre que la mise en œuvre de la ségrégation raciale. Dualla Manga ne peut accepter quitter de la terre de ses ancêtres. Ses questionnements montrent à quel point le colonisé s'aperçoit de la ruse du colon : « Depuis quand le prix d'un terrain est fixé par l'acquéreur à la place du propriétaire ? » (Mbanga Eyombwa 2007 : 55) Il suit l'urgence de déstabiliser le régime colonial.

2. Langages dramaturgiques : une pragmatique du contre-pouvoir colonial

L'esthétique dramaturgique du théâtre africain recourt aux différentes formes du langage afin de rompre avec l'administration coloniale allemande. Le langage verbal et le langage non verbal sont les différents codes auxquels recourt le dramaturge camerounais pour faire chuter le pouvoir autoritaire.

2.1. L'emprise du langage verbal

Au théâtre, les formes du langage verbal (dialogues, monologues, stichomythies, récits tirades, aparté) recèlent le pouvoir pragmatique en ce qu'elles font agir les acteurs et les choses. C'est pourquoi le théâtre met en œuvre l'efficacité du langage verbal à briser toutes les formes de dictature. L'œuvre recourt au dialogue. Les répliques des acteurs sur scène passent pour des véritables pistolets. Dans cet affrontement verbal, chaque partie cherche à combattre l'autre. C'est ainsi que les nationalistes usent du pouvoir du langage en vue de mettre fin à la domination coloniale. La réplique du chef traditionnel, le jeune Dualla Manga, à l'endroit du colon allemand, est une forte opposition au projet de ségrégation raciale :

ROEHM

Le projet sera exécuté tel qu'il est conçu.

DUALLA MANGA

Écrivez au Reichstag que nous opposons une fin de non recevoir à ce projet odieux et inhumain. Nous n'accepterons jamais d'être traités comme des parias sur nos terres ! Après tout, charbonnier est maître chez soi. ((Mbanga Eyombwa, 2007: 59)

Plus qu'un espace d'échange de paroles, le dialogue est un cadre d'affrontement verbal au cours duquel les protagonistes, Roehm et Dualla Manga, s'influencent mutuellement. Le patriote Dualla contrecarre le plan de son adversaire

par le pouvoir du langage. Le dramaturge ne se limite pas au langage verbal. C'est ce qui explique la contestation de l'administration coloniale allemande par le langage non verbal.

2.2. Langage non verbal, une pragmatique du corps

Le langage non verbal est un code de communication par le truchement des mouvements du corps des acteurs. En absence des signes linguistiques, le théâtre réussit à transmettre le message à l'endroit du spectateur de façon suggestive. Les gestes, les mimiques, les proxémies, les kinésies et les différentes formes de didascalies deviennent alors le canal de la communication théâtrale.

Dans le texte, le dramaturge recourt aux didascalies fonctionnelles en tant que langage non verbal. Les didascalies fonctionnelles apportent des précisions sur les gestes et les sentiments des personnages dans leurs jeux scéniques. L'acte I, onction de Dualla Manga Bell, est plein de didascalies fonctionnelles qui éclairent sur les rites d'intronisation. Au cours de ces scènes, le nouveau roi est investi des pouvoirs en vue d'assurer le destin du peuple dualla et de mener toutes formes de luttes pour la défense de la patrie. Les didascalies fonctionnelles décrivent les faits et gestes symboliques lors de scène d'intronisation :

KUM MBAPPE

(Les dignitaires accompagnent Dualla Manga vers l'autre bout de la cour. Il marche à pas lents devant eux, la hotte sur le dos. Il s'immobilise au milieu de la cour. Kum a Mbape lui présente un janjo et un mukekele)

KUM MBAPPE

Voici le janjo, symbole de la paix et de l'équité, et voilà le mukekele, symbole de la force et de la guerre. *(Dualla Manga tend le bras droit et se saisit du janjo- toute l'assistance pousse des cris de joie – Kum Mbappe lui remet ensuite le mukekele.)*
[...]

(on fait entrer Dualla Manga dans une case en nattes spécialement préparée à cet effet et ont l'y enferme avec tous les symboles qu'on vient de lui confier)

KUM MBAPPE

(appelle Dualla Manga neuf fois.)

Dualla Manga !

DUALLA MANGA

(Répond au neuvième appel.)

Me voici !

KUM MBAPPE

Sors de là !

(Au moment où Dualla Manga sort, Mukud'a Mikano verse de l'eau sur le toit de la case.) (Mbanga Eyombwa 2007: 39-40)

Dans ce fragment de texte théâtral, les didascalies fonctionnelles en tant que langage

non verbal décrivent les rites d'intronisation du jeune Dualla. Les garants de la tradition initient le jeune afin de le doter de tous les pouvoirs devant remporter la victoire contre l'ennemi. Au cours de cette cérémonie, les ancêtres sont invoqués pour qu'ils guident le jeune chef dans l'exercice de son pouvoir royal. Somme toute, le théâtre recourt aux langages verbal et non verbal en vue de frapper l'attention du spectateur. Les dialogues deviennent des espaces d'affrontement entre les nationalistes et les colons allemands. Le langage non verbal se dévoile par les proxémies et les didascalies fonctionnelles. Les rapports de force sont exprimés par les faits et gestes des acteurs sur scène. Il reste à dégager les enjeux et défis de la contestation du colonialisme par le théâtre.

3. Théâtre africain entre enjeux et défis

Le spectacle qu'offre le théâtre africain en rapport avec le pouvoir autoritaire présente un intérêt à la fois esthétique et idéologique. Toutefois, le dramaturge ne se contente pas des acquis. Il se fixe des défis à atteindre.

3.1. Enjeux esthétiques de la représentation théâtrale

À première vue, il se dégage de l'esthétique dramaturgique des procédés de représentation qui particularisent le théâtre africain. La quête de l'esthétique théâtrale est au cœur de la préoccupation de David Mbanga Eyombwan. Le dramaturge camerounais s'inscrit à la suite de ses compatriotes :

« Apportant donc leur contribution intellectuelle à ce vaste chantier national, les dramaturges camerounais de la première heure vont se lancer dans une création dramatique exclusivement orientée vers la recherche de l'esthétique identitaire. »
(Guy Francis Tami Yoba 2019 : 105)

En effet, l'implication des autres arts et le souci d'un théâtre complet sont perceptibles chez l'auteur camerounais. La pièce rend compte du théâtre africain par la prépondérance à l'oralité. La pièce théâtrale réhabilite le griot africain dont la présence scénique est quasi dominante. Au théâtre africain, le spectateur se trouve non plus devant la représentation des caractères et des passions telle qu'illustrée par le théâtre classique occidental. Il (spectateur) sent plutôt exercer sur lui le pouvoir de la parole du griot. D'un autre point de vue, le spectateur tire un intérêt culturel en ce que le griot africain est un dépositaire de la mémoire du peuple. Le griot communique avec les ancêtres. L'acte I intitulé onction de Dualla Manga Belle lève un pan de voile sur la place irremplaçable du griot lors des cérémonies traditionnelles. Selon Larthomas, la maîtrise de la parole par le personnage théâtral relève bien de l'intention du dramaturge. Il souligne : « un auteur dramatique soucieux de faire parler ses personnages à la perfection peut à la rigueur bannir tous les autres accidents du langage ». (1980 : 220) Il revient alors à considérer l'art oratoire, la mémoire, la sagesse, les incantations du griot Kum Mbappe chargé d'introniser le roi, Dualla Manga :

KUM MBAPPE

Ô Rois qui nous avez guidés depuis immémoriaux jusqu'à nos jours : Ewal' a Mbedi, Mulobe Ewale, Mase ma Mulobe, Njo'a Mase, Makongo ma Njo, [...] Ô aïeux de notre sang : Pris'a Doo, Dumb'a Doo, Sam'a Doo, Ngund'a Doo, [...] Grâce vous soit rendue de nous avoir autorisé à accéder en ce lieux. Grâce vous soit rendue de votre présence parmi nous. Grâce vous soit rendue de conférer à notre cérémonie sa pleine signification.

Voici au milieu de vous celui qui, à partir de demain sera notre nouveau King Bell. Son nom est Dualla, fils de Manga, petit-fils de Ndumbe, arrière-petit-fils de Lobe, arrière-arrière-petit-fils de Beba'a Bele ba Doo la Makongo. (Mbanga Eyombwa 2007 : 19-20)

Ainsi l'oralité dominante participe de l'ancrage culturel de la pièce. Le dramaturge ouvre une fenêtre sur la place prépondérante des notables dans les sociétés traditionnelles africaines. C'est dans cette perspective que le critique Dahou mentionne la place du griot dans le théâtre africain :

« [...] l'oralité reste [...] la première source d'inspiration dans l'élaboration de ces nouvelles dramaturgies. La résurgence littéraire du personnage du griot [...] sous-entend une certaine résurgence de l'oralité au travers de la fabrication d'une langue individuelle et inventive. » (Dahou 1995 : 102)

La langue dont parle le critique est présente dans ladite pièce. En effet, le dramaturge camerounais s'approprie sa langue maternelle pour restituer la réalité dans toute sa teneur originale. Les formules introductives pour prendre la parole au cours d'une réunion familiale, clanique ou tribale (note de l'auteur) s'inscrivent dans cette perspective :

MUKUDI MIKANO

Mboa e jai te nà?

L'ASSISTANCE

Ke lambo di !

MUKUDI MIKANO

Mboa e jai te nà?

L'ASSISTANCE

Ke lambo di !

MUKUDI MIKANO

Mboa na mboa e jai te nà ? (Mbanga Eyombwa 2007 : 24)

L'usage des langues africaines facilite l'adhésion d'un large public et permet dans le même temps de sensibiliser la masse. C'est dans cette optique que le critique salue l'ancrage linguistique observable dans le théâtre africain : « Le théâtre moderne en langues africaines, très populaire, amateur, joue un rôle de plus en plus important

dans l'information, la formation et l'éducation des populations africaines. » (Ousmane Diakhaté 2004 : 41) D'un autre point de vue, la musique se taille une place importante dans le théâtre africain. C'est pourquoi la pièce s'achève par un chœur qui chante Tet'Ekombo :

« Père du peuple, Maître du peuple
Nous te pleurons, oui nous portons ton deuil
Tu t'es sacrifié pour ton peuple
Tu as payé la rançon pour sa libération
Voici à terre ton spectre
Symbole de la lutte glorieuse. » (Mbanga Eyombwa 2007 : 132)

Par son esthétique, le théâtre africain valorise les sources orales à travers lesquelles le public africain se reconnaît. En donnant vie aux formes orales, le dramaturge camerounais inscrit sa pièce au cœur de l'esthétique théâtrale africaine. En outre, il faut reconnaître à la pièce les enjeux idéologiques.

3.2. Enjeux idéologiques du théâtre africain

En outre, il se dégage des représentations théâtrales des enjeux idéologiques. David Mbanga Eyombwan, souscrit à la vision de Dominique Maingueneau : « L'œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites. » (Maingueneau, 1997 : 78) Le théâtre africain qui, passe pour un contre-pouvoir autoritaire, présente un enjeu politique. Par le truchement du théâtre, l'auteur traduit son engagement à mettre en œuvre un système de gouvernance qui respecte les libertés du colonisé. Son idéologie politique souscrit à celle d'Ansart :

« Une idéologie politique se propose de désigner à grands traits le sens véritable des actions collectives, de dresser le modèle de la société légitime et de son organisation, d'indiquer simultanément les détenteurs légitimes de l'autorité. » (Ansart 1977 : 36)

Toutefois, le dénouement est tragique. Le jeune chef traditionnel, Dualla Manga Bell est accusé de haute trahison : « NIEDERMEYER-Vous êtes l'instigateur et le chef de file du mouvement de révolte dirigé contre le Gouvernement du Reich. » (Mbanga Eyombwa, 2007 : 76) Le jeune Rudolf Dualla Manga Bell et Ngo' a Din seront condamnés à la peine de mort. Le jugement est sans appel :

NIEDERMEYER

« - La Cour déclare Rudolf Dualla Manga Bell coupable de Haute Trahison. Elle le condamne à la peine de mort par pendaison. Il sera exécuté demain, samedi 08 août 1914 à 16 heures et enterré dans le cimetière indigène. [...] Ce Jugement est sans appel ! L'audience est levée. (*La Cour se retire. Dualla Manga et Ngo' a Din sont sans ménagement conduits par les gardes en prison.*) » (Mbanga Eyombwa 2007 : 102-103)

Toutefois, la fin tragique du héros national n'interrompt pas la quête de la liberté. C'est pourquoi les dernières volontés du jeune Dualla Manga présentent des enjeux politiques pour l'avenir de la nation. Les conseils du condamné à mort tracent

les voies d'une nouvelle nation :

DUALLA MANGA

« Restez unis et solidaires, c'est le moyen le plus sûr de triompher de vos ennemis. Évitez les luttes intestines, sinon, les gens à qui vous avez offert l'hospitalité vous envahiront, [...] Lutte jusqu'à la dernière pulsation de vos veines pour conserver ce coin de pays que le Créateur nous a donné en héritage. Ne foulez pas aux pieds les valeurs pour lesquelles nous nous sommes sacrifiés [...] Donnez à notre sang le prix qu'il mérite [...] Oui ! Que notre sang ne coule pas en vain ! » (Mbanga Eyombwa 2007 : 129)

Les dernières volontés du jeune Dualla Manga traduisent tout son attachement à sa terre et son respect des valeurs traditionnelles. Il supplie le peuple qui vivra après lui de continuer à lutter et à préserver les acquis pour une nation prospère. Il suit que la quête de la liberté constitue le centre d'intérêt du théâtre africain qui n'est autre qu'une arme miraculeuse dont parle le dramaturge Aimé Césaire. Le constat fait par Schipper renforce davantage cette perspective engagée des dramaturges africains. Les auteurs étaient : « [...] un substitut pour la révolution et le nationalisme contenaient la promesse d'un monde meilleur qui commençait déjà dans les guérisons et les miracles ». (Schipper 1970 : 31). Partant, le théâtre se pose comme une affirmation de la dignité. Jouer du théâtre revient alors à assumer cette responsabilité à défendre les libertés individuelles et collectives. L'auteur du théâtre passe pour un porte-parole qui défend la vérité et l'intérêt général. L'observation faite par Sylvie Chalaye s'inscrit dans cette perspective : « Il y a chez la plupart de ces auteurs, même ceux qui s'en défendent, un message renfermant une vérité sociale, ou plutôt un enseignement, loin de la tentation du témoignage » (Chalaye 2004 : 174).

À l'analyse, le théâtre africain lutte pour le bien-être de la nation. En tant que contre-pouvoir, le spectacle gagne l'adhésion du peuple. Cet engagement garantit la place du théâtre auprès du public. En abordant les sujets d'intérêt général et en convoquant les richesses culturelles africaines, la dramaturgie africaine porte à l'universel le spectacle d'inspiration africaine. La réappropriation des arts africains et l'ancrage linguistique montrent l'Afrique dans sa toute sa pluralité culturelle.

Conclusion

En somme, nous avons cherché à démontrer comment le théâtre africain prend appui sur les techniques d'écriture dramaturgiques en vue de déconstruire l'administration coloniale allemande par une jeunesse déterminée à protéger les intérêts du peuple autochtone. De par le matériel dramaturgique la pièce théâtrale s'oppose à l'administration coloniale au Cameroun. La riposte au projet de délocalisation de la population locale par le jeune nouvellement installé comme roi, traduit l'engagement des colonisés à défendre leur autonomie. Le dramaturge passe par les formes du langage verbal et non verbal dans l'optique de déconstruire l'appareil colonial. L'intérêt idéologique s'illustre par la tentation de la

décolonisation par les colonisés. La condamnation à mort du jeune chef traditionnel ne marque tout de même pas la fin des luttes pour l'autonomie. Conscient de la proximité du théâtre avec la masse, le dramaturge africain s'évertue à rendre le théâtre complet afin de porter l'Afrique dans toute sa pluralité historique et culturelle à la conscience postcoloniale.

Bibliographie

1. Ansart, Pierre (1977), *Idéologies, conflits et pouvoir*, Paris : PUF.
2. Chalaye, Sylvie (2004), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, Rennes :: PUR.
3. Guy, Francis Tami Yoba (2019), « Le théâtre de l'Afrique francophone noire et la théorie postcoloniale : cas du théâtre camerounais des années soixante aux années quatre-vingt », in *Horizons/Théâtre, Revue d'études théâtrales* : 96-106.
4. Larthomas, Pierre (1980), *Le langage dramatique*, Paris : P.U.F.
5. Malika, Dahou (1995), *Les formes d'expression du théâtre noir africain: intercommunication, emprunts et structures langagières*, Université de Mostaganem (Algérie).
6. Maingueneau, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod.
7. Mbanga Eyombwa David (2007), *Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla manga Bell*, Yaoundé : Presses de L'UCAC.
8. Ousmane, Diakhate (2004), *De l'instinct théâtral*, Paris : l'Harmattan.
9. Shipley, J. (1970), *Dictionary of world literary terms. Forms, Techniques, Criticism*, London: Allen and Unwin.

ÉCRIRE CONTRE L'OUBLI : CAROLE FRÉCHETTE – *JE PENSE À YU*

Valentina RĂDULESCU
Université de Craiova, Roumanie
valentfalan@gmail.com

Résumé

Basé sur une pièce du théâtre québécois contemporain – *Je pense à Yu* de Carole Fréchette –, cet article propose une analyse de quelques aspects de l'écriture mémorielle dans la perspective du concept de littérature transitive, ainsi que de la manière dont l'écrivaine réussit à insérer et à mettre en relation dans son texte éléments factuels et éléments fictionnels, parcours de vie réels et parcours de vie imaginés.

Abstract

WRITING AGAINST OBLIVION: CAROLE FRÉCHETTE - *JE PENSE À YU*

Based on a piece from contemporary Quebec theater – *I Think of Yu* by Carole Fréchette – this article offers an analysis of some aspects of memorial writing from the perspective of the concept of transitive literature, as well as the way in which the writer succeeds in inserting and relating in her text factual elements and fictional elements, real life paths and imagined life paths.

Mots-clés : *écriture théâtrale, transitivité, mémoire, histoire, résilience.*

Keywords : *theater writing, transitivity, memory, history, resilience.*

Introduction

En 1989, la répression sanglante des manifestations étudiantes de la Place Tiananmen de Pékin, créait une onde de choc dans le monde entier et inscrivait dans l'Histoire récente de l'humanité l'une de ses pages les plus noires. Les échos de ces événements perdurent au XXI^e siècle, mobilisant les consciences et s'avérant une source d'inspiration fertile pour des écrivains qui, à travers leurs œuvres, dont nous rappelons *Beijing coma* de Jian Ma, *En revenant de Tiananmen* de Michel Imbert, *Oublier Tian'Anmen* de Davide Reviarti (BD), *L'Homme qui ne se retourne pas* de Christophe Deloire, *Élégies du 4 juin* de Liu Xiaobo, *Les amants de Tiananmen* de Diane Wei Liang, essaient de « faire rempart contre l'oubli » (Gefen 2017 : 249). La

dramaturge québécoise Carole Fréchette¹ n'y fait pas exception : dans *Je pense à Yu* (2012), elle propose un travail de mémoire et de réflexion sur les événements de Tiananmen, sur un geste symbolique et sur les destinées des jeunes protestataires qui l'ont accompli.

Dans notre article, nous nous proposons d'analyser quelques aspects de l'écriture de la mémoire dans la perspective du concept de littérature transitive, ainsi que la manière dont l'écrivaine réussit à insérer et à mettre en relation dans son texte éléments factuels et éléments fictionnels, parcours de vie réels et parcours de vie imaginés.

1. Écriture théâtrale, transivité, mémoire

Le critique Dominique Viart, en parlant de la mutation radicale qui s'opère dans la littérature française après 1975, désigne par *transitive* « la littérature qui s'est redonné des objets extérieurs à elle-même »². Les « préoccupations essentiellement formelles » (*ibidem*) de la littérature autotélique de la période des « dernières avant-gardes » sont délaissées par de nombreux écrivains désireux d'écrire « [...] autour du sujet, du réel, de la mémoire historique ou personnelle » (Viart 2005 : 14).

Dans son étude *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Johan Faerber aborde, à son tour, la question de la transivité en littérature, se plaçant sur une position tranchante :

« La littérature contemporaine n'est en rien une force intransitive. Il ne s'agit jamais d'une puissance qui ne parlerait que d'elle et qui s'enfermerait carcéralement en soi, ivre d'un quelconque formalisme. *Écrire : verbe transitif* [...] » (Faerber 2018 : 214).

Dans le même contexte de la discussion sur la nécessité d'une *littérature directe* – définie comme « [...] une littérature qui veut rétablir le mot comme immédiateté des cœurs et des consciences. Cette littérature directe sera celle qui entendra parler directement le monde » (*ibidem*, 216) – Johan Faerber insiste sur le

¹ Carole Fréchette est aujourd'hui l'une des personnalités les plus connues du monde francophone. Elle a suivi une formation de comédienne à l'École nationale de théâtre de Canada, mais depuis plusieurs décennies elle se consacre à l'écriture. Elle est l'auteur de deux romans pour adolescents et d'une vingtaine de pièces, traduites en vingt langues et jouées à travers le monde, parmi lesquelles : *La peau d'Élisa*, *Le collier d'Hélène*, *Les quatre morts de Marie* (Prix littéraire du Gouverneur Général du Canada, Prix Chalmers), *Les sept jours de Simon Labrosse*, *Jean et Béatrice*, *Serial Killer et autres pièces courtes*, *Small Talk* (Prix littéraire du Gouverneur Général du Canada), *Je pense à Yu*, *Nassara*. Carole Fréchette a également reçu le Prix de la Francophonie (Avignon, 2002) et le Prix Siminovitchi pour l'ensemble de son œuvre théâtrale (Toronto, 2002). *Je pense à Yu* a été mise en scène par : Jean-Claude Berutti (2012) (production Cie Jean-Claude Berutti, coproduction Les Salins) ; Vincent Goethals (2013), production Le rideau de Bruxelles, coproduction Cie Théâtre en Scène, Théâtre du Peuple ; Marie Gignac, 2012, Théâtre d'aujourd'hui, Montréal.

² « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », [en ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038860ar/>, (dernière consultation le 5 janvier 2020).

fait que « [...] la littérature se doit à présent d'être communication parce qu'il *faut continuer le monde*, le retrouver par-delà ce langage qui ne parvient plus à s'échanger entre les hommes » (*ibidem*, 210). En ce sens, la littérature serait l'instrument à travers lequel le contemporain entend redonner « le langage comme puissance à communiquer » (*ibidem*, 201).

Le critique ne conçoit pas la dimension transitive de la littérature comme une simple caractéristique ou comme une tendance, mais comme une nécessité. En outre, il accentue l'idée de la fonction utilitaire de la littérature :

« [...] l'écriture doit être transitive. Elle doit être translative et communicante : elle doit *servir*. Dans le contemporain, l'écriture est une écriture *à*, une écriture *pour*, une écriture *adressée* qui cherche le monde comme son complément, son sentiment d'objet ou bien plutôt : son *complément de sujet* (*ibidem*, 216).

L'évènement évoqué dans *Je pense à Yu* est l'un de ces évènements qui « au théâtre [...] semblent cristalliser l'exigence de mémoire » (Brun 2004 : 149) : pendant les manifestations de Tiananmen, trois jeunes gens, le journaliste Yu Dongyue, Lu Decheng et Yu Zhijian (décédé en 2024) ont lancé des coquilles d'œufs remplies de peinture rouge sur le portrait géant de Mao Zedong, placé au-dessus de la porte Tiananmen (Porte de la Paix céleste), à l'entrée dans la Cité interdite. Geste iconoclaste et hautement symbolique, mais qui allait briser les vies des trois protestataires et qui leur a valu de longues peines de prison pour sabotage et propagande contre-révolutionnaire. Zu Zhijian, condamné à perpétuité a été libéré en 2000, Lu Decheng neuf ans après son emprisonnement et Yu Dongyue en 2006, après avoir sombré dans la folie à cause du traitement sévère et de la torture subie lors des 17 ans d'emprisonnement. Lu Decheng vit au Canada, tandis que Yu Zhijian et Yu Dongyue ont reçu le droit d'asile aux États-Unis, la famille de Yu Zhijian s'engageant à prendre soin de Yu Dongyue.

Dans « *Je pense à Yu*, entre la grande histoire et la petite »³, Carole Fréchette évoque ainsi sa décision de créer une pièce à partir de cette histoire :

« Cette histoire m'est apparue si forte et si riche de sens, sur l'importance du symbolique, sur le sacrifice, sur le rôle des individus dans la marche de l'Histoire, que j'ai décidé de lui accorder une plus grande place dans ma pièce. Je ne voulais plus simplement utiliser les faits réels comme prétexte à bâtir une fiction, mais plutôt entremêler dans le tissu même du texte la tragédie réelle vécue par ces personnes réelles et l'histoire inventée de trois personnages aux prises avec leurs drames inventés. [...]

Afin de trouver ma juste place pour raconter le destin de Yu Dongyue, Lu Decheng, Yu Zhijian, j'ai eu besoin de passer par la sensibilité de personnages qui n'ont pas vécu cette tragédie, qui la regardent de loin, la reçoivent, la laissent vibrer en eux, en cherchent le sens. Des personnages qui, habités comme nous tous par leurs propres

³ Fréchette, Carole (2010), « *Je pense à Yu*, entre la grande histoire et la petite », [en ligne]URL:<https://theatre-contemporain.net/spectacles/Je-Pense-a-Yu/ensavoirplus/idcontent/25997> (consulté le 30 janvier 2025).

démons, essaient d'être présents au monde. La peinture jetée à la face d'un tyran il y a 20 ans rejaillit dans leur vie, libérant chez eux des cris et des larmes enfouies. »

C'est en effet à travers les dialogues entre les trois protagonistes de la pièce, Madeleine, une traductrice d'une cinquantaine d'années, qui revient dans sa ville d'origine après une rupture amoureuse, Jérémie, père d'un jeune autiste dont il a dû s'occuper seul, après le départ de sa femme, et Lin, une jeune immigrée chinoise qui essaie de s'adapter dans son pays d'accueil et étudie le français avec Madeleine, que l'histoire des trois protestataires est évoquée. Progressivement, des liens subtils vont s'établir entre les expériences de vie des personnages, entre leurs drames et celui de Yu Dongyue et de ses camarades. Carole Fréchette affirme que son écriture est « en tension entre l'intime et le monde » (*ibidem*) ; dans *Je pense à Yu*, cette tension est doublée par celle qui s'instaure entre le monde réel et la fiction.

La pièce *Je pense à Yu* essaie d'apporter des éléments de réponse aux questions obsédantes placées au cœur de toute la création dramatique de son auteur : « comment parler du monde sans faire abstraction de soi ? Comment parler de soi sans oublier le monde ? » (*ibidem*). L'écrivaine souligne d'ailleurs que l'écriture de cette pièce a été pour elle une véritable aventure « [...] à la jonction de la grande histoire et de la petite, du monde réel et de celui que j'invente » (*ibidem*), « [...] qui m'a menée dans des zones dramaturgiques inédites pour moi, entre fiction et documentaire; elle m'a menée en quelque sorte aux limites du théâtre » (*ibidem*).

L'action de la pièce se déroule entre le 23 février et le 4 mars 2006, la précision temporelle étant imposée par le déroulement des événements réels. L'élément déclencheur est un entrefilet que Madeleine lit dans son journal, annonçant un fait divers apparemment banal : la libération, le 22 février 2006, après 17 ans de détention, de Yu Dongyue, le jeune journaliste qui avait osé affronter le régime autoritaire chinois lors des événements de Tiananmen, en éclaboussant le portrait de Mao, et qui, âgé de 38 ans au moment de sa libération, souffre d'une grave maladie mentale.

Après un parcours de vie parsemé de projets échoués, de ruptures amoureuses, Madeleine est en pleine crise existentielle : elle vivote grâce à des contrats de traduction qu'elle déteste, s'isole de sa famille, et ne réussit pas à refaire surface. Le désordre des meubles, des livres, des boîtes de déménagement de son appartement récemment loué, est en fait le reflet de son propre désordre intérieur. Dans ce contexte,

« [...] des événements célèbres – mais dont l'impact en Chine même ne fut pas en proportion de leur énorme retentissement international – illustrent dans le texte de Carole Fréchette une sorte d'*effet papillon*, dans le sens qu'ils créent une commotion considérable chez une femme qui leur était en théorie et en pratique complètement étrangère » (Hellot 2012 : 13).

En fait, par une subtile mise en abîme, l'écrivaine insère dans le texte de la pièce les conditions mêmes de sa création, car c'est un entrefilet semblable concernant Yu Dongyue qui a déclenché l'intérêt de Carole Fréchette, sidérée, tout

comme son personnage, par la sévérité de la peine et par la destinée tragique de cet homme anéanti avec brutalité.

Les événements de Tiananmen et l'histoire de Yu Dongyue deviennent le centre d'intérêt exclusif de Madeleine, qui reporte constamment son travail de traduction et commence une véritable enquête. Sur le mur de son appartement, à côté de l'article découpé dans le journal, s'agglomèrent divers autres articles trouvés sur Internet, des photos des manifestations de Tiananmen immortalisant la foule, les drapeaux, les leaders étudiants. Le célèbre portrait de Mao éclaboussé par les protestataires y trouve également sa place. Ne bénéficiant pas d'informations exhaustives, car on sait que la Chine a essayé de gommer cet événement de son histoire et a interdit qu'on en parlât ou qu'on organisât des commémorations sur son territoire, les trois personnages formulent sans cesse des hypothèses sur la marche des événements, sur la grève de la faim des étudiants, sur le geste des jeunes gens, sur le dispositif répressif déployé sur place, sur l'attitude des autorités, sur l'arrestation des jeunes gens. Le tableau brossé est vraisemblable, mais il est lacunaire et des questions sans réponse restent en suspens :

« MADELEINE. Le 19 mai 1989, les manifestations en sont à leur cinquième semaine. Plus de mille étudiants font la grève de la faim depuis sept jours. Des centaines de milliers de personnes descendent dans la rue pour appuyer le mouvement de protestation.

Les dirigeants du parti communiste s'apprêtent à décréter la loi martiale et à déployer 200 000 soldats tout autour de Beijing.

Au plus haut niveau du gouvernement, le secrétaire général du parti communiste, Zhao Ziyang, qui est favorable aux réformes, défend la cause des étudiants.

Pendant la nuit du 19 au 20 mai, Zhao Ziyang vient sur la Place et il s'adresse aux manifestants. Il sait que la loi martiale va être décrétée, que l'armée va être déployée, il vient parler à la foule pour tenter d'éviter la répression violente. [...]

Les étudiants ont décidé de continuer. Au petit matin, l'armée a été déployée.

Zhao Ziyang a été arrêté. Limogé. Assigné à résidence, jusqu'à la fin de ses jours. Envie de prendre cet homme dans mes bras⁴. » (Yu, 32)

Le portrait de Mao a une fonction symbolique dans le texte : dans un premier temps, il est le point de départ pour une réflexion sur la véritable essence du dictateur, pour comprendre les mécanismes de sa pensée et de son attitude, son rapport de pouvoir avec ses contemporains, mais aussi son statut dans la Chine contemporaine :

« MADELEINE. Je voulais parler de Mao.

JÉRÉMIE. Ah...

MADELEINE. Pensez-vous que tout ce qu'il a fait, la Longue Marche, la révolution, c'était juste pour écraser et pour dominer ? Depuis le début, c'est tout ce qu'il voulait, même quand il avait 20 ans, quand il manifestait dans les rues ?

⁴ Toutes les citations de *Je pense à Yu* sont tirées de Fréchette, Carole, *Je pense à YU*, Centre des auteurs dramatiques, Tapuscrit n° 8483, Leméac Éditeur /Actes Sud Papiers, 2012 et seront suivies du titre abrégé en *Yu* et du numéro de la page.

JÉRÉMIE. Je veux dire la réponse est oui. Le désir de dominer devait être là depuis le début. [...]

MADELEINE. C'est ça que vous pensez ?

JÉRÉMIE. Oui. Il y a des gens comme ça, tout ce qu'ils veulent c'est dominer. Et ceux qui prétendent sauver l'humanité, c'est les pires. » (*Yu*, 26-27)

Les discussions sur Mao et les manifestations de Tiananmen vont aussi établir un pont entre la Chine de mai 1989 et la Chine actuelle. Symboliquement, Lin étudie les temps du français, avec lesquels elle a des difficultés : le passé composé, le présent, le futur simple, le futur antérieur, ce qui lui permet d'établir des liens entre le passé et le présent de la Chine ou de se projeter dans l'avenir. En outre, elle a le même âge que les protestataires au moment des manifestations et elle est originaire de la même province, Hunan, que Mao Zedong, Yu et ses camarades. Lin prétend d'abord ne rien connaître à l'histoire de Yu, mais elle finira par dévoiler le passé d'opposant de son grand-père, qui a eu d'importantes répercussions sur sa famille. Lin insiste sur l'immuabilité des choses en Chine, sur la réussite vouée d'avance à l'échec des manifestations étudiantes, sur le geste insensé de maculer le portrait – « C'est un crime. Pire qu'un crime. On se fait tuer pour ça » (*Yu*, 54) –, d'une part parce le culte de Mao est indestructible en Chine, il incarne l'unité et l'indestructibilité du pays, d'autre part parce que l'appareil répressif est écrasant :

« LIN. Ils sont fous. Le parti ne tombe pas, ne tombe jamais. (*Yu*, 52)

LIN. La Chine ne bascule pas. » (*Yu*, 50)

« LIN. On n'attaque pas Mao. Jamais. Dans notre quartier, quand je suis petite, un homme est arrêté parce qu'il déchire sans faire exprès le portrait de Mao. Il passe un linge pour enlever la poussière et le linge accroche le bord et il déchire. Il est puni. Il doit supplier et jurer qu'il aime Mao et la révolution. » (*Yu*, 53)

« LIN. La Chine change, mais Mao ne bouge pas. Mao reste dans le salon de ma grand-mère. Elle dit : il empêche la Chine de tomber. De basculer. » (*Yu*, 60)

Pour résister dans la Chine d'aujourd'hui, il faut jouer le jeu de l'inaction (politique), de l'effacement et de la dissimulation : « LIN. Je fais rien. Ma mère dit il faut pas se faire remarquer. En Chine, il faut être une ombre » (*Yu*, 53), adopter une attitude pragmatique de la vie : « LIN. C'est mal, la grève de la faim. Il faut manger. Il faut vivre. Ma mère dit c'est la seule obligation, le seul devoir » (*Yu*, 52). L'attitude défensive, visible, contraste avec le côté invisible des choses, avec le mépris et la révolte silencieuse :

« LIN. Il faut apprendre à dire j'aime Mao en même temps que dans notre tête on crache sur lui. On peut le faire. Personne ne le sait. Il reçoit les crachats. Ma mère dit il les reçoit, les crachats qui sont dans notre tête. » (*Yu*, 54)

Le portrait de Mao, « Mao dans son costume Mao, regard morne, sourire placide » (*Yu*, 24) est aussi un élément-clé du passé de militante de Madeleine. Si à

la question de Jérémie, « Vous êtes une fan de Mao ? » (*Yu*, 25), elle répond avec véhémence « Mais non, jamais de la vie ! » (*Yu*, 25), elle évoquera pourtant l'époque où elle vouait un véritable culte au Grand Timonier, fascinée, comme tant de jeunes, par son mythe de grand réformateur :

« MADELEINE. 12 avril 1975. J'ai acheté hier un poster de Mao. *Le poster de Mao*. Celui qu'on voit partout. J'aime cette photo-là. J'aime cet homme-là. Il m'inspire. Il y a en lui une force tranquille. Ce soir, Patrick est venu souper. Immense discussion. Il dit que j'idéalise Mao, et que son poster dans le salon, c'est comme le Sacré-Cœur de nos grands-mères qui veillait sur la maison. Il a dit : moi, en tout cas, je le *truste* pas, ton gros bouddha. J'ai vu rouge. J'ai crié : cet homme-là a redonné leur dignité à des centaines de millions de personnes. Un homme qui croit que les choses peuvent changer, même les choses qui semblent immuables. » (*Yu*, 14)

Cette évocation alternative des épisodes de la « grande histoire » et du passé de Madeleine, de Jérémie et de Lin permet à Carole Fréchette de créer une tension dramatique constante dans son texte, les points forts des événements réels et des parcours de vie des trois personnages fictifs se révélant graduellement. En même temps, cette alternance confère une profondeur particulière à la perception du temps, instaure un rapport plus sensible avec le spectateur/lecteur qu'un simple document historique ne saurait instaurer. Le texte s'enrichit aussi de toute une série de réflexions sur l'importance de la participation active à l'histoire en marche des anonymes, sur la nécessité et la valeur du sacrifice, même au risque de l'anéantissement :

« MADELEINE. Mais s'il y avait pas des naïfs qui crient des slogans naïfs, s'il y avait pas des inconscients qui sont prêts à sacrifier leur jeunesse pour faire une chose défendue, une chose qui fait trembler tellement elle fait peur, s'il y avait pas la témérité, l'audace de trois Chinois de 20 ans, peut-être inconscients, peut-être pas si généreux que ça, peut-être même gonflés d'orgueil, mais qui sont prêts à risquer leur vie pour un moment de vérité, si tout le monde avait un petit sourire zen comme toi et jamais de révolte et jamais de cri, s'il y avait jamais de peinture rouge lancée sur la face d'un tyran, s'il y avait pas le courage, la folie... il y a jamais rien qui changerait, jamais rien. » (*Yu*, 59)

Finalement, c'est Lin qui va recréer le puzzle de la véritable histoire des trois jeunes protestataires de la place Tiananmen, contredisant certaines des hypothèses de Madeleine et de Jérémie, les confrontant à la réalité cruelle : la dénonciation des trois camarades à la télévision, ensuite à la police, par les chefs étudiants eux-mêmes, par peur, par désir d'autoprotection, l'arrestation, l'indifférence des autres, quelques jours avant la répression brutale du mouvement de révolte : « LIN. C'est l'histoire. La foule applaudit pas. La foule a peur. Tout le monde a peur. Il faut vivre. Tout le monde sauve sa vie. C'est ça la Chine. C'est ça la vie. » (*Yu*, 70)

Carole Fréchette explore le passé et l'inscrit dans la mémoire collective de l'humanité « [...] par une démarche d'artiste et non d'historien. En réinventant, en faisant surgir l'histoire dont on s'empare dans le langage complexe du théâtre » (Autant-Mathieu 2019 : § 13), montrant en même temps, pour reprendre les paroles

du metteur en scène Tiago Rodrigues que la mémoire est la capacité de partager la connaissance de l'événement évoqué « [...] et à produire de la pensée à partir de cette connaissance » (Rodrigues 2024 : § 7).

2. Écriture théâtrale, mémoire, résilience

Dans l'espace de mémoire qu'est le texte de Carole Fréchette, en évoquant le drame de Yu Dongyue, Lu Decheng et Yu Zhijian, les personnages sont amenés à explorer leur propre passé, leur mémoire intime, à se confronter à leurs propres traumatismes. Le dévoilement des traumatismes profonds enfouis dans la mémoire, le bouclier du silence qui commence à se fissurer, marquent, dans notre opinion, le début du processus de résilience pour chacun des personnages.

Boris Cyrulnik définit la résilience comme « l'art de naviguer dans les torrents » (2004 : 223). Emporté vers une « cascade de meurtrissures » (*ibidem*, p. 223), le blessé trouvera l'équilibre grâce à une nécessaire conjugaison de ses ressources internes et des facteurs de résilience externes (une rencontre avec une personne particulière, une relation affective, l'écriture, la lecture, une institution sociale ou culturelle, etc.). Confronté, d'une part, à sa propre fragilité, et, d'autre part, à la complexité et à la violence du trauma, l'individu doit trouver les moyens les plus adéquats, pour continuer à avancer, tout en gardant un équilibre peut-être jamais définitif, car le trauma, même contrôlé, même surmonté, peut demeurer une menace à long terme.

En ce sens,

« [...] la métaphore du tricot de la résilience permet de donner une image du processus de la reconstruction de soi. Mais il faut être clair : il n'y a pas de réversibilité possible après un trauma, il y a une contrainte à la métamorphose. Une blessure profonde ou un grave choc émotionnel laissent une trace cérébrale et affective qui demeure enfouie sous la reprise du développement. Le tricot sera porteur d'une lacune ou d'un maillage particulier qui dévie la suite de maillot. Il peut devenir beau et chaud, mais il sera différent. Le trouble est réparable, parfois même avantageusement, mais il n'est pas réversible. » (*ibidem*, pp. 127-128)

Tout processus de résilience implique donc une déviation du trajet existentiel affecté par le traumatisme, une réorientation à la fois obligée et volontaire. Si, comme le soutient Boris Cyrulnik, l'effet d'un traumatisme est imprédictible, nous considérons que les effets de la reconstruction de soi, qui doit nécessairement intégrer le trauma, sont aussi imprédictibles.

L'*effet papillon*, la troisième métaphore utilisée par Boris Cyrulnik, surprend l'importance capitale de la métamorphose dans le processus de résilience. Celle-ci « [...] permet de signifier qu'on peut vivre dans des mondes radicalement différents et pourtant en continuité. La nymphe quitte le monde de la terre et de l'ombre, pour s'envoler vers celui de l'air et de la lumière » (*ibidem*, p. 130) La résilience repose aussi sur « l'effet papillon de la parole » (*ibidem*, p. 128), ce dernier assurant la continuité entre le monde préverbal et le monde discursif. Cyrulnik insiste sur l'effet

métamorphosant de la parole : « [...] le monde change dès qu'on parle et [...] on peut changer le monde en parlant » (*ibidem*, p. 130). *Comprendre et agir* (par la parole ou autrement) sont les deux éléments-clés qui permettent « d'enclencher le processus de résilience » (*ibidem*, p. 170), qui feront que « le trauma qui capture notre conscience » (*ibidem*, p. 144) se dissipe dans ses propres excès, que l'individu soit à nouveau en harmonie avec soi-même et avec le monde extérieur.

Les trois métaphores définissent, à notre avis, le processus de métamorphose que connaissent les trois personnages de *Je pense à Yu*. Yu est un véritable facteur de résilience et, en même temps, chacun des trois protagonistes sont un facteur de résilience pour les autres. La parole a une force évocatrice, une force révélatrice, car admettre et parler de son trauma fait partie du processus de guérison, mais aussi thérapeutique. Au début de la pièce, Madeleine évoque la suite d'échecs qui ont marqué sa vie et qui l'ont conduite à une impasse existentielle.

« MADELEINE. Réveillée ce matin en pensant : dix-sept ans. Dix-sept fois 365 jours dans une prison chinoise. Essayé d'imaginer la détresse, l'attente, les coups, la folie. Pensé à ce que j'ai fait, pendant tout ce temps. Vécu à la campagne, élevé des chèvres angoras, aimé Pierre-Louis, plus aimé Pierre-Louis, revenue en ville, fondé une coopérative, huit ans à travailler douze heures par jour, aimé Julien, à la folie, quittée par Julien, laissé la coop, pleuré pendant huit mois, partie au Guatemala, posé des briques pour construire un hôpital, revenue au pays, embauchée par le ministère, première vraie job de ma vie, acheté des jupes et des vestons, aimé le salaire, détesté les tapis et les cubicules, étouffé dans ce building climatisé, partie à Inukjuak, lancé un autre projet, rencontré Bertrand, aimé sa passion du Nord, aimé l'air pur, la toundra sous le ciel immense, et puis... et puis revenue en ville, loué 1 000 pieds carrés, repris des contrats de traduction... et quoi d'autre ? Voyages, amitiés, fêtes, discussions enflammées, soirées solitaires, milliers de cafés tranquilles au petit matin, à lire le journal, milliers de moments de beauté à regarder les arbres, le ciel, les gens...

C'est absurde, dix-sept ans résumés comme ça. Comme si c'était rien. Du sable qui s'écoule entre les doigts. » (*Yu*, 10)

Les lettres qu'elle essaie d'écrire chaque soir à Yu Dongyue et qu'elle déchire sont une preuve de son impuissance de sortir de cette impasse. Le tableau dont Alexandre, le fils de Jérémie, lui fait cadeau et qu'elle accroche au mur à côté des photos de Yu, de Mao, des événements de Tiananmen, des coupures des journaux, devient aussi une obsession. L'immense tâche rouge qu'il représente est le symbole de la blessure qui est toujours là, enfouie dans les tréfonds de la mémoire et du passé, qui empêche autant Madeleine que les deux autres de commencer le processus de résilience. Madeleine dévoile finalement son trauma le plus profond : le refus d'être mère, l'abandon inhumain de la fillette que Jean-Louis et elle s'apprêtaient à adopter pour se lancer à corps perdu dans des projets et des combats stériles, qui ont fini par échouer, des échecs qui la conduisent à contempler sa vie ratée :

« MADELEINE. J'ai eu peur. Peur qu'elle me prenne tout. Mon temps, mon corps,

mes idées. Je me disais, j'ai tellement de choses à faire. J'avais tellement de désirs, tellement de fureur, tellement envie de tout changer, tellement besoin de lancer mes petits œufs, de faire une marque sur le monde, ça me semblait si important, si vital. Et qu'est-ce que j'ai fait ? Des taches minuscules. » (Yu, 73)

C'est à ce moment, en 1990, que sa vie bascule. Lien symbolique avec la vie de Yu, mais aussi celle de Jérémie, dont les vies sont bouleversées en mai '89. Pour Jérémie, c'est le moment où sa femme Louise les abandonne, lui et son fils de trois ans, incapable de continuer à s'occuper d'un enfant malade. C'est le moment où Jérémie accepte le sacrifice, où il se résigne, par amour, à rester auprès de ce fils malade, à tout assumer, à accepter une existence immobile, sans jamais se révolter, sans jamais accuser sa femme, essayant de comprendre son geste. En soutenant l'idée de l'inutilité du sacrifice de Yu, c'est à l'inutilité de son propre sacrifice qu'il pense, à l'impossibilité d'aider son fils, malgré tout ce à quoi il a renoncé, malgré tous les efforts :

« JÉRÉMIE. [...] Mais sur qui je pouvais crier ? Dis-moi. Et si j'avais eu de la peinture rouge dans des petits œufs, sur qui j'aurais pu la lancer ? Dis-moi. Sur le médecin, sur l'hôpital, sur le ministère de la Santé, sur Louise pendant qu'elle faisait sa valise en pleurant, sur lui, mon fils de 3 ans collé à ma peau ? Dis-moi. DIS-MOI !

[...]

JÉRÉMIE. Sur Dieu ? Oui, c'est ça, tiens. J'aurais dû prendre des coquilles remplies de peinture rouge et les lancer de toutes mes forces sur la face blanche de Dieu, regarder la peinture rouge dégouliner sur son visage impassible, sur son hostie de sourire zen, sur sa barbe blanche, sur ses mains blanches. Et j'aurais dû lui crier des insultes. Le traiter d'hostie de tyran ou de gros dégueulasse, cruel et injuste. Mais il était pas là, Dieu, ce jour-là. J'étais tout seul et j'avais pas de peinture rouge et le soir tombait et il fallait faire manger Alexandre et le border et me coucher à côté de lui et le rassurer.

[...]

Et qu'est-ce qui change, dis-moi ! Mon fils, est-ce qu'il change ? Est-ce qu'il est guéri ? » (Yu, 62)

La parole libère Jérémie : crier sa solitude, son désarroi, son impuissance, se révolter finalement, même s'il continue de nier sa révolte, se libérer de tout le poids du passé enfoui dans sa mémoire est, tout comme pour Madeleine, un geste qui rend la résilience possible.

Quant à Lin, résolument tournée vers l'avenir, décidée de faire sa vie au Canada, elle met une sorte d'écran entre elle et le passé de son pays d'origine, entre elle et le passé de sa famille :

« LIN. [...] Quand j'étais en Chine, je n'ai pas su votre histoire. J'ai quitté la Chine parce que je n'ai pas voulu savoir toutes les histoires qui gâchent les vies [...] J'ai dit à ma mère je veux partir. Je veux une autre vie. Ma mère a dit il y a pas d'autre vie. Il y a la vie. Je la crois pas. » (Yu, 74-75).

Même si le lien avec la Chine et la famille n'est pas complètement rompu,

car elle continue d'être très liée à sa mère, elle affirme tout ignorer sur les événements évoqués. Elle finit pourtant par récupérer et transmettre ses souvenirs sur l'histoire traumatisante de sa famille et découvre grâce à Madeleine, à Jérémie, le pouvoir de l'empathie, le désir de tisser des liens avec le passé, de l'accepter, de réagir. C'est Lin, libérée à son tour du poids du passé qu'elle ne veut plus oublier, qui finit par écrire à Yu Dongyue, avouant, à l'unisson avec Madeleine, que c'est grâce à lui et à son histoire que leur métamorphose a été possible, qu'elles peuvent continuer à construire leurs vies :

« LIN. [...] Vos petits œufs éclatent dans ma tête. La peinture coule de mes yeux. Je ne veux pas penser à vous, mais j'y pense. Je pense aux années dans votre prison, je pense aux coups sur vos têtes, je pense à votre tristesse quand vous sortez après toutes les années, sans vos papiers, sans votre jeunesse, sans votre raison et quand vous regardez la Chine qui ne pense pas à vous.

[...]

Lorsque je suis venue ici, j'ai pensé : quand j'aurai fini mes études, quand j'aurai appris le français, quand j'aurai construit ma maison dans la forêt, j'oublierai la peur de ma mère et le parti et la folie des tyrans et des petits chefs. Quand j'aurai eu mes quatre enfants, quand j'aurai aimé mon mari, j'oublierai.

Maintenant je pense : peut-être que je n'oublierai pas. » (*Yu*, 76)

« MADELEINE. [...] Mao dans son costume Mao, regard morne, petit sourire placide, au-dessus des cadavres de la place Tiananmen.

LIN. Si vous n'aviez pas lancé la peinture sur Mao...

MADELEINE. Si vous n'aviez pas lancé la peinture sur Mao, je ne serais pas la même.

LIN. Je ne serais pas la même. » (*Yu*, 78)

Il faut souligner que dans *Je pense à Yu*, la mise en relation de la grande histoire avec la petite histoire personnelle implique aussi une réflexion sur la nécessité de résoudre les rapports problématiques des personnages avec le passé et/ou avec le présent, sur les modalités de rendre possible la métamorphose résiliente. La « rencontre » de Madeleine, Lin et Jérémie avec Yu Dongyue les aide à apprendre ou à réapprendre à résonner avec eux-mêmes, à continuer à résonner avec autrui et avec le monde, à guérir les blessures secrètes qui les affectent, à surmonter leur malaise existentiel.

Conclusions

Comme nous l'avons déjà affirmé ci-dessus, le texte de *Je pense à Yu* est un espace de mémoire, mais en égale mesure un espace de réflexion et de la parole libre, qui, inscrivant dans la mémoire collective de l'humanité des événements et des drames personnels de l'histoire récente, mobilise les consciences et reconfigure les frontières entre présent et passé, entre mémoire et histoire. L'écriture mémorielle ne récupère pas seulement des fragments d'histoire, elle convoque le passé pour que celui-ci soit « retraversé, réévalué » (Autant-Mathieu, 2019 § 12), le présent proposant de

nouveaux éclairages sur le passé, tandis que le passé aide à comprendre et à interpréter ou réinterpréter le présent. Tout comme le passé et le présent, dans *Je pense à Yu* la fiction et l'histoire/le réel s'éclairent mutuellement. Grâce à sa pièce empreinte d'empathie, Carole Fréchette démontre qu'on peut lutter par la littérature contre l'oubli, « contre l'invisibilité et la péremption » (Gefen 2017 : 249), que l'écrivain contemporain assume pleinement son rôle de « sentinelle du présent » (Gefen 2017 : 269) ou de « témoin de la mémoire » (*ibidem* : 269)

Bibliographie

1. Autant-Mathieu, Marie-Christine (2019), « Le théâtre hanté par la mémoire ou plongées dans la profondeur trouble du jade, dans *Mémoires en jeu. Revue critique multidisciplinaire et multiculturelle sur les enjeux de la mémoire*, [en ligne] URL: <https://www.memoires-en-jeu.com/varia/le-theatre-hante-par-la-memoire-ou-plongees-dans-la-profondeur-trouble-du-jade/>, (consulté le 30 janvier 2025).
2. Brun, Catherine (2004), « Le théâtre pour histoire ? », in Rosenman, Anny Dayan et Valensi, Lucette (Sous la direction de) *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* : éditions Bouchène, 149-150.
3. Cyrulnik, Boris (2004), *Les Vilains petits canards*, Paris : Odile Jacob.
4. Faerber, Johan (2018), *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris: PUF, collection « Perspectives critiques ».
5. Fréchette, Carole (2010), « *Je pense à Yu*, entre la grande histoire et la petite », [en ligne] URL : <https://theatre-contemporain.net/spectacles/Je-Pense-a-Yu/ensavoirplus/idcontent/25997> (consulté le 20 décembre 2024).
6. Gefen, Alexandre (2017), *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Éditions Corti, collection « Les essais ».
7. Hellot, Marie-Christiane (2012), Compte rendu de [De l'effet de la peinture rouge sur la traductrice / *Je pense à Yu*]. *Jeu*, (145), 13–17. [en ligne] URL: <https://id.erudit.org/iderudit/68392ac>. (consulté le 28 janvier 2025).
8. Rodrigues, Tiago (2024), « Le théâtre est le lieu par excellence d'invention de la mémoire collective », propos recueillis par Agnès Bardou, [en ligne] URL: <https://courier.unesco.org/fr/articles/tiago-rodrigues-le-theatre-est-le-lieu-par-excellence-dinvention-de-la-memoire-collective>, (consulté le 5 janvier 2025).
9. Viart, Dominique (2009), « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », [en ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038860ar/>, (consulté le 5 janvier 2025).
10. Viart, Dominique (2005), « Introduction » à Viart, Dominique, Vercier, Bruno, avec la collaboration de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas.

Corpus

Fréchette, Carole (2012), *Je pense à YU*, Centre des auteurs dramatiques, Tapuscrit n° 8483, Leméac Éditeur /Actes Sud Papiers.

L'HOMME EN CONFRONTATION AVEC LE CERCLE. MÉTAPHORE DANS LE THÉÂTRE COURT DE MATÉI VIȘNIEC

Oana STOICAN
Université de Bucarest, Roumanie
oana.stoican@fpse.unibuc.ro

Résumé

La présente étude explore les significations de la métaphore du cercle dans les pièces du volume *L'Homme dans le cercle* de Matéi Vișniec, en soulignant les poses variées que ce symbole prend dans le contexte dramatique. Partant de l'idée que les écrivains remettent en question et étendent les manières ordinaires dont les locuteurs pensent et s'expriment et qu'ils utilisent de façon créative les mêmes outils métaphoriques que ceux qu'ils emploient dans le langage quotidien, nous avons essayé de montrer comment les métaphores du théâtre de Vișniec construisent la réalité textuelle, dans un processus actif de révélation de l'absurdité et de la tension psychologique qui caractérisent à la fois l'individu et la société.

Abstract

MAN IN CONFRONTATION WITH THE CIRCLE. METAPHOR IN THE SHORT THEATRE OF MATÉI VIȘNIEC

The present study explores the meanings of the metaphor of the circle in the short plays included in the volume *The Man in the Circle* by Matéi Vișniec, highlighting the varied poses that this symbol acquires in the dramatic context. Starting from the idea that writers, and especially poets, challenge and extend the ordinary ways in which speakers think and express themselves and creatively use the same metaphorical tools that they use in everyday language, we seek to show how the metaphors in Vișniec's plays construct textual reality, in an active process of revealing the absurdity and psychological tension that characterize both the individual and society.

Mots-clés: *métaphore, théâtre de l'absurde, catégories expérientielles, théâtre court, cercle*

Keywords: *metaphor, the theater of the absurd, experiential categories, short theater, circle.*

1. Introduction

Matéi Vişniec est l'un des dramaturges contemporains les plus importants de Roumanie, reconnu pour son style unique et son impact sur le théâtre européen. Parmi ses contributions significatives figure le théâtre court, une forme de théâtre postmoderne qui capture, dans de petites pièces, l'essence des conflits et des thèmes majeurs qui explorent les nombreuses facettes de l'existence humaine, souvent à travers un moi fragmenté et plurivalent. Ce type de théâtre reflète la capacité de Vişniec à exprimer des idées complexes dans des formats concis et à créer un fort impact émotionnel en peu de temps.

Même avant l'aventure de la lecture, le titre métaphorique du volume des pièces de théâtre, *L'Homme dans le cercle*, génère du sens, répondant à l'horizon d'attente des lecteurs avec un large éventail de significations et de messages implicites. « Processus dynamique-constructif, qui peut expliquer à la fois le "surplus de sens" et l'émergence d'un "monde imaginé" » (Faur 2012 : 34-35), l'opération de métaphorisation du langage dramatique suit, dès le titre, un chemin qui s'écarte de la structure conventionnelle de la métaphore conceptuelle dans le langage ordinaire (Lakoff/Turner 1989). Association généreuse de mots polysémantiques, le titre avance l'idée du destin humain dans les limites – protectrices ou restrictives – symboliques en tout cas – du cercle, métaphore préexistante dans diverses poses en spiritualité, art, littérature, sciences, de l'ancienne image d'Ouroboros à l'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci. De plus, le mot *cercle* est également présent dans les métaphores conventionnelles du langage quotidien, « à travers lesquelles nous vivons » (Lakoff/Johnson 1980), les métaphores sans fonction rhétorique (Borcilă 2002-2003 : 53), comme *faire cercle autour* (au sens de soutien), *entrer dans le cercle de quelqu'un* (*cercle* au sens d'entourage). Cependant, Matéi Vişniec finit par subordonner le symbole du cercle à ses pièces et créer en conséquence une large suite de métaphores riches de sens, fonction spécifique du langage artistique. Lakoff et Turner (1989 : 67-72) précisent que les écrivains, et en particulier les poètes, remettent en question et étendent les manières habituelles dont les locuteurs pensent et s'expriment et qu'ils utilisent de manière créative les mêmes outils métaphoriques employés dans le langage quotidien, la métaphore en littérature étant l'exploitation inédite de métaphores ordinaires et non littéraires. Dans le langage courant, les métaphores sont souvent utilisées pour clarifier et simplifier des idées abstraites ou complexes. Cependant, les écrivains subvertissent et étendent ces structures pour créer de nouvelles significations. Par exemple, dans l'une des pièces de Vişniec, *Le Clochard*, l'auteur utilise le concept de *ville*, symbole souvent associé à l'ordre, à la civilisation et à la communauté, métaphoriquement pour la solitude, l'aliénation et l'abandon, pour une existence intérieure désolée. Vişniec prend des images urbaines familières et les transforme en une image existentielle d'isolement total qui suggère, en fait, la désertification de l'âme :

- (1) Toutes les rues sont désertes. Toutes les voitures sont abandonnées, comme si leurs occupants avaient brusquement freiné et avaient ensuite couru se cacher quelque part. Quant aux immeubles, la plupart des portes et des fenêtres sont ouvertes. Aucun bruit ne parvient de l'intérieur et aucun geste ne trahit une quelconque présence humaine. (Vişniec 1996 : 115)

Ainsi, le langage courant est investi d'un sens bien plus profond et inattendu :

« On prétend aussi souvent que les écrivains littéraires utilisent la métaphore pour aller au-delà de nos ressources linguistiques et/ou conceptuelles ordinaires et les étendre, dans le but de fournir de nouvelles idées et perspectives sur l'expérience humaine. » (Semino/Steel 2008 : 233, n.tr.)

Exploration profonde de thèmes existentiels, identitaires et cycliques, le volume *L'Homme dans le cercle* invite les lecteurs à réfléchir sur la condition humaine, parvenant à capturer la complexité et la fragilité de la vie, incitant à une introspection continue sur soi et sur l'expérience humaine.

Le texte-manifeste qui donne le titre à l'ensemble du volume appartient à la pièce en mosaïque *Théâtre décomposé ou l'homme poubelle* et offre de manière générique des indices pour déchiffrer la métaphore du cercle. Initialement proposée comme moyen de protection, l'entrée dans le cercle est une forme d'évasion du dehors, « Dans mon cercle, je suis à l'abri » (Vişniec 1997 : 13), l'espace circulaire volontairement délimité se présentant comme un espace de bonheur, ou, du moins, d'absence de malheur :

- (2) À l'intérieur du cercle on ne sent plus ni le froid ni la peur ni la faim, ni la douleur. (Vişniec 1996 : 13)

Au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, le message prend une tournure différente, la fin induisant l'idée d'un enfermement définitif et incontrôlable dans le cercle à l'intérieur duquel l'homme est entré :

- (3) On dit qu'il y a beaucoup de gens qui, une fois encerclé, découvrent qu'ils ne peuvent plus rouvrir leurs cages. On dit même qu'ils ne sortiront jamais. (Vişniec 1996 : 16)

Offrant un détachement par rapport au tumulte du monde extérieur, le cercle peut devenir la prison ultime. Vişniec utilise cette métaphore pour examiner comment les individus deviennent prisonniers de leur propre vie, de leur système de pensée ou de leurs contraintes sociales.

Une préoccupation constante du dramaturge aux qualités de poète, c'est l'intervention au niveau de la parole, dont il brouille les frontières, le mot en arrivant à fusionner avec le contexte dont il fait partie:

« [...] le théâtre de Matéi Vişniec est un théâtre de mots ; ceux-ci, comme les êtres

vivants, contiennent en eux, à l'infini, des histoires toujours nouvelles. Ici, le texte, avec ses constituants, est primordial, renforcé par une autonomie, une liberté qui lui donne une existence particulière » (Longre 2016 : 11).

Bien qu'utilisant apparemment un langage simple, dépourvu d'ornements stylistiques au sens classique du terme, le dramaturge construit un sens profond et complexe, avec le potentiel d'ouvrir de multiples niveaux d'interprétation. Le contraste entre la complexité de la vie et la simplicité de l'expression artistique est créé par le dosage subtil du dialogue avec le silence, dans une communication minimaliste où ce qui n'est pas dit devient aussi important que ce qui est dit.

À travers le concept de défamiliarisation, dérivé des idées théoriques du formalisme russe, notamment des œuvres de Viktor Chklovski, David Miall et Don Kuiken (1994) proposent une perspective modernisée et élargie sur l'expérience littéraire et sur la réponse émotionnelle et cognitive du lecteur. La théorie de la défamiliarisation s'appuie sur de nombreuses études empiriques réalisées par Miall et ses collaborateurs et vise l'importance des propriétés formelles/stylistiques (angl. *foregrounding*, concept proposé par le linguiste de l'École de Prague Jan Mukarovsky) du texte qui, en étant frappantes et surprenantes, ont le pouvoir de défamiliariser, de briser les conventions, et d'activer des réponses émotionnelles chez le récepteur. Ceci est possible grâce à un processus d'association avec des souvenirs, des images ou des expériences similaires du point de vue affectif avec ceux générés par le texte.

Au-delà du fait que ce concept joue un rôle fondamental en littérature pour préserver l'innovation, permettant à l'art d'être un instrument de renouvellement culturel, la défamiliarisation est bien plus qu'une technique stylistique, elle constitue une expérience transformatrice, essentielle pour la relation entre le lecteur et le texte. Miall soutient que la défamiliarisation joue un rôle clé dans la littérature de valeur, car elle pousse le lecteur à reconsidérer ses perceptions et ses suppositions habituelles sur le monde. Ceci est réalisé en utilisant un langage, des images et des structures qui font paraître le familier inhabituel, ce qui augmente l'attention du lecteur. Un élément central réside dans le lien entre défamiliarisation et émotion. Miall argumente que lorsque le lecteur est confronté à des textes qui déstabilisent ses perceptions familières, ce processus déclenche une réponse émotionnelle qui facilite une compréhension plus profonde du message. Ainsi, la défamiliarisation ne reconfigure pas seulement les perspectives intellectuelles, mais crée également une expérience affective, émotionnelle, voire psychologique. L'interaction entre les caractéristiques stylistiques du texte et les caractéristiques linguistiques et neuropsychologiques du lecteur génère une réponse à travers laquelle ce dernier crée ses propres métaphores, des métaphores d'identification de soi (Cohen apud Miall, 1979).

Le théâtre de Matei Vişniec provoque une permanente tension des perceptions familières, mettant en avant l'absurdité, l'aliénation et la fragilité humaine. Il parvient à défamiliariser les concepts ordinaires de liberté et de contrainte par un langage qui transcende le quotidien. Le protagoniste du texte *L'Homme dans le cercle* est prisonnier d'un cercle, et cette image apparemment

simple devient une allégorie profonde des limites auto-imposées ou imposées par la société. Plutôt que de décrire un espace oppressif conventionnel (comme une prison, par exemple), Vişniec choisit la métaphore du cercle pour amplifier le sentiment d'universalité et d'ambiguïté, rompant ainsi le lien direct avec la réalité quotidienne et invitant le lecteur à interpréter les significations multiples de cet élément. Le dramaturge utilise des métaphores inédites ayant une fonction défamiliarisante, car elles obligent le spectateur à reconstruire des significations à partir d'éléments absurdes. Dans *L'Homme-poubelle*, Vişniec crée la métaphore de la poubelle, la transformant en un personnage humanisé. Ce procédé interroge la manière dont la société moderne traite les individus comme des « récipients » pour des déchets émotionnels, idéologiques et sociaux.

Les métaphores présentes dans les pièces de théâtre court du recueil *L'Homme dans le cercle* transcendent leur fonction linguistique pour devenir des « noyaux de signification » (Faur 2012 : 35), offrant au spectateur/lecteur un accès à des catégories expérientielles plus profondes.

Parties d'un système métaphorique plus large qui articule les thèmes existentiels de l'œuvre de Matei Vişniec, les deux mots-clés du titre – *l'homme* et *le cercle* – créent le symbole universel de l'humanité enfermée dans ses propres contraintes. La métaphore du cercle devient ainsi un cadre conceptuel où s'organisent les expériences et les conflits des personnages. En tant qu'espace délimité, le cercle peut symboliser la distance par rapport aux autres, l'isolement de l'individu face à l'existence ou à l'absurde. Chaque personnage peut être vu comme un point sur la circonférence d'un cercle plus large, représentant la société, l'histoire ou l'univers. Leurs noms pourraient définir une « position » symbolique dans ce cercle.

2. L'organisation métaphorique du monde textuel à travers les noms des personnages

Dans le volume *L'Homme dans le cercle*, la métaphore joue un rôle central dans la construction des significations et des thèmes majeurs du texte. Le langage artistique transforme la réalité textuelle en un véhicule utile pour une exploration plus profonde de l'existence humaine, le sujet de la métaphore centrale étant défamiliarisé : « Dans la mesure où de nouvelles connotations lui sont transférées, le sujet sera défamiliarisé » (Miall 1977 : 55). Structure complexe de pensée et de langage, qui permet une compréhension plus profonde du monde, la métaphore ne doit pas être considérée seulement comme une substitution lexicale ou sémantique, mais comme une reconstruction conceptuelle de la réalité, un processus actif de connaissance et de révélation de nouvelles valences du monde. (Borcilă 2002-2003). Cela devient une méthode essentielle pour explorer et exprimer des expériences humaines fondamentales.

Le cercle, comme métaphore de la délimitation, profile dans le théâtre-puzzle de Vişniec les relations différentes et multiples de l'individu avec son monde intérieur, mais aussi avec l'extérieur, depuis le plus proche de lui-même, jusqu'au monde lointain, l'univers. L'homme pris dans le cercle n'est pas seulement un

individu, mais devient une figure archétypale, représentant la condition humaine tout entière, prise dans diverses crises existentielles. Également inclus dans le titre du volume, le mot-clé *homme*, personnage sans nom et symbole de l'universalité de la destinée humaine, dans des poses différentes à travers tous les textes, quelles que soient les circonstances, fait face à des dilemmes existentiels, il est pris dans un cercle d'incertitudes et de confusions, à la recherche d'un sens à la vie. Bien qu'individualisés par certains traits, les personnages représentent des variantes de l'homme moderne pris dans les pièges de la vie quotidienne, symboles de frustration et d'impuissance.

Vişniec choisit des noms symboliques, génériques ou métaphoriques, qui déstabilisent la perception traditionnelle de l'identité d'un personnage. Au lieu de noms propres, qui ancreraient les personnages dans une réalité spécifique, il propose des noms reflétant des fonctions, des états existentiels ou des qualités absurdes. Ainsi, les noms deviennent un moyen par lequel Vişniec pousse le lecteur à se concentrer sur la signification profonde des personnages, plutôt que sur leurs caractéristiques individuelles. Miall et Kuiken (1994) parlent de la défamiliarisation comme d'un moyen de créer une distance par rapport à la routine de lecture, permettant au lecteur de réévaluer les significations du texte. Les noms inhabituels des personnages peuvent contribuer à cet effet, en amenant le lecteur à les interpréter comme représentatifs de thèmes, d'idées ou d'états universels, plutôt que comme des attributs personnels.

2.1. L'anonymat

Au lieu de nommer le personnage pour l'ancrer dans une identité personnelle, Vişniec lui attribue un nom générique qui devient la métaphore universelle de l'aliénation. Cela oblige le lecteur à voir le personnage non pas comme un individu distinct, mais comme un archétype de l'homme contemporain, pris dans les limites de la société ou de sa propre psychologie.

Les individus qui peuplent l'univers textuel sont des marionnettes que le dramaturge manipule dans différentes directions : des personnages individualisés par le genre proche de la catégorie qu'ils représentent – *Le Suicidé, le Soldat, le Gardien, le Policier, le Chauffeur de Taxi, le Proxénète, la Serveuse, le Photographe, le Garde-frontière, le Directeur, le Violoniste, le Prisonnier, le Patron, le Père, le Fils, le Marié, l'Employé, l'Accordéoniste, le Saxophoniste* – ou des personnages sans aucun statut – *Premier, Deuxième, Femme 1, Femme 2, Homme 1, Homme 2, Fille 1, Fille 2, Homme, Personnage 1/2/3/4, Lui, Elle*. Les noms des personnages représentent des catégories humaines plus nuancées lorsqu'ils présentent des traits de signification supplémentaires :

- par détermination nominale: l'objet désigné par le nom ayant une valeur métaphorique: *Le marchand d'armes, L'homme à la canne, L'homme au chapeau, La sentinelle des droits de l'homme, L'homme au tableau sous le bras, L'homme au saxophone, L'adolescent à lunettes, Le vieil homme à la canne, L'aveugle au télescope, L'homme du patron, Le Groupe des Amnésiques, Le Patron du Groupe des Amnésiques, L'Homme au journal, La Dame au voile, L'Homme au violoncelle* etc.

- par détermination adjectivale : *L'homme silencieux, La femme en bleu, Le passant pressé*;

- par détermination complexe, phrastique : *Celui qui est blessé sous la côte, La femme portant un enfant dans ses bras, L'enfant qui a grandi entre-temps, L'adjudant chargé de la discipline, L'ancien employé de la poste autrefois chargé de la discipline, L'adjoint chargé de la discipline.*

Les noms génériques des personnages accentuent l'absence de commencement et de fin clairs dans le « cercle » existentiel. Cette dépersonnalisation se corrèle avec l'idée du cercle comme symbole de la cyclicité et de l'uniformité des destins.

2.2. L'individualisation

Le dramaturge nomme rarement ses personnages, mais alors leur valeur référentielle ou métaphorique est évidente : *Godot, Samuel Beckett*, qui font référence au personnage et à l'auteur de la célèbre pièce *En attendant Godot*, incarnant la confrontation entre les instances textuelles du théâtre comme genre littéraire ; *Bégar*, à propos des Bégaris français, nom d'une secte d'illuminés, apparue au XIII^e siècle en Italie, en France et en Angleterre ; *Humil*, suggérant l'humilité, une attitude chrétienne promue par les enseignements religieux ; *Lénine, Staline, Trotsky*, référence aux personnages historiques ; *Vibko* et *Stanko*, noms nationaux génériques.

3. Catégories expérientielles révélées par la métaphore du cercle

La théorie de la double référence (Glucksberg & Keysar 1993) offre un cadre théorique important pour la compréhension des métaphores, en particulier en ce qui concerne la manière dont elles sont traitées cognitivement. Cette théorie change la perspective traditionnelle sur les métaphores et montre qu'il ne s'agit pas seulement de comparaisons, mais aussi de classer et d'insérer une entité dans une catégorie conceptuelle plus large. Grâce à cette théorie, le langage métaphorique de Vişniec devient un moyen de réfléchir sur des catégories existentielles plus larges et chaque métaphore résume une catégorie entière d'expériences humaines, et pas seulement une signification isolée. Les métaphores deviennent ainsi des outils cognitifs qui nous permettent d'organiser et de classer le monde qui nous entoure en termes plus accessibles et intuitifs. Dans la perspective postmoderniste du théâtre de l'absurde, la réalité du texte, issue des anomalies psychologiques, comportementales, sociales, affectives, communicationnelles et politiques d'un monde désarticulé et dysfonctionnel, se construit étape par étape à partir de nouvelles catégories d'expériences, de personnages, de choses, et la métaphore joue un rôle fondamental, d'« outil » capable de créer les nouvelles catégories dont nous avons besoin, d'un point de vue aussi bien cognitif que pratique» (Legallois 2015 : 2). Matéi Vişniec capture donc un kaléidoscope d'expériences existentielles excessives, ambigus, hallucinatoires, à la limite du pathologique, et les fines nuances s'accordent avec un langage métaphorique qui permet la construction de certaines catégories d'expériences et d'actions. S. Glucksberg (2008) explique la « nécessité

métaphorique » par le fait que la métaphore compense l'absence d'une classe conceptuelle capable de catégoriser l'expérience.

La métaphore du cercle dans *L'homme dans le cercle* de Matei Vişniec est extrêmement polyvalente et peut être interprétée comme représentant plusieurs catégories expérientielles. Dans son théâtre, Vişniec utilise souvent le cercle comme symbole pour exprimer les idées de contrainte, de cyclicité, d'éternité et de limites humaines. Dans ce qui suit, nous allons identifier certaines des catégories expérientielles que cette métaphore profile.

George Lakoff et Mark Johnson (1980) soutiennent que les métaphores ne sont pas seulement des expressions littéraires ou des outils d'ornementation du langage, mais des mécanismes cognitifs essentiels par lesquels les individus comprennent et structurent leurs expériences dans le monde. Cette théorie a des implications profondes sur la manière dont nous percevons la réalité, car elle suggère que les métaphores génèrent non seulement la façon dont nous parlons, mais aussi comment nous pensons et agissons. Beaucoup des concepts fondamentaux de notre pensée sont structurés par des métaphores. Celles-ci créent des catégories conceptuelles par lesquelles les individus réfléchissent, interprètent et organisent leurs expériences, un processus que le théâtre de Vişniec explore et intensifie par le symbolisme et le langage poétique.

Ainsi, le processus par lequel une notion abstraite (le domaine cible) est comprise en termes d'une notion plus concrète et familière (le domaine source), le mappage (angl. *mapping*) entre ces domaines facilite la compréhension de l'abstrait par le transfert de signification du concret, offrant un cadre cohérent pour organiser les expériences en catégories. En créant de nouveaux sens par la réinterprétation de la réalité, les métaphores génèrent des catégories conceptuelles, c'est-à-dire des ensembles d'expériences ou de notions qui sont regroupées en fonction de caractéristiques communes. Ces catégories deviennent des outils mentaux par lesquels les individus perçoivent et organisent la réalité.

Au théâtre, y compris dans les œuvres de Matei Vişniec, les mappages métaphoriques aident le public/lecteur à se connecter émotionnellement à des thèmes complexes et à découvrir de nouvelles catégories existentielles. Par exemple, la métaphore du « cercle » dans *L'Homme dans le cercle* cartographie des notions abstraites de captivité psychologique sur une forme géométrique concrète, rendant le thème accessible et intuitif. Mais cette métaphore est extrêmement polyvalente et peut être interprétée comme représentant plusieurs catégories expérientielles. Dans son théâtre, Vişniec utilise souvent le cercle comme symbole pour exprimer des idées liées à la contrainte, la cyclicité, l'éternité et les limites humaines. Dans les sections suivantes, nous identifierons certaines des catégories expérientielles que cette métaphore profile.

3.1. La catégorie expérientielle de la croyance

Le cercle de la croyance se matérialise dans la façon dont l'homme moderne, dominé par le besoin vital de croire à la rédemption, se rapporte à la divinité (*l'Araignée dans la plaie*). L'être humain, avide de sacré, renonce progressivement à lui-même,

suisant inconsciemment et pleinement un chemin initiatique. Symboliquement appelé *Celui qui est blessé sous la côte*, le Christ est incapable d'accomplir des miracles, d'offrir la rédemption ou d'apporter du soulagement. La métaphore de la blessure sous la côte souligne la fragilité de la foi à travers la souffrance vécue par la divinité, révélant un monde où même le sauveur est impuissant. *L'araignée* devient une métaphore de la souffrance physique et mentale, sa montée sur le corps symbolisant l'imminence de la mort. Cette image est fortement associée à la paralysie existentielle des crucifiés, suggérant une déchéance inévitable.

L'effort de l'homme pour sauver de ses dernières forces, dans l'abnégation, le sacré qui refuse de se révéler est métaphorisé par le crachat. Attitude de rejet et de mépris en soi, le geste de cracher de Bégar et Humil devient ici une métaphore de l'opposition à une réalité qui défie les attentes de rédemption. Dans le contexte, le crachat peut faire référence à plusieurs domaines cibles, tels que: l'impuissance (l'incapacité de *Celui qui est blessé sous la côte* à cracher devient une confirmation de sa propre limitation humaine), la profanation (au sens religieux, cracher est antithétique à la pureté de la divinité) ou le désespoir (c'est la seule arme qu'il reste aux deux crucifiés pour sauver le sacré et leur propre foi).

3.2. La catégorie expérientielle de l'art

L'homme est enfermé dans le cercle de la création, un autre espace où se confondent intra-textuelle et réalité extratextuelle, les instances textuelles de l'auteur et du personnage interagissant sur le même plan (*Le Dernier Godot*). La rencontre entre créateur et personnage devient une métaphore du déclin des formes traditionnelles de théâtre. Samuel Beckett, en tant qu'auteur, et Godot, en tant que personnage, entament un dialogue qui suggère un conflit entre le créateur et la création, la tension entre les attentes du public et les intentions de l'auteur, mais aussi la frustration des personnages marginalisés. La métaphore de Godot suggère également la souffrance de la création oubliée, à laquelle on ne donne pas la possibilité d'exister pleinement. Parler du théâtre *allant en enfer* ou *mort* fait référence non seulement au déclin de l'institution théâtrale, mais aussi à la perte de pertinence de l'art dans la société contemporaine. La métaphore du *théâtre mort* suggère que l'art et la culture sont ignorés et qu'on les laisse pourrir. Le déclin du théâtre se déduit de la dévalorisation des objets traditionnels, comme le masque : « Qui sait porter un masque aujourd'hui ? ». Le masque oublié et la poubelle d'où sortent les derniers mégots sont des métaphores visuelles de la décadence du théâtre. La poubelle devient le symbole d'un art abandonné et négligé, et le masque une relique du passé, indiquant que les traditions théâtrales ne sont plus d'actualité. Les mégots et l'alcool, extraits des déchets du théâtre, sont des métaphores des restes de la vie culturelle et artistique devenus inutiles et traités avec mépris.

Une métaphore de l'art incompris et inutile aux yeux d'une société trop occupée ou trop aliénée pour apprécier la beauté se retrouve également dans la pièce *Et avec le violoncelle, qu'est-ce qu'on fait?* S'inscrivant dans le même champ sémantique que le domaine cible – l'art – le domaine source - le violoncelle devient une métaphore de l'art fragile et marginalisé qui ne trouve plus sa place dans un

monde rigide et insensible dominé par le pragmatisme et la normalisation. Changeant dans une certaine mesure le contexte – le violoncelle est laissé dans les bras de la Dame voilée – il fait référence à un domaine cible plus subtile : l'abandon et l'impuissance. Les personnages – *l'Homme au journal*, *le Vieil homme à la canne* et la *Dame au voile* – illustrent différentes manières par lesquelles l'homme se positionne vis-à-vis de l'art: contemplation, sarcasme, insatisfaction, irritation, voire tentatives naïves de compréhension.

3.3. La catégorie expérientielle de la mort

Le cercle de l'absurdité de la mort délimite celui qui n'a plus rien à perdre, pas même sa vie, de la position du suicidaire potentiel, prêt à passer naturellement du statut de victime – de son destin, de sa propre vie – à celui de bourreau. Le dénouement de la courte pièce *L'eau Havel* suggère l'absurdité et la gratuité des gestes et des décisions humaines. En vertu de cette absurdité, est mis en évidence le danger inconscient du *Marchand d'armes*, qui accède à la vulnérabilité d'autrui, ici *le Suicidé*, une vulnérabilité qui peut se retourner, comme un boomerang, contre lui, de manière complètement inattendue et incontrôlable. Les objets du suicide, comme le fusil de chasse, le revolver, le poignard, l'automobile, les cordes, l'eau, représentent des symboles de choix et l'interaction avec eux souligne l'idée que les objets peuvent avoir une signification profonde. Ce sont plus que de simples outils; ils deviennent des symboles de choix, de destin et de mort. Cette relation entre *le Suicidé* et les objets reflète sa perception de la valeur de la vie et des choix qu'il fait.

Dans la pièce du même nom, *les dents* sont une métaphore de la mort et de la valeur perdue de la vie humaine. Lorsque les personnages collectionnent des dents en or, ils cherchent à trouver un sens ou une valeur au milieu de la destruction. Les dents, qui symbolisent la force et la vitalité, sont dans le texte la vaine tentative de résistance face à une mort imminente. La frontière entre la vie et la mort est élastique et floue, les rôles de bourreau et de victime se confondent.

3.4. La catégorie expérientielle du pouvoir

Le cercle de l'impuissance humaine (*Du pain plein les poches*), dans la posture des cercles concentriques, implique un parcours depuis et vers les limites d'action de l'être humain. *L'homme au chapeau* veut faire quelque chose, agir, sauver le chien tombé dans le puits, mais il se sent gêné par la résignation de *L'homme à la canne*. Ce choc des points de vue illustre la lutte entre le désir d'aider et le sentiment d'impuissance qui peut surgir face à des problèmes plus vastes que l'individu. Le puits est ainsi la métaphore de l'isolement et de l'abandon, un lieu où la souffrance est ignorée et où rien ne peut être récupéré. Les deux hommes penchés sur le puits qui ne trouve pas de solution pour sauver le chien mais qui n'en font même pas l'effort, reflet d'une société qui a perdu le contact avec l'humanité et les valeurs fondamentales.

3.5. La catégorie expérientielle de la conscience

Symbole de la conscience de son incapacité à aider ceux qui sont dans le besoin, le cercle des remords (*Du pain plein les poches*) submerge la conscience de l'homme, l'obligeant à accomplir, pour son propre confort mental, un geste libre et symbolique. La métaphore du pain jeté dans le puits où était enfermé le chien symbolise la futilité des gestes apparemment salvateurs, nés de la conscience chargée, qu'un tribunal supérieur pose à ses inférieurs. Par extension, en référence à la fin de la pièce, les signaux similaires de la divinité n'aident pas l'être humain cloîtré à surmonter sa condition et à se libérer.

3.6. La catégorie expérientielle de la connaissance

En vertu du célèbre dicton de Protagoras, *L'homme est la mesure de toutes choses*, Matéi Vişniec illustre le fait qu'il n'y a pas de réalité objective, que chaque homme, conformément à sa propre expérience de vie, a un rapport différent à la «vérité». L'être humain, enfermé dans le cercle de la connaissance, est incapable de voir au-delà de la vérité personnelle. De plus, les protagonistes de *L'homme qui parle tout seul* ne font même pas l'effort de connaître le monde et vivent avec l'illusion que leur univers intérieur est la réalité extérieure. Les capacités de la Femme 1 et de l'Homme 1 – faisant allusion à la connaissance et à la communication réelles au sein d'un couple – à interagir avec la réalité sont paralysées par une subjectivité globale.

Le refus de connaître la réalité extérieure se matérialise dans le personnage de Monsieur Bruno (*Le Souffleur de la peur*), qui s'engage dans un dialogue apparent, finalement révélé comme un monologue, car la communication avec soi-même est la seule authentique, possible et acceptée. La peur est personnifiée et devient un personnage invisible qui *souffle* des lignes que les personnages suivent inconsciemment. La peur devient une métaphore du contrôle et de la manipulation, représentant les forces invisibles qui dictent le comportement humain, car Bruno identifie dans l'extérieur les ténèbres qui le hantent sans cesse à l'intérieur. Vişniec utilise cette métaphore pour souligner le pouvoir que les angoisses et les peurs ont sur les êtres humains.

La métaphore de la pomme, dans laquelle vit le ver et dont il se nourrit (*L'homme à la pomme*), représente le monde matériel et l'environnement qui entoure l'être humain. Cela peut être associé au concept du monde d'un point de vue philosophique voire biblique, compte tenu de la symbolique de la pomme dans la tradition chrétienne (le fruit de la connaissance). Nourrir le ver avec la pomme symbolise le processus d'assimilation des connaissances ou d'exploration du monde. Plus le ver se nourrit, plus il prend conscience de lui-même et de son état, mais cette alimentation le rapproche encore plus d'une révélation tragique – qu'au bout du compte, lui aussi peut être consommé (la mort). À la métaphore de la pomme est également associée celle du ver, symbole de l'homme, de l'individu qui se pose des questions fondamentales sur lui-même et sur sa place dans le monde. Dans les interrogations « Qui suis-je ? », « Où suis-je ? » on reconnaît en réalité des questions existentielles, reflétant le désir de définition de soi et de connaissance de l'environnement.

3.7. La catégorie expérientielle de la performance

Le cercle de la performance, parabole de celui qui s'impose des normes de plus en plus élevées, est présenté comme une confrontation autodestructrice avec lui-même, une confrontation que l'individu ne peut plus contrôler et qui le dévore (*Le coureur*). C'est un chemin qui condamne l'être humain à la solitude et à l'isolement, une démarche suicidaire qu'il ne peut plus arrêter, même s'il est conscient de ses effets et peut-être même de sa futilité. On distingue la métaphore de courir *en ligne droite*, sans détours, vers le dépassement de tous les obstacles, dans une zone de solitude totale, synonyme de mort. La métaphore de l'impossibilité de changer de direction (il ne peut prendre ni à droite ni à gauche) reflète le déterminisme et le manque de liberté du personnage. Les réactions des passants, qui admirent le coureur mais ne comprennent pas sa souffrance, suggèrent une critique subtile de la société, qui vante la performance et la réussite apparente mais ignore l'agonie intérieure de l'individu. Les spectateurs font partie d'un système dans lequel l'homme n'est valorisé que pour sa conformité et le rôle qu'il joue, et non pour ce qu'il est réellement. L'image de *la blessure qui court* est l'une des métaphores les plus puissantes du texte en tant qu'illustration de la souffrance pure. Il ne s'agit plus d'un individu doté d'une identité propre, mais seulement d'une blessure ambulante, signifiant la détérioration complète de la structure psychique et du corps sous la pression d'une course continue, témoignage de ses tourments face à un monde indifférent.

3.8. La catégorie expérientielle de la politique et de la société

Le cercle de la relation de l'être individuel avec la société prend forme peut-être sous les configurations métaphoriques les plus variées et invite le lecteur à réfléchir sur sa propre identité, ses relations interpersonnelles, son humanité et la tolérance de ceux qui l'entourent.

La pièce *Voix dans la lumière aveuglante (II)*, à travers les deux personnages – *le Révolutionnaire* et *la Foule* – présente le chef par rapport au groupe, dans un jeu évident de communication manipulatrice, auto-dévorante et autodestructrice. Satire politique et sociale, qui explore des thèmes liés à la révolution, aux rapports de pouvoir entre la foule et le leader, aux dynamiques de violence collective incontrôlable, la pièce se caractérise par une économie de moyens, utilisant des dialogues fragmentés, constitués presque exclusivement de noms, lignes dont la prédication est totalement absente. Le texte utilise un dialogue rythmé et répétitif entre un révolutionnaire et une foule, soulignant la capacité d'influence des masses et l'absurdité qui peut surgir dans un contexte incitatif. En utilisant des slogans et des concepts clés de la révolution, *la solution, la voie, la liberté, l'égalité, la propriété, la démocratie*, la foule répond automatiquement, sans montrer aucune capacité critique ou réflexive, amplifiant le message du leader. La répétition des slogans met l'accent sur le mécanisme de manipulation de la foule, qui répond mécaniquement sans comprendre ni remettre en question le contenu du message. C'est une bataille que personne ne gagne, ni celui qui projette de mobiliser la foule, ni la foule elle-même. En fait, toute tentative d'individuation – marquée par l'apparition clinquante des personnages *Un homme dans la foule* et *L'homme qui a grimpé sur le tonneau* – est impitoyablement réprimée.

Ce cycle de dirigeants élevés puis détruits par la foule se poursuit de manière répétitive, ce qui suggère que les révolutions se terminent souvent dans le même chaos et le même manque de sens à partir desquels elles ont commencé. *Le dernier homme survivant*, celui qui échappe à l'affrontement meurtrier, est condamné à l'aliénation. La métaphore du tonneau que grimpe chaque leader suggère un pouvoir et une instabilité temporaires, la fragilité de toute forme de leadership face à la colère collective.

La métaphore de la solitude de l'individu dans la société (*Le Clochard*), que l'homme vit d'abord avec plaisir, se transforme en une apocalypse personnelle, dans laquelle le personnage fait face non seulement au vide du monde extérieur, mais aussi à sa propre déconstruction intérieure. La ville vide devient une métaphore de l'isolement et de l'aliénation humaine. Dans le théâtre de Vişniec, il est fréquemment rencontré le thème de la ville comme espace désert, où les personnages font face à l'absence des autres et, par voie de conséquence, à leur propre solitude.

L'une des métaphores les plus célèbres du théâtre de Matéi Vişniec, *L'homme poubelle*, illustre l'idée de la dégradation de l'individu par rapport au monde dans lequel il vit, qui devient une source constante d'humiliation et de violence symbolique. Le protagoniste devient une poubelle qui accumule les déchets de son entourage, cette image symbolisant l'aliénation et la dévalorisation de l'identité humaine.

3.9. La catégorie expérientielle de la liberté

La liberté est métaphorisée par le ver en quête de liberté (*l'Homme à la pomme*) voyageant et creusant un tunnel dans la pomme. Ce travail représente un effort constant et persévérant de la part de l'individu pour trouver un moyen de sortir de sa condition limitée et d'atteindre une forme de libération spirituelle ou une compréhension plus élevée de l'existence. Ironiquement, alors même que le ver se dirige vers la liberté et la vérité, au moment même où il *perce la peau de la pomme*, il se heurte à une autre force imparable : l'homme qui mord la pomme. Cette scène laisse penser que malgré ses efforts, le destin va inévitablement le rattraper.

4. Conclusions

Ces exemples de métaphores ouvrent la voie à une analyse de la manière dont Matéi Vişniec utilise le langage métaphorique pour explorer des thèmes complexes et universels tels que la captivité, la liberté, l'aliénation et le manque de sens dans la vie contemporaine. Ses métaphores sont souvent des images vives et provocatrices qui reflètent l'absurdité et la tension psychologique qui caractérisent à la fois l'individu et la société. Le volume de théâtre court *L'Homme dans le cercle* représente une réflexion profonde sur la condition humaine, la connaissance de soi et la recherche du sens de la vie. D'une manière subtile et ironique, le dramaturge suggère que même si l'homme est en quête constante de comprendre le monde et d'échapper à ses limites, le destin, représenté par des forces extérieures incontrôlables, finit par arrêter ce voyage, entraînant inévitablement la fin. Les métaphores deviennent des véhicules de questions existentielles et de réflexions sur

la condition humaine, comme le montrent ses œuvres où le quotidien prend la forme de l'absurdité et du surréalisme.

Bibliographie

1. Borcilă, Mircea (2002-2003), « Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei », in *Dacoromania*, Cluj-Napoca, VII – VIII : 47-77.
2. Faur, Elena (2009), « Integral Semantics and Conceptual Metaphor: Rethinking Conceptual Metaphor Within an Integral Semantics Framework », in *Cognitive Semiotics*, vol. 5, n°. 1-2: 108-139, <https://doi.org/10.1515/cog-sem.2013.5.12.108>.
3. Faur, Elena (2012), « Despre statutul semantic al metaforei conceptuale în textul poetic. Observații privind relațiile actuale între abordarea integrală și cea semantic-cognitivă », în *Limbă și literatură*, I-II: 33-40.
4. Glucksberg, Sam / Keysar, Boaz (1993), « How metaphor work », in Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and thought*, Second edition, Cambridge University Press, 401-424.
5. Glucksberg, Sam (2008), « How metaphors create categories quickly », in R. W. Gibbs Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 67-83.
6. Lakoff, George/Johnson, Mark (1980), *Metaphor we live by*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
7. Lakoff, George/Turner, Mark (1989), *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
8. Legallois, Dominique (2015), « L'approche cognitive de la catégorisation par métaphore : illustration et critique à partir d'un exemple d'É. Zola », in *Pratiques* [En ligne], 165-166, DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.2485>.
9. Longre, Jean-Pierre (2016), « Le mot-personnage dans le théâtre de Matéi Vișniec » in *Revue Roumaine d'Études Francophones* 8, 2016 : 11-22.
10. Miall, David S. (1977), « Metaphor and literary meaning », in *The British Journal of Aesthetics*, Volume 17, Issue 1, WINTER 1977: 49-59, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/17.1.49>
11. Miall, David S. (1979), « Metaphor as a Thought-Process », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38.1: 21-28.
12. Miall, David S., and Kuiken, Don (1994), « Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories », in *Poetics* 22: 389-407.
13. Semino, Elena/Steen, Gerard (2008), « Metaphor in Literature », in Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press: 232-246.
14. Vișniec, Matei (1996), *Théâtre décomposé ou L'homme-poubelle : Textes pour un spectacle-dialogue de monologues*, Institut français de Bucarest, Paris : L'Harmattan.
15. Vișniec, Matei (2011), *Omul din cerc (antologie de teatru scurt 1977-2010)*, Pitești: Paralela 45.

LA MAGIE DE L'ESPACE DANS *LES AIGUILLES* *ET L'OPIUM* DE ROBERT LEPAGE

PhD Cosmin Ionuț VASILESCU
Opera Roumain de Craiova
cosmin_vasilescu@yahoo.com

Résumé

L'article propose une analyse sémiotique des espaces dans la représentation théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium* de Robert Lepage, le créateur québécois mobilisant une typologie spatiale complexe et fortement signifiante, formée d'espaces identifiables, non identifiables, coagulants, ouverts et fermés, proches ou éloignés. L'architecture de l'espace et la prédilection de Lepage pour certaines figures géométriques sont une constante de son esthétique, comme le carré ou le cube. Dans *Les Aiguilles et l'Opium*, la conceptualisation spatiale est d'autant plus complexe que la scène est remplie de dichotomies, de binômes spatio-temporels, qui sont subsumés à la scène-cube qui se métamorphose tout au long du spectacle par la rotation permanente et la fermeture/ouverture spatiale. La poétique spatiale lepagienne propose des espaces riches émotionnellement, remplis du vécu des personnages dont l'état intérieur change en fonction de leurs expériences et, implicitement, des espaces qu'ils traversent.

Abstract

THE MAGIC OF SPACE IN ROBERT LEPAGE'S *LES AIGUILLES* *ET L'OPIUM*

The paper puts forward a semiotic analysis of the spaces in Robert Lepage's dramatic production *Needles and Opium*, where the Quebec-based creator mobilises a complex and highly significant spatial typology, framed using identifiable, non-identifiable, coagulating, open and closed, near and far spaces. The architecture of space and Lepage's predilection for certain geometric figures, such as the square and the cube, are a constant feature of his aesthetics. In *Needles and Opium*, the conceptualisation of space is made all the more complex by the fact that the stage is full of dichotomies and spatio-temporal binomials, subsumed under the stage-cube that undergoes metamorphosis throughout the show via permanent rotation and spatial closure/opening. The spatial poetics of Lepage fosters emotionally rich spaces, filled with the experiences of the characters as their mental state changes upon their experiences and, implicitly, the spaces they pass through.

Mots-clés : *géographie spatiale, architecture de l'espace scénique, lieux de mémoire, scène-cube, évasion spatiale.*

Keywords: *spatial geography, architecture of the stage space, places of memory, cube stage, spatial escape.*

1. Cadre général

Au XX^e siècle tous les arts, y compris l'art théâtral, ont connu de véritables révolutions qui visaient la déstructuration formelle, la déconstruction du sens, des fractures par rapport aux conceptions esthétiques antérieures qui imposaient des corsets beaucoup trop serrés pour cet ample mouvement de libération. Les cinquante dernières années ont mis au centre de la préoccupation analytique la réflexion sur ces changements paradigmatiques, ouvrant de nouvelles voies d'approche par l'utilisation des notions de *théâtralité* et de *performativité*, tout en abandonnant la forme ankylosée/ankylosante aux bénéfices du sens et de la signification.

Tous ces mouvements artistiques se sont intéressés à la problématique de l'espace, avec des manifestations extrêmement novatrices qui ont changé, en profondeur, les manières de faire, mais aussi de percevoir l'art théâtral.

Les modalités de penser et d'interpréter l'espace continuent de préoccuper le théâtre contemporain qui lui offre des valences inattendues de valorisation, avec des manifestations remarquables dans ce qu'on appelle *théâtre d'images*, d'autant plus que la technologie a envahi l'espace théâtral avec un océan d'images, à partir de celles télévisuelles, cinématographiques, vidéo, projections, images de synthèse jusqu'aux jeux d'ombres.

Le théâtre contemporain continue et hypertrophie tous les changements majeurs de perspective dramatique sur l'espace-image, la construction de l'espace dramatique devenant un mouvement constant et collectif, dans lequel la vision de la mise en scène de l'espace fictionnel, et plus précisément de l'espace symbolisé / symbolisant, oriente la réception du message et la collaboration du récepteur/spectateur qui finit par une « extension du soi »¹, avec toutes les possibilités réelles, imaginaires, conscientes ou inconscientes.

2. Robert Lepage

Sans aucune exagération, Robert Lepage est un créateur unique dans le paysage théâtral actuel, un créateur qui fait déjà, depuis plus de 40 ans, le théâtre de « demain ».

Auteur dramatique, acteur, « génie de la mise en scène mondiale contemporaine » d'après la caractérisation de Peter Brook, Robert Lepage change profondément, avec chacune de ses créations, la manière de penser et de faire du théâtre. Son esthétique est influencée par son intérêt déclaré pour le théâtre vu comme domaine interdisciplinaire, le célèbre *the Great Mother art*. Lepage voit dans le théâtre un domaine de l'interdisciplinarité, une forme d'art qui entre en dialogue avec un grand nombre de disciplines, le créateur étant convaincu que le théâtre ne peut exister sans musique, architecture, littérature, sculpture, danse, acrobatie, peinture, ni beaucoup d'autres disciplines apparues dans cette époque marquée par

¹ Cf. Muñoz, 2012.

l'invasion des nouvelles technologies. Dans cette approche, le théâtre est pour Lepage l'espace de la plus grande générosité².

2.1. *Les Aiguilles et l'Opium*

Les Aiguilles et l'Opium – la pièce sur laquelle notre recherche se focalise, a été l'une des productions les plus appréciées signées Lepage, avec de multiples mises en scène, dans tous les coins du monde, un spectacle qui défie le conventionnalisme du sentimentalisme (beaucoup de textes dramatiques développant l'idée de l'amour raté ou inaccompli sont subordonnés à un schéma cliché ou à un sentimentalisme désuet), mais aussi les rigueurs techniques.

Les Aiguilles et l'Opium est construite sur un concept scénographique-visuel inédit, un cube rotatif suspendu sur la scène classique où sont cartographiés les cartes et les territoires d'un espace intime et subjectif, le vécu et les souvenirs. En même temps, il y a une perpétuelle oscillation entre des espaces géographiques concrets, comme Paris et New York, qui infusent une complexité particulière aux relations et aux dimensions temporelles, elles aussi avec des superpositions, dans une circularité spatio-temporelle déconcertante. Steve Dixon (2007a : 351) considère que toute cette structure est due à la fascination de Lepage pour l'espace et pour sa capacité de signification, du littéral (géographique, géologique, mathématique ...) jusqu'au métaphorique.

Dans *Les Aiguilles et l'Opium*, les espaces géographiques qui essaient de répondre à l'une des questions fondamentales – comment peut-on créer quand on est en souffrance ? – sont Paris et New York, les villes les plus cosmopolites et hétéroclites du monde, leur choix n'étant pas du tout une simple coïncidence, comme ne l'est pas la réitération des aspects de la vie privée des deux personnages, Jean Cocteau et Miles Davis.

Mais ce serait trop simpliste d'opérer avec un tel réductionnisme, vu que la pièce de Lepage n'est pas uniquement une harmonisation des espaces et des temporalités, mais aussi un tribut apporté aux subtilités culturelles, aux intertextualités multiples, au cosmopolitisme. Toutes ces idées sont exprimées dans la création de Lepage par le recours à un impressionnant arsenal de signes, des plus facilement détectables jusqu'à ceux qui présupposent une familiarité complexe du public avec certains phénomènes (addictions, souffrances, séparations, dépaysement, références historiques, références culturelles, créativité), œuvres, situations et événements et, ce qui est le plus important, espaces.

3. Intérêt de la recherche

Tenant compte de toutes ces dimensions de la création de Robert Lepage et du succès mondial incontestable de toutes ses représentations, nous avons choisi la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* comme sujet de notre réflexion justement parce que Lepage, malgré son énorme renommée internationale, n'est pas (encore) très connu en Roumanie, où il a eu quatre représentations, dont trois à Craiova (*Les*

² Cf. Robert Lepage, <https://www.actes-sud.fr/node/65786>.

Aiguilles et l'Opium en 2018, 887 en 2022 et *Hamlet. Prince de Danemark*, en 2024) au Festival International Shakespeare, mais aussi parce qu'il y a, dans l'espace roumain, un certain laxisme théorique et analytique concernant le théâtre canadien en général.

L'intérêt de plus en plus croissant des professionnels des arts du spectacle et du public pour le théâtre québécois acquiert son reflet parfaitement justifié dans la recherche scientifique qui se penche sur l'étude, de plus en plus affirmée, de ce théâtre fort novateur.

4. Problématique de la recherche

Afin de nous placer dans le paradigme interprétatif que nous avons privilégié dans notre réflexion sur la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* de Robert Lepage – *la sémiotique de la représentation théâtrale* – nous partons de la célèbre position de Roland Barthes (1964 : 41-42), qui considérait que la théâtralité est le théâtre moins le texte, construit dans l'espace scénique par une condensation de signes et de sensations, où le tout (la lumière, le geste, la proxémique, le para verbal, le costume, la couleur etc.) sémiotise, en accablant le texte proprement-dit sous « la plénitude de son langage extérieur », notre réflexion s'inscrit dans la sphère de la sémiotique théâtrale, convaincu de la validité des affirmations de Villeneuve (1982 : 57-58) qui considérait que la sémiotique du théâtre représente le métadiscours du discours théâtral, centré sur un objet théâtral fondamental qui est la représentation.

Ionesco (1962 : 63) montrait que le théâtre ne se réduisait pas seulement à la parole, vérité magistralement illustrée par Lepage dans *Les Aiguilles et l'Opium*, justement parce que le théâtre, dans son immense permissivité, permet tout : l'incarnation des personnages, l'animation des objets, la concrétisation des symboles, le remplacement de la parole par des éléments scéniques matériels capables de l'amplifier.

5. Hypothèse et question de recherche

Nous partons de l'hypothèse que la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* représente un tournant significatif dans la création de Robert Lepage, quand l'esthétique, la vision spatiale inédite, l'insertion des nouvelles technologies, les obsessions géométriques et architectoniques, les éléments autobiographiques dessinent, par leur densité et leur force de signification, l'univers lepagien dans toute son amplitude. Nous interprétons Lepage comme l'un des représentants les plus marquants de ce qu'on appelle *théâtre d'images*, *Les Aiguilles et l'Opium* illustrant tous les traits saillants de ce concept théâtral contemporain. Dans ce contexte, nous nous proposons de réfléchir sur les espaces mobilisés par Lepage dans la construction de la représentation théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium*. La question s'analyse autour de laquelle s'articule notre réflexion est : Quels sont les significations des notions d'espace et de temps dans la représentation *Les Aiguilles et l'Opium* et comment se déclinent-elles dans la construction de la signification globale du texte spectaculaire ?

6. La chorégraphie de l'espace

Pour comprendre, d'une part, l'esthétique lepagienne et, d'autre part, la nouveauté de la vision proposée dans *Les Aiguilles et l'Opium*, nous analyserons la matérialité du *texte spectaculaire* de la représentation, à partir des espaces mobilisés, en les corroborant pour étudier l'interaction entre le corps des acteurs et les lieux concrets ou projetés dans lesquels ils évoluent, ainsi que toutes les interactions que génère l'architecture spatio-temporelle avec toutes les significations protéiformes qu'elle dilate poétiquement.

Chantal Hébert (2009 : 32) a tout à fait raison de dire que

« [L]e texte spectaculaire s'appuie sur des matériaux autres que textuels : idées, images, objets, corps en jeu, improvisations. À la fois support de l'écriture scénique et matériau initial, *le lieu, bien que pouvant convoquer la technique ou la technologie comme un des éléments de construction ou de composition du spectacle* (par exemple, la conque dans Le projet Andersen), place l'acteur-créateur-metteur en scène au centre du dispositif » (c'est nous qui soulignons).

Heykel Mani montre que le théâtre contemporain privilégie clairement le rapport entre l'espace et l'action, mais aussi le rapport entre l'espace et le temps. Mani (2014 : 174-175) confirme l'interprétation de Patrice Pavis (2012 : 159) selon lequel :

- « [S]ans espace, le temps serait de la pure durée, de la musique par exemple.
- Sans le temps, l'espace serait celui de la peinture ou de l'architecture.
- Sans le temps et l'espace, l'action ne pourrait se dérouler. L'alliance d'un temps et d'un espace constitue ce que, dans le cas du roman, Bakhtine appelle un *chronotope*, une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un dispositif intelligible et concret ».

6.1. Le jeu des spatialités dans *Les Aiguilles et l'Opium*

La cohérence spatiale dans *Les Aiguilles et l'Opium* construit ce que Patrice Pavis a appelé un *chronotope artistique* qui marque l'organisation de la syntaxe de la représentation et, en même temps, définit le sens de l'(auto)fiction.

La vidéoscène que Lepage propose dans son théâtre, profondément influencée par sa vision cinématographique manifeste également dans les représentations théâtrales, construit sous les yeux du public un véritable spectacle de l'espace. La scène-cube, qui pourrait être considérée comme réductrice du point de vue spatial, se révèle être une source inépuisable de spatialité, à travers les étonnantes transformations que le créateur québécois imagine et met en place.

Nous pensons que les perspectives analytiques proposées par Antoine Gaudin (2014) pour analyser l'« espace-image » et l'« espace circulant » dans les images cinématographiques sont également appropriées pour analyser l'espace dans la représentation théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium*. En adaptant l'interprétation de Gaudin à l'espace théâtral, nous pouvons nous référer à l'espace inscrit dans le corps du spectacle comme un *espace-signé*, de type phatique, une structure primordiale dans laquelle s'inscrit la distribution évolutive des espaces et des volumes, perçue par le

spectateur et mise en relation avec la continuité narrative et les données psychologiques qui soutiennent notre rapport global au sens du spectacle.

Nous reprenons de Lucie Dugas (2006) les notions d'*espace encadré*, d'*espace traversé*, d'*espace national/espace mondial*, d'*espace déterritorialisé*, que l'auteurice utilise dans l'analyse des productions cinématographiques des cinéastes Theo Angelopoulos, Amos Gitai, Elia Suleiman, Wim Wenders et Robert Lepage et que nous considérons comme pertinentes également pour l'analyse de l'espace dans la production théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium*. Au théâtre, Lepage utilise l'*espace déterritorialisé* pour exprimer le désir des personnages de s'échapper, de chercher d'autres espaces auxquels s'identifier pour se libérer de la pression de leurs espaces d'appartenance³.

Notre analyse vise à mettre en évidence le rythme spatial dans la représentation analysée à partir de la notion de *décalage* (Bunzli, 1995 : 233-250), en mettant en évidence les espaces identifiables, non identifiables, pleins/vides, proches/éloignés, fermés/ouverts.

Les espaces que Lepage mobilise dans *Les Aiguilles et l'Opium* peuvent être schématisés en dualités spatiales avec des *espaces* architecturalement, historiquement et culturellement *identifiables* et des *espaces non identifiables* :

6.1.1. Espaces identifiables

Dans *Les Aiguilles ...*, Lepage propose toute une série d'espaces reconnaissables du point de vue historique, architectonique et culturel :

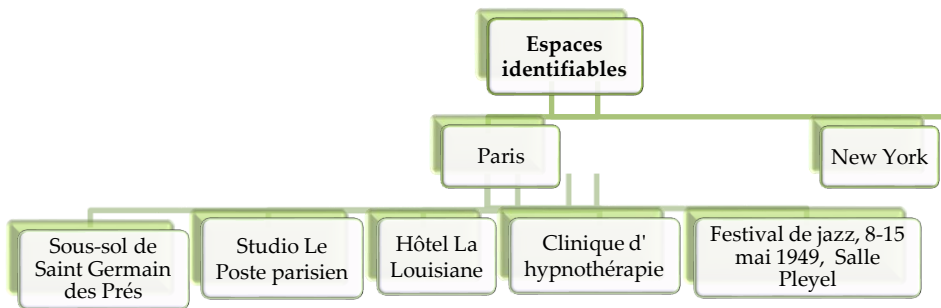


Fig. 1 : Espaces identifiables

- **Studio 1 et 2, Studio du POSTE PARISIEN**, 116 BIS Champs-Élysées, Paris⁴ (S9 et S21)
et



³ Cf. Lucie Dugas, 2006 : 50.

⁴ Source de l'image

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Poste_Parisien_116_bis_Champs_Elys%C3%A9es.png

• **La chambre #9 de l'hôtel La Louisiane**⁵ (S4, S10, S11, S14, S18, S20) où Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre ont séjourné pendant qu'il écrivait *La Nausée* puis Juliette Gréco,

« [...] qui, à l'époque, n'était pas encore une chanteuse très très connue. Et comme la chambre #9 était la seule chambre dans tout l'hôtel La Louisiane avec baignoire et eau courante, Juliette Gréco laissait toujours sa porte entrouverte afin d'encourager ses amis existentialistes à venir prendre un bain, une fois de temps en temps »⁶.



En 2014, François Lévesque⁷ dans *Le Devoir* soulignait que dans le célèbre hôtel La Louisiane, un immeuble au cœur de Paris à l'intersection de la rue de Seine et de la rue de Buci, propriété de la famille Blanchot depuis cinq générations, fier de ses deux étoiles et de son prix modique qui permet aux artistes de se retrouver dans cet espace chargé de mémoire, John Coltrane y a séjourné, Miles Davis a aimé Juliette Gréco, et Salvador Dali, Ernest Hemingway, le chanteur Jim Morrison, le cinéaste Bertrand Tavernier, *Arthur Miller*, *Quentin Tarantino*⁸, et bien d'autres y sont revenus à plusieurs reprises. Dans l'article cité, François Lévesque souligne que le photographe Michel La Veaux a rendu un hommage documentaire à ce lieu magique, chargé de tant d'histoire culturelle, en recueillant, entre autres, les souvenirs de Lepage lui-même, qui aurait séjourné à l'hôtel La Louisiane et écrit la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* dans la

⁵ Sur le site internet de l'hôtel

(<https://www.comite-saint-germain.com/en/annuaire/hotel-la-louisiane/>), il est présenté comme « un hôtel familial ». Le labyrinthe de ses couloirs est qualifié de « psychédélique » par Quentin Tarantino, « le temps semble glisser sur La Louisiane comme il glisse sur le plus vieux clocher de Paris, qui veille sur le toit de la basilique Saint-Germain-des-Prés. Hors des sentiers battus, garant d'une ambiance familiale, l'hôtel La Louisiane a toujours été heureux d'être une oasis pour ceux qui créent ou sont en quête d'inspiration, écrivains ou musiciens, artistes ou chercheurs [...] ».

⁶ *Les Aiguilles et l'Opium*, Texte inédit, version 2016.07.05, pour lequel nous avons eu besoin de l'acceptation généreuse de la Compagnie Ex Maquina, à laquelle nous exprimons toute notre gratitude pour le soutien accordé. Les citations du texte de la représentation sont marquées en italiques.

⁷ Lévesque, François, (2014), « Géographie intime du génie créatif », in *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/408067/geographie-intime-du-genie-creatif>

⁸ Voir aussi *Hôtel La Louisiane. Un film suspendu hors du temps*, <https://www.youtube.com/watch?v=n1LNaxjtcho>

Il y a une séquence du film où apparaissent deux oranges. Leur présence, profondément intertextuelle, renvoie à une déclaration de Lepage sur son mode de création, l'élément déclencheur, que nous reprenons d'Irène Perelli-Contos (1988 : 319-326). Nous citons la déclaration de Lepage (*cité dans* Perelli-Contos 1988 : 321), que nous trouvons fortement illustrative et qui met l'accent sur les mécanismes intertextuels que le metteur en scène canadien promet : « Il y a une orange (il y a vraiment une orange sur la table). Je la regarde, je l'explore, je la laisse parler et je peux construire tout un spectacle autour d'elle ». Voir aussi Laporte (1992 : 210).

chambre 9, expliquant ainsi son importance culturelle, son charme et son « indispensabilité ». Michel La Veaux (*cité dans* François Lévesque, 2014) raconte qu'il a vécu dans cet hôtel une « expérience quasi-mystique » :

« En arrivant dans la chambre numéro 9, j'ai ouvert les deux grands volets et, tout à coup, j'ai senti que le monde entrait dans la pièce, et vice versa [...]. J'ai senti que j'appartenais à l'univers. Je ne connaissais pas la réputation de l'hôtel. C'est Monika, la concierge, qui m'a raconté. Après m'avoir parlé de tous les peintres et les écrivains et les musiciens, et les cinéastes, [...] elle a clos son historique en me signalant, pas peu fière, que mon « compatriote Robert Lepage » avait écrit *Les aiguilles et l'opium* dans la 9 ».

Lepage (*cité dans* François Lévesque, 2014) a avoué

« Je crois aux énergies, et la chambre 9 possède une énergie particulière, [...]. Ça tient à un mélange de géographie et de géométrie. On sent quelque chose, c'est indéniable. Et comme il n'y a pas la télé ou la radio, ça demeure un espace libre, hors du temps. De tels lieux sont devenus rares. Juste en bas de la fenêtre, il y a le marché et les cafés. La nuit, on entend la rumeur des conversations jusqu'aux petites heures, puis, peu après, les marchands commencent à installer leurs étals. Comme l'a dit Michel, la chambre est pleine du dehors ».

• ***Le cabinet d'hypnothérapie, 68 rue Saint Didier, 16, Paris (S1, S15)*** est un autre espace reconnaissable, où une pratique de psychothérapie existe encore aujourd'hui :



Fig. 2⁹ : La clinique d'hypnothérapie aujourd'hui

« En fait c'est une très bonne amie à moi, qui habite Paris, qui m'a fortement conseillé de venir vous consulter...

Son nom ? Marie-Christine...

Elle m'a dit que vous l'aviez aidé à vaincre sa peur de l'avion, sa peur de l'eau et que vous l'avez aussi aidé à cesser de fumer deux ou trois fois...

Ben c'est ça, c'est elle...

Je dois admettre que c'est mon premier contact avec l'hypnothérapie, mais plusieurs personnes me la recommandent et disent que je devrais avoir confiance et que ça fonctionne vraiment...

Voyez-vous, je souffre d'un très grand manque de confiance en moi. Ce qui est un

⁹ Source de l'image > google maps

problème avec le métier que j'exerce. Je travaille dans un domaine où l'opinion des gens a une très grande importance. Ça peut soit me donner une très grande énergie ou me démolir complètement. Alors je pense que quelqu'un d'aussi influençable que moi devrait être un bon sujet pour l'hypnothérapie...

Comment j'en suis venu à faire ce métier-là ? Oh c'est pas vraiment intéressant mais pour être bref, j'étudiais en géographie, au Collège et j'ai échoué quelques examens alors je me suis retrouvé en théâtre... [...]

La raison pour laquelle je suis venu vous consulter c'est que... Comment dire ?... Je me sens comme étouffé par les sentiments que j'éprouve pour une personne que j'ai profondément aimée... C'est une obsession qui empoisonne ma vie, qui m'empêche de me concentrer sur mon travail, de dormir la nuit, d'éventuellement tomber en amour avec quelqu'un d'autre.

Je ne sais pas, peut-être que c'est un peu naïf mais je me disais qu'avec l'aide de l'hypnothérapie, peut-être que je parviendrais à purger ces émotions-là qui m'empêchent d'avancer, qui m'empêchent de faire ma vie.

Non, non, non. Ce n'est pas un lavage de cerveau que je veux. Ce serait plutôt une désintoxication émotive ».



- **Le Festival international de jazz**, 8-15 mai 1949, Salle Pleyel, 252, Rue du Faubourg Saint-Honoré¹⁰ (S6)

- **Le sous-sol de Saint Germain des Prés** où Juliette Gréco chante *Je suis comme je suis* de Jacques Prévert et où elle rencontre Miles (S8).

On voit comment Lepage construit très habilement sa spatialité dans *Les Aiguilles et l'Opium*, à travers des espaces parfaitement identifiables, avec la mention des adresses comme indice de placement dans l'espace et/ou d'éclaircissement possible pour le spectateur à la sortie de la représentation.

- **La ville de New York**

C'est un *espace traversé* pour Cocteau, désireux et intéressé de découvrir un nouveau monde avec un regard frais, extrêmement réaliste. Dans la scène 7, la présentation de New York est celle du texte de Cocteau, *Lettre aux Américains* :

« New-York n'est pas une ville assise. Ce n'est pas non plus une ville couchée. New-York est une ville debout et non seulement à cause des gratte-ciels où les chiffres ont établi leurs fourmilières. Non, je veux parler d'une ville debout, parce que si elle s'asseyait, elle prendrait le temps de réfléchir et que si elle se couchait, elle aurait le temps de dormir et de rêver et qu'elle ne veut ni rêver ni réfléchir, mais se partager, debout entre les deux mamelles de sa mère, dont l'une lui verse l'alcool et l'autre, le lait. [...] Car New-York est une haute girafe, tachée de fenêtres, chargée de reliques ».

¹⁰Ni la salle Pleyel ni son adresse ne sont mentionnées dans le texte de Lepage.

Source de l'image :

<https://www.artnet.com/artists/jean-philippe-charbonnier/juliette-gr%C3%A9co-et-miles-davis-salle-pleyel-mai-Y0mZNtf-lZmLxQRjHIJHw2>

- ***La ville de Paris***, un *espace de voyage* pour Miles, qui découvre avec étonnement une ville de tolérance, d'inclusion et de bohème. Miles Davis est fasciné par la société sans préjugés, non contaminée par le racisme inquiétant de l'espace américain. L'existentialisme de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir a donné une sociologie complètement différente à la vie intellectuelle et sociale, en luttant contre le paternalisme qui avait dominé la vie et la scène européenne d'avant-guerre. Ces deux figures emblématiques de l'existentialisme ont milité pour la création de l'individualité, de la conscience et de l'identité comme *condition sine qua non* de la liberté et de l'émancipation, alors que la société américaine était encore liée à des préjugés et des raisonnements dépassés et obsolètes.

- ***Paris /vs/ New York, France /vs/ Amérique***

Le passage de l'*espace encadré* (l'espace d'origine des personnages) à l'*espace traversé* jette une lumière entièrement nouvelle : tandis que Paris et la France luttent pour se libérer des chaînes de la tradition et du conservatisme, l'Amérique et New York se trouvent dans une position ambivalente, également évoquée par Jean Cocteau dans *Lettre aux Américains* : « La tradition vous dégoûte, mais tout ce qui est nouveau vous dégoûte aussi. Votre idéal serait une *tradition instantanée*. [...] vous ne permettez pas à un artiste d'expérimenter, vous lui demandez de se répéter, et vous le remplacez quand il se fatigue » (c'est nous qui soulignons) (Cocteau 2001 : 11).

C'est précisément à la lumière de ces précisions que le positionnement de Davis devient plus clair : il se sent chez lui à Paris, qu'il admire pour son exubérance et sa bohème, d'autant plus que l'art qu'il produit (la musique de jazz) est caractérisé par l'innovation et l'expérimentation, l'espace qu'il parcourt devenant pour lui un espace d'identification.

« New-York est une ville ouverte et grande ouverte. Les bras y sont ouverts, les visages y sont ouverts, les cœurs y sont ouverts. Ouvertes les rues, les portes, les fenêtres. Il en résulte une euphorie pour le visiteur et un courant d'air où les idées n'ont pas le temps de mûrir et tourbillonnent comme des feuilles mortes » (S7).

Les deux villes sont placées dans une antithèse sociale et spirituelle, soulignant à quel point le destin et l'art d'un individu peuvent être influencés et construits par l'espace socioculturel dans lequel il vit et travaille. Comme l'affirme Josette Féral (2009 : 148-149), la vision identitaire de Lepage est inséparable d'un examen de la mémoire et du positionnement géographique du sujet :

« Dans la mesure où nous revenons en arrière, nous réalisons qui nous sommes à travers ce que nous sommes devenus, à travers l'histoire qui nous raconte comment nous en sommes arrivés là. Cela ne se fait pas à travers un schéma clair de progression menant d'une certaine manière à un but ou à un destin particulier qui sera finalement révélé, comme dans les tragédies grecques ou les drames romantiques. L'affirmation de l'identité est faite de progrès et de régression, de succès et d'échecs. En ce sens, les histoires de Lepage sont éminemment post-modernes. Ce cheminement vers la

connaissance et la reconnaissance de soi [...] dépend de la situation géographique du sujet, des personnes qu'il fréquente, des événements qu'il traverse ».

Ainsi, les deux personnages - Miles et Robert - voient les choses différemment précisément lorsqu'ils ne se trouvent pas dans leur espace géographique de prédilection, à savoir dans leurs villes, dans les lieux où ils vivent généralement leur vie.

Pour Miles, Paris est l'endroit qui peut lui apporter la réussite professionnelle et l'épanouissement émotionnel qu'il ne trouve pas à New York, où il sombre dans la dépression et la consommation d'héroïne, vivant avec l'idée d'un Paris exubérant, tolérant et innovant où il reviendra.

Pour Robert, le contact avec les Américains est une occasion de satire et d'ironie, comme en témoigne l'exaspération qu'il ressent lorsque les producteurs lui suggèrent de prononcer "Djuliet Gréco". En même temps, New York est la ville pour laquelle il a été quitté - son compagnon trouve quelqu'un d'autre et s'installe ici, ce qui suscite bien sûr un certain ressentiment géographique.

6.1.2. Espaces non identifiables

Outre les lieux identifiables, Lepage a également recours à la présentation de lieux non localisés, comptant, comme à l'accoutumée, sur l'intelligence du spectateur pour trouver des réponses interprétatives.

- **Le cabinet d'acupuncture (S1)**

« J'ai senti le besoin de consulter un acupuncteur quelques semaines seulement après une rupture amoureuse, alors que j'étais à Paris pour la narration d'un film documentaire sur le passage de Miles Davis au Festival International de Jazz de Paris, en 1949, quand j'ai commencé à sentir une sorte de manifestation physique de l'angoisse, comme un serrement dans la gorge qui m'empêchait presque de respirer et qui étouffait ma voix.

J'avais donc l'impression de tout perdre puisque ma voix c'est aussi, en quelque sorte, mon métier. Et comme l'acupuncture ne semblait donner aucun résultat, les seuls baumes que j'ai pu trouver pour mettre sur mes blessures étaient de vieux enregistrements du concert de Miles Davis à la salle Pleyel à Paris, en 1949, et un petit livre intitulé Lettres aux Américains, écrit presque au même moment par le prince des poètes français, Jean Cocteau ».

- **L'avion¹¹** qui amène Cocteau de New York à Paris (S2, S22)

« Américains, je vous écris de l'avion qui me ramène en France. J'ai passé vingt jours à New-York et j'ai fait tant de choses, vu tant de monde que je mesure mal si j'ai vécu chez vous vingt jours ou vingt ans. Bien sûr vous me direz qu'on ne juge pas un pays d'après une ville, l'Amérique d'après New-York, et que mon séjour chez vous fut trop bref pour que j'ose me le permettre. Mais il arrive parfois que le

¹¹Jean-Claude Rapiengeas indique dans l'article « Peines de cœur en apesanteur » dans *La Croix*, 2015 : 1, que l'avion était probablement un Super Constellation.

premier regard qu'on jette sur un visage vous renseigne mieux sur ce qu'il renferme qu'une longue étude.

Il arrive aussi qu'une ville, qui estime refléter mal d'autres villes, reflète jusqu'à des territoires immenses dont les heures ne correspondent plus. De telle sorte que la nuit des uns est le jour des autres et que les uns veillent pendant que les autres dorment. Je veux dire que les uns sont préoccupés par l'absurde magnificence du rêve pendant que les autres agissent et ne rêvent pas. Ce qui provoque, sans que nul ne s'en doute, une circulation d'ondes contraires que l'âme enregistre mais que l'esprit, lui, ne déchiffre pas. Et c'est cette fascination qu'exercent les énigmes et cette horreur que provoquent les énigmes qui est la grande affaire de l'esprit américain ».

- **Le prêteur sur gages de New York** où Miles vend sa trompette pour acheter de l'héroïne (S16)
- **Le lieu où Miles se drogue** (S17),
- **L'état de confusion de Miles drogué pendant lequel il se voit dans la chambre #9 de l'hôtel La Louisiane** (S18, S19), un *espace hybride* qui associe des lieux, des temps, des personnages dans un ensemble associatif qui conduit à une mise en perspective à la fois du passé et du présent.

6.1.3. Espaces coagulants

En plus des espaces identifiables et non identifiables, nous proposons d'introduire une nouvelle catégorie - les *espaces coagulants* - qui, bien qu'appartenant à la catégorie des espaces identifiables, ont une caractéristique supplémentaire à celle strictement locative, à savoir qu'ils représentent des nœuds structurants des métamorphoses spatiales. Ainsi, la spatialisation coagulante est donnée par la fameuse chambre #9 de l'Hôtel La Louisiane dans laquelle les trois personnages (Robert + Miles + Cocteau) se rencontrent, ainsi que par le Studio 2 du Poste Parisien (Miles + Robert).

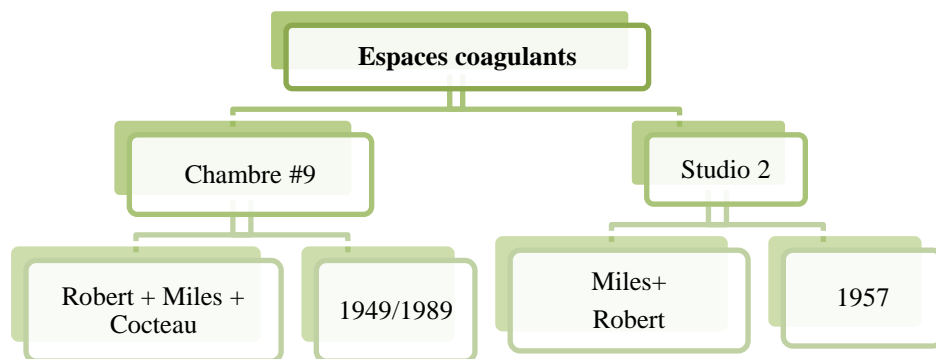


Fig. 2 : *Espaces coagulants*

L'espace se transforme, dans la vision de Lepage, en *espace-temps*, réel ou imaginaire, habité et vécu par les trois personnages sur le plan physique ou onirique, le créateur bouleversant sans cesse les repères spatiaux et temporels et parvenant à matérialiser l'espace dans le temps.

6.1.4. Espaces fermés / vs / espaces ouverts

La scène-cube¹² se métamorphose constamment tout au long de la représentation théâtrale par la fermeture/vs/l'ouverture de l'espace et par la rotation du cube.

Par *image-scène*, nous entendons une image sans profondeur, semblable à une photographie. Nous interprétons

- *L'anti-espace* est un espace dans lequel l'accent n'est pas mis sur la dimension spatiale du lieu, mais sur l'action réalisée par l'acteur ;
- *L'espace ouvert* est l'espace obtenu par les projections des deux villes ou des zones ouvertes (entrée des acteurs, rue) ;
- *L'espace clos* est la chambre d'hôtel, le mont-de-piété, le moyen de transport, le studio d'enregistrement, le cabinet d'hypnose.

Les espaces magiques lepagiens ont représenté l'un de nos axes d'analyse, connaissant la préoccupation du créateur québécois pour l'espace, la géométrie, la géographie et l'architecture. Ainsi, nous avons découvert toute une série de structures spatiales-architecturales dans l'œuvre de Lepage, que nous présentons ci-dessous :

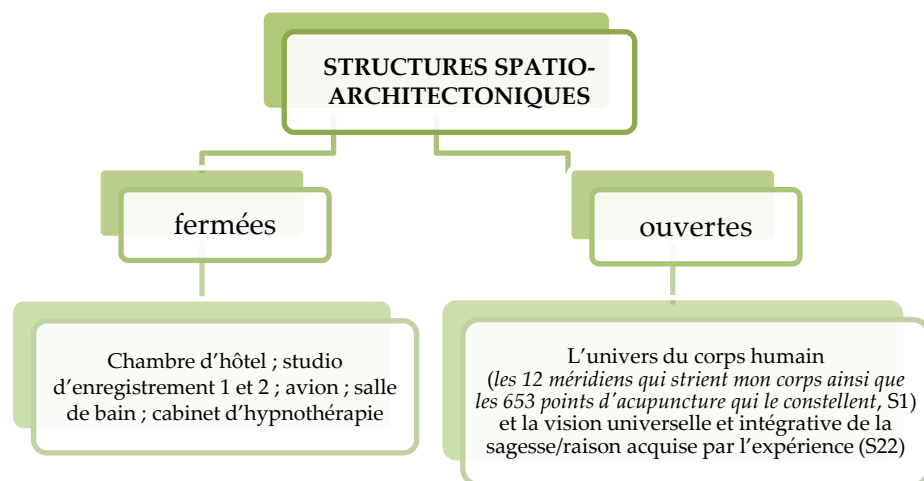


Fig. 3 : Structures spatio-architecturales

¹²Marie-Josée Roy (2014) se déclare impressionnée par la réalisation scénographique de Lepage, décrivant la scène comme « [...] un cube ouvert, suspendu on ne sait comment dans les airs. Au gré des tableaux, cette boîte bouge, se tourne et se retourne, se ferme pour offrir différentes perspectives. Elle laisse passer des images de Paris, de New York, expose le décor de la chambre d'hôtel ou d'autres lieux qu'on identifie au premier coup d'œil. Et les acteurs se déplacent avec aisance dans cet espace souvent en mouvement, y entrent et en sortent par des portes ou des fenêtres, jouent dans toutes sortes de positions hasardeuses et sont intégrés aux projections »

(https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/les-aiguilles-et-lopium-au-tnm-sublime-et-envoutant_n_5294640).

Nous pouvons donc retracer le parcours narratif proposé par l'auteur-metteur en scène :

- S1¹³ :**
ACUPUNCTURE *Image-scène, image photographique, sans contours clairs, utilisant la technique du zoom, avec un faisceau de lumière focalisé sur la tête de Robert. →*
- S2 :** **PROLOGUE**
AVION *Anti-espace (l'avion dans lequel Jean Cocteau revient d'Amérique) ; dédoublement homme/ ombre ; l'idée de spatialité est suggérée par le jeu de la main droite en particulier, la gauche tenant le livre, gestes doublant le discours oral, véritable ballet des mains. La sensation de flottement, d'envol est suggérée par la suspension du personnage dans les airs →*
- S3 : GÉNÉRIQUE** *Non-espace, l'"espace" du texte écrit est doublé par le texte musical (un seul instrument, la trompette), la rotation du cube dans le sens des aiguilles d'une montre commence →*
- S4 : CHAMBRE #9** *Espace fermé = cube à trois faces - chambre d'hôtel #9 →
L'entrée de l'acteur dans la scène-cube : verticalité de l'acteur vs horizontalité du lit. L'acteur assis sur le lit avec son ombre projetée sur les murs latéraux. Changement de code (anglais/français). Jeu d'ombres : l'ombre de Robert est projetée sur les murs 1 et 2, reflet sur le mur 1 et le sol de la lumière filtrée par les stores de la fenêtre du mur 3, invisible. Le blanc du linge de lit contraste avec le clair-obscur de l'ensemble. La main droite est fixe, le téléphone à l'oreille, la main gauche gesticule. → Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (= retour en arrière en 1949).*
- S5 : COOL** *Anti-espace. Espace indéfini, avec la projection au plafond des pièces de la trompette assemblées sur la table devant l'acteur.
→*
- S6 : FESTIVAL DE JAZZ** *Espace clos (salle pleine de spectateurs projetés sur les parois du cube (Le Festival de Jazz de Paris).
L'espace ouvert, la projection des bâtiments de la ville. →
Le lien entre la scène-cube et la grande scène, Miles sort du cube et descend sur la scène.*
- S7 : NEW YORK VILLE DEBOUT** *S7 : Espace ouvert : le cube devenu la ville de New York, sous le ciel que survole un avion, les nuages..., la verticalité de New York. Mur 1 - le mur d'un immeuble à la fenêtre duquel Cocteau apparaît.
Espace ouvert fixe (New York City, Broadway) /vs/ espace ouvert mobile : New York : images projetées sur les trois murs du cube. →*
- S8 : RENCONTRE JULIETTE ET MILES** *Espace ouvert (entrée des acteurs et vue par la fenêtre de l'espace clos - le théâtre). Cube = l'espace devant l'entrée des acteurs, Miles regarde par la fenêtre l'intérieur de la salle où Juliette Gréco chante, la fin de la pièce est jouée par Miles à la trompette. →*

¹³Le spectacle est construit de 22 scènes, que nous marquons par S suivi du nombre de la scène.

- S9 : STUDIO 1** *Espace fermé : studio 1 d'enregistrement du Studio du Poste Parisien. La verticalité de l'acteur Robert/micro statique + la verticalité de l'image projetée sur un écran de Juliette Gréco et l'image du trompettiste, de Boris Vian et de Picasso.*
→
- S10 : LE BAIN DE JULIETTE** *Espace clos (la salle de bain de Juliette, dans laquelle Miles entre par le haut à travers une fenêtre). → Le sol de la baignoire est suggéré par la projection, à travers la fenêtre laissée ouverte par Miles, d'une lumière blanche sur la scène.*
→
- S11 : CHAMBRE #9, 3hrs du matin** *Espace clos avec fenêtre ouverte, envahi par le bruit provenant d'une autre pièce. → Verticalité du matelas surélevé/vs/ horizontalité du lit*
- S12 : LES TOITS DE PARIS** *Espace ouvert →*
- S13 : LIFE** *Espace clos, la trappe dans le sol du cube, par laquelle Cocteau sort, ressemble au livre qu'il tient à la main. Sur le premier et le deuxième mur du cube figure le titre de la revue LIFE. Cocteau se prépare pour la séance photo avec la fameuse image Mains multiples. Il enlève son manteau, déchire les manches et l'enfile à l'envers, comme une blouse d'hôpital fermée dans le dos (allusion à l'hospitalisation pour la cure de désintoxication). Les flashes des appareils photo sont visibles. →*
- S14 : MILES QUITTE L'HÔTEL** *Espace clos, chambre 9, la voix de Juliette Gréco se fait entendre dans la salle de bain. → Le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre*
- S15 : L'HYPNOSE** *Espace fermé (cabinet d'hypnose). Entrée dans la spirale. → Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre*
- S16 : MILES A NEW YORK** *Espace fermé /vs/ espace ouvert ville /vs/ espace fermé métro /vs/ espace ouvert rue /vs/ espace fermé mont-de-piété /vs/ espace ouvert coin de rue. L'alternance espaces fermés/vs/vs/espaces ouverts = dégradation de Miles. Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre →*
- S17 : SMACK** *→Anti-espace (scène de l'assemblage de la seringue d'héroïne, mouvements projetés sur le plafond du cube, transformé en écran) → Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. →*
- S18 : TRIP DE MILES** *Espace clos. Le voyage de Miles, induit par l'héroïne. →*
- S19 : OPIUM** *Espace clos. Chambre #9 de l'hôtel La Louisiane. = Chevauchement temporel et spatial = rencontre à travers le temps (Miles avec Cocteau). Durant la scène, le cube se déplace lentement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Puis le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. →*
Espace fermé. Le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. →
- S20 : LA LOUISIANE** *Espace fermé (chambre d'hôtel). Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre →*
- S21 : STUDIO 2 – ASCENSEUR POUR** *Espace fermé (Studio du Poste Parisien, le 5 décembre 1957) Superposition temporelle + superposition spatiale,*

L'ÉCHAFAUD *rencontre à travers le temps (Miles avec Robert) → Le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre.*
S22 : L'ÂGE DE *Grand espace largement ouvert, l'univers = expérience acquise – la raison.*
RAISON

Tableau 1 : Typologie spatiale et ses significations

Nous présentons ci-dessous la synthèse graphique de l'organisation spatiale des *Aiguilles et l'Opium* :

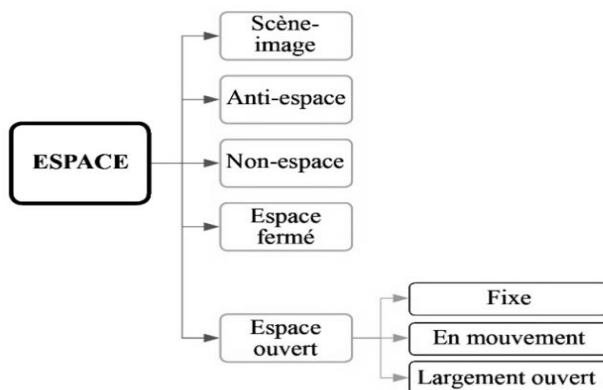


Fig. 3 : Types d'espaces

La métamorphose spatiale que Lepage propose crée l'illusion de la fusion du corps de l'acteur avec l'espace qu'il occupe, transformant la scène en un espace apparemment immatériel, dans lequel les corps flottent dans des espaces imaginaires sans limites et qui deviennent autant d'espaces réflexifs, provoquant la rêverie du spectateur.

Conclusions

Les Aiguilles et l'Opium s'articule autour d'un chronotope artistique extrêmement bien défini et illustré, l'espace et le voyage devenant les éléments centraux de signification. Le voyage est l'un des thèmes favoris et omniprésents dans le théâtre de Lepage. Les analystes ont mis en évidence le fait que le théâtre d'images développe des trajectoires diverses qui fonctionnent par « captation métaphorique, c'est-à-dire par transport ou déplacement non pas du monde réel ou de son image, mais bien du regard tant de l'artiste que du spectateur. Si cette trajectoire métaphorique se concrétise, sur le plan du contenu, par la thématique du voyage (omniprésente chez Lepage), elle s'avère, sur le plan formel, une véritable métaphore visuelle [...] » (Hébert&Perelli-Contos 2020 : 71). Les deux spécialistes de l'esthétique lepagienne interprètent habilement la concrétisation, au niveau du contenu, des multiples trajectoires métaphoriques, précisément à travers le thème du voyage, du déplacement, thérapeutique, créatif ou d'(auto)découverte. Sur le plan

formel, le thème du voyage devient une immense métaphore visuelle, « sorte d'accélérateur de la vision qui déforme ou, mieux, transforme l'aspect habituel des choses, les donnant à voir sous d'autres angles, sous d'autres aspects et, bien souvent, sous celui du « jamais-vu » (Hébert&Perelli-Contos 2020 : 71).

Se référant à la théâtralité de Lepage, Steve Dixon (2007b : 500) a également souligné que « [...] *les explorations de l'espace et la mécanique scénographique des métamorphoses spatiales* sont bien plus au cœur de l'esthétique de Lepage que les notions théâtrales traditionnelles de personnage et d'intrigue » (c'est nous qui soulignons).

L'analyse des espaces interprétés comme des lieux magiques dans la représentation *Les Aiguilles et l'Opium* démontre le fait que Lepage découvre dans le texte tous les « éléments spatialisés ou spatialisables » (Ubersfeld 1977 : 167) qu'il assemble en un tout générateur de significations profondes (la scène du cube avec toutes ses métamorphoses), ce qui ouvre la possibilité d'une lecture sémiotique de l'espace, le créateur canadien construisant ses images en les déterminant par le déplacement du regard dans l'espace.

Bibliographie

1. Barthes, Roland (1964), *Essais Critiques*, Paris : Le Seuil.
2. Bunzli, James R. (1995), « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage », in *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales*, (18), pp. 233-250. Traduction : Jean-Guy Laurin. <https://doi.org/10.7202/041272ar>.
3. Cocteau, Jean (2001), *Lettre aux Américains*, [Editions Bernard Grasset, 1949], EST-Samuel Tastet Éditeur, pour la version roumaine. Bibliothèque internationale 15, traduction du français par Irina Mavrodin.
4. Dickinson, Peter (2005), « Space, Time, Auteur-ity and the Queer Male Body : The Film Adaptations of Robert Lepage », in *Screen* 46(2), Summer, Oxford University Press, pp. 133-154. https://www.sfu.ca/~ped/resources/Article-pdfs/Lepage-Article_Screen.pdf
5. Dixon, Steven, (2007a), *Digital Performance : A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MA : MIT Press.
6. Dugas, Lucie (2006), *L'Esthétique de l'espace dans le cinéma d'auteur à l'époque de la mondialisation*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.) en Littérature option Littérature comparée et générale, Université de Montréal © Lucie Dugas, 2006. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18008>. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18008/Dugas_Lucie_these_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
7. Féral, Josette (2009), « The Dramatic Art of Robert Lepage : Fragments of Identity », Translated by Leslie Wickes and Roland Perron, in *Contemporary Theatre Review*, 19 : 2, pp. 143-154, DOI :10.1080/10486800902770804,

- <https://doi.org/10.1080/10486800902770804>,
<http://dx.doi.org/10.1080/10486800902770804>.
8. Gaudin, Antoine (2014), « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma » in *Miranda* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 16 février 2021, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.6216>.
 9. Hébert, Chantal (2009). « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique : à propos du Projet Andersen de Robert Lepage », in *Voix et Images*, 34 (3), Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain, pp. 21-40, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037662ar>, DOI : <https://doi.org/10.7202/03-7662ar>, <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2009-v34-n3-vi3325/037662ar.pdf>
 10. Hébert, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène (2000), « D'un art du mouvement à un art en mouvement du cinéma au théâtre de l'image », in *Protée*, vol. 28, n 3, pp. 65-74, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030605ar.pdf>, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030605ar>, DOI : <https://doi.org/10.7202/030605ar>.
 11. Ionesco, Eugen (1962), *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, Collection Pratique du théâtre.
 12. Laporte, Michel (1992), « Espace théâtral et mode de production », in *L'Annuaire théâtral*, (11), pp. 167-229. <https://doi.org/10.7202/041164ar>, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041164ar>
 13. Lévesque, François (2014), « Géographie intime du génie créatif », in *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/408067/geographie-intime-du-genie-creatif>.
 14. Mani, Heykel (2014), « *Du texte à la scène : les migrations de l'image dans le théâtre d'Olivier PY. Musique, musicologie et arts de la scène* », Université Paul Valéry - Montpellier III ; Université des lettres, arts et sciences sociales - Tunis 1. Faculté des lettres de Manouba. Département d'histoire. Congrès international (1 ; 1994 ; Tunis, Tunisie), Français. ffNNT : 2014MON30085ff. fftel-01206494f.
 15. Muñoz, Cristina Vinuesa (2012), « La notion spatiale dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », https://www.academia.edu/37806648/LA_NOTION_SPATIALE_DANS_LE_TH%C3%89%C3%82TRE_DE_JEAN_LUC_LAGARCE_Convention_de_lecture.
 16. Pavis, Patrice (2012), *L'analyse des spectacles*, Paris : Armand Colin.
 17. Perelli-Contos, Irène (1988), « Le discours de l'orange », in *L'Annuaire théâtral*, nr. 5-6, pp. 319-326. URI <https://id.erudit.org/iderudit/041081ar>, DOI <https://doi.org/10.7202/041081ar>, <https://www.erudit.org/en/journals/annuaire/1988-n5-6-annuaire3693/041081ar.pdf>.
 18. Raspiengeas, Jean-Claude (2015), « Peines de cœur en apesanteur », in *La Croix*, <https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Les-aiguilles-et-l-opium-peines-de-caeur-en-apesanteur-2015-01-15-1267671>.
 19. Roy, Irène (1999), « "Paysage sonore" : phénomène sensible et

communicationnel », in *L'Annuaire théâtral*, (25), pp. 49–59,
<https://doi.org/10.7202/041376ar>,
<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/04-1376ar.pdf>.

20. Ubersfeld, Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales.
21. Villeneuve, Rodrigue (1982). « Un discours théâtral ? », in *Jeu*, Number 24 (3), pp. 56–67, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29470ac>,
<https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1982-n24-jeu1067077/29470ac.pdf>.

Sitographie

<https://www.actes-sud.fr/node/65786>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Poste_Parisien_116_bis_Champs_Elys%C3%A9es.png

<https://www.comite-saint-germain.com/en/annuaire/hotel-la-louisiane/>

<https://www.youtube.com/watch?v=n1LNaxjtcho>

<https://www.artnet.com/artists/jean-philippe-charbonnier/juliette-gr%C3%A9co-et-miles-davis-salle-pleyel-mai-Y0mZNtf-lZmLxQRjHIJHw2>

DOSSIER VARIA

LA NOTION DE DÉMOCRATIE EN ALGÉRIE ENTRE LANGUES ET DISCOURS DE PRESSE¹

Redha BENMESSAOUD
Université Frères Mentouri-Constantine 1, Algérie
benmessaoud.redha@umc.edu.dz

Résumé

Cet article, basé sur une approche comparatiste, aborde le rapport langue(s)-politique à travers la presse écrite algérienne et met en exergue la problématique suivante : qui de l'arabe ou du français véhicule le mieux les valeurs de la démocratie?² Cette dichotomie linguistique, censée opposer deux conceptions de la démocratie, s'est avérée en deçà des attentes quant aux résultats d'analyse. En effet, le facteur linguistique et, encore moins, le facteur économique (privé-public) n'y sont pour rien dans l'expression de la démocratie. C'est un autre facteur ou plutôt un autre acteur qui entre en jeu : il s'agit de l'instance énonciatrice qui se sert d'une telle notion selon la bonne volonté du pouvoir politique auquel elle fait allégeance ou selon l'idéologie politique à laquelle elle adhère.

Abstract

THE NOTION OF DEMOCRACY IN ALGERIA BETWEEN LANGUAGE AND PRESS DISCOURSE

This paper is based on a comparative approach addressing the relationship between language(s)-politics through the Algerian print media, and highlights the following issue: which one, Arabic or French, better conveys the values of democracy? This linguistic dichotomy, which is supposed to oppose two conceptions of democracy, proved to fall short of expectations as regards the results of the analysis. Indeed, the linguistic factor and, even less, the economic factor (private-public) have nothing to do with the expression of democracy. It is another factor, or rather another actor, that comes into play: it is the enunciating authority that uses such a notion according to the goodwill of the political power to which it owes allegiance or according to the political ideology to which it adheres.

Mots-clés : *approche comparatiste, démocratie, langues, presse écrite, Algérie.*

Keywords: *comparative approach, democracy, languages, written press, Algeria.*

¹ Ce travail a été réalisé dans le cadre d'un doctorat intitulé : « *Langues et démocratie à travers la presse écrite algérienne* » et soutenu en 2018.

² Cette question s'inscrit dans le sillage des travaux de recherche suivants : *Langues et démocratie : un lien imprescriptible* (Dalgalian 2017), *La démocratie parle-t-elle français ?* (Barilier 2011), *Quelles langues pour une Europe démocratique ?* (Bourdieu et al., 2001).

Introduction

L'importance du choix des langues à promouvoir dans un pays donné n'est plus à démontrer puisque ces dernières indiquent le projet de société auquel aspire tout gouvernant. Le rapport langue/politique est dès lors très important et mérite un intérêt particulier en matière d'expression de la démocratie. Notre objectif, dans le présent article, est d'examiner de près ce rapport en nous penchant sur le cas de notre pays, l'Algérie, où l'arabe et le français cohabitent avec des statuts politiques différents. Pour ce faire, nous nous servirons d'un corpus journalistique composé d'éditoriaux de six organes de presse. Il s'agit de trois quotidiens de langue arabe: *Echourouk*, *El Khabar*, *Echaâb*³ et de trois quotidiens d'expression française: *El Watan*, *Liberté*, *El Moudjahid*. Deux critères ont été retenus pour le choix de ces journaux: le critère linguistique et le critère économique. Si le premier critère est clair, à partir du moment où il oppose deux langues et donc deux manières d'appréhender la démocratie, le second mérite un éclaircissement. Il renvoie en fait à la dichotomie presse privée/presse publique qui caractérise le paysage médiatique algérien et au clivage presse indépendante/presse étatique avec toutes les acceptions que cela comporte: mode de financement, distance par rapport au pouvoir politique, traitement de l'information, ligne éditoriale. Un tel choix n'a qu'une seule explication: vérifier si une même langue, le français ou l'arabe en l'occurrence, peut, selon la couleur du journal, autrement dit, son caractère privé ou public, contenir ou non les mots de la démocratie et analyser, le cas échéant, le sens attribué à cette notion.

Pourquoi un tel sujet ?

Plusieurs raisons peuvent, nous semble-t-il, justifier le choix de ce sujet. D'abord, celui-ci s'inscrit dans une perspective où la démocratie est devenue quelque chose de primordial aussi bien sur le plan mondial que régional. En témoignent en effet les appels à la liberté de par le monde et les derniers soulèvements qui ont secoué, et qui secouent encore, quelques pays arabes à l'instar de la Tunisie, de l'Égypte, de la Libye, de la Syrie, du Yémen et de l'Algérie. Il se trouve aussi que ce sujet est intéressant dans la mesure où il parle d'un mode de gouvernance à la fois nécessaire au bon fonctionnement d'un État de droit et problématique pour ceux qui le soulèvent.

Éléments de problématique

En tant que moyens de communication, les langues se valent. Aucune n'est supérieure à une autre, aucune n'est plus importante qu'une autre⁴. C'est plutôt le

³ Ces noms de journaux ont subi une translittération de l'arabe vers le français.

⁴ Nous ne pouvons nous empêcher de citer Étienne Barilier dont les propos cadrent parfaitement avec les nôtres: « La démocratie ne parle évidemment pas français plutôt qu'une autre langue. Mais cela signifie également que si des œuvres de langage, écrites dans telle ou telle langue, par exemple le français, ont su faire aimer tel ou tel idéal humain, singulièrement

parcours historique⁵ ou politique qui fait que telle langue est plus apte à véhiculer certaines valeurs que telle autre et, dans le cas de la démocratie, le français semble le mieux désigné pour jouer un tel rôle, du moins dans le contexte algérien. Son histoire politique est plus riche que celle de la langue arabe⁶. Il semble même facile d'en juger rien qu'en parcourant leurs histoires respectives puisqu'au moment où l'une vivait des bouleversements sociopolitiques importants, l'autre était, à l'instar du monde arabe, frappée de léthargie en particulier entre le XIII^e et le début du XIX^e siècle. Il faut rappeler en effet que la chute de la civilisation arabo-musulmane a entraîné avec elle tout ce qui faisait sa gloire: de la langue aux sciences de toute sorte. La décadence a été totale, implacable. Nous pensons donc que le français a été enrichi par des termes politiques comme "démocratie" bien avant l'arabe. D'ailleurs, Olivier Bertrand (2011 : 71) affirme que la naissance du vocabulaire politique français remonte au XIV^e siècle grâce notamment aux traducteurs des œuvres de « philosophie politique » latines et grecques. Ces traducteurs, affiliés au Roi Charles V (1364-1380), ont ainsi créé « une grande partie du vocabulaire politique utilisé aujourd'hui en français [...] aux XIV^e et XV^e siècles » (Bertrand 2011 : 72). De plus, selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey 2011), le mot démocratie fait son apparition dans la langue française en 1370 par le biais d'un emprunt au grec. En revanche, l'absence d'un dictionnaire étymologique de langue arabe⁷ ne nous permet pas de situer avec certitude l'introduction de ce mot dans cette langue. Ceci étant dit, la notion de démocratie se trouve tributaire des parcours historiques du français et de l'arabe et notre problématique va plutôt tourner autour des questions suivantes :

Comment l'univers notionnel de la démocratie est-il présent dans des journaux algériens d'expression française et d'expression arabe?

Comment est-il appréhendé dans chacune de ces deux langues?

Qui de l'arabe ou du français véhicule le mieux les valeurs de la démocratie?

Description du corpus

la démocratie, alors oui, l'on peut éprouver l'envie, lorsqu'on partage cet idéal, de pratiquer cette langue » (2011 : 112). Ce constat ne s'applique pas uniquement aux œuvres. Il est valable également pour les questions liées à l'Histoire.

⁵ Claude Hagège parle plutôt de langue-instrument. Il oppose d'ailleurs deux visions dont l'une consiste en ceci: « [...] si une langue, à un certain moment de son histoire, n'est plus adaptée aux services qu'on en attend, on peut, sans états d'âme, lui en substituer une différente, qui paraît plus adéquate en tant qu'outil » (2006 : 7). Donc, cette idée de langue comme outil de démocratie existe bel et bien dans la littérature en rapport avec ce sujet.

⁶ Les articles de Fiala et de Lafon témoignent de cette exception française dans, respectivement, « Langue et politique, passion française » (2014) et « Langue et pouvoir: aux origines de l'"exception culturelle française" » (2001).

⁷ On a essayé d'en éditer un mais toutes les tentatives sont restées sans suite (cf. travaux de l'Académie de la langue arabe, au Caire, en 1932, ceux du Sheikh Abdullah al-Alayli au Liban et le projet du dictionnaire historique tunisien).

Un petit rappel concernant les journaux, sélectionnés pour ce travail, s'avère nécessaire. Six journaux nationaux⁸ avaient été retenus en vue de la constitution du corpus. Il s'agit de trois quotidiens francophones: *El Moudjahid* (public), *El Watan et Liberté* (privés). Les trois autres, édités en langue arabe, sont : *Echaâb* (public), *Echourouk et El Khabar* (privés). Ce corpus est formé d'éditoriaux dont le choix est justifié par la place qu'occupe l'éditorial dans le journal.

Pour ce qui est de la période, l'année choisie est 2015, de janvier à décembre, comme il est indiqué dans le tableau ci-dessous.

Mois	<i>El Moudjahid</i>	<i>El Watan</i>	<i>Liberté</i>	<i>Echaâb</i>	<i>Echourouk</i>	<i>El Khabar</i>
Janvier	07	27	25	02	16	26
Février	09	22	24	01	13	30
Mars	11	28	27	01	17	30
Avril	04	28	26	00	15	30
Mai	16	28	26	00	16	31
Juin	11	27	26	02	14	29
Juillet	12	24	25	01	18	29
Août	14	27	27	03	17	30
Septembre	13	26	25	01	13	30
Octobre	15	25	26	01	13	31
Novembre	14	26	26	02	13	30
Décembre	25	27	27	03	16	31
Total	151	315	310	17	181	357
Total par langue	776			555		
Total éditoriaux	1331					

Tableau n°1: nombre d'éditoriaux par journal

Si nous commençons par les journaux d'expression française, nous remarquons que le nombre d'éditoriaux diffère entre le public et le privé⁹. L'écart est en effet très important entre *El Moudjahid*, *El Watan et Liberté*. Nombre de questions peuvent être posées quant aux raisons de cet écart. Sachant que l'éditorial est un article d'opinion, qui reflète la position du journal sur, entre autres, les questions politiques, nous ne pouvons que nous demander s'il s'agit d'un choix délibéré ou si cela est dicté par d'autres considérations professionnelles ou extraprofessionnelles. La même remarque s'impose pour les journaux arabophones, mais cette fois-ci avec un nombre très bas pour le journal public *Echaâb*. En effet, 17 éditoriaux pour toute une année: c'est très peu, compte tenu des différents événements qui ont secoué le pays et toute la région en 2015 (attentat contre *Charlie Hebdo*, décès du leader nationaliste Aït Ahmed, crise économique en Grèce,

⁸ Ces journaux ont vu le jour selon la chronologie suivante : *El Moudjahid* (1956), *Echaâb* (1962), *El Watan*, *El Khabar*, *Echourouk* (1990), *Liberté* (1992).

⁹ Précisons au passage que le clivage public/privé renvoie également à deux lignes éditoriales distinctes. Le public est du côté du pouvoir en place, il en défend la politique, le système économique, la gestion des affaires de la cité...Le privé, lui, garde une certaine distance vis-à-vis de la politique gouvernementale et adopte plutôt une position critique.

révélations de Wikileaks...). En d'autres termes, ce journal n'a pas, semble-t-il, de ligne éditoriale stable ou précise puisqu'elle dépend des circonstances et des aléas de la vie politique. Encore faut-il le confirmer au moyen d'une étude, mais ce n'est pas l'objectif de ce travail. Cela est-il une caractéristique de la presse publique? Nous sommes tenté de répondre par l'affirmative, mais vu le nombre d'éditoriaux du journal privé *Echourouk*, cette justification devient infondée.

Quant au critère linguistique (arabe-français), par rapport au nombre d'éditoriaux, les quotidiens francophones sont en première position avec un nombre d'articles de 776 contre 555 pour les journaux d'expression arabe. Cet écart peut s'expliquer par le fait que certains quotidiens arabophones ne publient des éditoriaux qu'en cas d'événements importants.

Démarche et types d'analyse(s)

Pour ce qui est de la démarche suivie pour l'analyse des éditoriaux choisis, nous avons été contraint de prendre un deuxième corpus pour dégager la terminologie de la démocratie. En effet, sans une liste d'unités lexicales faisant partie de la démocratie fixée au départ, il aurait été impossible d'amorcer le travail proprement dit sur le corpus journalistique. Nous avons ainsi estimé que cette terminologie était nécessaire pour pouvoir procéder à l'analyse du corpus et il nous a même semblé judicieux de la puiser dans les Constitutions de six pays: l'Algérie, la France, la Belgique, le Luxembourg, la Suisse et le Canada. La raison de ce choix est simple : ces six pays se réclament tous d'une gestion démocratique des affaires de l'État.

Rappelons, au passage, qu'aussi bien l'expression « pouvoir du peuple », souvent donnée comme explication, sommaire, de la démocratie, que les différentes définitions de celle-ci ne rendent pas compte de toutes les facettes de cette notion. Cela nous a contraint à établir une sorte d'archilexème¹⁰ de la démocratie dont voici quelques exemples :

1. Démocratie. Ce mot générique peut regrouper à lui seul toutes les autres expressions. Il n'a pour isotopies¹¹ que les mots de sa famille: démocrate, démocratique, démocratiquement.

2. Gouvernement exécutif, pouvoir législatif, pouvoir judiciaire, pouvoir exécutif, séparation des pouvoirs.

3. Suffrage universel, vote du peuple, référendum populaire, vote populaire, consultation populaire, choix du peuple, volonté du peuple.

¹⁰Cet archilexème est un ensemble d'expressions-clés qui se présentent sous forme d'isotopies. Celles-ci concernent la répétition ou la redondance d'une même catégorie de sens. Une expression comme: liberté de culte, par exemple, va être classée avec liberté de religion. Pour ce qui est des autres expressions, c'est-à-dire, sans isotopies, elles ont été gardées telles quelles.

¹¹Cf. note n°10.

4. Peuple libre, souveraineté du peuple, gouvernement du/pour/par le peuple, institutions populaires, initiatives populaires, pouvoir du parlement, députés du peuple, représentants du peuple.

5. Liberté¹² de conscience, liberté d'exercice du culte, liberté de religion, liberté de culte, liberté de croyance.

6. Liberté de création: intellectuelle/artistique/scientifique, liberté de recherche scientifique, libertés académiques.

7. Liberté de commerce, liberté d'investissement, liberté d'échange.

8. Liberté d'opinion, liberté d'expression, liberté de pensée, liberté de la presse écrite, liberté audiovisuelle.

9. Liberté d'association, liberté de réunion, libertés syndicales.

10. Liberté individuelle, liberté personnelle.

11. Libertés collectives, libertés publiques.

Après avoir dégagé cette terminologie¹³, nous avons commencé notre travail doublement structuré : une analyse quantitative pour déterminer le nombre d'occurrences des unités lexicales de la démocratie et une analyse qualitative pour interroger, dans les différents éditoriaux, la notion de démocratie selon les dichotomies: langue française/langue arabe et presse privée/presse publique.

Par souci méthodique, voici le plan détaillé de l'analyse effectuée. D'abord, nous avons procédé à une analyse quantitative des éditoriaux en langues française et arabe en nous servant d'une grille reprenant tous les items de la démocratie. Nous avons ensuite comparé les résultats obtenus selon deux critères: le critère public/privé et celui de la langue : arabe/français. Après cette comparaison à la fois chiffrée et commentée, nous sommes passés à l'analyse qualitative.

Analyse du corpus

Analyse quantitative

Pour effectuer cette analyse, nous avons fait appel à la grille suivante:

Items ¹⁴ de la démocratie	Expressions-clés	Nombre d'occurrences par mois	Total
Démocratie			
Gouvernement			
Pouvoir			
Peuple/populaire			
Souveraineté			
Suffrage/vote/élections			
Droit (s)			

¹²Ce mot devient une sorte d'hyperonyme.

¹³La terminologie établie en français a été traduite en arabe.

¹⁴Il y a l'item en premier et les expressions-clés de celui-ci. Le tout forme la terminologie de la démocratie. Abstraction faite du mot « démocratie », tout le reste fonctionne en collocation sous la forme : nom + adjectif ou complément du nom.

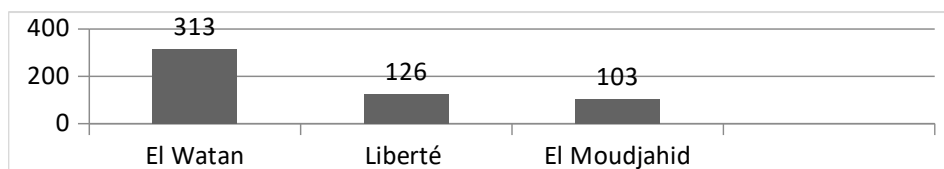
Liberté (s)			
Égalité			
Total			

Tableau n°2: grille d'analyse (1)

Pour rechercher ces items dans les éditoriaux de langue française, nous nous sommes servi du logiciel AntConc (version 3.4.4)¹⁵. Celui-ci, dont la fonction est d'analyser des corpus variés, sert aussi à repérer toutes les collocations¹⁶ dans un texte donné. Il suffit juste d'introduire le mot voulu dans la case prévue à cet effet et de lancer la recherche, une fenêtre apparaît alors avec tous les contextes (gauches et droites) du terme saisi. Mais avant l'introduction des items en question, nous avons dû modifier le format du corpus (Word) en .TXT. pour pouvoir utiliser AntConc. Il faut noter par ailleurs que cette analyse a été faite par mois pour comparer éventuellement le nombre d'occurrences des expressions-clés des différents éditoriaux des journaux choisis en intégrant le facteur temps.

Comparaison des résultats de l'analyse quantitative des journaux francophones

Pour avoir une idée générale sur l'emploi de la terminologie de la démocratie, représentons les résultats obtenus au moyen du graphique suivant:



Graphique n° 1: nombre d'occurrences de la terminologie de la démocratie par journal (1)

L'analyse de ces résultats suggère plusieurs lectures. D'abord, deux organes de presse, appartenant au même secteur, le privé en l'occurrence, et utilisant la même langue, le français, peuvent avoir des usages différents de la terminologie de la démocratie. Ainsi, les journaux *El Watan* et *Liberté* ont respectivement 313 et 126 occurrences. L'écart est important dans la mesure où l'orientation politique de ces deux quotidiens s'inscrit dans la liberté de la presse et partant dans la démocratie.

La deuxième lecture laisse suggérer qu'un quotidien public peut, sur le plan quantitatif, présenter les mêmes caractéristiques qu'un journal privé. Les 103 occurrences du journal *El Moudjahid* sont très proches de celles de *Liberté*.

À la lumière des résultats obtenus plus haut, il est possible de dire que, malgré les écarts relevés concernant le secteur du journal, *El Watan*, quotidien privé, fait appel à la terminologie de la démocratie dans le traitement de l'information politique de tous

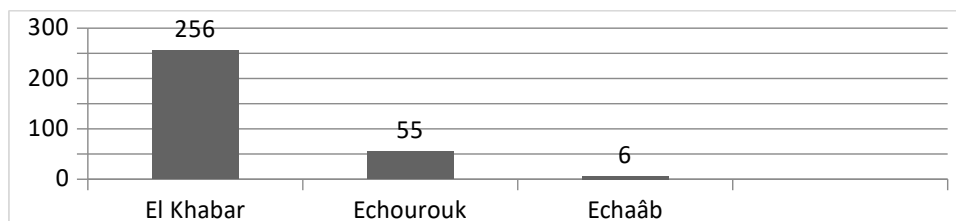
¹⁵Logiciel créé par Laurence Anthony, téléchargeable à l'adresse suivante: <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>.

¹⁶Les collocations désignent les mots qui apparaissent concomitamment dans un texte donné. Elles fonctionnent de manière binaire et leur sens peut être déduit d'un seul élément.

les jours. Par contre, *Liberté* et *El Moudjahid* y recourent beaucoup moins.

Comparaison des résultats de l'analyse quantitative des journaux arabophones

Avant d'entamer cette comparaison, examinons, à titre indicatif, le graphique suivant:



Graphique n°2: nombre d'occurrences de la terminologie de la démocratie par journal (2)

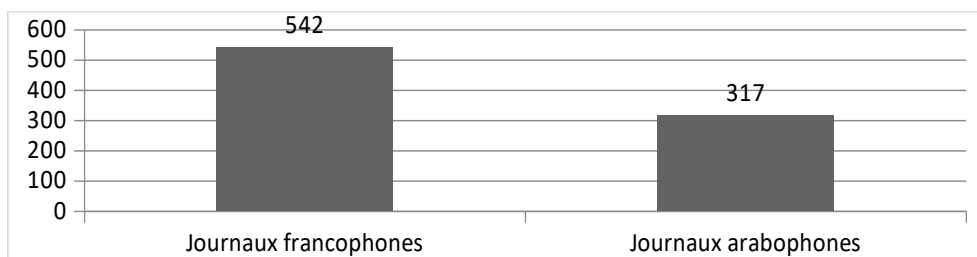
Les corpus et les langues changent, mais les résultats, semble-t-il, restent les mêmes. Ainsi, nous nous retrouvons dans la même situation que celle des journaux francophones. Un journal, *El Khabar* en l'occurrence, domine la scène avec pas moins de 256 expressions dépassant largement *Echourouk* et *Echaâb* avec respectivement: 55 et 06 occurrences.

En ce qui concerne les quotidiens *Echourouk* et *Echaâb*, la première chose à dire est que les chiffres, auxquels nous sommes arrivés, révèlent comment la démocratie y est pour ainsi dire absente ou faiblement citée.

Il faut souligner aussi le fait que des journaux, de nature différente, peuvent avoir des caractéristiques communes. C'est le cas d'*Echaâb* et d'*Echourouk*. Quotidien privé ou "indépendant", celui-ci fait rarement appel à la terminologie de la démocratie au même titre que le journal *Echaâb* qui est pourtant étatique. Nous employons l'adverbe "rarement" car le nombre d'éditoriaux (181) d'*Echourouk* suppose un nombre d'occurrences plus élevé que celui d'*Echaâb* dont le nombre d'articles ne dépasse pas les 17. C'est pour cette raison donc que ces deux journaux sont mis sur le même pied d'égalité. Cela nous permet d'affirmer encore une fois que des organes de presse, différents en apparence et même en matière de mode de fonctionnement, peuvent cacher des similitudes dans le traitement de l'information politique.

Comparaison des résultats de l'analyse quantitative des six journaux selon le critère linguistique: arabo-français

Avant de procéder à cette comparaison, un récapitulatif des résultats obtenus précédemment sous forme de graphique est plus que nécessaire. Cela va nous éviter de revenir, chaque fois que l'analyse le demande, aux différents tableaux. De plus, le graphique a l'avantage de fournir une vue d'ensemble sur l'analyse quantitative.



Graphique n° 3: nombre d'occurrences de la terminologie de la démocratie par langue

L'usage de la terminologie de la démocratie semble être une caractéristique fondamentale des journaux d'expression française. Avec leurs 542 occurrences, ils dépassent de loin les quotidiens d'expression arabe, avec un écart de 225 expressions. Cela montre on ne peut mieux que, statistiquement parlant, le discours de presse en français est, en termes d'emploi des unités lexicales de la démocratie, plus étendu que celui de la langue arabe.

Par ailleurs, si nous nous intéressons à un événement national traité par ces journaux, un événement comme, par exemple, le décès de Hocine Ait Ahmed¹⁷, nous nous rendons compte que même le nombre d'éditoriaux qui y ont été consacrés diffère selon le critère linguistique. Nous avons en effet relevé neuf articles pour les journaux francophones et quatre pour les quotidiens arabophones. Cela signifie que même le traitement d'une information touchant à la démocratie ne se fait pas de la même manière selon qu'on écrit en français ou en arabe. Nous tenons de tels propos car il nous semble que le caractère privé ou public n'intervient pas dans le choix de l'information à transmettre. Même la comparaison des journaux par secteur met au-devant de la scène les journaux francophones. Force est de constater donc que non seulement les journaux arabophones recourent faiblement à la terminologie de la démocratie, mais ils font l'impasse aussi sur l'information de nature démocratique.

Comparaison des résultats de l'analyse quantitative des six journaux selon le critère sectoriel: privé-public

En comparant les journaux privés *Liberté/Echourouk* et les quotidiens publics *El Moudjahid/Echaâb*, nous avons obtenu les chiffres (relatifs aux occurrences de la terminologie de la démocratie) suivants : 181 pour les premiers et 109 pour les seconds. Là encore, les choses semblent claires à partir du moment où le secteur privé, qu'on désignait il y a quelques années par l'épithète « indépendant », l'emporte en termes d'emploi de la terminologie de la démocratie. Donc, le secteur de la presse semble être aussi un facteur important dans l'utilisation ou non des expressions de la démocratie. Le privé et le public constituent, a priori, deux organes diamétralement opposés. L'un œuvre, ne serait-ce que par principe, pour la défense des libertés, des droits et par ricochet de la démocratie et constitue, de ce fait, un

¹⁷Ex-président charismatique du Front des forces socialistes (FFS), parti d'opposition algérien fondé en 1963.

quatrième pouvoir au sens propre de l'expression; l'autre se place plutôt du côté du pouvoir en place, vantant ses mérites et applaudissant toutes ses décisions.

Analyse qualitative

Après avoir procédé à l'analyse quantitative du corpus, il importe à présent d'entrer dans le vif de l'analyse proprement dite. Bien qu'il soit nécessaire dans toute analyse, le critère quantitatif ne rend pas compte de toutes les facettes du corpus. Chiffré et classificatoire, il impose toujours le recours et le retour au corpus pour aller au fond des choses. C'est ce fond des choses qui nous a obligé à consacrer cette dernière partie de notre article au qualitatif, critère au moyen duquel l'analyse s'affine, les flous se dissipent et les résultats probants prennent forme. Pour ce faire, nous avons respecté les critères linguistique et sectoriel. Autrement dit, l'analyse a été faite selon la langue du journal : français/arabe et selon le secteur auquel il appartient : privé/public. En plus de ces deux critères, l'analyse a été effectuée de manière à toucher l'ensemble de la terminologie de la démocratie et de manière à faire la lumière sur tous les sens (dénoté/connoté) conférés à ce mode de gouvernance. Pour mieux cerner ces critères, une grille d'analyse, basée sur une approche comparatiste, ne peut qu'être utile.

Critère linguistique	Français/Arabe
Critère économique ou sectoriel	Privé/public
Terminologie de la démocratie	Sens dénoté/connoté

Tableau n° 3: grille d'analyse (2)

Vu le nombre de pages imposé par la revue, nous ne saurions, malheureusement, faire état de toute l'analyse qualitative effectuée. Seuls quelques exemples seront pris en compte.

Journaux francophones

Journal *El Watan*

L'analyse des éditoriaux d'*El Watan* a permis de bien dégager les caractéristiques de la terminologie de la démocratie employée par les différents éditorialistes.

Cette terminologie occupe une place cardinale dans ces éditoriaux. Elle se décline sous différentes formes. Si, dans l'ensemble, le sens conféré à la démocratie ne diffère pas de celui des dictionnaires et des manuels de sciences politiques, cette notion se trouve tantôt une solution à des problèmes, tantôt une victime de certains régimes et de certains pays, tantôt encore, un mode de gouvernance en état de construction ou un système politique dont des pays occidentaux ou de la région semblent être un modèle.

Exemple : la démocratie algérienne en chantier

Dans un bon nombre d'éditoriaux, le journaliste d'*El Watan*, en parlant de certains pays et en particulier de l'Algérie, emploie toujours la notion de démocratie

dans le sens d'un mode de gouvernance qu'on recherche, auquel on aspire, qu'on veut atteindre, qui présente des anomalies ou qui est tout simplement en phase de construction. Dans l'éditorial du 17/01/2015, par exemple, le journaliste revient sur le «déficit» en matière de démocratie. Il dit, entre autres, que « [...] toutes les réformes annoncées ces dernières années pour mener le pays vers plus de progrès et d'ouverture démocratique sont restées à l'état de vœux pieux [...] » (Tamani). L'auteur emploie ainsi « vœux pieux » pour parler des réformes étatiques visant à instaurer la démocratie. Non seulement cette dernière est un vœu, un souhait, mais l'épithète « pieux » rend la chose difficilement réalisable pour ne pas dire irréalisable tout simplement. Donc, le déficit en démocratie est là, il est tangible, ce qui nécessite une volonté pour le combler, mais cette volonté relève du vœu pieux. Dans le même article et pour montrer encore une fois qu'on est toujours à la recherche de la démocratie, l'auteur recourt à des expressions comme « espoir démocratique », « attentes et aspirations démocratiques », « instauration de la démocratie ». Il y a toujours cette idée de vœu, d'attente et le mot « instauration » montre que l'action est en cours, qu'elle n'est pas finie, qu'elle n'est pas encore instaurée.

Journal *Liberté*

À l'instar du journal *El Watan*, *Liberté* véhicule une certaine image de la démocratie en Algérie et dans le monde, en Occident en particulier. Défense de la démocratie, dénonciation des régimes antidémocratiques et modèles de la démocratie sont, entre autres, les points-clés qui reviennent dans les éditoriaux de ce quotidien.

Exemple : défense de la pratique démocratique

Lors de l'attentat contre *Charlie Hebdo*, un des journalistes de ce quotidien condamne avec véhémence cet acte et les mots qu'il emploie sont très significatifs : « [...] horreur, barbarie, ignorance, attentat abominable, carnage. » Il condamne, mais il défend en même temps la liberté d'expression, la liberté de la presse. Pour lui, « [...] c'est une atteinte flagrante à une liberté d'expression consacrée. » C'est un « [...] acte qui relève de la barbarie et de l'ignorance des valeurs de la liberté d'expression » (Outoudert 2015).

Journal *El Moudjahid*

Quotidien francophone appartenant à l'État, *El Moudjahid* ne déroge pas à la règle suivie par les quotidiens publics: loyauté sans faille et allégeance sans défaut à tout ce qui émane du pouvoir en place. Si l'analyse quantitative a permis de voir que la terminologie de la démocratie y était employée (103 occurrences), la vocation de celle-ci ou ce qui en est attendu ne peut être révélée que par une analyse approfondie des éditoriaux et l'exemple suivant en est fort illustratif.

Exemple: la démocratie occidentale comme leurre

Ce qui a attiré le plus notre attention, c'est cette image que les journalistes d'*El Moudjahid* associent souvent à la démocratie occidentale. Elle se trouve réduite à ses plus petits défauts. Dans ce journal, rien ne semble en effet plaider en faveur

des Occidentaux en matière de démocratie. Certains éditoriaux sont d'une telle violence à l'égard de ces « démocrates » que le lecteur se voit emporté dans une sorte de réquisitoire contre la démocratie, devenue par la faute de ceux-là mêmes qui la revendiquent, une sorte de pratique aux conséquences incertaines.

Elle est mal vue. À cause d'elle, des pays sont en ruine.

« Sous le fallacieux prétexte de la « démocratisation » des pays soi-disant revendiquée par les sociétés, des pays ont été détruits et leur avenir hypothéqué pour de nombreuses années. Plus encore, après le mal fait, des efforts, du moins présentés comme tels, sont déployés pour tenter de rattraper le tort fait. Et sans vergogne ceux-là même qui ont déployé la force militaire pour chasser les « tyrans » et autres « dictateurs » et démocratiser les pays, recourent à d'autres pays de la région pour engager des médiations et tenter de trouver par la voie du dialogue des solutions politiques à des crises sécuritaires qu'ils ont créées. » (Kerraz 2015)

Les mots employés sont lourds de sens: « prétexte fallacieux, pays détruits, avenir hypothéqué » au nom de quoi ? De la démocratisation voulue par les pays dits développés. Le tableau dressé est noir, il fait très peur. Cette démocratie à l'occidentale s'est avérée un leurre et le départ des « dictateurs » et des « tyrans », que le journaliste place entre guillemets, n'a pas eu les effets escomptés.

Journaux arabophones

• Journal *Echourouk*

La démocratie dans les éditoriaux de ce quotidien vacille entre une haine prononcée contre le modèle occidental, une critique de temps à autre de la politique du pouvoir et une vision particulière de ce mode de gouvernance qui relève plutôt de l'anti-démocratie.

Exemple: la démocratie occidentale comme un mauvais exemple

L'Occident est un mauvais modèle en matière de démocratie. Sa démocratie est fautive, pernicieuse. Lors de l'attaque contre le journal français *Charlie Hebdo*, le journaliste trouve en quelque sorte une excuse aux terroristes ayant perpétré cet acte.

« L'opération est tout à fait conforme à l'idéologie d'organisations terroristes telles que Daech et Al-Qaida, qui n'ont pas hésité à proférer des menaces contre ce journal, qui a franchi toutes les lignes rouges, sous le nom de la liberté d'expression, qui a délibérément insulté un milliard de musulmans à travers des dessins obscènes et immoraux, et qui l'a refait plusieurs fois, dans une tentative de provoquer la colère des musulmans et d'inciter certains d'entre eux à le cibler avec des actions violentes pour obtenir plus de renommée et plus d'expansion¹⁸. » (Ould Boussiafa 2015)

La liberté d'expression de *Charlie Hebdo*, qui représente le monde

¹⁸ "عملية تنسجم تماما مع إيديولوجية التنظيمات الإرهابية مثل داعش وتنظيم القاعدة، وهي تنظيمات لم تتردد في إطلاق التهديدات ضد هذه الصحيفة التي تجاوزت كل الخطوط الحمراء، تحت مسمى حرية التعبير، وتعمدت إهانة مليار مسلم من خلال رسومات بذيئة ولا أخلاقية، وأعدت الكرة عدة مرات، في محاولة لإثارة غيظ المسلمين، ودفع البعض منهم إلى استهدافها بعمل عنيف لتحقيق المزيد من الشهرة والتوسع."

occidental, où une telle liberté n'est pas restreinte, est mal vue par l'auteur de cet éditorial. Il emploie « [...] ce qui est appelé « liberté d'expression » » pour montrer que ce n'est qu'un faux prétexte et que cette liberté ne peut permettre à des tiers de porter atteinte à une religion.

- **Journal *El Khabar***

Pour le cas de ce journal, il n'a pas été possible de prendre des éditoriaux dans la mesure où il n'en contenait pas et il n'en contient toujours pas. D'après le chargé de communication au niveau de ce quotidien, la ligne éditoriale de ce dernier est à chercher dans les articles de tous les jours. Nous avons donc opté pour les articles informatifs à caractère politique. En réalisant l'analyse approfondie de ces textes, nous avons été déçu de remarquer que les journalistes d'*El Khabar* prenaient rarement parti pour telle ou telle idéologie politique. Sur les 120 articles contenant le vocabulaire de la démocratie, 73 sont consacrés à des reprises de propos appartenant à des hommes politiques ou à des personnalités de la société civile, 27 à l'information et 20 à une réelle prise de position de la part d'*El Khabar* pour défendre la démocratie. Cela nous laisse quand même une petite marge de manœuvre pour analyser l'emploi de la terminologie de la démocratie dans ce journal.

Exemple: la démocratie occidentale comme norme

Dans les cas où les journalistes d'*El Khabar* s'impliquent dans ce qu'ils écrivent et évoquent la démocratie, il y a l'image de l'Occident qui fait son apparition, un Occident considéré comme un modèle en matière de ce mode de gouvernance. Par exemple, dans un article au titre fort ironique¹⁹, le journaliste aborde les affaires de corruption où certains ministres sont impliqués et il ne peut s'empêcher de citer les pays qui fonctionnent selon les normes démocratiques et où les hommes d'État démissionnent de leurs postes en cas de suspicion ou d'accusation pareille.

« L'arrivée de ces nombreux noms de ministres, bien que de manière « accidentelle », dans toutes les affaires de corruption qui ont éclaté, et leur lien avec les secteurs stratégiques les plus importants, indique l'existence d'une responsabilité politique et morale qu'ils refusent d'assumer, que ce soit en exposant l'opinion publique à la vérité sur ce qui s'est passé, ou en démissionnant de leur poste, comme cela se passe dans les pays soumis aux normes démocratiques et à la pression de l'opinion publique²⁰. » (Sidmou 2015)

Le journaliste parle donc des pays occidentaux où la démocratie est appliquée et où l'opinion publique a son mot à dire.

¹⁹ « Des ministres « innocents » avec préméditation »

²⁰ "ويشير ورود هذا الكم من أسماء الوزراء، ولو بشكل "عرضي"، في كل قضايا الفساد المتفجرة، وارتباطها بأهم القطاعات الاستراتيجية، إلى وجود مسؤولية سياسية وأخلاقية يرفض هؤلاء تحملها، سواء بمكاشفة الرأي العام بحقيقة ما جرى، أو بالاستقالة من المنصب، مثلما يجري في الدول التي تخضع للمعايير الديمقراطية وضغط الرأي العام."

- **Journal *Echaâb***

Avec ce quotidien public, le vocabulaire de la démocratie ou la démocratie est appréhendée de manière à révéler ses défauts ou encore à remettre en cause la crédibilité de ceux qui s'en réclament.

Exemple: la démocratie occidentale comme une pratique à deux sens

Si, dans le monde entier, l'Occident est considéré comme le bastion de la démocratie, pour l'éditorialiste d'*Echaâb*, cette démocratie est citée non pas comme un modèle digne d'être suivi, mais comme une pratique où les vices l'emportent sur les vertus. Ainsi, dans son édito du 15/01/2015 et au lendemain de l'attentat ayant ciblé le journal satirique *Charlie Hebdo*, l'auteur dénonce le « deux poids, deux mesures » de la liberté d'expression occidentale.

« Ce que l'on peut déduire des réactions suite à l'attentat terroriste contre l'hebdomadaire satirique français, c'est que leur liberté d'expression est à sens unique: porter atteinte à tout ce qui offense l'antisémitisme est punissable, et une loi spéciale a été promulguée selon laquelle est emprisonné quiconque oserait offenser les Juifs [...] »²¹ (Debbache 2015).

L'auteur reproche donc aux Occidentaux d'être permissifs quant aux atteintes ou aux critiques visant le monde musulman et d'être intraitables quand il s'agit des Juifs. L'Occident devient de cette façon coupable de pratiquer une liberté d'expression à deux sens.

Comparaison des résultats de l'analyse qualitative²² des journaux d'expression française

La comparaison de ces résultats est riche en informations. Le critère linguistique monolingue permet de dresser un tableau exhaustif des sens attribués à la terminologie de la démocratie. Le premier point qu'il faut soulever est celui de la divergence des discours de presse malgré l'emploi d'une seule langue, le français en l'occurrence. Ainsi, la démocratie est différemment appréhendée selon *El Watan*, *Liberté* et *El Moudjahid*. Si pour les deux premiers, il y a des similitudes, pour le troisième, la démocratie signifie parfois anti-démocratie ou non-démocratie. Il existe une convergence certaine entre *El Watan* et *Liberté* quant au vrai sens de la démocratie. Ces deux quotidiens sont des espaces où la défense de la démocratie est une sorte de ligne éditoriale dans la mesure où leurs discours en rappellent les vertus, les ennemis dont fait partie le pouvoir en place et les conséquences de son absence. La liberté d'expression, le droit de manifester ou l'alternance au pouvoir sont défendus avec acharnement. Le sens de la démocratie ne semble pas être altéré et l'Occident est souvent donné comme un exemple à suivre. Par contre, la démocratie, dont on parle dans *El Moudjahid*, renvoie en quelque sorte à une

²¹ " ما نستخلصه من ردود الأفعال عقب الاعتداء الإرهابي على الأسبوعية الفرنسية الساخرة، هو أن حرية التعبير عندهم ذات اتجاه واحد ووحيد: المساس بكل ما يبسئ للسامية يعاقب عليه وقد صدر قانون خاص يُزج بمقتضاه في السجن كل من يتجرأ على الإساءة ولو بكلمة واحدة لليهود. [...] "

²²Nous parlons évidemment de l'analyse qualitative de tous les exemples relevés dans le corpus.

autre démocratie, vidée de son sens habituel. Elle peut être qualifiée d'anti-démocratie, de contre-démocratie ou tout simplement de non-démocratie. Ces trois qualificatifs lui siéent si bien tant le signifié de cette notion est perverti, dénaturé au profit d'autres signifiés qui ne cadrent pas avec un tel mode de gouvernance. L'Occident, pourtant bastion incontesté de la démocratie, est diabolisé au point de ne retenir de lui que ses dévoiements dans le monde, arabe en particulier. La démocratie du pouvoir en place est vantée, elle est portée aux nues et pourtant, l'opposition parle de pouvoir antidémocratique. Les journalistes d'*El Moudjahid* sont subjugués par les efforts consentis par le pouvoir pour promouvoir la démocratie. Ils louent alors la démocratie participative, ils énumèrent les bienfaits de la feuille de route, tracée par le Président de la République, pour un syndicat qui est censé défendre les droits des travailleurs et ils oublient ou feignent d'oublier dans tout cela les éléments de base de toute vraie démocratie. Comment expliquer en effet qu'on loue une politique qu'on n'a même pas l'intention d'appliquer ? Comment un syndicat peut-il recevoir un plan d'action tracé par le pouvoir politique face auquel il est censé plaider la cause de ses adhérents ? Cela est-il de la démocratie ou de la non-démocratie ? Les exemples ne manquent pas et ils mènent tous à un seul constat : la démocratie d'*El Moudjahid*, puisqu'il s'agit bien de sa démocratie à lui, ne signifie pas ce que signifie généralement une telle pratique. Ce qui est intrigant dans ce constat, ce n'est pas tant ce sens dénaturé (connoté) de la démocratie, mais c'est bien le fait qu'une même langue puisse à la fois véhiculer et travestir un même concept. Dans cette perspective, il apparaît clairement que le discours de presse en français peut servir aussi bien la démocratie que la non-démocratie. Qu'en est-il du discours de presse en arabe ?

Comparaison des résultats de l'analyse qualitative des journaux d'expression arabe

Là encore, c'est le même constat qui peut être établi. Bien que la langue employée soit l'arabe, la vision de la démocratie diffère d'un quotidien à un autre. Ainsi, nous avons noté la même appréhension de ce mode de gouvernance dans les deux journaux *Echaâb* et *Echourouk*. Ce qui y retient l'attention, c'est que la démocratie n'est pas ce qu'elle est censée être. Autrement dit, nous y avons affaire plus à de l'anti-démocratie qu'à de la démocratie au sens propre (dénoté) du terme. La démocratie occidentale est dénigrée et semble être plus une pratique à éviter qu'à suivre. *Echaâb* qualifie la démocratie d'aventure dangereuse et la liberté d'expression de discussion stérile et irresponsable. *Echourouk*, lui, trace des balises à la liberté d'expression, dénie au peuple le droit de manifester, diabolise les libertés individuelles et collectives et ignore le droit de grève.

Par contre, *El Khabar* aborde, de manière pragmatique, la notion de démocratie, du moins dans les articles où sa ligne éditoriale est bien présente. Il rappelle, entre autres, les vertus de la démocratie occidentale. Il dénonce l'absence de cette pratique en Algérie et il y voit un moyen politique aux qualités innombrables. Le sens de la démocratie est bien maintenu, préservé, employé avec précaution.

Dans ce cas, le cas des journaux francophones semble se répéter puisque, là aussi, une seule langue, l'arabe, véhicule à la fois la démocratie et son contraire.

Comparaison des résultats de l'analyse qualitative selon le critère dichotomique: presse publique/presse privée

L'analyse selon le critère public/privé révèle que, dans l'ensemble, c'est la presse privée qui véhicule la notion de démocratie. L'autre presse, même si elle recourt à la terminologie de la démocratie, elle dénature, comme nous l'avons déjà signalé, le sens de celle-ci. Mais cela n'est pas nouveau dans la mesure où une telle presse ne peut qu'être au service du pouvoir qu'elle représente, qu'elle défend et dont elle partage la vision, y compris celle relative à la démocratie. Quand un pouvoir haït la démocratie, la presse étatique, sa presse à lui, ne peut que se mettre de la partie et pervertir le sens même de cette pratique politique. C'est que dans tout cela, la plume du journaliste est prisonnière de l'idéologie du pouvoir qui accepterait mal que l'alternance politique, le débat contradictoire ou la liberté de la presse soient de mise. Mais l'une comme l'autre y trouvent leur compte. Pour la presse publique, les privilèges et les avantages offerts par le pouvoir qu'elle soutient lui permettent de fonctionner de manière sûre et sans entraves tout en ayant à sa disposition des sources de revenus inépuisables. Pour le pouvoir en place, son image importe beaucoup puisque la presse qu'il commande et qui fait ses louanges lui permet d'avoir une façade de gentil pouvoir qui respecte bien la démocratie, quand bien même celle-ci serait de l'anti-démocratie. Pour revenir à la presse publique, ce qui compte, c'est le fait de ne pas remettre en cause l'idéologie du plus fort et celui-ci, c'est le pouvoir qui subvient à ses besoins. L'éditorial de cette presse n'est qu'un moyen, parmi tant d'autres, qui permet à la politique étatique de se faire une publicité et d'essayer de convaincre le lecteur de son bien-fondé. La ligne éditoriale d'une telle presse ne peut être que celle justifiant et sacralisant toutes les actions de son pourvoyeur de fonds, y compris les actions les plus absurdes. Sa perception d'une notion politique comme la démocratie ne peut donc échapper à ce mode de fonctionnement. C'est pour cette raison que la démocratie se trouve dénaturée au point d'avoir des signifiés nouveaux, des sens connotés. Traiter donc la démocratie de la sorte, c'est se mettre sur la même longueur d'onde que le pouvoir. C'est tenir le discours de ce dernier avec la peur de s'en démarquer, de s'en éloigner et de perdre ainsi les privilèges qui y sont inhérents. La signification de la démocratie est altérée afin de servir des intérêts de survie. S'opposer au pouvoir est synonyme de perte des avantages liés à l'allégeance. La démocratie devient alors celle que veut le pouvoir. La liberté de la presse dérange-t-elle celui-ci ? Eh bien, qu'à cela ne tienne. On lui trouve des limites. On sort la déontologie, les symboles de l'État et les constantes nationales. L'Occident est-il un modèle de démocratie ? Non. Il pratique la politique du « deux poids, deux mesures ». Mais quelle démocratie veut-on suivre ? La réponse est simple : la démocratie du pouvoir en place. En quoi consiste-t-elle ? Aucune réponse ne semble être à même de dissiper ce flou. *El Moudjahid* et *Echaâb* font donc partie de ces journaux contraints, depuis leur création, d'être d'éternels serviteurs du pouvoir. Les journalistes de ces deux quotidiens peuvent être qualifiés de chiens de garde, expression employée par Serge Halimi pour désigner les journalistes qui entretiennent « [...] une connivence avec le pouvoir, tant économique que politique » et qui « pratiquent un « journalisme de révérence » [...] » (cité dans Muhlmann 2004 : 27). Si cela est logique dans la mesure où la couleur du journal peut expliquer son

orientation, il n'en est pas de même avec le quotidien Echourouk qui, bien qu'appartenant à la presse privée, verse dans l'anti-démocratie. Comment expliquer une telle situation si ce n'est par une prise de position tacite pour le pouvoir en place. Ce quotidien pratique-t-il « le journalisme de révérence » dont il tirerait profit ? Ou est-il un quotidien public dont seul le fonctionnement technique et logistique est privé ? Pourquoi ne jouerait-il pas son rôle de quatrième pouvoir ? Ces questionnements peuvent à eux seuls fournir des réponses. Dans ce cas, nous pencherions plus pour une connivence avec le pouvoir en place qu'à une simple ligne éditoriale.

En revanche, la presse privée, longtemps qualifiée d'indépendante, représentée par les quotidiens : *El Watan*, *Liberté* et *El Khabar*, se distingue par un emploi approprié, sur le plan sémantique, de la terminologie de la démocratie. Elle joue pleinement son rôle de quatrième pouvoir comme toute presse se réclamant de la démocratie. Ce jugement est bien entendu fait sur la base des critères d'analyse retenus pour la présente étude, basés sur la terminologie de la démocratie. D'autres critères pour mettre à nu un éventuel rapprochement entre ces journaux et le pouvoir pourraient peut-être nous renseigner sur le degré de leur indépendance. En effet, des études récentes²³ ont mis l'accent sur la face cachée de cette presse. Abstraction faite du cas du quotidien *Echourouk*, ces deux presses expriment donc de manière opposée les valeurs de la démocratie. Cela renseigne on ne peut mieux sur leur degré de liberté.

Grâce à cette analyse, c'est tout un clivage qui prend forme et qui s'affirme entre, d'un côté, une presse libre, ayant du caractère et, de l'autre, une presse bâillonnée dont le seul crédo est d'être la négation de la presse même.

Considérations finales

Deux principaux points peuvent être abordés dans cette conclusion. Le premier est relatif à l'analyse quantitative qui a permis de juger du degré d'emploi de la terminologie de la démocratie dans les différents éditoriaux. La fréquence d'emploi d'une unité lexicale ne signifie pas toujours que le sens attendu est celui forcément exprimé. Autrement dit, un nombre d'occurrences élevé ne garantit pas que le sens d'une notion récurrente soit celui qu'on y attribue généralement. C'est là d'ailleurs qu'apparaît le second point concernant l'importance de l'analyse qualitative. En effet, si le quantitatif permet d'avoir une vue d'ensemble sur le corpus, le qualitatif, élément inévitable dans toute analyse, permet, lui, de lever le voile sur toutes les questions restées en suspens au niveau du premier critère. Bien qu'ils se complètent, ces deux critères n'ont pas la même importance et il se trouve que l'un prime sur l'autre. Les résultats de ce travail le confirment dans la mesure où

²³Nous pouvons citer, à titre d'exemple, l'excellent livre d'El Hadi Chalabi (1999) : *La presse algérienne au-dessus de tout soupçon* et l'ouvrage de Sid Ahmed Semiane (2005) : *Au refuge des balles perdues* qui dressent un tableau noir de la presse écrite algérienne, celle, en particulier, qu'on qualifie de privée et d'indépendante. Cependant, au risque de nous répéter et au vu des résultats de l'analyse effectuée, nous ne pouvons qu'entériner l'idée selon laquelle cette presse exprime les idéaux de la démocratie.

le critère qualitatif a dévoilé le vrai sens du vocabulaire de la démocratie. Grâce donc à l'analyse qualitative, il est possible d'affirmer que la terminologie de la démocratie employée par la presse écrite algérienne a un double sens : un sens naturel, originel et un sens dénaturé et altéré : une sorte de contresens. C'est que dans ce jeu sémantique, ce n'est pas la langue ou le secteur du journal qui entrent en jeu, mais ce sont bien l'idéologie et le discours du pouvoir politique. Parler donc de langue de la démocratie est inadéquat et les résultats d'analyse confirment qu'*El Watan, Liberté* (journaux francophones) et *El Khabar* (journal arabophone) ont la même conception de la démocratie et qu'ils véhiculent tous les trois les valeurs de cette dernière. C'est le même son de cloche pour ce qui est des quotidiens : *El Moudjahid, Echaâb* et *Echourouk* qui perçoivent de la même manière la démocratie et qui en dénaturent le sens. La langue ne peut donc être un facteur expliquant l'expression ou la non-expression de la démocratie. Le français peut être à la fois un moyen de démocratie comme il peut servir d'outil d'anti-démocratie. Et c'est la même règle qui s'applique à l'arabe. En effet, *El Watan, Liberté* et *El Khabar* n'altèrent pas le sens de la démocratie. Ils expriment cette dernière de manière claire et ils en défendent les valeurs. Ce n'est pas le cas des trois autres qui versent dans l'anti-démocratie. Le problème dans tout cela, c'est qu'une même langue peut servir à la fois la démocratie et son contraire. La première conclusion à établir est claire : il n'y a pas de langue propre à la démocratie mais plutôt des discours de presse pro ou anti-démocratique.

Cette conclusion nous met dans une position où nous ne pouvons qu'interroger la notion de démocratie selon non pas les langues, mais plutôt le secteur auquel appartient le journal. Là encore, une deuxième conclusion s'impose : le caractère privé ou public ne peut expliquer le recours ou non à la terminologie de la démocratie ou au sens dénoté de cette dernière. Car, s'il est admis que la presse étatique est proche du pouvoir, donc plus encline à dénaturer le sens de la démocratie, le cas d'*Echourouk*, quotidien privé, remet tout en cause. Ce journal a la même conception de la démocratie que celle d'*El Moudjahid* et d'*Echaâb*. Ni la langue utilisée, ni le secteur économique ne peuvent donc justifier l'emploi ou le non-emploi de la terminologie de la démocratie. Les raisons doivent être cherchées du côté de l'instance énonciatrice²⁴ qui dépend soit d'un pouvoir politique auquel elle est soumise soit d'une idéologie politique qui lui dicte sa conduite. Dans un cas comme dans l'autre, la langue et la presse ne peuvent être que de simples outils au service d'un protagoniste qui est souvent de nature politique. C'est ce protagoniste qui commande, régule et contrôle l'usage d'une notion politique comme la démocratie. Pour le cas des journaux défendant cette dernière, l'instance énonciatrice, c'est la direction du journal qui est convaincue de son combat et qui ne fait que mettre en pratique ce que lui dicte son idéologie. Dans le deuxième cas, la direction du journal n'est pas la vraie instance, elle n'est pas responsable du contenu de l'énoncé. C'est elle qui fait l'acte d'énonciation, qui produit le discours, mais elle le fait pour une autre instance et celle-ci, c'est le pouvoir en place. Ce constat rappelle la dichotomie introduite par Ducrot (1984) au sujet de l'énonciateur et du locuteur et repose la

²⁴Cette instance désigne l'entité qui produit l'énoncé.

problématique de l'instance abstraite et de l'instance réelle.

Le rapport langues-démocratie devrait, peut-être, être appréhendé sous un autre angle, celui de l'instance énonciatrice, la vraie instance, parce que, parfois, elle est juste un prête-nom. Dans ce cas, il serait plus judicieux d'aborder le lien entre l'énonciateur (à distinguer du locuteur/scripteur) et la démocratie car seul cet énonciateur peut être tenu responsable de l'expression ou de l'altération d'une telle notion.

Bibliographie

1. Barilier, Étienne (2011), « La démocratie parle-t-elle français ? », in *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 103, n°3 : 112-115.
2. Benmessaoud, Redha (2018), *Langues et démocratie à travers la presse écrite algérienne*, Thèse de doctorat, Université Frères Mentouri Constantine 1.
3. Bertrand, Olivier (2011), *Histoire du vocabulaire français, Origines, emprunt et création lexicale*, Paris : Éditions de l'École polytechnique.
4. Bourdieu, Pierre. et al. (2001), « Quelles langues pour une Europe démocratique ? », in *Raisons politiques*, vol. n° 2 : 41-64.
5. Chalabi, El Hadi (1999), *La presse algérienne au-dessus de tout soupçon*, Paris, Alger: Éd. INA/YAS.
6. Dalgalian, Gilbert (2017), « Langues et démocratie : un lien imprescriptible », in *Éducation et sociétés plurilingues*, 43 : 93-95.
7. Debbache, Amina, (2015), « C'est permis pour eux... c'est interdit pour nous », in *Journal Echaâb*, 15/01/2015, <http://www.ech-chaab.com/ar/الإفتتاحية/it-em/22909-حلال-عليهم-حرام-علينا-30/12/2016>.
8. Dollé, Marie (2001), *L'imaginaire des langues*, Paris: L'Harmattan.
9. Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris: Editions de Minuit,
10. Fiala, Pierre (2014), « Langue et politique, passion française », in *Mots. Les langages du politique*, 104 : 107-117.
11. Hagège, Claude (2006), *Combat pour le français. Au nom de la diversité des langues et des cultures*, Paris: Ed. Odile Jacob.
12. Kerraz, Nadia, (2015), « Un monde de paix, un vœu pieux ? », in *El Moudjahid*, 05/01/2015, <<https://www.elmoudjahid.com/fr/editorials>> [20/01/2016].
13. Lafon, Jacques (2001), « Langue et pouvoir : aux origines de l' « exception culturelle française » », in *Itinéraires de l'histoire du droit à la diplomatie culturelle et à l'histoire coloniale*, Éditions de la Sorbonne, <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.103135>.
14. Martin-Lagardette, Jean-Luc (1994), *Guide de l'écriture journalistique. Écrire, informer, convaincre*, Paris : Syros.
15. Muhlmann, Géraldine (2004), *Du journalisme en démocratie*, Paris: Editions Payot et Rivages.
16. Ould Boussiafa, Rachid (2015). « Un cadeau pour l'extrême droite » in *Echourouk*, 08/01/2015, <<https://www.echoroukonline.com/-هدية-لليمين->

-] المنطرف>05/01/2016[.]
17. Outoudert, Abrous (2015), « Ignoble » in *Liberté*, 08/01/2015, <<https://www.liberte-algerie.com/editorial/ignoble-3903>> [15/01/2016].
 18. Rey, Alain (2011), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Les Dictionnaires Le Robert-SEJER.
 19. Semiane, Sid Ahmed (2005), *Au refuge des balles perdues*, Paris : Éditions La Découverte.
 20. Sidmou, Mohamed (2015), « Des ministres « innocents » avec préméditation », in *El Khabar*, 29/03/2015, <https://www.elkhabar.com/archive/> [05/02/2016].
 21. Tamani, Djaffar (2015), « L'espoir vient du Sud », in *El Watan*, <<https://www.elwatan.com/archives/edito-archives/lespoir-vient-du-sud-2-17-01-2015>> [10/01/2016].

STRUCTURE DU LEXIQUE ONOMASTIQUE GALLO-ROMAN. ÉCHANTILLON DE LA LETTRE A

Antonia CIOLAC
Institut de linguistique de l'Académie Roumaine
« Iorgu Iordan–Al. Rosetti », Roumanie
antonia_ferihan@yahoo.com

Résumé

La lettre A couvre un total de 1866 entrées du DENF. Il y a deux classes: les *patronymes/matronymes de filiation* et *patronymes/matronymes provenant de la langue commune*. La première classe a un pourcentage d'environ 66% du corpus dépouillé. Elle comprend les *patronymes/matronymes avec évolution phonétique et préfixe zéro*, les *patronymes/matronymes avec évolution phonétique et suffixe* et les *patronymes/matronymes avec évolution phonétique et préfixe patronymique*. La deuxième classe représente environ 34,03%. Grâce à une sous-classe mixte, il est possible que les deux classes s'équilibrent à la moitié. Environ 11% du corpus sont occupés par la *préfixation patronymique*.

Abstract

STRUCTURE OF THE GALLO-ROMANCE ONOMASTIC LEXICON. LETTER SAMPLE - A

The letter A covers a total of 1,866 DENF entries. There are two classes: *patronymic surnames/matronyms of filiation* and *patronymic surnames/matronyms originating in the common language*. The first class holds a share of approximately 66% of the analysed corpus. It includes *patronymic surnames/matronyms with phonetic evolution and zero prefix*, *patronymic surnames/matronyms with phonetic evolution, and suffix* and *patronymic surnames/matronyms with phonetic evolution and patronymic prefix*. The second class represents approximately 34.03%. Due to a mixed subclass, it is possible for the two classes to balance out to half. Around 11% of the corpus includes *patronymic prefixation*.

Mots-clés: *patronyme, matronyme, préfixe patronymique, système de filiation, moyens patronymiques, moyens non-patronymiques*

Keywords: *patronymic surname, matronym, patronymic prefix, filiation system, patronymic means, non-patronymic means.*

1. Introduction : précisions terminologiques et méthodologiques

Le patronyme ou *le matronyme* constitue une catégorie onomastique de dénomination secondaire, qui se trouve en opposition avec le nom primaire ou le nom de baptême. Ce dernier représente la catégorie qui correspond au prénom moderne. Le patronyme est transmis par le père à ses descendants et, à côté du matronyme, qui est transmis par la mère, il représente l'ancêtre du nom de famille moderne. Le matronyme est représenté de manière minoritaire dans le chronolecte gallo-romain moderne, dont nous occupons ici.

Au stade actuel des recherches il est connu que la transition du patronyme médiéval, flexible et non-héréditaire, au patronyme moderne, héréditaire, s'étend sur plusieurs siècles. Il s'agit de trois cents ans, notamment entre les XIII^e–XVI^e siècles p. C., à la fin du Moyen Âge et dans la Renaissance française. Pendant toute cette période ont eu lieu toute une série de changements de noms et d'adoptions de nouveaux noms seconds surtout par certaines familles nobiliaires. D'ailleurs, il est probable que la transition se soit opérée de manière progressive et différenciée en fonction de l'aire géographique.

Il existe des questions concernant la généalogie linguistique du système onomastique gallo-roman : latine, gauloise, germanique, gallo-latine ou bien une synthèse de toutes ces origines? (v. Fabre 1998 : 17–18, 27, Lebel 1974 : 19–26, 27–35, 36–59). Nous croyons, tout comme Xavier Deniau, que les racines du système onomastique français se trouve dans la synthèse des trois systèmes historiques hérités, gaulois, germanique et latin, bien que les traces les plus importantes soient laissées par l'onomastique germanique (Deniau : 2021: 55–63 et 63, Ciolac : 2022).

Conformément à Chareille, certains chercheurs acceptent comme étant connue et admise l'hypothèse conformément à laquelle le système onomastique latin tardif a perdu l'usage courant des catégories principales du prénom et du nom gentilice à partir du III^e siècle p.C. La valeur sémantique et syntaxique principale a été attribuée à la catégorie du cognomen, la seule restée dans l'usage latin, ce qui rapprocherait le système onomastique du latin tardif des systèmes onomastiques contemporains de la fin de l'Antiquité à nom unique :

« Les grandes lignes d'une évolution désormais connue: Du système latin au système à deux éléments. Le système anthroponymique latin classique des *tria nomina* (*praenomen*, *nomen gentile*, *cognomen*), caractéristique de l'aristocratie à l'époque républicaine, rendait "immédiatement perceptible la place de l'individu à l'intérieur d'un groupe familial large" » (Toubert 1973 : 695).

« Sous l'Empire d'abord, mais surtout à partir du III^e siècle, les *cognomina* assurent progressivement le passage à un système à un seul élément (Heinzelmann 1977).

« Cette évolution, amorcée avant l'invasion du territoire latin par les Germains, [...] rend le système anthroponymique romain compatible avec ceux des Germains et des Juifs, fondés sur le nom unique » (Jarnut 1996 : 10, renvoyant à Kajanto 1963 : 9–17 et Mitterauer 1993 : 84 et suiv.).

« Le système germanique, dans lequel les liens de parenté ne peuvent s'exprimer qu'en recourant à des procédés syntagmatiques (selon le *principe de la variation* des éléments) domine en Occident jusqu'à la fin du X^e siècle. Progressivement, à la suite d'un lent processus de dégradation dont les causes restent discutées, il est supplanté, à partir du XI^e siècle, par un système de désignation à deux éléments. Les étapes de ces évolutions sont aujourd'hui bien connues et bien documentées. L'enquête internationale sur la *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, initiée par Monique Bourin en 1987, a notamment permis de préciser la chronologie et l'ampleur du mouvement par lequel s'établit le système [nom + surnom] au tournant du 1^{er} millénaire. Elle a révélé les axes majeurs et les principales articulations d'un processus complexe qui a conduit à ce que partout s'impose le surnom, plus tôt semble-t-il au sud-ouest, plus tard au nord, sous des formes variées selon les régions et les milieux sociaux. » (Chareille 2008 : 18–19)

Il y a deux catégories typologiques établies en fonction du critère étymologique: 1) la première est représentée par les anciens noms de baptême (simples, composés ou dérivés) correspondant aux actuels prénoms modernes; ces unités sont héritées de langues anciennes antérieures à la langue française, l'hébreu, le gréco-latin ou le germanique ancien; ce sont les descendants des systèmes de filiation gallo-romain et germanique, mais aussi des formules de filiation médiévales; ces unités ont une prédominance lexicale germanique; les marques de filiation consistant en des affixes spécifiquement patronymiques (à large diffusion géographique) manquent souvent; 2) la deuxième catégorie est néologique et est représentée par des éléments des langues gallo-romanes appartenant au lexique général; ces unités comprennent de la phraséologie (des périphrases, des locutions et des syntagmes) ou des parties nominales (simples, composées ou dérivées) (des adjectifs, des noms communs et des déterminants définis); parfois, dans la composition de ces noms propres de la deuxième catégorie néologique entrent aussi certains éléments hérités du vocabulaire général de la langue gauloise.

Deniau écrit à propos des réminiscences en français de certains noms latins (qui étaient très probablement des *cognomina* gallo-latins) ayant été conservés comme noms de baptême, mais non pas comme noms de saints. Parmi ces noms latins tardifs sont attestés en ancien gallo-roman méridional entre les XI^e–XII^e siècles p.C. quelques noms comme *Blanchetus*, *Borrellus*, *Brunus*, *Durandus*, *Maurinus*, *Morellus*, *Ruphus*, qui ont produit les noms de famille suivants : lat. *Blanchetus* > fr. *Blanc*, lat. *Brunus* > fr. *Brun*, lat. *Morellus* > fr. *Morel*, lat. *Durandus* > fr. *Durand* (Deniau 2021 : 67). Ces noms d'origine (gallo-)latine sont peu nombreux et rares, mais très fréquents en français moderne (Deniau 2021 : 67, 207–219, 223–232 ; cf. Mulon 2002 : 35–37).

Des formules phrastiques de filiation en langues latine et gallo-romanes ont introduit le patronyme ou le matronyme dans les textes médiévaux, mais ces formules ont disparu progressivement.

La première catégorie onomastique a été soumise à des changements néologiques français, comme l'évolution phonétique avec un préfixe zéro ou l'évolution phonétique accompagnée de la dérivation avec des affixes généraux ou bien avec des préfixes patronymiques. Cette première catégorie a été employée dans des actes

juridiques officiels (de propriété) au Moyen Âge après la formule de filiation latine ou française ainsi : lat. *filius* + génitif latin du nom unique (nom de baptême) du père. En français, *fil*s (sans connecteur) + le nom de baptême (nom unique) du père, mis au cas régime absolu (Foulet 1930 : 16, Queffélec 1995 : 12). Ou *fil*s (sans connecteur) + le nom de baptême du père dérivé avec un suffixe diminutif à valeur stylistique hypocoristique, rarement à valeur patronymique au Moyen Âge, puis aussi (vers la fin du Moyen Âge) avec des suffixes généraux ou des préfixes patronymiques. Ou *fil*s (sans connecteur) + le nom de baptême du père composé de plusieurs noms uniques. Ou bien *fil*s (sans connecteur) + le nom de baptême du père sans aucune marque de dérivation, ni de composition (Fabre : 1998 : 40–42; Dauzat : 1977 : 52–59). Le nom de baptême paternel ou maternel (de la formule de filiation elliptique) mis au cas régime se présente ainsi : *Guy* s.m. CS (cas sujet) – *Guyon* CR (cas régime); *Berte* s.f. CS – *Bertain/Bertrane* CR ou les formes masculines de ce matronyme *Bert* CS – *Berton* CR; *Hugues* (au nord) ou *Huc* (méridional)/*Hue* CS – *Hugon* (méridional) și *Huon* (au nord) CR; *Henri* CS – *Henrion* CR (Dauzat 1977 : 55, 72, Fabre 1998 : 42).

La deuxième catégorie est synthétique sur le plan lexical, mais pas nécessairement au plan grammatical, puisqu'elle est la contraction d'unités syntagmatiques périphrastiques : nous dénommons ces éléments des « patronymes/matronymes issus de la langue commune ». Cette deuxième catégorie a été utilisée dans les actes français médiévaux de recensement de la population après des formules latines du type « cognomen »/« cognomento »/« cognomine »/« qui cognominatur », « qui vocatur », « dictus », etc., disparues vers la fin du Moyen Âge.

Notre recherche part des questions signalées par la bibliographie de spécialité concernant l'inventaire onomastique français. Nous en mentionnons certaines. Deniau (2021) souligne le fait que le français choisit de ne pas marquer le rapport de filiation par des moyens lexicaux et sémantiques fréquents dans les noms patronymes ou matronymes :

« Deux solutions se présentaient, qui n'ont pas connu en France une faveur égale : relier l'individu à sa parenté en précisant après son nom de baptême un rapport de filiation; ou bien individualiser la personne en complétant ce premier nom par la mention d'une caractéristique personnelle, d'un trait de personnalité lui appartenant en propre, sous la forme d'un surnom. Un acte passé dans le comté de Nice et daté du 4 janvier 1092 nous révèle ces premiers "tâtonnements" entre les deux possibilités évoquées précédemment. [...]

C'est toutefois le système du surnom qui rencontra la faveur de la population française, la filiation étant surtout utilisée dans les actes officiels. » (Deniau 2021 : 73–75, 65–78)

D'autre part, la linguiste française Marianne Mulon affirme que, numériquement et du point de vue de la fréquence, la catégorie la plus importante de l'inventaire des noms de famille gallo-romans est celle des prénoms qui sont d'anciens noms de baptême :

« Cette catégorie des anciens noms de baptême est probablement la plus importante du corpus des noms de famille: il est remarquable que, sur les dix noms les plus fréquents aujourd’hui en France, six soient d’anciens noms de baptême : *Martin, Bernard, Thomas, Richard, Robert, Laurent.* » (Mulon 2002 : 10)

Nous souhaitons insister tout particulièrement, en ce qui suit, sur les procédés de marquage de la filiation. Par « affixe patronymique », nous entendons un affixe à sens de filiation patronymique spécialisé dans le domaine de l’onomastique (PRE 2020 [2014], s.v. patronymique). Par « sens patronymique » ou « construction patronymique », nous comprenons un sens ou une construction qui marquent la filiation de manière transparente, avec des moyens morphosyntaxiques ou lexicaux spécialisés. Nous nous proposons de mettre en relief sur le plan statistique la composition lexicale et étymologique de l’inventaire onomastique français présent à la lettre *A* du dictionnaire *DENF* (Morlet 1991). *DENF* est un dictionnaire étymologique des noms de famille français qui est important dans la lexicographie onomastique, mais aussi bien concis.

Nous voulons aussi savoir quel est le poids quantitatif de la construction patronymique dans le corpus étudié. Nous choisissons d’inclure dans la catégorie des « patronymes/matronymes de filiation » les patronymes ou matronymes provenant des noms de personnes qui sont d’anciens noms premiers. La plupart de ceux-ci étaient d’abord des noms uniques au Haut Moyen Âge (compris entre les V^e–X^e siècles p.C., entre la chute de l’Empire Romain d’Occident au 4 septembre 476 p.C. et l’an 1000), puis ils sont devenus progressivement des noms de baptême. La linguiste Morlet les désigne dans son dictionnaire avec les indications : « nom de personne; nom de baptême » (Morlet 1991 : *passim*, sous les articles).

Tout comme dans Ciolac (2024), nous nous inspirons des distinctions onomastiques opérées par Dauzat (1977 : 49–217) pour réaliser cette classification et son analyse. Les patronymes/atronymes issus de la langue commune comprennent : a) des noms d’origine géographique, b) des noms de métiers et d’occupations (incluant aussi des noms de parenté et d’autres catégories onomasiologiques, comme des noms de parties du corps ou bien tirés de la flore et de la faune, etc.) et c) des sobriquets (Dauzat 1977 : 49–217, Fabre 1998 : 59–93).

Nous incluons dans la catégorie des « patronymes/matronymes provenant de la langue commune » ces noms de famille français qui correspondent aux noms d’origine (y compris les noms topographiques), aux noms d’occupation et aux sobriquets. Tous ces types sont désignés par Morlet dans le *DENF* par des mentions telles que : « nom de localité, nom de lieu-dit », « nom ethnique », « surnom de métier », « sobriquet désignant... » etc.. Nous ne faisons pas de différence ici entre le patronyme et le matronyme, puisque leurs procédés de formation sont semblables, même s’ils ne sont pas identiques. La lettre *A* couvre un total de 1866 entrées dans le *DENF*. Nous avons deux classes de faits importants : les *patronymes matronymes de filiation* et les *patronymes/matronymes provenant de la langue commune*.

2. Classification morpho-étymologique

2.1. Patronymes/matronymes de filiation

Cette première classe des patronymes/matronymes de filiation comprend tous les patronymes/matronymes qui expriment la filiation soit de manière implicite, comme héritières des systèmes de filiation médiévaux, soit explicitement, par l'adjonction de préfixes patronymiques. C'est la classe la plus importante numériquement sous la lettre *A*, conformément au dépouillage du *DENF*. Cette classe 1 couvre 1231 unités du total de 1866 entrées de la lettre *A* et représente un pourcentage d'environ 65,97%, donc de 66% du corpus dépouillé. Le nombre des noms de famille d'origine germanique est également très élevé, avec plus de 50% du corpus dépouillé.

La classe 1 se sous-divise en plusieurs sous-classes: patronymes/matronymes avec évolution phonétique et préfixe zéro, patronymes/matronymes avec évolution phonétique et suffixe, patronymes/matronymes avec évolution phonétique et préfixe patronymique. Nous commenterons les exemples cités en nous inspirant du *DENF*.

2.1.1. Patronymes/matronymes avec évolution phonétique et préfixe zéro

Nous discutons les patronymes et matronymes qui ont une évolution phonétique française, mais un préfixe zéro, donc qui manquent de préfixe. Sont concernés les noms de famille français provenant d'anciens noms premiers. Les noms seconds qui en sont issus sont majoritairement germaniques, mais ils comprennent également des noms latins chrétiens. Ils résultent soit de sobriquets germaniques anciens (antérieurs à l'an 1000), soit de l'expression de la filiation par la variation thématique de facture germanique, soit de *cognomina* latins chrétiens, soit de l'ellipse de la formule de filiation médiévale plus tardive (entre les X^e–XV^e siècles p.C.). Ces noms représentent approximativement jusqu'à la moitié de l'ensemble de la classe 1, celle des patronymes/matronymes de filiation. À cause du préfixe zéro, le marquage de la filiation est faible dans cette sous-classe.

Quémener (2021 : 53–54) suggère que les noms de personnes au Moyen Âge français ont pu varier le long de la vie pour dénommer une seule et même personne. Nous en déduisons que les noms de personnes ont pu parfois être différents du nom de baptême, sans que nécessairement tous ces noms aient été portés dans une séquence de dénomination.

Les noms uniques ont été hérités en grand nombre et ont souffert presque toujours des évolutions phonétiques vis-à-vis de leur étymon des langues anciennes. Dans cette sous-classe onomastique avec le préfixe zéro, le rapport sémantique de filiation possède un marquage faible en français. Ceci, parce qu'il est mis en évidence surtout par la conservation du nom unique en tant que tel, comme résultat des systèmes de filiation médiévaux (cf. *supra* sous 1.). Nous citons un exemple des plus usuels et fréquemment employés.

- (1) *Albert* est la forme savante d'*Aubert*, qui a de nombreuses autres variantes françaises savantes et dérivées, dialectales et régionales. Son étymologie est germanique < germ. *Adalberht* < germ. *adal-* « noble » + germ. *-berht* « brillant, illustre ».

Nous mentionnons aussi le nom de famille d'origine germanique :

- (2) *Aschier* < nom de personne d'origine germ. *Aschari* < germ. *asc-* < vieux-haut-allemand *asc* « frêne, lance de frêne » + germ. *-hari* « armée ».

Nous citons aussi :

- (3) *Adjuteur*, nom très probablement d'origine latine tardive et chrétienne, hérité comme nom unique, ultérieurement transformé en nom de famille. Il a une évolution phonétique française, mais des affixes zéro. *Adjuteur* est une forme savante < lat. *adjutor* / *adjūtōr*, *adjūtōris* s.m., nom commun de personne, d'agent « celui qui aide, assistant » < lat. vb. transitif *adjūvo*, *adjūvī*, *adjūtum*, *adjūtāre* « aider, appuyer ».

Le français a une variante populaire du nom *Adjuteur* :

- (4) *Ajoutre*, nom de personne popularisé par un saint chrétien qui a été honoré à Clermont-Ferrand.

Le nom personnel *Adjuteur* / *Ajoutre* est entré dans la toponymie française. Ainsi, le toponyme *Saint-Ustre* tire son étymologie de ce nom personnel (dans la commune d'Ingrande, Vienne).

Beaucoup d'entrées enregistrées sous la lettre *A* qui ont à l'initiale *A(r)*- sont en fait des variantes dialectales méridionales (gasconnes) de certains noms germaniques qui commencent par les sons *R* ou *H* aspiré. Par conséquent, les noms concernés sont enregistrés aussi sous les lettres *R* et *H* du DENF. Par exemple :

- (5) *Arribart* ou *Arribert* sont des formes gasconnes du nom d'origine germanique *Ribert* < germ. *Ricberht* < germ. *ric-* « puissant » + germ. *-berht* « brillant, illustre ».
- (6) *Arramond*, *Aramon* est la variante gasconne du nom d'origine germanique assez répandu et aux nombreuses variantes *Ramon(d)*/*Ramon* (méridional), *Ramounet*, *Raimond* ou *Raimbaud*, avec ses variantes méridionales *Rambourg*, *Rambour*, etc. < germ. *Raginbald*/*Raginbold* < germ. *ragin-* « conseil » + germ. *-bald/-bold* « audacieux ».

Les langues germaniques étaient plutôt orales et avaient des systèmes onomastiques basés sur des noms uniques, mais ces unités étaient simples ou complexes. Les noms germaniques tardifs hérités en français sont pour la plupart des unités lexicales complexes, syntagmatiques et périphrastiques, formées dans les langues germaniques anciennes. Ce sont souvent des phrasèmes contractés ayant l'aspect d'un groupe nominal. Conformément à D'Arbois de Jubainville (1900 : *passim*), beaucoup des noyaux nominaux des périphrases germaniques tardives étaient des diminutifs d'autres noms germaniques périphrastiques plus anciens. Les noyaux nominaux des périphrases tardives ont été obtenus à partir des variantes périphrastiques plus anciennes par troncation et/ou suffixation diminutive et sont devenus des noyaux d'autres périphrases onomastiques nouvelles. Avec le

développement de l'écriture en langues germaniques (après le commencement du VI^e siècle p.C.), apparaissent peu à peu les noms seconds et de famille (de clan) nobiliaires germaniques, dans des variantes écrites tardives de ces langues. Les nombreux noms d'origine germanique ont gardé d'anciens formants onomastiques, dont un bon nombre ont cessé d'être des morphèmes productifs en français. Puisque ces morphèmes sont morts et figés, le linguiste Paul Lebel les dénommait des « finales de noms d'origine germanique », non pas des suffixes: la finale fr. *-baud* < germ. *-bald* > en fr. *Gerbaud* (< germ. *Gairbald*) et en fr. *Goubaud* (< germ. *Gatbald*), fr. *-bert* < germ. *-berht* > en fr. *Aubert* (< germ. *Adalberht*) et en fr. *Flobert* (< germ. *Hlodoberht*), fr. *-ger*, *-gier* < germ. *-gari* > en fr. *Auger*, *Augier* (< germ. *Aut-/Adalgari*) et en fr. *Béranger* (< germ. *Beringari*), etc. (v. Lebel 1974 : 56–57 : tableau) (voir *supra* les exemples 5 et 6).

2.1.2. Patronymes/matronymes avec évolution phonétique et suffixe

Nous discutons ici les patronymes ou matronymes qui ont une évolution phonétique et qui reçoivent des suffixes diminutifs (à valeur stylistique hypocoristique, qui rarement pouvaient avoir aussi une valeur patronymique au Moyen Âge) ou n'importe quel autre type de dérivation. Les matronymes s'inscrivent surtout dans les sous-classes avec suffixation diminutive hypocoristique ou avec suffixation générale.

Ce type de nom de famille représente une forme moderne qui résulte toujours de l'ellipse de la formule de filiation médiévale, qu'elle provienne du nom de baptême ou du sobriquet. Malgré le fait qu'elle corresponde à une ancienne structure de filiation, cette construction patronymique est réalisée à un faible degré dans cette sous-classe (v. *supra* 2.1.1.). Ceci est dû à ce que le suffixe diminutif n'a pas de sens patronymique à l'époque moderne. Mentionnons ici deux exemples.

D'abord

- (7) *Aubelet*, patronyme, *Aubelette*, matronyme, sont des diminutifs du nom d'origine germanique *Aubert*, dérivés avec les suffixes diminutifs français *-et* au masculin et *-ette* au féminin.

Ensuite, nous mentionnons les noms aux variantes dérivées :

- (8) *Aubriat*, *Aubriet*, *Aubriot*, *Aubrion*, dérivés avec des suffixes non-diminutifs à partir du nom *Aubry* d'origine germanique < germ. *Albaric* < *alb-* < germ. **albh* < vieil-anglais *aelf* < moyen-haut-allemand *elp* « elfe » + germ. *-ric* « puissant ».

À cause du fait qu'il y a plusieurs combinaisons d'anthroponymes syntagmatiques autour des mêmes noyaux hérités des langues germaniques, nous constatons le grand degré de rapprochement paronymique des noms germaniques à la lettre *A*.

Cette sous-classe est faiblement représentée du point de vue quantitatif, avec environ 30 unités du total des 1866 qui figurent dans le corpus dépouillé.

2.1.3. Patronymes/matronymes à évolution phonétique et préfixe patronymique

Nous prenons en considération dans cette sous-classe les patronymes ou les matronymes français qui reçoivent des préfixes régionaux commençant par la lettre *A*. La dérivation patronymique ou matronymique est synthétique sur le plan lexical et synthétique ou analytique du point de vue morphologique et morpholexical. Les matronymes s'inscrivent dans la sous-classe avec préfixation matronymique du type morphologique analytique.

Les unités patronymiques dérivées avec la préfixation patronymique représentent approximativement 205 éléments (parmi lesquels nous avons inclus quelques 5–6 affixes d'autres lettres) du total des 1866 entrées de la lettre *A* du *DENF*. La sous-classe de la dérivation patronymique représente un pourcentage de 10,98%, donc d'environ 11%.

Les préfixes patronymiques (synthétiques ou analytiques sur le plan morphologique et morpholexical) qui commencent par la lettre *A* sont : 1) le préfixe français *a-*, avec sa variante *ad-*, construit d'après le modèle de la préposition-adverbe latine *ad-* ayant la valeur d'un morphème; il semble être dialectal ou populaire; 2) le préfixe breton français *ab-/ap-* < breton *mab* « fils de... »; 3) le groupe patronymique contracté, analytique sur le plan grammatical, résultant de la préposition fr. *à* + article défini masculin *le* > *au-*; 4) les variantes dialectales non-contractées du groupe patronymique analytique du genre masculin: prép. *à* + article défini *le* > *al-* et prép. *à* + article défini élidé avec assimilation *l' > all-*. Celles-ci sont donc les variantes non-contractées du groupe préfixal patronymique *au-*, *al-*, *all-*. 5) Il y a aussi le groupe préfixal matronymique qui est grammaticalement analytique résulté de la préposition fr. *à* + article défini féminin *la* > *ala-*.

Le préfixe *ab-/ap-*, qui est issu du breton *mab* « fils de... » (le 2), est le seul préfixe synthétique spécialisé en onomastique en français. C'est un préfixe patronymique.

Nous complétons. Toujours avec un sens patronymique, il y a en français le suffixe *-enc* < germ. *-ing*. Celui-ci a été utilisé dans les versions écrites des langues germaniques pour former des noms de clan, tels *Meroving*. Il y a encore le suffixe patronymique d'origine flamande *-s*, qui est plus moderne. Il faut y ajouter, selon Dauzat, les noms propres de personnes au pluriel collectif, comme *Les Durand*, *Dézarnauds*, *Auxenfants*, *Lesmayoux* « les maires », qui sont rares en anthroponymie, mais fixés dans la toponymie des localités rurales (Dauzat 1977 : 58–59).

Il existe également à la lettre *D* le préfixe patronymique grammaticalement analytique *de* (Ciolac 2024 : *passim*). Celui-ci est placé devant le prénom (nom de baptême) ou du nom descriptif (nom de la langue commune française), accompagné ou non d'articles définis masculins ou féminins : *Degeorge(s)*, équivalent de *Ageorge* (Dauzat 1977 : 55). Il n'existe plus d'autres affixes patronymiques ou matronymiques spécifiquement onomastiques en français.

Cette sous-classe d'unités onomastiques ayant des préfixes patronymiques à la lettre *A* comprennent des noms qui ont les bases lexicales suivantes : a) soit des noms de baptême ou d'anciens noms uniques ; soit : b) des noms descriptifs

provenant de la langue commune (noms géographiques ou d'occupations, des sobriquets, etc.) (cf. *supra* sous 1.).

Le corpus de cette sous-classe semble partagé de moitié entre les deux types a) et b). La dernière construction, b), avec le préfixe patronymique + nom descriptif dénote de nouveau un plus faible marquage du rapport sémantique de filiation en français et s'intersecte avec la classe des « patronymes/matronymes provenant de la langue commune ».

Pour le préfixe *ad-* comme variante dialectale du préfixe français *a* (< prép. *à*), le *DENF* enregistre une seule unité onomastique s'encadrant dans la catégorie a), celle de la préfixation patronymique à partir de bases qui sont des noms premiers :

- (9) *Advenart* < ellipse de la formule [*filz*] *à Venart* ou « fils de *Venart* ». *Venart*, *Venaud*, *Venault* sont des variantes dialectales de Normandie du nom de personne français *Guénard*, *Guenaud* < nom germ. *Wanhard*, composé des éléments < germ. *wan-* « attente, espoir » (< gotique *wans* < vieux-haut-allemand *wân* « attente, espoir ») + germ. *-hard* « dur, puissant ».

Nous mentionnons quelques exemples pour les deux catégories a) et b).

Pour la catégorie a), noms de baptême ou noms uniques dérivés avec des préfixes patronymiques, nous citons les noms de famille suivants :

- (10) *Abalan* / *Aballan* < préfixe breton *ab-* < breton *mab* « fils de... » + *Alan* = « fils d'Alan ».
- (11) *Abardet* / *Abardier* < préfixe *a-* + *Bardet* / *Bardier* « fils à Bardet / Bardier ».
- (12) *Abéozen* < préfixe breton *ab-* + *Éozen* « fils de Éozen ».
- (13) *Abéré* < préfixe breton *ab-* + *Éré* « fils de Éré ».
- (14) *Acoulon* / *Acoulomb* / *Accoulon* < préfixe *a-* + *Coulon* « fils à Coulon ».
- (15) *Adenis* < préfixe *a-* + *Denis* « fils à Denis ».
- (16) *Aduard* « fils à Duard / Douard ».
- (17) *Alabeatrix* < préfixe *ala* < préposition *à* + article défini féminin *la* + *Beatrix* « fils à la Beatrix ».

Pour la catégorie b), noms descriptifs provenant de la langue commune dérivés avec des préfixes patronymiques, nous citons les noms de famille suivants :

- (18) *Abisset* < *a* + *Bisset* « fils à Bisset ».
- (19) *Agay* / *Augay* / *Auguay* < préfixe *a* et *au* + *gay* « fils à / au gay »; *gay* / *gai* < gotique **gaheis* « [homme] de bonne humeur, gai, joyeux ».

- (20) *Aguet / Aguetand / Aguetant* < « fils à celui qui fait le guet ».
- (21) *Alablanche* « fils à la blanche ».
- (22) *Alabrune* « fils à la brune ».
- (23) *Alabouvette* « fils / fille à la femme à Bouvet ».
- (24) *Alacoque* « fils / fille à la femme au *coq* ».
- (25) *Aladame* « fils / fille à la dame ».
- (26) *Allarousse* « fils à la rousse ».
- (27) *Allegrand* « fils à le grand » => « fils al legrand » : cette formule est dialectale et présente aussi une assimilation phonétique.
- (28) *Alligier* « fils à le ligier » => « fils al ligier », « fils à celui qui est léger » : la formule est dialectale avec une assimilation phonétique ; *ligier* est une variante régionale de *léger*.
- (29) *Aubarbier* « fils au barbier ».
- (30) *Bisset* : dérivé du bisse, qui en ancien français signifiait « lin ».
- (31) *Bouvet* : « veau; boeuf ».
- (32) *Bouvette* : matronyme.

Nous remarquons les phénomènes d'assimilation phonétique du préfixe patronymique analytique français dans les formes *all-*, *ap-*, *ass-* (cf. *supra*). Nous citons en guise d'exemples les déjà mentionnés noms de famille *Allarousse*, *Allegrand*, *Alligier* (exemples 27, 28, 29), mais aussi *Apprin* (« fils à Prin »), *Assimon* (ellipse de la formule « fils à Simon »). Les graphies lexicographiques du DENF sont consacrées par la norme, mais elles notent aussi la prononciation orale.

En revanche :

- (33) *Appriou* est un nom propre secondaire breton qui provient du syntagme avec préfixe patronymique breton *ab-*, prononcé *ap-* par assimilation phonétique, plus le nom de baptême breton *Riou / Rio* < lat. *Riocus*.

2.2. Patronymes/matronymes provenant de la langue commune

Nous n'insisterons pas trop sur cette deuxième classe onomastique principalement non-patronymique. Dans certaines situations, elle s'intersecte avec la première classe, celle des patronymes ou matronymes de filiation (cf. *supra* sous 2.1.3.). Il faut toutefois préciser que, lorsqu'il y en a, les procédés de formation et de dérivation qui sont appliqués à cette deuxième classe sont exactement les mêmes qui

sont appliqués à la classe 1 (des patronymes/matronymes de filiation). Nous avons compté 635 unités *non*-patronymiques du total des 1866 entrées de la lettre *A* du DENF, sans inclure au dénombrement les noms de famille qui combinent les bases de la classe non-patronymique avec la préfixation patronymique.

Cette deuxième grande classe représente une minorité importante avec un pourcentage d'environ 34,03% du corpus dépouillé. Si nous ajoutons à celle-ci l'autre moitié mixte de la sous-classe avec préfixation patronymique à partir de bases lexicales de la langue commune, le pourcentage des noms patronymiques sous la lettre *A* qui sont formés avec des moyens non-patronymiques augmente probablement à 40–50% du corpus dépouillé.

2.2.1. Nom d'origine

Nous citons ici trois exemples.

- (34) *Antibol / Antiboul / Antipoul*, nom de localité d'origine devenu nom de famille : forme ancienne du toponyme *Antibes* < *Antipolis*.
- (35) *Antichan*, nom de localité d'origine située dans la Haute-Garonne et les Hautes-Pyrénées < nom de domaine lat. *Anstitanum* < lat. nom de personne *Anstistius* > lat. *Antissius* + le suffixe lat *-anum*.

Les noms de personne liés aux toponymes sont en grand nombre dans cette deuxième classe (patronymes formés avec des moyens non-patronymiques). Un troisième exemple est à la limite de la toponymie et du sobriquet :

- (36) *Albisson* a deux sens étymologiques : 1. « l'homme au buisson/bisson » (*bisson* : forme régionale), caractéristique du domicile ; ou : 2. comme dérivé de *bisse* < ancien occitan *bison* « lin très fin », sobriquet de celui qui portait des vêtements de lin. Remarquons que le préfixe *al-* est un moyen de dérivation qui n'a pas de sens patronymique ici.

2.2.2. Noms d'occupations et de métiers

Les noms d'occupations sont plus rares à la lettre *A*, où prédominent les noms de domaines gallo-latins et germaniques latinisés. Citons, toutefois, un exemple qui est à la frontière de l'occupation et du sobriquet. Ce dernier, le sobriquet, est un procédé sémantique élargi qui se trouve à la base de toute la classe des patronymes ou matronymes provenant de la langue commune.

- (37) *Allouge* (dans le Midi) reprend probablement le terme occitan *alleouge*, variante de *aleuge* < lat. *alleviare* « alléger ». *Allouge* a désigné initialement une embarcation qui servait au chargement et déchargement d'un bâtiment (naval). Ce surnom a été destiné à une personne qui pratiquait le métier de transporteur.

2.2.3. Sobriquets

Citons quelques exemples :

- (38) *Agu* (Franche-Comté, Picardie)/*Agut/Agutte* (matronyme dans le Cantal) < ancien français *agu* < lat. *acutus* « pointu », sobriquet qui a pu désigner au sens figuré une « personne au caractère mordant, tranchant ».
- (39) *Aloze, Alozé*, participe passé du verbe *aloser/alozier* « louer, faire l'éloge (de quelque chose/de quelqu'un) », a été un surnom avec sobriquet désignant probablement « un homme honoré, estimé ».
- (40) *Amagat* (Auvergne, Languedoc), participe passé du verbe occitan *amagar* < verbe gotique *magan* « cacher, mettre à l'abri », a été le surnom avec sobriquet destiné à un « [homme] avare ».

3. Conclusions typologiques et statistiques

En conclusion, il faut souligner en premier lieu que tous les noms et formes de noms enregistrés dans le *DENF* ne doivent pas nécessairement être fréquents dans l'usage du français moderne, même s'ils font partie de son patrimoine. L'indice de noms de famille établi par Marianne Mulon (2002 : 183–196) selon des critères thématiques sélectionne seulement certains patronymes ou matronymes.

Nous soulignons aussi que la préférence pour l'expression de type syntagmatique du surnom en français (et sans préfixation patronymique) pourrait être d'origine germanique, conformément à Chareille (2008 : 18–19).

À partir du corpus analysé, on pourrait affirmer qu'il n'y a pas de préfixes spécialisés (du type synthétique morpholexical) en onomastique française, mis à part le préfixe d'origine bretonne *ab-* (parfois assimilé à *ap-*) (dialectal et peu usuel), ni de suffixes patronymiques, sauf les deux suffixes d'origine germanique *-enc* et de *-s*. Tous ces affixes sont dialectaux, donc rares (Dauzat 1977 : 53). Nous pourrions comparer les résultats statistiques de la lettre *A* à ceux de la lettre *D* avec le préfixe *de-* du même *DENF* (Ciolac 2024 : 51, 59–60).

« Les diverses classes onomastiques secondes dérivées avec le préfixe *de*, relevées à la lettre *D* du *Dictionnaire étymologique des noms de famille* de Marie-Thérèse Morlet, sont numériquement dominées à la première place par les noms d'origine géographique (49,239%). La seconde place revient aux surnoms aux traits mixtes (24,252%). En troisième position se trouve le nom de filiation (14,87%). En quatrième position, nous incluons les surnoms descriptifs, mais aussi les noms de domaines (11,639%). Ceci confirme les observations du linguiste X. Deniau (2021) sur la création de l'inventaire des noms de famille français, qui englobent et dépassent les moyens de la toponymie. » (Ciolac 2024 : 51, 59–60)

Nous revenons aussi sur les fréquences relatives calculées qui sont mentionnées plus haut :

1. *Les patronymes/matronymes de filiation* représentent un pourcentage d'approximativement 66% du corpus dépouillé (1231 unités du total des 1866 entrées de la lettre *A* du *DENF*).

2. Le nombre des *noms de famille d'origine germanique* est de plus de 50% du corpus analysé ?

3. *Les noms de famille avec évolution phonétique française, mais avec le préfixe zéro* représentent jusqu'à environ la moitié de l'ensemble de la classe des patronymes ou matronymes de filiation (résultant de constructions elliptiques de filiation et de systèmes patronymiques et matronymiques).

4. *Les noms de famille avec évolution phonétique et des suffixes diminutifs (qui ont en général une valeur stylistique hypocoristique) ou un autre type de dérivation* sont une sous-classe faiblement représentée à la lettre *A*, avec moins de 30 unités du total des 1866 unités du corpus analysé, donc moins de 6,2% du corpus.

5. *Les noms de famille avec évolution phonétique et des préfixes patronymiques* à la lettre *A* représentent un pourcentage d'environ 11% du corpus : approximativement 205 éléments des 1866 entrées de la lettre *A* du *DENF*, parmi lesquels nous avons inclus quelques 5–6 éléments de suffixation d'autres lettres.

6. La deuxième classe, les patronymes provenant de la langue commune française, qui présentent un faible degré d'expression de la filiation, représentent une minorité importante, avec un pourcentage d'environ 34,03% du corpus : il y a 635 unités *non-patronymiques* sur les 1866 entrées de la lettre *A*.

7. Les *unités patronymiques* (la classe 1) couvrent 66%, donc un peu plus de la moitié du corpus, alors que la deuxième classe, les *patronymes provenant de la langue commune française*, représente environ 34,03% de la lettre *A*. En revanche, si nous prenons en considération la sous-classe mixte des noms patronymiques formés (avec des préfixes patronymiques) à partir de bases provenant de la langue commune, il est possible que les deux grandes classes s'équilibrent à la moitié, probablement vers les 40–50% du corpus.

La lettre *A* présente une situation exceptionnelle en onomastique française, puisqu'elle contient des noms avec des préfixes patronymiques de deux sortes. Ce sont le préfixe breton français *ab*, parfois assimilé à *ap-*, issu du mot breton *mab* signifiant « fils de... », morphologiquement synthétique, et les préfixes *a*, *ala*, *au*, *all*, *al*, grammaticalement analytiques, mais lexicalement synthétiques.

Nous remarquons le faible pourcentage d'environ 11% du corpus des *noms de famille avec (évolution phonétique et) des préfixes patronymiques*. Ceci confirme les observations de Xavier Deniau (2021 : 73–75) concernant la préférence du français, au moins dans les formes, pour le surnom purement descriptif.

Bibliographie

1. Chareille, Pascal (2008), « Introduction générale », in Pascal Chareille (éd.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Tome VI : *Le nom, histoire et statistiques : Quelles méthodes quantitatives pour une étude de l'anthroponymie médiévale ?*, Nouvelle édition [en ligne], Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 16–29.
2. Chareille, Pascal (éd.) (2008), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Tome VI : *Le nom, histoire et statistiques : Quelles méthodes*

- quantitatives pour une étude de l'anthroponymie médiévale ?*, Nouvelle édition [en ligne], Tours : Presses universitaires François-Rabelais (<https://books.openedition.org/pufr/16651>).
3. Ciolac, Antonia (2022), « Xavier Deniau, *Histoire des noms de famille français. De leur formation à leur disparition* », Paris : L'Harmattan, 2021, 255 p., in *Philologica Jassyensia*, XVIII, 1, 35 : 354 – 358.
 4. Ciolac, Antonia (2024), « Antroponimia secundară cu prefixul de- în limba franceză », in Mihaela-Viorica Constantinescu, Gabriela Stoica (éds.), *Sincronic și diacronic în cercetarea lingvistică. „Litere 160”. Actele Colocviului Aniversar al Facultății de Litere, Universitatea din București (2-4 noiembrie 2023)*, București : Editura Universității din București, 51-61.
 5. D'Arbois de Jubainville, H. (1900), *Études sur la langue des Francs à l'époque mérovingienne*, Paris : Librairie Émile Bouillon Éditeur.
 6. Dauzat, Albert (1977), *Traité d'anthroponymie française. Les noms de famille de France*, 3^e édition revue et complétée par Marie-Thérèse Morlet, Paris : Librairie Guénégaud.
 7. Deniau, Xavier (2021), *Histoire des noms de famille français. De leur formation à leur disparition*, Paris : L'Harmattan.
 8. Fabre, Paul (1998), *Les noms de personnes en France*, Que sais-je ?, Paris : Presses Universitaires de France.
 9. Foulet, Lucien (1930), *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris : (1^{re}, 3^e éd.) Librairie Ancienne Honoré Champion Éditeur (2^e éd.) Librairie Ancienne Honoré Champion § Édouard Champion.
 10. Heinzelmann, Martin (1977), « Les changements de la dénomination latine à la fin de l'antiquité », in Georges Duby, Jacques Le Goff (éds.), *Famille et parenté dans l'Occident médiéval [Actes du colloque de Paris (6-8 juin 1974)]*, Rome : École Française de Rome, 19–24.
 11. Jarnut, Jörg (1996), « Avant l'an Mil », in Monique Bourin, Jean-Marie Martin, François Menant (éd.), *L'anthroponymie, document de l'histoire sociale des mondes méditerranéens [Actes du colloque international organisé par l'École Française de Rome (Rome, 6-8 octobre 1994)]*, Rome : École Française de Rome, 7–18.
 12. Kajanto, Iiro (1963), « Onomastic Studies in the Early Christian Inscriptions of Rome and Carthage », in *Acta Instituti Romani Finlandiae*, II, 1, Helsinki.
 13. Lebel, Paul (1974), *Les noms de personnes en France*, Que sais-je ?, 235, Paris : Presses Universitaires de France.
 14. Mitterauer, Michael (1993), *Ahnen und Heilige. Namengebung in der europäischen Geschichte*, München : Beck.
 15. Morlet, Marie-Thérèse (1991), *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris : (Librairie Académique) Perrin. (= DENF)
 16. Mulon, Marianne (2002), *Origine et histoire des noms de famille. Essais d'anthroponymie*, Paris : Éditions Errance.

17. Queffelec, Ambroise (1995), « La construction SN1 Ø SN2 et ses concurrentes dans *La mort le roi Artu* », in *L'Information Grammaticale*, 65 : 12–16 (http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1995_num_65_1_3052).
18. Quémener, Pierre-Yves (2021), « Anthroponymie française de la seconde moitié du Moyen Âge », in Christine Ferlampin-Acher, Fabienne Pomel, Emese Egedi-Kovács (éds.), *Par le non conuist an l'ome. Études d'onomastique littéraire médiévale*, Budapest : Collège Eötvös József ELTE – CELLAM Université Rennes 2, 47–60 (<https://mek.oszk.hu/23000/23056/23056.pdf>).
19. Toubert, Pierre (1973), *Les structures du Latium médiéval : Le Latium méridional et la Sabine du IXe siècle à la fin du XIIe siècle*, Rome : École Française de Rome.
20. *** *Petit Robert de la langue française* (2020 [2014]), Paris, Le Robert/SEJER (= PRE 2020 [2014]).

LES FORMES DU POUVOIR DANS LE ROMAN *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE* DE DENIS DIDEROT

Euphrosyne EFTHIMIADOU
École de l'Air hellénique, Grèce
efrosin13@yahoo.com

Résumé

« *Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce, a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison.* » (Diderot 1751 : 898). Au XVIII^e siècle, Diderot témoigne de la quête du roman dans *Jacques le Fataliste et son maître* en vue de mettre en valeur le problème du libre arbitre et de souligner la contradiction entre le déterminisme et la liberté humaine. Tout en suivant le système philosophique de Spinoza (1677) où l'homme est comparé à une boule consciente de son cheminement, mais qui est incapable de réagir au déroulement fatal, voire au déterminisme des événements, Diderot conduit le lecteur à penser que la fatalité est applicable à tout être humain, et puis généralement encore, qu'elle influence l'évolution du monde. Ainsi Diderot peint-il la société de son temps, qui repose sur la délégation des pouvoirs et l'autorité. Pourtant, le débat philosophique entre Jacques et son maître ouvre les voies de la pensée parce que tous les deux expriment librement leur opinion sans être contraints à une loi autoritaire. Finalement, l'auteur exerce son pouvoir en vue de mettre en question le genre romanesque. Donc, par la démystification des faits, Diderot expose sa problématique sur la parodie des procédés romanesques.

Abstract

THE FORMS OF POWER IN DIDEROT'S NOVEL *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE*

"No man has received from nature the right to command others. Liberty is a gift from heaven, and each individual of the same species has the right to enjoy it as soon as he enjoys the use of reason". (Diderot 1751: 898). In the eighteenth century, in *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot demonstrates the novel's quest to highlight the problem of free will and to emphasize the contradiction between determinism and human freedom. While following Spinoza's philosophical system (1677) in which man is compared to a ball that is aware of its path, but is incapable of reacting to the fatal unfolding, or even the determinism of events, Diderot leads the reader to think that fatality applies to every human being, and more generally, that it still influences the evolution of the world. Thus, Diderot depicts the society

of his time, which obeyed mainly the delegation of power and authority. However, the philosophical debate between Jacques and his master opens up the paths of thought because both freely express their opinion without being constrained by any authoritarian rule of law. Ultimately, the author wields his power to challenge the form of the novel. Thus, by demystifying the facts, Diderot sets out to describe the problem on the parody of novel writing processes.

Mots-clés : *Formes du pouvoir ; Système philosophique ; Liberté d'expression ; Illusion romanesque ; Démystification littéraire.*

Keywords: *forms of power; philosophical system; freedom of speech; romantic illusion; literary demystification.*



Figure 1. Jacques le fataliste et son maître. Frontispice.

Source : *Bibliothèque nationale de France, BnF Les Essentiels*, <https://essentiels.bnf.fr/fr/article/b2f8c8a9-1ece-4664-a02c-b69002bad5ac-jacques-fataliste-et-son-maitre>

Introduction

Au XVIII^e siècle, en France, le mouvement littéraire et, en particulier, le roman se trouvent en état de quête. Plus particulièrement, comme le signalent Lecointre et Le Galliot (1974), « Le XVIII^e siècle marque la naissance du roman moderne. Le roman, [...], élargit son champ d'observation, perfectionne et multiplie ses techniques. » (Lecointre et Le Galliot in Diderot 1974 : 15) car c'est au siècle des Lumières qu'il se reconnaît comme un genre autonome. Le grand philosophe, Diderot, s'adonnant à ce genre, recherche une forme qui ne trahirait ni le lecteur ni l'auteur. De 1778 à 1780, Diderot livre à la *Correspondance littéraire* de Grimm des épisodes de *Jacques le Fataliste et son maître*. Pour le moment, il renonce à publier ses œuvres complètes. En ce qui concerne la rédaction et la publication de ce roman, « [...] on manque de données précises pour dater exactement la composition de Jacques le Fataliste, autant d'ailleurs que pour en retracer la genèse. » (Lecointre et Le Galliot *op.cit.* : 17) du fait que ce roman, comme d'ailleurs la plupart de ses œuvres, ne sera pas publié du vivant de l'auteur : « En 1796, les lecteurs français

purent enfin découvrir Jacques le fataliste. » (*Idem*). Comme le signale Raymond (1977), « Il s'agit de l'influence de Laurence Sterne sur Diderot, qui emprunta à *Tristram Shandy* le schéma de *Jacques le Fataliste* et y incorpora même quelques passages pris textuellement au modèle. » (Raymond 1977 : 4)

À travers l'étude du roman de Diderot *Jacques le fataliste et son maître*, le problème de l'exercice du pouvoir se pose.

« Diderot était comme obsédé par l'idée que tout homme voulait commander à un autre. C'est cette idée qui donne aux relations entre Jacques et son maître le caractère d'une joute perpétuelle, que M. Crocker explique comme le jeu de la domination et de la dépendance. » (Raymond *op. cit.* : 24).

En effet, l'examen de l'organisation de la société permet d'observer qu'elle est influencée par l'esprit autoritaire et le pouvoir absolu du siècle précédent. Sous cet aspect, dans un premier temps, on va aborder le tissu social de l'époque en question et *les lois* auxquelles la société est soumise. Ensuite loin de la sévérité des faits, on va étudier de quelle manière les relations de Jacques et de son maître reflètent un art de vivre. Enfin, on va se demander dans quelle mesure l'auteur exerce son pouvoir d'écriture pour mettre en relief la valeur artistique et littéraire du récit dans le roman par la construction et la déconstruction de l'illusion romanesque.

1. Le tissu social et les lois hiérarchiques de la société du XVIII^e siècle

Ainsi Diderot peint-il la société de son temps, qui obéit à la délégation des pouvoirs et à l'autorité. Toute relation humaine se fonde sur une loi hiérarchique où le plus fort domine et commande aux autres, qu'il considère comme subalternes. De même, l'influence de l'Église demeure omniprésente. Mais, surtout le nouveau pouvoir, l'argent, rivalise avec tout principe d'autorité.

L'exercice du pouvoir dans les relations humaines

Au XVIII^e siècle, l'organisation de la société se soumet à la loi du plus puissant, qui tient dans l'obéissance et la dépendance celui qui lui est subordonné. En effet, le pouvoir absolu reste une réalité historique dont *Jacques le Fataliste et son maître* se fait le reflet : « Le ministre est le chien du roi... la femme est le chien du mari. » (Diderot 1974 : 148). De cette manière, le pouvoir et ses formes conduisent l'homme à asservir autrui car l'autorité du plus puissant domine dans toute structure hiérarchique.

Dans le domaine de l'éducation, les enfants doivent obéir à leur père. Jacques lui-même fournit l'exemple dès l'incipit, où n'ayant pas obéi à ses obligations familiales, il est battu par son père : « [...] il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. » (Diderot *op. cit.* : 21). De cette manière, dérive l'idée de domesticité, où tout homme désire commander un autre. L'auteur s'adressant directement au lecteur lui pose la question : « [...] c'est ce qu'aurait été l'enfant né de l'abbé Hudson et de la dame la Pommeraye ? » (Diderot 355, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>).

Dans le milieu conjugal, la femme doit se soumettre à son mari. De même, à travers la société paysanne, on remarque l'inégalité des conditions entre l'homme et la femme : « Le mari [grommelait] entre ses dents : 'Eh ! que diable faisait-elle à sa porte ?' » (Diderot 1974 : 37).

En revanche, plusieurs fois dans le roman, les personnages, qui détiennent le pouvoir économique, servent l'hypocrisie car leur rôle social les conduit à la corruption. Les épisodes imprégnés d'hypocrisie et de tromperie sont fort nombreux. Gousse a quitté sa femme pour vivre avec sa servante. Pourtant, elle était plus rusée que lui et elle lui a fait signer des billets à son nom. Aussi Gousse a-t-il subi les conséquences de la loi.

De plus, les femmes se cachent souvent derrière un comportement hypocrite. Madame de la Pommeraye, femme vindicative, par sa stratégie lente, mais vaine, vise à retenir sa victime et à la déshonorer. Pour cette raison, elle est conduite au machiavélisme par la frivolité des sentiments du marquis.

Dans les relations humaines, on observe que l'affaire de la querelle entre Jacques et son maître conduit l'hôtesse du Grand Cerf à se superposer comme juge. L'hôtesse décide de jouer le rôle d'arbitre par une position de supériorité. En effet, elle profite de son pouvoir en exerçant la puissance d'un magistrat : « Alors l'hôtesse s'asseyant sur la table, et prenant le ton et le maintien d'un grave magistrat, dit : [...] » (Diderot *op. cit.* : 143). Elle donne l'impression d'une femme dynamique, qui contrôle la situation : d'une part, elle établit un équilibre entre Jacques et le maître, et, d'autre part, elle supprime leur égalité : « Et je défends qu'il ne soit jamais question entre eux de cette affaire, et que la prérogative de maître et de serviteur soit agitée à l'avenir. » (Idem.) Le terme de « prérogative » souligne le sens juridique et met en question le pouvoir autoritaire.

Pourtant, l'hôtesse se présente comme un arbitre juste, puisqu'elle traite tous les deux avec égalité par l'emploi de termes juridiques. Ainsi, elle devient la maîtresse de la situation en décidant d'apaiser ou de raviver les relations entre Jacques et son maître.

D'autre part, tout au long du roman, les lois de subordination s'appliquent à tous les niveaux de la condition sociale : le paysan est soumis à son seigneur. Aussi le maître illustre-t-il les idées de Diderot sur la noblesse de son temps. En vrai, chacun a son maître en ce monde, comme le rappelle l'histoire d'Ésope, fabuliste grec, et de son maître Xantippe raconté par Jacques :

« Mais qui était le maître du maître de Jacques ? – Bon, est-ce qu'on manque de maître dans ce monde ? » (Diderot 1974 : 58).

« Il fut affranchi de l'esclavage par son dernier maître Xanthus. C'est à celui-là que fait allusion l'anecdote, Diderot ayant sans doute confondu Xanthus avec Xantippe, femme de Socrate. » (Lecointre et Le Galliot in *Diderot* 1974 : 58).

Dans cette société où les rapports entre les personnes sont fondés sur l'inégalité et l'arbitraire de celui qui détient le pouvoir, l'asservi cherche à s'évader de la servitude.

1.2. L'influence exercée par l'Église au XVIII^e siècle

Mais, en dehors de toute organisation sociale, l'influence de l'Église s'avère ambiguë, et elle s'exerce à tous les niveaux. D'une part, faisant partie du pouvoir politique, sa domination s'exerce par le contrôle de choix et des décisions gouvernementales. L'action de Mirepoix, un ancien moine, qui devient ministre en fournit une illustration par la justification pratique de l'invasion du champ politique par le clergé. D'autre part, une influence s'exerce pour intriguer dans les familles comme le démontrent les menées du confesseur de Madame et de Mademoiselle d'Aison. Enfin, si l'Église permet l'ascension sociale de Frère Jean, en même temps Diderot dénonce les abus du clergé qui désire profiter de toute circonstance. L'exemple du père Hudson témoigne d'un comportement despotique des religieux à l'abbaye mais nous étonne, par contre, par la liberté des mœurs dont ils peuvent faire preuve.

En revanche, il s'avère essentiel de faire distinguer le système clérical de l'esprit religieux. Comme le note Clemen (1990),

« Malgré les critiques contre les abus dans l'Église, malgré la revendication constante de mieux faire participer les biens de l'Église aux finances de l'Etat, malgré la lutte contre les privilèges et la morgue des ordres privilégiés, les attaques étaient toujours dirigées en premier lieu contre le système clérical et non contre la religion. [...] Seule cette distinction permet de saisir la corrélation souvent contradictoire entre Eglise — société — gouvernement avant et pendant la Révolution. » (Clemen 1990 : 22)

1.3. L'apparition du nouveau pouvoir : l'argent

Au cours du XVIII^e siècle, le nouveau pouvoir, l'argent, s'affirme et rivalise avec tout principe de moralité. Puissant moteur de transformation de la société, il est incontestable que l'argent engendre non seulement de nouvelles hiérarchies mais aussi de nouveaux rapports sociaux. Même si les rapports sociaux obéissent à une hiérarchie, bien établie, ce nouveau pouvoir crée une nouvelle catégorie sociale : les faiseurs d'affaires.

En ce qui concerne la vie en ville, l'argent modifie les rapports sociaux traditionnels. On observe que Madame de la Pommeraye dirige avec ses propres règles du jeu les sentiments du marquis des Arcis. Ainsi, l'aisance économique garantit la liberté du choix de l'époux chez Madame de la Pommeraye. En raison de son autonomie financière, la femme devient indépendante et a le droit non seulement de gérer sa fortune mais encore de décider de son propre destin.

En réalité, l'argent corrompt et dégrade toute valeur humaine. Le maître cherche à séduire Agathe par des cadeaux coûteux. De plus, le chevalier de Saint-Ouin trompe son ami, le maître. Mais, l'argent donne lieu à une ascension sociale comme l'illustre le cas d'Agathe.

Toutefois, l'amour vrai domine dans le cas du Marquis des Arcis et de Mademoiselle d'Aison, qui se sentent unis par la réhabilitation de leur relation : « Le mal amène le bien. »

Quant au monde paysan, Diderot présente une anecdote, qui expose la précarité et l'insécurité où se débattent les petits exploitants agricoles, dont la

situation, dans le système économique existant, est sans remède.

« L'année est mauvaise ; à peine pouvons-nous suffire à nos besoins et aux besoins de nos enfants. Le grain est d'une cherté ! Point de vin ! Encore si l'on trouvait à travailler ; mais les riches se retranchent ; les pauvres gens ne font rien ; pour une journée qu'on emploie, on en perd quatre. Personne ne paye ce qu'il doit ; les créanciers sont d'une âpreté qui désespère : [...] » (Diderot 1974 : 39-40)

Ce passage éclaire le réalisme de l'auteur, observateur du milieu rural. En effet, le roman *Jacques le Fataliste* offre un témoignage des années de disette et de la crise économique de 1770. Ainsi, la querelle sur le commerce des idées lui fournit l'occasion de souligner la misère des campagnes, qu'aggrave chaque jour la crise agricole, et de dénoncer certains abus.

Sur le plan moral, l'auteur stigmatise les effets dégradants de la misère économique comme la fille en condition. De plus, le métier de militaire, qui nourrit ses mercenaires du produit de leurs pillages, ne saurait être considéré comme une école de moralité.

D'autre part, les relations conjugales dépendent de l'aisance économique du couple. Jacques explique à son maître que pour les paysans l'amour est un plaisir qui ne « coûte rien ». La prospérité de la vie rurale amène les femmes à un libre choix sans qu'elles soient contraintes par les lois sociales. Ainsi, se révèlent les aventures de Jacques avec dame Suzanne et dame Marguerite.

Dans le roman *Jacques le Fataliste*, le récit est jalonné de chiffres, qui retracent la circulation de l'argent : 100 écus pour un cheval, 6 francs pour une nuit de Javotte, 917 livres dans une bourse oubliée. Jacques verse à son chirurgien 24 francs de pension par trimestre ; lorsqu'il ne lui en reste que 18, sensible aux malheurs d'autrui, il offre 2 gros écus, soit 12 francs, à une pauvre femme, qui vient d'en perdre 9 – plus qu'elle ne gagne en un mois – en trébuchant avec une cruche d'huile.

Il résulte que Diderot ne se montre jamais indifférent à l'avoir ou à l'impécuniosité de ses personnages. Dans cette société, où les rapports entre les personnes sont fondés sur l'autorité et l'arbitraire de celui qui détient le pouvoir, l'asservi cherche à s'évader de la servitude, car finalement toute constitution ne reste pas figée.

2. Lutter contre l'autorité dans les relations humaines

Car, l'originalité de *Jacques le fataliste* est de dépeindre le tableau de la société de son temps et de mettre en relief les attitudes de lutte contre l'autorité. Comme l'indique Diderot (1751), « Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison. » (Diderot 1751 : 898).

2.1. Le combat philosophique entre Jacques et son maître : l'image du duel

Les relations entre Jacques et son maître illustrent cet échange de rôles où l'on ignore qui est le maître du maître de Jacques. D'ailleurs, l'image du duel reflète

l'idée de lutte contre la domination.

Il est remarquable que Jacques et son maître sont liés d'une manière telle que leur position peut être interchangeable. L'hôtesse se présente comme leur arbitre et règle leur différence selon la loi du plus fort. L'hôtesse s'adressant à Jacques : « Il était écrit là-haut qu'au moment où l'on prend maître, on descendra, on montera, on avancera, on reculera, on restera, et cela sans qu'il soit jamais libre aux pieds de se refuser aux ordres de la tête. » (Diderot, op.cit. : 144). Mais, plus loin, Jacques témoigne de la nécessité de sa présence auprès de son maître et de son ascendant sur celui-ci :

« Stipulons : 1° qu'attendu qu'il est écrit là-haut que je vous suis essentiel, et que je sens, que je sais que vous ne pouvez pas vous passer de moi, j'abuserai de ces avantages toutes et quantes fois que l'occasion s'en présentera. [...] Stipulons : 2° qu'attendu qu'il est aussi impossible à Jacques de ne pas connaître son ascendant et sa force sur son maître, qu'à son maître de méconnaître sa faiblesse et de se dépouiller de son indulgence, il faut que Jacques soit insolent, et que, pour la paix, son maître ne s'en aperçoive pas. » (*Idem* : 144-145)

Ainsi résulte-t-il que la domination du supérieur à l'inférieur s'annule. Au lieu d'une force, qui se dirige toujours dans le même sens, on établit une relation où le va et vient de la parole glisse vers une justice universelle.

En conséquence, le débat philosophique entre Jacques et le maître ouvre les voies de la pensée parce que tous les deux expriment librement leur opinion sans être contraints à une loi autoritaire. Leur discours demeure arbitraire et en même temps ambivalent. Comme le signale Raymond (1977), les rapports de dépendance entre les deux protagonistes ne sont pas forcément ceux d'un valet et son maître : « Le lien qui les unit est une alternance entre l'amitié et la rivalité. Autrement dit, le problème qui se pose est plus profond et plus universel que l'inégalité des conditions. » (Raymond 1977 : 23).

2.2. La liberté d'expression, le burlesque et le goût de l'ironie des protagonistes du roman

Toutefois, l'attitude ironique face à la vie permet de se moquer de toute constitution sociale. La relation qui s'établit entre les deux personnages principaux se crée du jour au lendemain, sans avoir préétabli aucun pouvoir hiérarchique. L'essentiel pour Jacques et son maître, c'est qu'ils se trouvent ensemble pour partager des moments enrichissants tout au long de leur trajet. Pourtant, le voyage de Jacques et de son maître peut être expliqué allégoriquement. Le renversement de leur réaction apparaît quand Jacques pleure son capitaine à gros sanglots, tandis que le maître reste indifférent. Quant au maître, il se lamente sur la perte de son cheval, mais Jacques ne s'en soucie pas.

La colère et les lamentations du maître deviennent source de comique. Parallèlement, la scène entre l'hôtesse, l'hôte et le chirurgien, autour du genou blessé de Jacques est une scène de comédie. De même, le récit des amours allègres de Jacques ou celui des amours du maître atteignent le burlesque. Toute scène de comédie rétablit la valeur de chaque personnage et nuance la vérité. Jacques voit dans sa condition

humaine une expérience de quiproquo. Le rire reste contagieux et atténue la sévérité des faits. À coup sûr, l'ironie du sort humain frappe les personnages. Jacques veut se moquer de tout et il s'avise à se rendre maître de soi-même pour n'y point penser.

Il est significatif que les protagonistes n'abusent pas de leur pouvoir. Ainsi, s'établit un équilibre de la forme et une liberté d'expression où le rire permet de transférer le goût de l'ironie.

3. La valeur artistique et littéraire du récit dans le roman : Construction et déconstruction de l'illusion romanesque

À travers le roman, Diderot disqualifie toutes les formes du romanesque conventionnel en s'éloignant de l'idéalisation romanesque de l'homme. De plus, l'auteur prétend s'affranchir de la liberté romanesque en prenant des distances par rapport au récit. Tout en prenant en considération l'errance du récit, il faudrait se demander si l'auteur exerce son pouvoir par l'art de mentir vrai.

3.1. L'errance du récit : Quête des idées philosophiques ou de la forme expérimentale du roman

Il est vrai que l'art d'écrire demeure arbitraire et que tout auteur s'intéresse à puiser du pouvoir dans la parole afin d'exercer son influence sur le lecteur et de s'imposer dans le récit.

Par contre, Diderot fait réfléchir sur le pouvoir de l'écriture et prétend s'affranchir de la liberté romanesque. Dans cette optique, il devient créateur d'un microcosme dans lequel il règne avec une emprise absolue : « Je ne sais où l'hôtesse, Jacques et son maître avaient mis leur esprit, pour n'avoir pas trouvé une seule fois des choses » (Diderot 1976 : 215). Plus loin, il affirme que l'auteur n'est pas libre, mais il est tenu par la réalité : « Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. » confesse-t-il. (Diderot *op. cit.* : 325)

Il est clair que Diderot prend des écarts pour se distinguer du récit de ses personnages. C'est pour cette raison qu'il joue à plusieurs niveaux d'écriture. D'une part, l'auteur joue à un niveau narratif où il fait le récit de ses personnages et, à un niveau personnel, où il dialogue avec le lecteur. D'autre part, Jacques et son maître vivent l'actualité alors qu'en même temps Jacques fait le récit de ses amours.

En outre, des récits d'autres personnages du roman viennent s'insérer dans la narration précédente. Le narrateur fait insérer deux nouvelles à l'intérieur du récit : l'histoire de Madame de la Pommeraye et l'histoire du père Hudson. Ces deux histoires échappent à l'œuvre parce qu'elles sont des récits achevés, artificiellement insérés dans l'ensemble d'après Paul Vernière (1978).

Le récit est interrompu à maintes reprises par le caprice du maître, celui de l'auteur, les hasards du voyage, les autres narrateurs : l'hôtesse du Grand Cerf et le maître racontant leurs propres amours. Cependant, la maladie de Jacques est aussi prétexte à le condamner au silence.

Le roman atteint une polyphonie. Il arrive qu'un personnage secondaire, comme l'hôtesse ou le marquis des Arcis, prenne la place du narrateur. Par conséquent, la forme du roman se renouvelle, car Diderot s'affirme dialectique en

ouvrant les voies de l'écriture. Le système philosophique règle la vie des personnages et par extension, il s'applique à la narration.

3.2. Maîtriser l'art de mentir vrai : la démystification littéraire chez Diderot

Cependant, il y a des fois où l'auteur laisse ses personnages à leur sort et il trouve l'occasion de dialoguer avec son lecteur. En effet, le narrateur profite du sommeil de ses héros afin d'exposer ses idées philosophiques ou de se livrer à une étude de la forme du roman : « Et, puis, lecteur, toujours des contes d'amour ; [...] presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras, sont des contes d'amour. » (Diderot 1974 : 152).

Une autre fois, c'est le mal de gorge de Jacques, qui incite l'auteur à suspendre l'histoire de ses amours. Il arrive aussi dans le cas des digressions à provoquer le cynisme :

« Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. » (Diderot *op. cit.* : 23)

Le romancier souffre de la logorrhée de Jacques ou bien même se manifeste par son appétit ou sa fatigue : « Le lendemain Jacques se leva de grand matin, mit la tête à la fenêtre pour voir quel temps il faisait, vit qu'il faisait un temps détestable, se recoucha, et nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu'il nous plut » (*Idem* : 88). Ainsi, il est évident que l'auteur affirme sa liberté romanesque et il n'hésite pas à avouer avec ironie des circonstances réelles. Diderot, tout en détruisant l'illusion romanesque, souhaite tenir le lecteur en éveil.

L'auteur et le lecteur dépendent de l'idée de fatalisme. Tout en suivant le système philosophique de Spinoza (1677) où l'homme est comparé à une boule consciente de son cheminement, mais qui est incapable de réagir au déroulement fatal, voire au déterminisme des événements, Diderot conduit le lecteur à penser que la fatalité est applicable à tout être humain, et puis généralement encore, qu'elle influence l'évolution du monde. Le déroulement fatal du récit révèle la vérité des faits et de l'histoire racontée et souligne dans quelle mesure le romancier s'implique dans le jeu fatal des événements. Comme le signale Pruner (1970),

« À maintes reprises Jacques « pense et parle » [...] La « double nécessité propre à l'individu (« Dans l'homme qui réfléchit, enchaînement nécessaire d'idées [...] Dans l'homme qui agit, enchaînement d'incidents dont le plus insignifiant est aussi contraint que le coucher du soleil ») trouve dans le fatalisme sa meilleure explication : nul n'échappe à la nécessité [...] » (Pruner 1970 : 15-16).

Jacques le fataliste et son maître est un roman expérimental, qui force le lecteur à s'interroger sur la forme romanesque et à formuler ses intentions de lecture. Tout au long du récit, le lecteur reste sollicité par la multiplication des interrogations qui se posent.

« En vérité qu'est-ce que Jacques et son maître ? Diderot et son lecteur ? Avant toute détermination ils appartiennent à l'espèce humaine en tant qu'elle pose des questions (le maître – le lecteur) et y répond (le capitaine, dont Jacques est l'écho – Diderot). D'où vient l'homme ? Où va-t-il ? Deux questions, métaphysiques, sans réponse, dans l'absolu. » (Pruner *op. cit.* : 23-24).

« En écrivant *Jacques le Fataliste*, Diderot a mis sa philosophie en dialogues. [...] Diderot va dramatiser le conflit du déterminisme et de la liberté à la faveur d'une dialectique constamment reconduite qui se situe au confluent de la stylistique et de la logique » (Lecointre et Le Galliot 1974 : 197).

Tout au long de ce roman, Diderot converse en aparté avec ses lecteurs complices. En effet, un dialogue s'établit entre le narrateur et le lecteur. Ainsi, le lecteur se présente comme l'être éduicable tout en devenant simultanément complice des aventures du protagoniste, Jacques.

D'autre part, l'auteur s'adresse directement au lecteur et discute avec lui sur l'éventualité des choix qui se présentent sur le plan de la technique du roman. L'auteur ne se superpose pas au lecteur, mais il nous avertit qu'il se trouve lui aussi spectateur des événements. Suivant le raisonnement de l'auteur, le lecteur se conduit par le destin et est impliqué lui aussi dans le jeu de la narration.

C'est pourquoi, il se réfère aussi à des auteurs contemporains et expose leur point de vue tout en tenant le lecteur conscient du domaine littéraire et artistique. À coup sûr, Diderot exerce son pouvoir d'écriture en démystifiant et en réhabilitant l'intrigue tout en maîtrisant l'art de mentir vrai. Comme le souligne Salaün (2022),

« En définitive, l'auteur véritable, Diderot, dont la mystification a porté ses fruits, se manifeste par ce biais afin de démystifier sa propre mystification. [...] Cette construction-déconstruction de l'illusion romanesque est typique des fictions de Diderot. L'examen des ingrédients et des procédés littéraires qu'il utilise permet de faire ressortir sa « manière » d'écrire. » (Salaün 2022, <https://tropics.univ-reunion.fr/2183>).

Conclusion

Après avoir étudié les formes du pouvoir, qui se reflètent dans le roman *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot, on remarque que l'exercice du pouvoir influence les relations humaines, puisqu'on obéit aux lois d'une société hiérarchique. Pourtant, l'argent met en doute l'arbitraire du pouvoir et renverse les valeurs acquises. Ensuite la querelle philosophique entre Jacques et son maître démontre la liberté d'opinion à travers des scènes comiques d'un ton allègre. En effet, tous les épisodes de quiproquos soulignent l'ironie errant dans la vie. Diderot établit l'ambiguïté du rapport de domination entre les deux protagonistes du roman. Ainsi, une liberté domine-t-elle le récit et le lecteur se laisse-t-il dominé par l'idée du déterminisme. Finalement, l'auteur exerce son pouvoir tout en s'intéressant à mettre en question la forme romanesque du roman. Donc, par la démystification des faits, Diderot expose sa problématique sur la parodie des procédés romanesques.

Bibliographie

1. Clemen, Utta, (1990), « Les tendances de l'Évolution politique du Clergé français au XVIIIe siècle », in *Église, vie religieuse et Révolution dans la France du Nord*, Alain Lottin (dir.), 21-24. Lille : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion (openedition.org). Accessible sur : <https://books.openedition.org/irhis/987#notes>. Consulté le 25-02-2024.
2. D'Alembert, Jacques/Denis, Diderot (1751), « Autorité politique », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une société des gens de lettres*. Tome Premier, 898-901, Paris (1751-1772) ; Neufchastel [Neuchâtel] (1751) : Briasson, David, Le Breton, Durand; Samuel Faulche & Compagnie.
3. Diderot, Denis (1974), *Jacques le Fataliste et son maître* (Extraits), Texte présenté et commenté par Simone Lecointre et Jean Le Galliot, Ouvrage publié sous la direction de André Lagarde et Laurent Michard, Paris ; Bruxelles ; Montréal: Bordas ; London : G. Harrap ; Lausanne : Spes : Bordas.
4. Diderot, Denis (1976), *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris : Éditions Gallimard.
5. Diderot, Denis (1978), *Jacques le fataliste et son maître*, Texte présenté et commenté par Paul Vernière, ill. de Hugues Bréhat, Collection Trésor des Lettres françaises, Paris : Imprimerie Nationale.
6. Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Édition de référence : Montréal, les Éditions du Bélier, collection Ariès, Collection À tous les vents, Volume 824, version 1.0. La Bibliothèque électronique du Québec, Accessible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>. Consulté le 08-03-2024.
7. Pruner, Francis (1970), *L'unité secrète de Jacques le Fataliste*, Paris : Lettres Modernes Minard.
8. Raymond, Agnès, G. (1977), *La genèse de Jacques le Fataliste de Diderot. Quelques clefs Nouvelles*, Archives des Lettres Modernes, IV (171), Paris : Lettres Modernes – Minard.
9. Salaün, Franck, (Décembre 2022), « La manière d'écrire de Diderot. A propos des dernières pages de La Religieuse », in *Tropics* [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2022, Accessible sur : <https://tropics.univ-reunion.fr/2183>. Consulté le 25 février 2024.
10. Spinoza, Baruck, (2020), *Œuvres IV. Ethica/Ethique*, Texte établi par Fokke Akkerman et Piet Steenbakkers. Traduction par Pierre-François Moreau, Introduction et notes par Pierre-François Moreau et Piet Steenbakkers, avec annexes par Fabrice Audié, André Charrak et Pierre-François Moreau, Collection Épiméthée, Paris : Presses Universitaires de France.

VALEURS DU SIGNE & (ET). NOTES SUR L'UTILISATION DE L'ESPERLUETTE EN ROUMAIN ET EN FRANÇAIS¹

Ana IORGA MIHAIL

Institut de Linguistique « Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti »
de l'Académie Roumaine, Bucarest, Roumanie
ana_mihail@hotmail.com

Résumé

Dans cet article, on présente les aspects définitoires, historiques et fonctionnels du signe & en roumain et en français, en offrant beaucoup d'exemples de l'usage actuel et quelques règles d'utilisation. L'esperluette est utilisée entre deux mots/abréviations pour indiquer leur association dans une relation de coordination copulative et apparaît le plus fréquemment dans les noms commerciaux généralement formés de deux noms propres. & est un signe utilisé aujourd'hui dans le domaine commercial, grâce à ses avantages économiques et décoratifs, mais il peut être considéré également une marque auxiliaire de ponctuation interne, utilisée avec le sens de la conjonction *et* en dehors du domaine commercial.

Abstract

FONCTIONS OF THE SIGN & (AND). NOTES ON THE USE OF THE AMPERSAND IN ROMANIAN AND FRENCH

In this paper, we present the defining aspects, the history and the functions of the ampersand (&) in Romanian and French, offering many examples of current usage and some rules for correct use. The ampersand is placed between two words/abbreviations to indicate their association in a copulative coordination relationship and appears most frequently in company names or logos, usually formed from two proper nouns. & is a sign used in the commercial field, on account of its economic and decorative advantages, being also be considered an auxiliary marker of internal punctuation, used with the meaning of the conjunction *and* outside the commercial field.

Mots-clés : *ponctuation, signes graphiques, signes typographiques, typographie européenne.*

Keywords: *punctuation, graphic signs, typographic signs, European typography.*

¹ Cet article développe et complète la recherche sur le signe & (Iorga Mihail 2024) que j'ai effectuée pour le projet *Ponctuation de la langue roumaine*, en préparation au Département d'études romanes de l'Institut de linguistique « Iorgu Iordan - Alexandru Rosetti » de l'Académie Roumaine, Bucarest.

1. Introduction

L'esperluette (&), un symbole apparemment marginal aujourd'hui, connu aussi sous le nom de *et commercial*, est en réalité un des caractères typographiques les plus intéressants. Apprécié aujourd'hui pour sa versatilité, l'esperluette a une histoire très riche et des occurrences très variées.

Dans cet article, je propose une analyse descriptive de l'esperluette, en formulant des observations sur l'utilisation du signe en roumain et en français. Dans la section 2. *Aspects définitoires*, je présente les éléments caractéristiques de ce signe: nom, définition, aspect graphique, origine et évolution, prononciation, position dans le texte. Dans la section 3. *Fonctions du signe &*, je décris ses principales occurrences dans le domaine commercial et en dehors du domaine commercial, avec des exemples. Dans la section 4. *Règles d'utilisation du signe &*, je trace quelques conseils d'utilisation, ayant comme point de départ les travaux des chercheurs roumains et étrangers qui ont écrit sur l'esperluette et les observations sur l'usage actuel.

2. Aspects définitoires

2.1. Définition et nom

Et (&) est un signe typographique, une marque auxiliaire de ponctuation interne, qui a le sens de la conjonction *et*. Il est utilisé le plus fréquemment dans les noms commerciaux et dans les logotypes qui leur correspondent, mais aussi dans d'autres situations. Il apparaît entre deux mots/abréviations pour indiquer leur association dans une relation de coordination copulative, le plus fréquemment dans les noms commerciaux généralement formés de deux noms propres. Le symbole & peut être considéré comme l'un des signes graphiques complémentaires de la ponctuation (Iorga Mihail 2024).

Le signe *et* apparaît également en roumain avec le nom *ampersand* ou *și comercial*. Les noms dans d'autres langues suivent des modèles similaires : engl. *ampersand, the and sign* ; fr. *esperluette, et commercial, perluète*² ; germ. *Et-Zeichen* ; it. *e commerciale* ; sp. *símbolo de unión, y*.

Le nom du signe & en roumain est la traduction actuelle de la conjonction *et* du latin, *și*. Cependant, dans certains contextes, & est même prononcé *et*. Le nom du signe & en français a comme point de départ le nom donné autrefois, dans les écoles élémentaires, au caractère &, qui était à la fin de l'alphabet ; le caractère & portait le nom *ète*. Quand on faisait répéter l'alphabet aux enfants, on ajoutait *perluète* après *ète*, pour construire une rime plaisante et, au lieu de *perluète*, on disait parfois *pirlouète* ou *esperluète* (TLF).

² Pour le nom du signe & en français, il y a plusieurs mots et versions de graphie : *perluette, esperluette, esperluète, éperluète, éperluette* (OQLF).

2.2. Aspect graphique et orthographe dans la communication électronique

L'aspect graphique du signe évoque la ligature des lettres *e* et *t*, formant le mot *et*, qui désigne en latin la conjonction *et*. Le signe & apparaît seul (sauf dans le domaine informatique, où il peut apparaître multiplié). On retrouve le signe & sur le clavier des ordinateurs et des téléphones portables, sur la touche avec le chiffre 7. On le retrouve également dans le programme Word, sous Symboles, Ponctuation générale. En Unicode, il est représenté par le symbole U+0026.

Il existe de nombreuses variantes de l'esperluette, car le signe a été progressivement stylisé. Mais sa forme évoque toujours la ligature des lettres *e* et *t*. La visibilité de son étymon est plus évidente dans certains types de font en Word, où les lettres sont plus éloignées, par exemple Rotis Sans, Trebuchet ou Bebas Neue (*Tableau 1*) ; cette origine historique n'est plus visible dans les fonts en italique, comme Baskerville, Palatino italique, Adobe Caslon italique, Sabon italique, Monotype Corsiva italique (*Tableau 2*), qui ont un aspect plus décoratif (Minzoni 2019).

Tableau 1

Rotis Sans Serif Std Light	Trebuchet MS	Bebas Neue
&	&	&

Tableau 2

Baskerville	Palatino italic	Adobe Caslon italic	Sabon italic	Monotype Corsiva italic
&	&	&	&	&

2.3. Origine et évolution

L'apparition du signe est liée par certains auteurs au nom de Marcus Tullius Tiro, secrétaire et biographe de Cicéron. Marcus Tullius Tiro est l'inventeur d'un système d'abréviations pour le latin (qui a reçu le nom le nom de *notes tironiennes*), dans lequel il a également inclus des symboles du système d'abréviations grec (Houston 2015 : 62-64). Marcus Tullius Tiro a en effet inventé un symbole pour *et* au I^{er} siècle av. J.-C., mais il avait une forme différente de &. Le symbole avec une forme similaire à celui que nous connaissons aujourd'hui serait paru au I^{er} siècle après Jésus-Christ et n'aurait pas d'auteur connu, car il aurait été au début une sorte de graffiti, un symbole griffonné sur un mur de Pompéi (Houston 2015 : 64).

Le symbole & a continué d'être utilisé, de plus en plus stylisé et éloigné de sa forme initiale. Jusqu'à la version actuelle du symbole &, il existait d'innombrables variantes. Dans une étude de 1953 consacrée à l'origine et à l'évolution du signe &, Jan Tschichold, graphiste né à Leipzig au début du XX^e siècle, a collecté des centaines de symboles & pour analyser l'évolution du signe à partir du dessin de Pompéi du premier siècle après Jésus-Christ jusqu'à ses apparitions dans des textes imprimés du XIX^e siècle (Houston 2015 : 67-68).

Dans la tradition française, jusqu'au XIX^e siècle, la perluète était beaucoup plus répandue et avait des usages plus variés. Le signe était fréquemment utilisé jusqu'au XIX^e siècle à la place de la conjonction et même entre noms communs. L'esperluette fut largement utilisée à partir de la seconde moitié du VIII^e siècle pour des raisons d'économie d'espace, car elle permettait d'insérer plus de mots sur une ligne. Cet avantage aidait ceux qui écrivaient à respecter un alignement justifié (Minzoni 2019). Après l'arrivée de l'impression en Europe, le signe a survécu pour le même motif fonctionnel: en remplaçant *et*, *and* ou *und* par *&*, les imprimeurs pouvaient placer plus de caractères sur une ligne. Au début de l'imprimerie, les premiers imprimeurs l'utilisaient souvent à la place de la conjonction de coordination *et*. Au XIX^e siècle, en France, *&* était même inscrit à la fin de l'alphabet (Blanchard 1992 : 85, De Gestas 2021, TLF), où il était considéré comme une lettre: *ète* (OQLF), la 27^e lettre de l'alphabet. Mais l'esperluette perd sa place dans les abécédaires français, disparaît de l'usage littéraire et reste dans le langage du commerce (Caparros 2015).

Dans la tradition anglo-saxonne, le signe était plutôt utilisé pour l'association de deux noms propres.

Le symbole *&* peut être considéré comme l'un des signes graphiques complémentaires de la ponctuation, même s'il n'est pas mentionné comme signe graphique auxiliaire dans les ouvrages linguistiques roumains. Bien qu'il soit utilisé à l'origine comme une abréviation de la conjonction *et*, le symbole s'est spécialisé pour certaines circonstances de communication et ne remplace pas la conjonction *et* à l'exception de quelques situations (voir 3.3. *Fonctions du signe &*).

2.4. Prononciation

Dans les noms de marques étrangères, le signe *&* est prononcé généralement en roumain comme *et* dans la langue d'origine (engl. *and*, fr. *et*): *Moët & Chandon* [Moët et Chandon], *H&M* [H and M], *Johnson & Johnson* [Johnson and Johnson], *Procter & Gamble* [Procter and Gamble], *Saatchi & Saatchi* [Saatchi and Saatchi], *Tiffany & Co.* [Tiffany and Co.].

Dans les noms de certaines entreprises roumaines, le signe *&* est prononcé *și*: *Săvescu & Asociații* (Săvescu și Asociații), mais il peut être également prononcé *et*, comme en latin : par exemple, le titre du livre de Grigore Băjenaru, *Cișmigiu & Comp.*, est plus fréquemment lu [*Cișmigiu et Comp.*], mais parfois [*Cișmigiu and Comp.*] (*Comp.* étant l'abréviation du mot anglais *company*).

2.5. Position dans le texte

L'esperluette est généralement placée entre deux noms propres formant une dénomination, précédée et suivie d'un blanc si les deux éléments sont écrits dans leur intégralité (*Johnson & Johnson*) et attachée sans blanc s'il ne s'agit que des initiales de noms propres (*H&M*, *C&A*) ou communs (*r&b*).

3. Fonctions du signe &

Le signe & est utilisé notamment dans les syntagmes commerciaux, principalement lors de la coordination de deux noms propres pour composer le nom d'une entreprise, d'une marque, d'un programme, etc. L'esperluette apparaît également dans les logos et dans la représentation graphique des noms des entreprises.

3.1. L'esperluette dans le domaine commercial

Le signe & peut être utilisé pour construire n'importe quel nom d'entreprise, de marque, de produit (aliments, artistes, livres, cosmétiques, films, séries TV, groupes de musique, etc.) et dans les logos de ces noms (*Tableau 3*).

3.1.1. Les noms commerciaux composés de deux éléments coordonnés

Les deux éléments coordonnés par le signe & appartiennent à la même classe morphologique. Les noms empruntés à d'autres langues ou constitués d'éléments roumains/français, peuvent être constitués de :

A. deux noms propres (complets ou abrégés) : *Al Bano & Romina Power*, *Vunk & Antonia* ; *C&A*, *Dolce & Gabanna*, *H&M*, *Johnson & Johnson*, *M&M's*, *Marks & Spencer*, *Moët & Chandon*, *Procter & Gamble*, *Quincaillerie Beaulieu & Cloutier*, *Simon & Garfunkel*, *Taylor & Francis Group* ;

B. un nom propre et un nom commun (complets ou abrégés), parfois dans les expressions figées & *Associé*, & *Associée*, & *Fils*, & *Fille*, & *Frère*, & *Sœur* (et leur pluriel), & *Cie* : *Tiffany & Co.*, *Săvescu & Asociații*, *Çișmigiu & Comp.* ; *Pierre Tremblay & Fils*, *Marie Laflamme & Associées* (RPLC, TPSGC) ;

C. deux noms communs (complets ou abrégés) : *b&b* (= engl. bed and breakfast), *r&b* (= engl. rhythm and blues), *Șerbet corp - Zmeură & Vanilie* ; engl. *tips & tricks* ;

D. deux verbes : *Click & Collect* (ikea.com), *Cook & Go* (cookngo.ro), *Drive & Go Auto* (drivegoauto.autovit.ro), *Eat & Go* (eat-go.ro), *Nail & Go*, *Ship & Go*, *Shop & Go* (mega-image.ro), *Wash & Go*, *Work & Travel*.

Remarque

Bien que la plupart des noms de la série ci-dessus construits avec l'élément verbal *go* représentent des noms d'entreprises/produits/programmes, les constructions avec *go* désignent également un certain type de service rapide : *click & collect* (une commande en ligne avec retrait des produits par l'acheteur dans un point de livraison), *cook & go* (un style de cuisine rapide), *eat & go* (restauration rapide), *nail & go* (services de manucure rapides disponibles dans les centres commerciaux, par exemple), *shop & go* (l'achat rapide dans les petits magasins avec des produits essentiels).

E. deux adjectifs: *Puternică & frumoasă*, *Tânăra & frumoasă după 40 de ani* (titres de livre) ; *Beată & frumoasă* (titre de chanson) ; *Young & Hungry* (titre d'une série TV) ; *Fast & Furious* (le nom d'une franchise médiatique, le titre d'un film).

F. un adjectif et un verbe : *Chic & Go Salon* (chic-go.ro).

Tableau 3. Logos de quelques entreprises célèbres



3.1.2. Noms commerciaux avec des situations de coordination particulières

Rarement, & peut être utilisé dans certains noms de marques ou d'entreprises sans lier deux éléments, créant une coordination dans laquelle seul le deuxième terme apparaît: & *Other Stories* (magasin de vêtements et d'accessoires).

Parfois, il y a des noms de marques ou d'entreprises à plusieurs éléments. Dans ce cas, le signe & est utilisé uniquement entre les derniers composants du nom :: *Jones, Kuhn & Malloy*. De tels noms ne sont pas courants, ni en roumain ni en français.

3.1.3. Noms commerciaux dans lesquels & n'a pas un rôle de coordination

Il y a aussi des situations où le signe & n'a aucun rôle de coordination, mais est utilisé dans les logos pour sa valeur symbolique et son aspect décoratif.

Le logo de France Télécom (& *france telecom*) de 2006 à 2012 (*Tableau 4*) est un des plus connus logos à l'esperluette pour le grand public, dans lequel & n'a aucun rôle de coordination de deux éléments³.

Tableau 4. Logo France Télécom de 2006 à 2012



³ Eymard 2024 soutient que dans ce nom d'une entreprise de télécommunication l'esperluette actualise sa signification symbolique : « & pour l'union, le rassemblement, la fédération, le design pour le chemin que l'information parcourt sur un chemin délicat et harmonieux, on peut même y voir un ruban qui se déroule, comme un cadeau, un tapis rouge pour les clients ».

3.2. L'esperluette en dehors du domaine commercial

Le signe & peut apparaître en toute circonstance à la place et avec le sens de la conjonction *et*, mais ces occurrences ne sont pas spécifiques et ne sont pas recommandées. Son utilisation en dehors de la sphère commerciale peut parfois paraître inappropriée, surtout lorsqu'elle dépasse son rôle strict de raccourcir et de rendre la communication plus efficace, étant, en règle générale, associée aux noms d'entreprises et de marques. & peut donc également apparaître, en dehors des noms commerciaux, dans des noms de fonctions ou juxtaposant des éléments qui n'apparaissent que contextuellement ensemble.

3.2.1. Noms de fonctions

L'esperluette apparaît dans des noms de fonctions ou de postes dans une entreprise, surtout dans le cas de ceux en anglais ou traduits de l'anglais, basés sur la coordination de deux domaines : *Head of Communications & Public Relations*.

3.2.2. Des éléments contextuellement coordonnés où & joue le rôle de *et*

L'esperluette peut relier deux éléments contextuellement coordonnés, dans des textes provenant de différents styles fonctionnels, mais ces occurrences ne sont pas définitives pour les fonctions de l'esperluette (*voir* 4. Règles d'utilisation du signe &) :

„Aflu de acolo povestea unui grup mixt (*computer scientists & psihologi*) care studiază modalitățile optime de a programa moral vehiculele fără șofer.” (Baconschi, *Avea bunei educații* : 10)

„O națiune fericită e o națiune care-și sporește forța geopolitică după ce a cules roadele educației consistente : performanță, competitivitate, pârgii diplomatice și proiecția de *hard & soft power*.” (Baconschi, *Avea bunei educații* : 16)

“*Indoor & outdoor printing, Offset & digital printing, Strategy & positioning*.” (blackpen.ro)

4. Règles d'utilisation du signe &

4.1. Utilisation facultative

Le signe & n'est jamais obligatoire, son utilisation est facultative. L'esperluette est un symbole courant dans les noms d'entreprises, de marques, de programmes, de produits, etc., reliant deux noms de famille, prénoms ou initiales, ou dans des expressions telles que *& Fils, & Frères, & Associés, & Cie* : *Tata & fiul, Roche & Frères, Caron & Frères, Harney & Sons*.

4.2. Utilisation déconseillée

Le signe & peut apparaître à la place et avec le sens de la conjonction *et* dans presque toutes les circonstances, mais ces occurrences sont rares et non spécifiques. Les usages en dehors des noms commerciaux sont le plus souvent

déconseillés dans la bibliographie (OQLF) ou carrément interdits dans des contextes formels par certains auteurs (Trask 1997).⁴

Le signe & est donc déconseillé dans :

A. les noms des institutions officielles (directions, ministères): *Direcția Generală de Asistență Socială și Protecția Copilului, Direcția Regională de Drumuri și Poduri, Ministerul Cercetării, Inovării și Digitalizării, Ministerul Familiei, Tineretului și Egalității de Șanse; U.S. Fish and Wildlife Service, Office of Management and Budget* (MWGPS 2020 : 123); *Ministère du Travail et de l'Emploi, Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Ministère du Logement et de la Rénovation urbaine* (info.gouv.fr).

B. la coordination de deux noms communs, qu'ils soient écrits ou non en majuscules : *coafor & hairstyling* (lenion.ro), *Vendre livres & articles culturels* (momox-shop.fr). Pour la langue française, plusieurs sources normatives recommandent explicitement d'utiliser la conjonction *et* et d'éviter le signe & dans de tels contextes : *Chapeaux et cravates inc.* (et non : *Chapeaux & cravates inc.*), *Arts et spectacles* (et non : *Arts & spectacles*), *Tristan et Yseult* (et non : *Tristan & Yseult*), *les lettres A et B* (et non : *les lettres A & B*), *sept frères et sœurs* (et non : *sept frères & sœurs*) (RPLC).

Remarque

Toutefois, les auteurs admettent également des exceptions à cette règle. RPLC suggère qu'on doit respecter cependant la graphie d'appellations officielles : le magazine européen de l'actualité scientifique *Science & Vie*, *Le Centre Eau, Terre & Environnement* de l'Institut national de la recherche scientifique.

C. la coordination de deux noms d'auteurs ou deux noms de maisons d'édition :

„René Goscinny & Albert Uderzo, *Asterix, viteazul gal* (2017), René Goscinny & Albert Uderzo, *Cosorul de aur* (2018), René Goscinny & Albert Uderzo, *Asterix și goții* (2019)”. (Pârvulescu, *Aurul pisicii*, 4)

„*Epicur și epicureismul antic* (Humanitas & Editura Universității „Al.I. Cuza“, 2016).” (Cornea, *Turnirul khazar: împotriva relativismului contemporan*, 2)

Remarques

1. Bien que déconseillé en dehors des noms commerciaux, certains auteurs admettent que le signe & peut être utile dans des contextes où il peut lever l'ambiguïté créée par l'utilisation répétée des virgules et des conjonctions, et lors de la coordination de plusieurs noms propres regroupés par paires. Parlant du rôle de la virgule dans la séparation des éléments d'une liste/énumération, Taggart 2021 soutient que l'utilisation

⁴ « The ampersand represents the word 'and' in the names of certain companies and legal firms, as in the name Barton & Maxwell, Solicitors. Except from citing such a name, you should never use an ampersand in place of an 'and' in formal writing, nor should you use a plus sign for this purpose. The word 'and' is always written out. » (Trask 1997 : 134).

du & ou du point-virgule peut jouer un rôle important pour délimiter les différents niveaux de coordination et rendre l'énoncé plus facile à comprendre⁵.

2. Dans les noms de maisons d'édition composés de deux noms propres, on peut utiliser soit la conjonction *et*, soit le signe &, affirment certains auteurs, à condition que l'une des solutions soit choisie exclusivement afin de préserver une écriture unitaire (MWGPS 2020 : 206).

4.3. Conseils de rédaction

Après l'esperluette, on écrit souvent avec une majuscule, rarement avec une minuscule, selon le statut morphologique des éléments que le signe relie (abréviations, adjectifs, noms communs ou noms propres, verbes), la langue d'origine et le contexte dans lequel ils apparaissent.

& est précédé et suivi d'un espace quand il lie deux noms propres, **mais il est utilisé sans espaces** dans une abréviation, quand il lie les initiales des noms propres : *Moët & Chandon, H&M*.

& ne se combine pas avec d'autres signes, ni avec lui-même (sauf certaines occurrences dans le domaine informatique, où & peut être multiple).

La conjonction *et* peut apparaître parfois dans la même position que le signe & dans des exemples comme : *Săvescu & Asociații, Săvescu și Asociații*.

La virgule et (moins souvent) le blanc peuvent être utilisés dans certaines situations avec la valeur du signe &, par exemple entre les noms des auteurs d'une chanson : *Vunk & Antonia ; Vunk Antonia ; Vunk, Antonia*.

Remarque

Parfois, dans ces contextes, on utilise l'abréviation anglaise *feat.* (de *featuring*, désignant une collaboration musicale entre artistes) : *Vunk feat. Antonia*.

Le signe & est utilisé en informatique, dans les langages de programmation (C++, Java), notamment doublé, comme &&.

5. En guise de conclusion

L'esperluette est un signe utilisé aujourd'hui dans le domaine commercial, grâce à ses avantages économiques et décoratifs: on gagne du temps et de l'espace et on obtient un aspect stylisé, tous ces éléments étant parfaits dans le nom d'une

⁵ « When the individual items are longer, lists can become complicated : in the sentence *St Kitts and Nevis, and the Turks and Caicos Islands are both island groups in the Caribbean*, the comma shows that St Kitts and Nevis are to be groupe together, but are separate from the Turks and Caicos. This gets more convoluted if you want to extend the list : *St Kitts and Nevis, the Turks and Caicos Islands, Antigua and Barbuda, and St Vincent and the Grenadines*. There is a strong argument here for a serial comma after Barbuda ; in all but the most formal contexts you might also be tempted to opt for ampersands - *St Kitts & Nevis, the Turks & Caicos Islands, Antigua & Barbuda, and St Vincent & the Grenadine* - to link the island groups. Or to resort to semicolons » (Taggart 2021 : 39).

marque et dans son logo. Si les informaticiens l'utilisent pour coder, les graphistes des agences de publicité l'apprécient pour son volet pratique et pour sa beauté.

Le signe & peut être considéré également une marque auxiliaire de ponctuation interne, utilisée avec le sens de la conjonction *et*. Même si l'esperluette est plutôt réservée aux noms de marques, son utilisation en dehors du domaine commercial montre sa souplesse extraordinaire, qui lui permet d'apparaître dans une diversité de contextes dans le monde de la communication.

Bibliographie

Livres et articles

1. Blanchard, Gérard (1992), « Nœuds & esperluettes. Actualité et pérennité d'un signe », en *Communication et langages*, 92, 2ème trimestre : 85–101, persee.fr (site consulté le 10 novembre 2024).
2. Beldescu, G. (2016), *Punctuația în limba română*. 3^e édition, revue, Bucarest : MondoRO.
3. Casagrande, June (2014), *The best punctuation book, period. A Comprehensive Guide for every Writer, Editor, Student, and Businessperson*, Berkeley: Ten Speed Press.
4. DSL (2001), *Dicționar de științe ale limbii* (Autori: Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan), Bucarest: Nemira.
5. Houston, Keith (2015), *Shady Characters. Ampersands, Interrobangs and Other Typographical Curiosities*, Penguin Books (première édition en 2013).
6. Iorga Mihail, Ana (2024), « Și comercial », chapitre dans Ioana Vintilă-Rădulescu (éd.), *Punctuația limbii române*, projet en cours au Département d'études romanes de l'Institut de linguistique « Iorgu Iordan - Alexandru Rosetti » de l'Académie Roumaine, Bucarest.
7. Michalsen, Bård Borch (2020), *Signs of Civilisation. How punctuation changed history*, Londres: Sceptre (première édition en 2019).
8. MWGPS (2020), *Merriam-Webster's Guide to Punctuation and Style. Second Edition*, Merriam-Webster, Incorporated. Springfield, Massachusetts (première édition en 1995).
9. Taggart, Caroline (2021), *Help a thief!... and Other Misadventures in Punctuation*, Londra : Michael O'Mara Books Limited (première édition en 2017, avec le titre *The Accidental Apostrophe*)
10. Trask, R. L., *The Penguin Guide to Punctuation*, Penguin Books (première édition en 1997).

Articles en ligne et sites

Caparros, Diego (2015), « Où est passée la 27e lettre de notre alphabet ? », in radiofrance.fr (site consulté le 10 novembre 2024).

De Gestas, Maguelonne (2021), « Connaissez-vous l'esperluette ? », in lefigaro.fr (site consulté le 10 novembre 2024).

- Eymard, Alexandre (2024), « Esperluette : le symbole & qui traverse les révolutions graphiques », in printoclock.com (site consulté le 10 novembre 2024).
- Minzoni, Marco (2019), « L'esperluette : un symbole qui a la peau dure », in pixartprinting.fr (site consulté le 10 novembre 2024).
- OQLF, *Office québécois de la langue française, Banque de dépannage linguistique*, « Emploi de la perluète », in vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca (site consulté le 5 décembre 2024).
- RPLC, *Ressources du Portail linguistique du Canada, Outils d'aide à la rédaction, Clés de la rédaction, Esperluette (&)*, in noslangues-ourlangages.gc.ca (site consulté le 5 décembre 2024).
- TLF, *Trésor de la Langue Française informatisé*, in atilf.atilf.fr, (site consulté le 5 décembre 2024).
- TPSGC, *Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, Bureau de la traduction*, in btb.termiumplus.gc.ca, (site consulté le 5 décembre 2024).

Sites

- blackpen.ro, chic-go.ro, cookngo.ro, cvls.com, drivegoauto.autovit.ro, eat-go.ro, info.gouv.fr, ikea.com, mega-image.ro, workandtravelclub.ro (sites consultés en septembre 2024).

Corpus

Livres

- Baconschi, Teodor (2019), *Averea bunei educații*, Editura Univers.
- Băjenaru, Grigore (2023), *Cișmigiu and Comp*, Grupul Editorial Art.
- Cornea, Andrei (2024), *Turnirul khazar: împotriva relativismului contemporan*, Ed. a III-a, adăugită, precedată de un cuvânt înainte și completată cu șase eseuri polemice, București: Humanitas.
- Faurobert, Louis, *Tânăra & frumoasă după 40 de ani*, Pro Editura.
- Pârvulescu, Ioana (2024), *Aurul pisicii*. București: Humanitas.
- Rădulescu, Anca (2016), *Puternică & frumoasă*. Editura For You.

COMPTES-RENDUS CRITIQUES



**Camelia ANGHELUȚĂ, Alina GANEA,
Marius MUNTEANU, Mirela DRĂGOI,
Raluca Cristina DRAGOMIR,
Gabriela SCRIPNIC,
ANTHOLOGIE FRANCOPHONE
DU GESTE. DE LA CORPORÉITÉ
OBJECTIVE À LA SUBJECTIVITÉ
DU SENS,
Editura Prouniversitaria, 2024, 252 p,
ISBN 978-606-26-1996-1**

Réalisée dans le cadre du projet *Petite anthologie francophone du geste-de la corporéité objective à la subjectivité du sens* financé par l'Université « Dunărea de Jos » de Galați dans le cadre du concours "Subventions internes pour le soutien des activités du CDI-TT" (RF 2480/31.05.2024), l'anthologie éponyme est une véritable cartographie du geste dans l'espace francophone à travers l'inventaire de cent écrivains répartis sur quatre continents, un véritable défi pour le coordinateur et les auteurs du volume qui ont eu pour tâche de trouver le dénominateur commun de toutes les expériences et de jeter des ponts entre les neuf sections de l'anthologie. Le présent ouvrage est donc une sélection inédite de textes littéraires centrés sur les deux concepts clés que sont la *corporéité* et la *subjectivité*.

L'anthologie se caractérise par une structuration cohérente et progressive en neuf sections allant, selon la complexité de l'exécution et la signification des gestes, de l'absence de geste à la polysémie des gestes manuels et faciaux, aux gestes de connivence, de conflit, aux gestes rituels et emblématiques, ainsi qu'à ceux dictés par les codes sociaux ou la routine quotidienne analysés dans une perspective interrelationnelle.

La première section intitulée *Le non-geste* est coordonnée par Gabriela Scripnic et regroupe une sélection de textes littéraires autour des trois niveaux : *Le silence meublé de significations*, *L'immobilité*, *cette grande absence des gestes*, *Quand les gestes fardent l'incompréhension* qui soulignent l'importance des gestes dans différents domaines de la connaissance : psychologie, médecine, études culturelles, sciences du langage et littérature.

La section *Des gestes individuels*, coordonnée par Mirela Drăgoi, couvre les mouvements des mains et du visage (*La parole emportée par les mains*, *Les gestes du regard*, *Les gestes du front*, *Le rire*, *cette imperfection du sourire*), tels qu'ils apparaissent dans l'interaction humaine quotidienne dans la littérature, richement illustrée par des auteurs classiques et modernes : Alain-Fournier, Albert Camus, Aminata Sow Fall, Jean Giono, Stendhal, Khandra, Yasmina, Simone de Beauvoir, Denis Boucher, Kourouma Ahmadou, Eugène Ionesco, Charles Baudelaire, Balzac,

Zola, Émile Verhaeren, Anna de Noailles, Apollinaire, Paul Éluard, Honoré de Balzac, Maurice Scève, Amin Maalouf, Pierre-Dahomay Néhémy, Marguerite Triaire & Trinh-Thuc-Oanh, Victor, Hugo, Assia Djébar, Florence Deville-Patte, Breton, Sartre, Alain Robbe-Grillet, Eric-Emmanuel Schmitt, Amélie Nothomb.

Dans la section *La danse et le spectacle*, Raluca Dragomir propose des textes qui se réfèrent principalement à l'expression de l'amour par la danse, à la possibilité de se trouver et de se découvrir en présence de l'autre : Boris Vian (*L'Écume des jours*), Guy de Maupassant (*Menuet*), Beata Umubyeyi-Mairesse (*Tous tes enfants dispersés*), Dai Sijie (*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*). Dans la deuxième sous-partie, Dany Laferrière (*Tout ce qu'on ne te dira pas*, *Mongo*) et Alain Mabanckou (*Petit Piment*) montrent comment chaque culture imprègne la danse de gestes uniques qui racontent des histoires transmises de génération en génération, révélant des nuances d'identité et d'héritage. La troisième sous-partie présente, à travers le regard d'Amélie Nothomb (*Tuer le père*), le côté dangereux de l'art de la performance mêlé à des rituels qui transcendent les cultures et les siècles.

Dans la section *Les Relations*, Alina Ganea propose un ensemble de textes sur la complexité et la versatilité du geste dans l'établissement des relations (inter)humaines liées au couple, à la paternité, à la fraternité et aux animaux domestiques en prenant en compte le contexte interactif dans la production des gestes.

Les gestes comme actes sociaux est le chapitre suivant, coordonné par Marius Munteanu, qui rassemble des textes centrés sur le caractère profondément social et, en fin de compte, culturel et historique du langage mimo-gestuel, mettant l'accent sur l'aspect pragmatique du geste dans le contexte social : *Les gestes professionnels*, *L'Adoration et la prière*, *Des gestes au quotidien*, *Gestes minaudiers*.

Dans la section *Les gestes à la rencontre des cultures*, Alina Ganea propose une sélection de textes centrés sur les gestes culturellement marqués qui définissent le rapport de l'individu à la divinité, aux forces surnaturelles et à la nature, sans exclure les pratiques rituelles interactionnelles (rituels de séduction, rituels de mariage). Le geste est au centre de la culture interne d'une communauté, ou « culture partagée » selon les termes de Robert Galisson (1998), faisant partie des modes d'action de la communauté, de l'ensemble des références communes qui assurent la cohésion et le sentiment d'appartenance au groupe.

Sous la coordination de Gabriela Scripnic, la section *Les conflits* conclut que les gestes conflictuels sont « une forme inévitable de coexistence, illustrant le dynamisme des relations interhumaines, qui peuvent parfois évoluer à travers ces conflits. Viennent ensuite les actes de violence atroces (rixes ou guerres), dont l'utilité sociale est encore débattue » (p. 196).

Raluca Dragomir rassemble dans la section *À la recherche de soi-même* une gamme extrêmement variée de textes qui reflètent le paysage émotionnel de ce voyage riche et varié vers soi : moments de joie, moments de dépression, sentiments d'impuissance ou pertes qui pèsent lourdement sur l'âme et la mémoire.

Dans la dernière section de cette anthologie *La déconstruction du geste*, Camelia Angheluță propose la déclinaison du geste en tant que construction

complexe, à la fonction instable, impondérable, et en même temps pleine de sens dans les deux sections : *Le méta-geste* et *Les gestes didascaliques*.

En fin de compte, cet atlas textuel est un exercice de recherche créative qui offre une vue d'ensemble sur la littérature francophone, complétée par un solide fondement théorique basé sur une sélection rigoureuse et suggestive de fragments littéraires.

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



Ioana BUD, Rodica MONE,
LA DIDACTIQUE DU FLE
EN UN CLIN D'ŒIL,
Cluj-Napoca, Editions Mega,
Baia Mare, Editions Maria
Montessori, 206 pages,
ISBN : 978-606-020-899-0
ISBN: 978-606-701-564-5

Le livre proposé par Ioana Bud¹ et Rodica Mone² représente un véritable instrument de travail autant pour les professeurs de français que pour les étudiants (futurs enseignants). Dans la succession logique des onze chapitres, les auteures partent premièrement de la définition des termes-clés de la didactique du FLE : d'une part, sont définies les notions de *français langue étrangère* (FLE), *français langue maternelle* (FLM), *français langue seconde* (FLS), *français sur objectif spécifique* (FOS) ; d'autre part, selon la didacticienne roumaine Dorina Roman, sont définies les notions de *processus de l'enseignement* en tant que « l'action, l'art d'instruire, de transmettre des connaissances à un élève ou à un groupe-classe, et l'habileté de former des habitudes, de guider l'élève ou le groupe-classe vers l'acquisition des compétences et des performances » (p. 13) et le *processus d'apprentissage*, comme l'acquisition d'une langue dans « la structure globale de l'acte de communication » (p. 12), et non pas comme l'appropriation de tous les niveaux d'un système linguistique (phonétique, lexical, morphosyntaxique), acquis séparément. Dans d'autres sections de ce premier chapitre, sont présentés la définition et la typologie du curriculum, ainsi que des programmes scolaires.

Le chapitre suivant présente une « perspective diachronique sur l'histoire des méthodes d'apprentissage ». Dès le début du chapitre, les auteures énoncent les quatre questions fondamentales de la didactique, auxquelles, par leur approche théorique-applicative, elles essaieront de donner la / les réponse(s) appropriée(s) en contexte éducationnel : *à qui enseigner ?* (le public visé), *quoi enseigner ?* (le contenu), *comment enseigner ?* (les méthodes), *pourquoi enseigner ?* (les objectifs). Proposant trois étapes bien distinctes qui caractérisent l'enseignement du FLE (la vieille tradition, le structuralisme et le fonctionnalisme-communicativisme), les

¹ Ioana Bud est chargée de cours à l'Université Technique de Cluj-Napoca, Centre Universitaire Nord de Baia Mare, Faculté des Lettres, où elle enseigne des cours de littérature française, de culture et de civilisation françaises et la didactique du FLE.

² Rodica Mone est professeure de français au Lycée National « Mihai Eminescu » de Baia Mare et en même temps elle déroule des activités auprès de l'Académie du département de Maramureș en tant que tutrice des stages pédagogiques pour les futurs enseignants.

réponses aux quatre questions mentionnées ci-dessous témoignent d'une perspective toute nouvelle et sont présentées sous la forme des tableaux qui synthétisent les éléments essentiels (p. 26-30). Le sous-chapitre 2.2. propose un panorama de la typologie des méthodes didactiques, en commençant par les méthodes traditionnelles, directes, naturelle, MAO (audio-orales), méthodes audio-visuelles, l'approche communicative jusqu'à des méthodes appelées *non conventionnelles*. Les auteures concluent, à bon escient, que ce qui devrait caractériser les méthodes employées est une solution d'éclectisme parce que « aucune [méthode] n'est à rejeter radicalement, qu'on peut rendre compatible des solutions pédagogiques très diverses » (p. 49) et il faut toujours harmoniser plusieurs stratégies et méthodes *aux besoins* du public visé.

Le troisième chapitre mentionne quelques activités didactiques spécifiques à l'enseignement du FLE et présente les objectifs dans une perspective communicative, en prenant en considération les deux volets de la communication : l'oral et l'écrit. Les étapes successives à suivre, exprimées par des verbes à l'infinitif, gravitent autour des deux verbes-noyaux de ces deux compétences langagières : *acquérir* et *maitriser* la technique de la lecture, respectivement de l'écrit.

Avec le chapitre suivant, les auteures du livre viennent au devant de tout enseignant de langue étrangère (en particulier, du français), par la mise en pratique des documents scolaires, à partir de leur élaboration jusqu'à leur utilisation « efficace et fonctionnelle » : planifications annuelles et semestrielles/par modules, planification de l'unité thématique/d'apprentissage ou bien le projet didactique. Tous ces documents sont présentés d'une manière cohérente, par référence directe au Curriculum National de la discipline, document officiel qui réconsidère et réévalue la relation tripartite *planification – enseignement – apprentissage* et qui « précise les compétences générales, les compétences spécifiques, tandis que les compétences dérivées et les objectifs opérationnels seront fixés par le professeur pour chaque leçon ou activité » (p. 66). Tous ces documents sont accompagnés d'exemples empruntés au site officiel du Ministère de l'Education ou des extraits tirés des manuels scolaires approuvés par le Ministère de ressort. De la multitude des documents authentiques exploités en classe de FLE, Ioana Bud et Rodica Mone s'arrêtent sur la chanson, un matériel à plusieurs valences, un vrai trésor pédagogique, qui a sa place bien définie dans la classe, soit qu'elle est traditionnelle ou bien contemporaine.

Le septième chapitre aborde une question sensible dans l'enseignement-apprentissage des langues étrangères, vu les changements de paradigmes dans ce processus : *quelle est la place de la grammaire dans l'étude des langues ? quelle grammaire enseigner ?* car cette partie du système linguistique (la grammaire), comme l'affirment à juste titre les auteures, « [...] est aujourd'hui située sur une position ingrate, à cause de son caractère "trop" normatif, de maintes règles souvent dépassées par l'évolution des besoins langagières » (p.101). La perspective diachronique offre, en effet, une image sur le chemin parcouru par les méthodes didactiques concernant la façon d'acquisition des éléments grammaticaux : à partir d'une grammaire déductive, explicite, hors contexte à une grammaire inductive,

implicite par l'introduction du contexte énonciatif (une grammaire mise en contexte). L'apprentissage de la grammaire sera fait, en conséquence, par la communication et l'action : « [...] les règles sont intériorisées par les apprenants d'une manière inconsciente, mais cette *grammaire intériorisée* ne sera jamais celle décrite par les linguistes » (p. 102).

L'étude d'une langue étrangère ne peut pas se faire isolément, hors d'un contexte social, culturel et de civilisation. Ainsi, la projection des activités didactiques prévues dans le processus de l'enseignement-apprentissage du FLE, sera-t-elle faite dans une approche interdisciplinaire qui impliquerait l'acquisition des éléments de langue (grammaire et lexique), greffée sur des éléments de culture et de civilisation françaises. D'ailleurs, *Le Cadre* énumère, à côté des compétences langagières que l'on doit acquérir pendant la scolarité, *la compétence culturelle et interculturelle* (sont mentionnés des exemples pris des manuels scolaires du FLE: les prénoms propres typiquement français, les noms des différentes régions de France, les principaux monuments de Paris, la mode et la cuisine françaises, les personnalités célèbres de la France, etc.).

Pour ce qui est des activités périscolaires, l'apprenant a à sa disposition des possibilités d'insérer des éléments de culture et de civilisation en fonction de différentes occasions (*Journée internationale de la francophonie, Journée européenne des langues, Plats et traditions propres à diverses fêtes*, etc.).

Les cours à option: classification et typologie (IX^e chapitre) viennent compléter le tableau général du curriculum, des programmes scolaires, l'enseignant ayant la possibilité de proposer à ses élèves des activités lors d'un cours à option à travers lesquelles ils pourraient étudier et approfondir des connaissances et des compétences en fonction de leurs propres choix (intérêts, préoccupations, etc.). Ces cours peuvent être envisagés comme monodisciplinaire ou, par contre, pluridisciplinaire. L'acceptation de cette proposition curriculaire se fait auprès de l'Académie du département et au niveau de l'établissement scolaire.

Partie essentielle de l'enseignement-apprentissage, l'évaluation représente une composante essentielle de toute démarche éducative, malheureusement assez souvent considérée comme moins importante dans ce processus. En tant qu'enseignant, on se pose souvent ces questions: *pourquoi et quand on évalue? Quoi et avec quoi on évalue? Par rapport à quoi on fait l'évaluation?* Mais la question-clé que l'on pourrait se poser et qui justifierait toute notre démarche didactique serait: *Comment user de l'évaluation pour aider nos élèves à augmenter leurs performances, pour les faire progresser?*

Les auteures mentionnent les quatre types d'évaluation, en précisant pour chacun le rôle et le moment d'emploi : *évaluation pronostique* (prise d'information initiale), *évaluation diagnostique* (prise d'information continue), *évaluation formative*, *évaluation sommative* (prise d'information finale).

Le dernier chapitre contient une série d'*Annexes* concernant les planifications annuelles, pour différentes classes du collège, par modules, planification de l'unité thématique, projets didactiques pour différents types de leçon, de contenus, fiches de travail, etc.

On remarque la vaste bibliographie qui soutient tout l'échafaudage théorique et applicatif, structurée en plusieurs sections : ouvrages qui recouvrent plusieurs domaines, des sciences de l'éducation à la didactique du FLE, articles consultés dans des revues de spécialité, dictionnaires, manuels scolaires et sitographie. Toutes ces ressources sont correctement mentionnées sous la forme des notes de bas de page, en complétant ainsi le discours théorique.

En conclusion, *La didactique du FLE un clin d'œil* s'avère être un outil efficace pour les enseignants (présents et futurs) du FLE, où ils peuvent trouver des instruments nécessaires dans leur activité professionnelle, à partir des documents officiels émis par le Ministère de Education, modèles de planifications annuelles et semestrielles/par modules, projections des activités didactiques (modèles de projets didactiques et fiches de travail) ou bien la signification juste des termes-clés utilisés dans le processus d'apprentissage : compétence, méthode/stratégie didactique, méthodologie. En même temps, l'iconographie est bien choisie, elle accompagne et complète le discours explicatif-descriptif tout au long du livre, soit auprès du titre, en l'annonçant sous la forme d'une image, soit à l'intérieur du chapitre (dans les *Annexes*, par exemple).

Mihaela MUNTEANU SISERMAN
Université Technique de Cluj-Napoca,
Centre Universitaire Nord de Baia Mare, Roumanie
ela_munteanu@yahoo.com



**Corina CILIANU-LASCU,
Maria-Antoaneta LORENTZ,
VOCABULAR PANLATIN
DE FISCALITÉ,
București, Editura ASE, 2024,
ISBN: 978-606-34-0547-1, 144p.**

Le *Vocabulaire panlatin de fiscalité* est un répertoire qui présente le vocabulaire de la fiscalité dans sept langues romanes (roumain, français, italien, espagnol, portugais, catalan, galicien), avec l'anglais comme langue véhiculaire. En effet, ce vocabulaire fiscal panlatin est une publication importante dans le contexte où les pays de l'Union européenne ont besoin d'établir une communication correcte et efficace dans les décisions fiscales qu'ils prennent tant en Europe qu'en Amérique latine et en Amérique du Nord. En plus, cet ouvrage présente un intérêt particulier en raison de son caractère interdisciplinaire, car il constitue une source de documentation essentielle pour la traduction spécialisée et pour l'enseignement du langage économique dans le contexte des langues romanes.

Le vocabulaire fait l'objet d'une recherche interdisciplinaire menée au sein du Département des langues modernes et de la communication d'entreprise, respectivement du *Centre de recherche littéraire et de linguistique appliquée aux langues spécialisées* « Teodora Cristea » de l'Académie d'études économiques de Bucarest, par des spécialistes de la terminologie romane dont les travaux ont été validés et soutenus par un expert spécialisé dans le domaine de la fiscalité. Le projet s'inscrit aussi dans le cadre de la collaboration scientifique internationale au sein du Réseau Panlatin de Terminologie *Realiter* comme le résultat d'une collaboration transcontinentale.

Comme son titre l'indique, le *Vocabulaire panlatin de la fiscalité* recense des termes spécialisés dans le domaine de la fiscalité, ainsi que des collocations et des expressions qui posent un certain nombre de problèmes de traduction entre les langues romanes et l'anglais. La valeur scientifique du travail réside dans l'identification des termes appropriés aux définitions données, malgré la complexité du domaine et la spécificité de certaines réglementations et dispositions nationales.

La validation du vocabulaire fiscal dans les langues romanes est basée sur des méthodes de recherche terminologique qui permettent aux auteurs de proposer une terminologie rigoureusement définie et accompagnée d'une série de synonymes à jour dans toutes les langues cibles, ce qui permet aux spécialistes de trouver facilement les équivalents dans le domaine de la fiscalité. La clarté et la cohérence de l'ouvrage sont assurées par une bonne organisation des termes-vedettes, qui sont

numérotés, puis répertoriés dans *l'Index* général où chaque terme est accompagné du code de la langue à laquelle il appartient et de son numéro dans le vocabulaire.

Le présent répertoire revêt un caractère unique grâce à la contribution d'auteurs roumains, canadiens, brésiliens, français, italiens, mexicains, espagnols, portugais, brésiliens, italiens, mexicains, espagnols et portugais qui ont réussi à définir les principaux termes du domaine de la fiscalité dans les huit langues analysées.

La langue de départ est le roumain, à partir duquel les termes sont introduits par ordre alphabétique, accompagnés de leurs définitions. Pour le français, les éventuelles variantes canadiennes sont indiquées entre parenthèses [CAN] ou belges [BE]. Pour l'espagnol, les variantes espagnoles sont indiquées par [SP] et les variantes mexicaines par [MEX]. Pour le portugais, les termes portugais sont indiqués par [PT] et les termes brésiliens par [BR]. Les termes anglais sont donnés à la fin de chaque entrée, à titre indicatif.

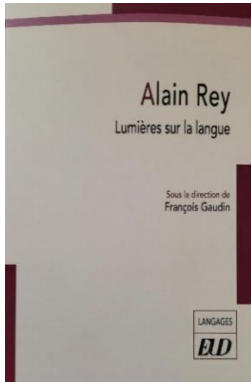
Chaque concept fait l'objet d'un article numéroté. Le terme par lequel il est exprimé peut être suivi d'un synonyme ou de synonymes différents pour chaque langue.

<i>ro</i>	<i>angajator</i> (s.m.)
	Persoana fizică sau juridică care poate, potrivit legii, să angajeze forță de muncă pe bază de contract individual de muncă.
<i>ca</i>	empresari -ària (n.m, f.)
<i>es</i>	patrón (s.m.)
	empleador, ora (s.m., f.) [ES]
	empresario, aria (s.m., f.) [ES]
	creador/generador de empleo (s.m.) [ES]
	autoridad contratante (s.f.) [ES]
	empleador(s.m.) [MEX]
<i>fr</i>	employeur (n.m.)
<i>gl</i>	empregador -ra (s.m., f.)
<i>it</i>	datore di lavoro (s.m.)
<i>pt</i>	patrão (s.m.)
	empregador (s.m.) [BR]
<i>en</i>	employer (s.)

Par la définition des termes du domaine de la fiscalité dans les huit langues analysées, le présent ouvrage constitue une contribution essentielle au développement du thème de la fiscalité en roumain par rapport aux autres langues romanes.

À la fin de cette lecture, nous espérons que ce vocabulaire contribuera à accroître l'intérêt pour la connaissance et l'apprentissage des langues romanes dans le domaine de la fiscalité et qu'il sera un outil de travail essentiel aussi bien pour les fiscalistes, que pour les traducteurs et les interprètes qui peuvent trouver les termes appropriés dans les huit langues analysées.

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



**ALAIN REY. LUMIÈRES
SUR LA LANGUE**
**Sous la direction de François Gaudin,
Éditions universitaires de Dijon (EUD),
coll. *Langages*, 2024,
EAN : 9782364415249**

Personnalité encyclopédique et monumentale de la lexicographie francophone, auteur prolifique et génie des mots de la langue française, Alain Rey a laissé un héritage culturel immense et a influencé plusieurs générations de linguistes et lexicographes. Il n'est donc pas surprenant que sa disparition, en 2020, ait suscité beaucoup de regrets, d'évocations et d'hommages, dont le recueil que nous essayerons de présenter dans les lignes qui suivent est un bel exemple. Son apport à la coagulation et à la précision des domaines disciplinaires comme la lexicologie, la lexicographie et la terminologie fut énorme et son impact dépassa les confins du monde académique pour toucher au public large, par l'intermédiaire de ses dictionnaires, ses écrits et ses apparitions dans les médias.

Alain Rey a consacré l'essentiel de son activité à l'élaboration des dictionnaires *Le Robert*, ouvrage lexicographique innovant, décliné en plusieurs variantes, qui est devenu l'instrument de travail incontournable des chercheurs, enseignants, traducteurs, étudiants et autres catégories d'apprenants du français. La langue française a été sa patrie et il en connaissait toutes les variétés géographiques, historiques, socio-professionnelles et stylistiques. Il était passionné de l'étymologie et de l'évolution des mots, qu'il voyait comme des fenêtres sur l'histoire sociale et des idées. Ses dictionnaires ont également été ouverts sur le monde.

Il a dirigé, à côté de Danièle Morvan, la collection *Dictionnaire culturel en langue française* (2005), contenant 65000 entrées, une étymologie développée, les significations les plus pointues des termes, des exemples d'emplois, plus de 80 000 citations du monde entier et des traductions de grands textes littéraires, philosophiques et scientifiques ; 1 320 articles de synthèse pour révéler ce qui se cache derrière chaque mot : un réseau historique et culturel des notions universelles et spécifiques, un éclairage sur l'histoire des idées, des savoirs et des pratiques culturelles.

Il a massivement contribué, avec sa femme, Josette Rey-Debove, à la constitution progressive d'une théorie et d'une pratique de l'aménagement de la langue française au Québec, surtout dans les années qui ont précédé et suivi la *Loi sur la langue officielle* (1974) et la *Charte de la langue française* (1977).

Le présent volume rassemble des études scientifiques, des souvenirs chargés d'émotion, des entretiens, des témoignages d'anciens élèves et collaborateurs et des

hommages rendus par des linguistes comme Gilles Siouffi, Christine Jacquet-Pfau, Hugues Galli et Alexandra Cuniță. Toutes ces contributions arrivent à reconstituer les multiples facettes de la personnalité d'Alain Rey : l'artisan des mots, le spécialiste des variétés « marginales » de la langue, le théoricien de la lexicographie et de la terminologie et l'essayiste engagé. Le volume est composé d'une introduction (*Mise en bouche*) signée par Fr. Gaudin, une biographie d'Alain Rey, quatre sections et un épilogue (*Promenade digestive*) appartenant au même auteur.

La première section, consacrée à *l'Artisan des mots*, comprend deux articles, un entretien et deux témoignages sur la manière de travail d'Alain Rey. Le premier article, celui de Gilles Siouffi, intitulé *Alain Rey artisan du sentiment morphologique*, aborde la question du tri des mots « bien formés » et « mal formés » dans les dictionnaires de langue, tout en mettant en évidence le bon sens et l'esprit tranchant d'Alain Rey, qui osait prononcer des jugements personnels sur les mots et « d'en commenter de façon engagée et subjective la formation » (Siouffi 2024 : 21). Ainsi, Rey s'est prononcé, dans ses dictionnaires, sur des mots-valises comme *quinzomadaire*, *burkini*, etc. ou sur des formations comme *democrature* et *déconfinement*, avec beaucoup d'aplomb et de raison, au nom d'un « locuteur générique » (au sens des générativistes) ou au nom de l'expert de la langue française qui en observe les règles morphologiques.

Le témoignage de Danielle Candel, intitulé « Alain Rey et le *Trésor de la langue française (TLF)*. Une formation exceptionnelle à la lexicographie » se penche sur la période charnière de 1975 à 1977, très peu connue, de la confection du dictionnaire *Trésor de la langue française*, période qui correspondait à la fin du mandat de Paul Imbs et au début de la longue mission d'Alain Rey dans l'équipe parisienne du TLF. Les réunions d'équipe sous sa direction ont eu pour résultat la mise au point de quelques problèmes de méthode et la résolution de problèmes théoriques et matériels qui ont permis l'avancement du travail à ce dictionnaire monumental. L'auteur rappelle l'importance des consignes de Rey aux rédacteurs, qui ont constitué un formidable guide pour les jeunes membres de l'équipe.

L'article « Les idées derrière les mots : le *Dictionnaire culturel en langue française* d'Alain Rey » de Christine Jacquet-Pfau constitue un éloge à la personnalité complexe d'Alain Rey : « Philosophe du langage, historien de la langue, historien des dictionnaires, sémioticien, lexicologue, lexicographe, linguiste, chroniqueur et vulgarisateur à l'écrit comme à l'oral », qui se focalise en particulier sur le cheminement du *Dictionnaire culturel en langue française*, entreprise monumentale et novatrice. Les distinctions théoriques qu'Alain Rey a établies entre dictionnaires de langue et dictionnaires encyclopédiques, tout en rejetant l'opposition traditionnelle entre les « dictionnaires de mots » et « dictionnaires de choses » (étant donnée l'impossibilité d'établir une séparation entre les mots et les choses), les précisions qu'il a faites concernant le but, la structure et les encadrés des dictionnaires culturels restent un repère lexicographique essentiel.

L'entretien de Laurie Fabry avec Antoine Ferraud, intitulé *Dans l'ombre d'un lexicographe médiatique* évoque le génie d'Alain Rey par le prisme de la collaboration entre celui-ci et Laurie Fabry, directrice de communication des

dictionnaires *Le Robert*. La personnalité charismatique du savant et son talent de communicateur sont évoqués à travers divers épisodes de son activité et diverses conjonctures, plus ou moins professionnelles : « Alain faisait preuve à la fois de virtuosité et de simplicité. Tous ses interlocuteurs, journalistes, libraires, personnel du monde de l'édition, étaient séduits et même enthousiastes ». L'interviewée souligne aussi la modestie et la bonhomie d'Alain Rey, que la célébrité n'a pas du tout changé et sa maîtrise absolue de l'écriture médiatique : « Cinq minutes après, il descendait de son bureau, au quatrième étage, pour m'apporter, dans mon bureau du premier, un texte parfait, écrit au fil de la plume et sans la moindre rature ».

Enfin, le témoignage de Laurence Laporte, intitulé simplement *Travailler avec Alain Rey* met le projecteur sur le couple indissociable du point de vue professionnel que formaient Alain Rey et Josette Rey-Debove, dont les styles de travail étaient différents mais complémentaires. Les périodes qu'elle évoque sont celles de la rédaction du *Dictionnaire Universel des noms propres* et respectivement de la refonte du *Petit Robert*, dans les années '90, marquée par des réunions inoubliables, qui ont occasionné des débats fertiles.

La deuxième section du livre, intitulée *Les mots en marge*, est ouverte par la contribution de Françoise Guerard, qui y fait un éloge du *Dictionnaire du français non-conventionnel* qu'elle étiquette de « dictionnaire pas très catholique », mais « intelligent, original et sérieux ». Cet ouvrage, fruit de la collaboration d'Alain Rey avec Jacques Cellard, n'est pas un dictionnaire d'argot, mais un dictionnaire du français parlé dans des situations de communication quotidiennes, par une grande partie de la population. Le recensement des mots et des expressions qui ont constitué les entrées de ce dictionnaire a été une tâche difficile, vu le manque de critères, qui a dû être comblé par les deux co-auteurs, et la volatilité de certains termes, reflets des mouvements continuels de la société et de la langue. Une fois les balises conceptuelles posées, les auteurs se sont fixé comme limites temporelles 1880 et 1980, ce qui fait « tout juste un siècle ».

La réflexion sur le *Dictionnaire du français non-conventionnel* continue dans l'article de Louis-Jean Calvet, intitulé de façon ludique *D'un Non-Con à l'autre*, qui dresse une comparaison entre les deux éditions du dictionnaire susmentionné. La seconde édition, en dehors d'un nombre supérieur d'entrées, précise mieux le but d'un tel dictionnaire, qui n'est pas celui de faire une description sociolinguistique, mais de donner une photographie aussi exacte et complète que possible des usages dans une synchronie donnée. Quoique, dans l'opinion de Calvet, l'idée de paradigme de production ou de matrice sémantique des créations lexicales expressives comme *anneau, cul, pot, bol, fion*, etc. ou *blé, fricot, oseille, galette et pognon* (séries lexicales se référant respectivement à la chance et à l'argent) ne soit pas bien définie, on la retrouve cependant partout dans l'ouvrage. Le mécanisme de création de mots nouveaux par la métaphorisation est donc bien illustré dans les deux dictionnaires. La conclusion de l'auteur est qu'il y a une continuité et un progrès évidents entre les deux éditions et surtout un souci constant de « réhabiliter » avec soin, affection et parfois même avec humour « toute une partie du vocabulaire français négligé par les dictionnaires traditionnels (Calvet 2024 : 96).

L'article d'Hugues Galli, intitulé *Cinquante nuances de grisbi* discute, à partir de l'exemple du terme *grisbi*, de la délimitation conceptuelle de la catégorie « argot », tout en signalant la perméabilité de la frontière entre cette catégorie et celle de « langue populaire » - obstacle à surmonter par les lexicographes. Alors que certains lexicographes ont fait le choix de la version cumulative *argotique ET populaire*, A. Rey et J. Cellard ont adopté le marqueur unique *non conventionnel*, regroupement précurseur en la matière qui préfigure le changement de paradigme de marques d'usage tel qu'opéré dans le *Grand Robert*. L'annexe 1 offre une vue d'ensemble sur le traitement des argotismes renvoyant à l'argent par les trois grands dictionnaires (le GR, le GLLF et le TLF), aux conclusions fort intéressantes.

La troisième section du volume est consacrée au *Théoricien de la terminologie*. Elle comprend quatre articles, dont le premier est celui d'Hélène Cajolet-Laganière, lexicographe canadienne et collaboratrice d'Alain Rey dans le grand projet d'aménagement de la langue au Québec. La création de l'*Office de la langue française* (OLF) au Québec, en 1961, a ouvert le vaste champ d'études de la recherche terminologique, qui a nécessité d'abord une mise au point de la méthodologie et une formation des terminologues, travaux de longue haleine dans lesquels Alain Rey a eu un apport significatif. Ainsi, lors des colloques, séminaires et autres rencontres scientifiques que l'OLF a organisés afin de faire avancer les recherches théoriques et appliquées sur la terminologie, la norme et l'aménagement linguistique du Québec, auxquels Alain Rey a participé avec assiduité, il a beaucoup aidé à cerner les problèmes et à orienter les discussions dans des directions profitables. Selon lui, la terminologie en tant que domaine disciplinaire devait se développer en relation avec d'autres disciplines, dont la linguistique, l'informatique et les sciences cognitives. La seconde partie de l'article regroupe les exposés d'Alain Rey concernant la norme, la variation linguistique et la lexicographie, dont l'impact va au-delà de l'entreprise susmentionnée. L'auteure finit avec une conclusion sur l'héritage scientifique énorme d'Alain Rey, son humanisme et son apport inestimable à l'aménagement de la langue française au Québec, qui lui ont valu la reconnaissance de toute la communauté de linguistes, lexicographes et terminologues québécois.

L'article de John Humbley, *La terminologie selon Alain Rey, une discipline à facettes*, évoque la perception de Rey en tant que pionnier de la terminologie en France et propose une lecture sélective de l'œuvre du grand linguiste et lexicographe, en faisant ressortir les relations que la terminologie entretient, à ses yeux, avec les autres disciplines humanistes. En examinant les intérêts scientifiques très divers d'Alain Rey, il conclut que la terminologie a été une préoccupation constante chez lui, car « elle fournit un cadre de réflexion et d'analyse sur la relation, entre, d'un part, le monde, la science et la technologie, et, d'autre part, les représentations que l'on peut en faire par le biais de la langue ». (Humbley 2024)

L'article *L'orthonymie, un concept à facettes ?* de François Gaudin propose quelques éléments de réflexion sur cette notion qu'Alain Rey utilisait et qui guidait ses préoccupations en terminologie. Un orthonyme est, selon B. Pottier « la lexie (mot ou séquence mémorisée) la plus adéquate, sans aucune recherche connotative, pour désigner le référent. » (Pottier 1987 : 451, cité par Gaudin 2024). Mais l'idéal

de l'orthonymie, cette unicité des désignations, se heurte en réalité à la multiplicité des usages. L'innovation terminologique, observe l'auteur, se fait souvent avec le souci de décrire les choses en choisissant les dénominations adéquates. Plutôt que de rêver d'aboutir à l'orthonymie, c'est le sentiment de l'orthonymie qui devrait guider les terminologues dans leur travail, dit Alain Rey.

L'étude de Loïc Depecker, *L'exemple des catastrophes naturelles dans le domaine des assurances* porte sur la question théorique et pratique de la distinction entre « logique de la langue » et « logique de la pensée ». En partant du débat sur l'utilité de recourir dans la démarche terminologique au couple logique compréhension/extension, l'auteur essaie d'éclairer ce qu'il en est de ce couple dans la pratique terminologique d'aujourd'hui. Dans ce qui suit, l'auteur passe à l'analyse du concept de « catastrophe naturelle » en intension (compréhension) sous l'angle de la terminologie des assurances, pour passer à son analyse sous l'angle de son « extension », démarche qui permet de comprendre la dynamique du concept.

La dernière section du volume réunit quatre contributions autour d'une facette moins connue de la personnalité d'Alain Rey : *L'essayiste engagé*. Le texte de Bruno Paoli sur *L'avant-dernier voyage d'Alain Rey* ouvre cette section et se propose de mettre en évidence la contribution du savant au *Dictionnaire des mots français d'origine arabe* de Salah Guemriche. Comme un naturaliste, il raconte le fabuleux voyage des mots et leur donne vie et couleur.

Dans son article intitulé *Alain Rey : le camp des mots*, Alexandra Cuniță discute de l'un des projets les plus hardis du grand lexicographe : le *Dictionnaire culturel en langue française*, qui voit la langue comme lieu d'expression des concepts, des symboles et des visions du monde qui s'élaborent dans différentes cultures. En partant du constat de la présence de deux types d'articles associés à la même entrée (la description lexicographique et l'« encadré culturel »), elle analyse la distribution des informations entre les deux types d'articles, pour conclure sur le fait que souvent le dernier est l'espace de comparaisons entre les valeurs sociales rattachées aux mots dans diverses cultures.

Agnès Steuckard, quant à elle, se penche dans son article sur l'ouvrage « *Révolution* ». *Histoire d'un mot*, qu'Alain Rey a écrit à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française. L'enquête minutieuse de l'histoire du mot, selon plusieurs sources, a mené le lexicologue à publier un livre de 400 pages, réduit de 600 pages. L'exploration outillée de la base textuelle Frantext faite par la chercheuse apporte la confirmation de l'enquête d'Alain Rey : l'archéologie sémantique et conceptuelle du mot faite par le maître des mots reste inébranlable.

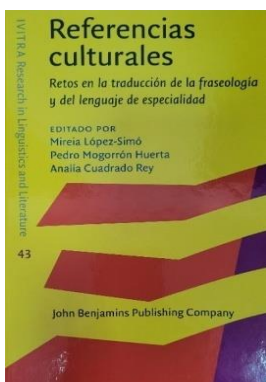
Christophe Rey évoque, dans son article intitulé *Alain Rey et Antoine Furetière. Une rencontre (méta)lexicographique fertile*, l'éclectisme scientifique, la pluridisciplinarité et la multiplicité d'approches dans l'étude et la création des dictionnaires. L'objet de son analyse est la monographie qu'Alain Rey a consacrée, en 2006, à son illustre précurseur, Antoine Furetière. Qui pouvait en effet être mieux placé pour expliquer le projet lexicographique de l'Académicien, auteur du *Dictionnaire universel*, pour raconter les dessous de la fameuse querelle des dictionnaires et les coulisses de la méthode lexicographique mise en place par

Furetière ? Les deux génies de la langue française, qui ont tant contribué à son rayonnement, sont ainsi entrés en dialogue, pour la postérité.

La dernière section du livre est constituée d'une évocation du professeur et du mentor Alain Rey par François Gaudin, *La Nappe rouge*. C'est le récit, imprégné de tendresse et de nostalgie, des longues années de collaboration entre le signataire de l'article et le grand lexicographe, qui a formé, le long de sa carrière, de nombreuses générations de chercheurs et qui mettait avec générosité son expertise, son sens de l'organisation des événements scientifiques et son véritable génie pour nouer des relations et coaguler des équipes au profit de divers projets qui ont fait histoire.

L'éditeur a réuni, pour nous offrir dans ce beau et dense volume, des études et des réflexions qui jettent des faisceaux de lumière intellectuelle stimulante sur une œuvre vaste, d'une richesse et d'une profondeur intimidantes, mais aussi des souvenirs et des évocations émouvantes de la personnalité fascinante et attachante d'Alain Rey. Ensemble, ces contributions brossent le portrait d'un grand penseur, intellectuel libre et engagé, pionnier de plusieurs domaines scientifiques humanistes et personnalité culturelle francophone qui a marqué la deuxième moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e.

Alice IONESCU
Université de Craiova, Roumanie
alice.ionescu@yahoo.com



***REFERENCIAS CULTURALES
RETOS EN LA TRADUCCIÓN
DE LA FRASEOLOGIA Y DEL
LENGUAJE DE ESPECIALIDAD***
coordonné par Mireia Lopez-Simó,
Pedro Mogorrón Huerta
et Analía Cuadrado Rey,
Amsterdam: John Benjamins, 2024
ISBN 13 : 978-9027217875

Le volume collectif intitulé *Referencias culturales. Retos en la traducción de la fraseología y del lenguaje de especialidad* (*Références culturelles : leur traitement dans la traduction de la phraséologie et du langage de spécialité*), coordonné par Mireia Lopez-Simó, Pedro Mogorrón Huerta et Analía Cuadrado Rey, contient des études portant sur divers problèmes de la traduction des références culturelles. Il rassemble treize contributions de spécialistes du domaine de la traduction, de la sémiotique et de la linguistique appliquée à la recherche des équivalences d'une vaste palette de structures linguistiques dans lesquelles langue et culture sont indissociables et qui posent des défis aux traducteurs.

Le volume propose des regards pluridisciplinaires (surtout linguistiques et traductologiques) sur le phénomène de la circulation des objets culturels par l'intermédiaire de la traduction, tâche extrêmement complexe, qui devient d'autant plus difficile et piégée par la présence des éléments réputés « intraduisibles » comme les unités phraséologiques et les termes culturellement marqués.

Afin de contribuer à cette problématique, des chercheurs ayant comme langues de travail le français, l'anglais et l'espagnol analysent, dans une perspective traductive et/ou contrastive impliquant des langues apparentées ou bien très éloignées (français-espagnol, anglais-espagnol, chinois-espagnol, russe-espagnol, roumain-français et italien-anglais) des unités qui appartiennent aux deux domaines mentionnés dans le titre de la publication : la phraséologie et les langues de spécialité.

Parmi les treize articles qui composent cette monographie, les neuf premiers examinent différents types d'unités du trésor phraséologique d'une langue étroitement liées à la culture (locutions, collocations, phraséologismes, ...) et les quatre derniers étudient les références culturelles dans des textes appartenant à différents domaines thématiques ou spécialisés (droit, tourisme, musique, sports et éducation).

La première contribution, appartenant à Natalia Soler Cifuentes, Aude Grezka et Jorge García Flores porte sur la phraséologie comparée. Elle met en exergue les références culturelles des unités phraséologiques françaises et espagnoles qui

contiennent des noms de marque et propose des équivalences (Dire bonjour à Jacob Delafon - Visit Mr. Roca). Les auteurs y présentent également une méthodologie pour extraire, à partir de ressources en ligne, ce type de culturèmes de manière semi-automatique.

Poursuivant la recherche d'équivalences entre le français et l'espagnol d'expressions idiomatiques culturellement marquées, Kendall Harteel étudie les stratégies de traduction utilisées dans le sous-titrage et le doublage du film *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2002). Son analyse comparative se concentre sur les constructions verbales fixes (CVF) qui présentent également une désautomatisation lexicale.

Une autre étude analytique de phraséologie comparée franco-espagnole est celle de M^a Carmen Parra-Simón qui, considérant le concept de phraséologie au sens large, s'intéresse à la traduction en espagnol des marqueurs discursifs *voici* et *voilà* dans la bande dessinée d'Hergé, *Les 7 boules de cristal*. Après avoir justifié l'inclusion de ces unités dans le cadre de la phraséologie, une analyse sémantique, syntaxique et traductique de ces « pragmaculturèmes » est réalisée.

L'article d'Iván Martínez Blasco se propose de montrer l'importance de la notion d'analyse prédicative dans la caractérisation linguistique des structures figées. L'auteur applique ces principes à un corpus bilingue de textes journalistiques espagnol-français dans lequel il évalue la validité de l'analyse prédicative dans la description d'un ensemble de noms prédicatifs qui désignent des sentiments humains.

La recherche sur la problématique de genre en phraséologie et en traduction est représentée dans ce volume par deux contributions. L'article d'Adelina Gómez González-Jover « La femme et les stéréotypes de genre dans la phraséologie espagnole. Notes pour la traduction » analyse la phraséologie espagnole du point de vue de la représentation des femmes et de la perpétuation des valeurs et des stéréotypes de genre. L'étude du corpus, basée sur 154 expressions phraséologiques de l'espagnol péninsulaire qui font référence à des caractéristiques attribuées au genre féminin, montre les stéréotypes qui persistent dans l'identité sociale espagnole dans la langue actuelle. La recherche de María López-Medel, « Collocations of “woman” and “mujer” in the UN Parallel Corpus » est une étude qualitative de l'apparition, de la variation et de la fréquence des collocations des noms anglais et espagnol dans le corpus parallèle des Nations Unies.

À partir d'un corpus de phraséologismes pragmatiques roumains issus du discours oral qui expriment le désaccord, Daciana Vlad décrit la structure et le degré de figement qu'ils présentent et analyse les types de correspondances qui s'établissent entre eux et leurs équivalents français, en accordant une attention particulière à ceux qui portent une empreinte culturelle.

Suivant une approche contrastive (domaine roumain-français), Daniela Dincă et Ilona Bădescu analysent un corpus formé de locutions somatiques construites avec les lexèmes *gât* « cou, gorge » et *gorge*. Elles proposent une classification sémantique détaillée de ces locutions et déterminent les types d'équivalence des unités phraséologiques roumaines construites autour de cette partie du corps en français.

Dans son texte qui porte sur les « Références culturelles dans le proverbe

chinois », Jian Qin aborde les proverbes qui représentent la philosophie de la vie, la conceptualisation de la valeur, la pensée morale et l'habitus des Chinois. À travers l'analyse des références culturelles manifestées dans les proverbes chinois, collectées dans une base de données parémiologique, il propose quelques solutions aux problèmes de traduction issus lors du processus d'équivalence culturelle.

L'article de Jorge Valdenebro Sánchez, intitulé « De l'Antiquité à nos jours : comment le droit est « devenu » une discipline culturelle dans la théorie et la pratique de la traduction » réalise une analyse diachronique des événements historiques survenus sur les territoires qui correspondent aujourd'hui à la France et à l'Espagne. Il se concentre sur la prise en compte de l'aspect culturel du droit dans les premières pensées et pratiques traductives.

Le texte suivant, « Corpora spécialisés ad hoc dans l'enseignement de la traduction : rapport d'avancement sur la traduction du tourisme patrimonial basé sur le Web au niveau MA » de Gaia Aragrande se concentre sur le texte touristique et traite du développement des compétences linguistiques et culturelles au niveau master en italien-anglais.

La contribution de Natalia Kolchugina « Le transfert des références culturelles dans les domaines de l'interprétation bilatérale du sport et du divertissement musical » analyse les domaines du divertissement sportif et musical dans la paire de langues russe-espagnol. La recherche évalue l'impact des références culturelles sur la qualité et l'évaluation de la performance des interprètes. Les résultats montrent que les interprètes se confrontent à certaines difficultés lorsqu'ils doivent extraire les références culturelles du texte source et les transférer dans le texte cible.

L'étude d'Antonio Bueno García « Les défis de la traduction et de l'interprétation dans les projets internationaux. Le cas du projet de jumelage européen entre l'Espagne et l'Algérie » présente une perspective pratique sur les défis de la traduction et de l'interprétation dans le contexte d'un projet international. Les situations uniques apparues au cours de ce projet, du point de vue linguistique, culturel, social, politique, économique et même sanitaire – dérivées de l'impact de la pandémie de Covid-19 – en font un sujet d'observation intéressant dans les domaines de traduction, interprétation, éducation et domaines connexes liés aux méthodes d'apprentissage et à l'utilisation des nouvelles technologies.

Pour conclure, les textes réunis dans ce volume sont le résultat de recherches très intéressantes et originales, qui mettent en évidence les dimensions linguistique, pragmatique, culturelle et contextuelle de la communication verbale et les multiples facettes de leur transfert d'une langue à l'autre.

Alice IONESCU
Université de Craiova, Roumanie
alice.ionescu@yahoo.com



**Ileana-Neli EIBEN
et Andreea GHEORGHIU
(études réunies par)
UNE ROUMAINE AU PAYS
DE LA FRANCOPHONIE
Mélanges en l'honneur
de la professeure
MARGARETA GYURCSIK,
Maison d'édition Universitatea de Vest
de Timișoara, 2022, 376 pages,
ISBN: 978-606-020-614-9**

Le volume, de très grande valeur scientifique, rassemble des études réunies par Ileana-Neli EIBEN et Andreea GHEORGHIU, en l'honneur d'une Roumaine au pays de la francophonie, la professeure MARGARETA GYURCSIK.

C'est une analyse en minutie qui met sur le premier plan le nom de Margareta Gyurcsik, personnalité académique liée à la francophonie littéraire par des recherches soutenues, par son activité comme professeur à l'Université de l'Ouest de Timișoara avec des contributions originales et innovantes concernant les littératures française et francophones et leurs représentants, et comme traducteur en roumain des livres français, littéraires et non-littéraires, favorisant ainsi le contact des lecteurs avec l'esthétique des écrivains français et francophones. C'est toujours grâce à l'activité de ce professeur dédié que le domaine littératures francophones a été introduit dans le cursus de la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timișoara, après 1990, de même que la fondation du Centre d'Études Francophones et la création (en 1995) et la parution de la revue *Dialogues francophones* avec des contributions des chercheurs, universitaires et écrivains du monde entier.

Admirablement intitulé *Une Roumaine au pays de la Francophonie*, conçu comme un hommage à l'occasion de l'anniversaire des 80 ans de la professeure MARGARETA GYURCSIK, ce volume, qui nous a offert l'occasion d'en faire le compte-rendu dans les pages qui suivent, est structuré en cinq grandes sections, avec un *Avant-propos*, signé par Ileana-Neli EIBEN et, à la fin, des *Notices biobibliographiques*.

Le volume s'ouvre par des *Épîtres dédicatoires* qui rappellent la collaboration de Margareta Gyurcsik avec Fritz Peter Kirsch pour les études canadiennes (*Bien chère Margareta...*) et l'hommage fait par Ileana-Neli Eiben, comme ancienne étudiante et actuelle collègue (*Lettre de remerciement à Margareta Gyurcsik*).

La deuxième section du volume, *Îlots et archipels littéraires francophones*, réunit quatorze articles scientifiques qui analysent des thèmes et sujets des littératures française et francophone, les domaines des recherches de Margareta Gyurcsik : regard de l'Autre sur un espace culturel ; mythes, rites, pratiques et modèles culturels; lignes de force, convergences et contradictions au sein d'une aire littéraire francophone ; thèmes et figures qui représentent les marques distinctives d'une œuvre littéraire ; réception de

la littérature par des traductions, etc., articles signés par des chercheurs et traducteurs comme Elena Ghiță (*Promoteurs français de la cause roumaine au XIXe siècle*), Jenő Farkas (*Jules Verne à travers la presse hongroise entre 1865-1877*), Sanda Badescu (*De la force de l'imagination ou comment aimer chez Proust*), Mariana Ionescu (*Antonin Artaud : danser le rock avant le rock*), Marc Quaghebeur (*La clarté est un parti-pris*) ; de même que des contradictions et spécificités du monde littéraire belge francophone de l'après-guerre: Gaëtan Brulotte (*Homo amans ou Homo eroticus ? Amour et désir d'après Roland Barthes*), Georges Fréris (*André Kédros, un écrivain grec francophone méconnu*), Monica Garoiu (*Raconter l'indicible : l'esthétique du trauma dans Rue Ordener, Rue Labat de Sarah Kofman*), Ioana Marcu (*L'anticommunication dans la littérature issue de l'immigration maghrébine*), Peter Klaus (*Une découverte de taille : l'émergence de littératures autochtones francophones de par le monde (Québec inclus)*), Carlo Lavoie (*Le sang noir et la mort : méditations sur la chasse, de la forêt à la cuisine*), Ileana Neli Eiben (*Parler du communisme avec humour : Le cimetière des abeilles de Alina Dumitrescu et Heureux qui, comme mon aspirateur de Florentina Postaru*), Árpád Vigh (*Le mythe, tuteur de la conduite humaine*), Cristina Badulescu (*Les médiations conjointes et co-construction du sens. Une approche sensible de l'expérience de visite*).

La troisième section, *Interview*, se présente sous la forme d'une interview avec Dumitru Tsepeneag, réalisée par Jenő Farkas et traduite par Mirela Parau (*La maladie des écrivains roumains : le manque de solidarité*) ; c'est une analyse du contexte politique et littéraire de la Roumanie du régime communiste de même que l'insertion de l'écrivain Dumitru Tsepeneag exilé en France.

La quatrième section, *Traductions inédites*, comprend quatre traductions de français en roumain, réalisées par Maria Țenchea (Cristian Velescu, *Valentine de Saint Point, amie et modèle de Rodin*), Georgiana Badea (Voltaire, *Alb și Negru*), Andreea Gheorghiu (Diderot, *Regrete pentru vechiul meu halat de casă*) et Ramona Malița (Doamna de Staël, *Povestea vieții Paulinei (prima parte)*) à partir des fragments des œuvres de Voltaire, Diderot et Madame de Staël ou de l'ouvrage *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică* de Cristian Velescu.

La dernière section, *Pages inédites*, offrent des fragments littéraires tirés des œuvres des écrivaines roumaines d'expression française et/ou universitaires, Simona Constantinovici (*Lecția de istorie*), Alina Dumitrescu (*Polyphonie à Côte-des-neiges*), Cristina Montescu (*Des corps sur la langue* (fragment de roman)), Dorica Lucaci (*Syracuse* (fragments de roman)) et Elena-Brândușa Steiciuc (*Une enfance en Bucovine*), qui ont exercé leur plume en vue de remémorer des souvenirs ou de plonger le lecteur dans des univers imaginaires.

Ce volume, un vrai *mélange* de réflexions, d'analyses, est, une fois de plus, par la contribution de la professeur Margareta Gyurcsik de la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timișoara, un plaidoyer pour la métaphore de la Francophonie.

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



Diana-Adriana LEFTER,
TEORIA DRAMEI. CONCEPTE
ȘI TEXTE PRESCRIPTIVE DIN
ANTICHITATE PANA ÎN CLASICISM,
Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca,
2024, 131p., ISBN 978-606-17-2397-3

Le livre publié par Diana-Adriana Lefter chez la Maison d'édition Casa Cărții de Știință propose une nouvelle vision sur le théâtre défini comme « l'art du livre et de la scène » par une incursion dans l'analyse des principales théories dramatiques fondamentales en Europe, depuis l'Antiquité au Classicisme, et par une citation complète des textes prescriptifs représentatifs pour les théories dramatiques.

En effet, la première partie de l'ouvrage se caractérise par la clarté, la simplicité, l'accessibilité, mais aussi par la fluidité, la synthèse et l'analyse des concepts dramatiques. Les prises de position sont peu nombreuses, mais concises, pertinentes et bien ciblées sur tous les acteurs impliqués dans le monde de la représentation théâtrale : l'auteur, le texte, le spectateur, la scène. Dans ce sens, l'auteure confronte les visions des théoriciens représentatifs de l'Antiquité et du Classicisme, analysant les points communs et les différences afin de mettre en valeur leurs spécificités.

La première section intitulée *Le drame. Étymologie, définition, évolution* théorise la notion de *drame*, avec ses principales significations : le double sens du terme, le drame comme genre théâtral distinct, le personnage du drame, l'acteur dans le jeu du drame. Y sont présentés la vision de Diderot sur les personnages, la mise en scène, le jeu des acteurs, la position et la situation des spectateurs, le caractère social d'une œuvre dramatique. L'auteure insiste aussi sur l'attention que Diderot accorde à la pièce de théâtre vue comme le résultat du souci et du travail continu de l'acteur.

Si la deuxième section, *La naissance de la tragédie et de la comédie*, traite des aspects de l'émergence et de la condition de la tragédie et de la comédie, mettant l'accent sur leurs éléments déterminants, la troisième section, *Texte théâtral. L'organisation textuelle*, propose une individualisation succincte du texte théâtral et de son organisation, abordant des concepts tels que : le *texte*, le *cotexte*, les *didascalies*, le *dialogue*, le *monologue*, l'*aparté*, la *tirade*.

La quatrième section, *Théories dramatiques*, propose une interprétation comparative des principales théories dramatiques représentatives des deux époques ciblées, l'Antiquité et le Classicisme. L'auteure privilégie « la bonne écriture du texte dramatique » (p. 47), soulignée chez Horace dans *L'Art poétique*, mais toujours « revendiquée de la doctrine aristotélicienne de l'imitation » (p. 47). On remarque aussi la mise en évidence de l'idée que « la beauté n'est pas une fin en soi, mais une manière de produire un effet sur le spectateur » (p. 48).

On y trouve la première théorie sur le théâtre spécifique à la Renaissance appartenant à Bartolomé Torres de Naharro pour souligner le souci de Lope de Vega de mettre au premier plan le *goût du public*, car le temps et la patience des spectateurs sont très importants, renonçant aux principes aristotéliens, mais aussi en privilégiant un solide fondement théorique. De Corneille, l'auteure valorise la vision du statut de livre que doit avoir le texte dramatique, acquérant ainsi la double manière de le conserver, sous forme de texte imprimé et dans la mémoire du spectateur. Elle souligne aussi que, chez Corneille, le texte dramatique doit « plaire, produire de la jouissance et former des caractères ». De la théorie dramatique de Boileau, on trouve le concept de *beauté* « vue dans l'esprit du classicisme », « un dérivé de la vérité » qui définit « le goût du consommateur d'art du XVIIe siècle » (p. 58).

La deuxième partie de l'ouvrage apporte une nouveauté dans le domaine des ouvrages de ce type, par la publication des traductions complètes de textes prescriptifs appartenant aux théoriciens dont les visions et les principes ont été précédemment analysés dans le but de soutenir l'initiative de l'auteure dans la particularisation de l'écriture et de la représentation dramatiques. Dans ce sens, les textes prescriptifs semblent révéler les inquiétudes, les préoccupations, les émotions et les limites auxquelles l'auteur dramatique est soumis tout au long de l'exercice de création, afin de donner vie et crédibilité à l'écriture. Il s'agit des traductions de plusieurs textes prescriptifs qui n'ont connu jusqu'à présent que des transpositions fragmentaires en Roumanie : les *Trois discours* et l'Analyse du *Cid* de Corneille, le *Prélude à la Propaladia* de Bartolomé de Torres Naharro et *Le nouvel art d'écrire le théâtre au temps présent* de Lope de Vega.

On remarque que l'atmosphère créée tout au long des sections théoriques est symétrique à celle des articles traduits, l'auteure maintenant le même ton équilibré de nuances et d'idées, comme le ton original des dramaturges analysés, transposant ainsi le lecteur dans le même univers comme celui créé par les textes prescriptifs, ce qui donne un caractère circulaire à l'ouvrage. De cette conjugaison théorie et pratique découle l'originalité de la démarche, la mise en place de textes prescriptifs intégraux aux côtés des notions et interprétations théoriques rendant possible le dialogue du lecteur contemporain avec le monde de la théorie dramatique authentique et fondamentale.

À la fin de la lecture, l'effet créé est que le public semble vivre l'expérience des théoriciens, étant invité à participer à l'acte de création de la pièce de théâtre. C'est une *captatio benevolentiae* créée précisément par cette rencontre que l'auteure a programmée à la fin de son œuvre à travers l'instantanéité de l'impact émotionnel produit par l'intersection directe avec le discours critique original.

Dans son ensemble, la lecture du livre cultive le goût pour la représentation théâtrale, l'écriture dramatique et la compréhension de l'architecture théâtrale classique.

Simona-Maria SERAFIN (NICU)
Université de Craiova, Roumanie
simichor@yahoo.com



Julien LONGHI,
DAL DISCORSO COME CAMPO
AL CORPUS COME TERRENO.
CONTRIBUTO METODOLOGICO
ALL'ANALISI SEMANTICA DEL DISCORSO
(Du discours comme champ au corpus comme
terrain. Contribution méthodologique
à l'analyse sémantique du discours),
introduzione e traduzione a cura
di Chiara PREITE, prefazione di Paolo
FRASSI, Roma, Tab edizioni, n.6 coll. Traduco,
2024.

Le volume traduit par Chiara Preite s'articule sur trois grandes parties.

Tout d'abord, une préface de Paolo Frassi qui permet de situer le volume dans le contexte de l'analyse du discours français, présentant la *Théorie des Objets Discursifs* (TOD) de Julien Longhi comme une contribution novatrice qui explore le discours non seulement comme une pratique sociale mais aussi comme un champ d'étude complexe. La préface met également en lumière les défis spécifiques posés par la traduction, notamment dans la gestion d'une terminologie spécialisée et les enjeux interdisciplinaires de l'ouvrage. Frassi rappelle l'évolution historique de l'analyse du discours en France, de ses bases lexicales aux approches plus discursives et sociolinguistiques. Il souligne en particulier l'importance des notions fondamentales de la TOD, telles que « discours comme champ », « corpus comme terrain » et « variation », qui enrichissent le cadre méthodologique.

Dans son introduction, Chiara Preite explore les objectifs spécifiques de la traduction. Elle explique comment l'auteur fusionne des concepts sociologiques tels que « champ » et « terrain » avec l'analyse sémantique des discours pour répondre à des enjeux sociaux et institutionnels.

La traduction se donne pour objectif de rendre les nuances conceptuelles de l'original tout en respectant le contexte linguistique et culturel italien. Elle met également en évidence les efforts requis pour transposer des concepts interconnectés, tout en préservant la cohérence globale de l'œuvre.

Les choix terminologiques et structurels adoptés dans cette traduction ont pour objectif de respecter l'intention de l'auteur tout en facilitant l'accessibilité auprès du lectorat italien. La traductrice met en relief, à travers différents processus traductifs illustrés dans l'introduction et visibles tout au long de la lecture, la méthodologie et l'analyse sémantique du discours telles qu'elles sont envisagées par Longhi. Cela témoigne d'une approche minutieuse visant à surmonter les problèmes terminologiques et à rechercher des solutions adaptées à l'approche interdisciplinaire de l'ouvrage, associant analyse du discours, sociologie, sémantique et linguistique des corpus.

La mise en valeur d'anciennes traductions, notamment par l'utilisation des citations déjà disponibles en italien, est mise en parallèle avec les traductions libres pour les passages inédits. Le choix de garder la mise en forme des annexes, ainsi que la langue française dans les tweets, les métadonnées XML et les schémas permet de garder un contact avec le texte original, sans perturber la lecture. Cette stratégie contribue à préserver le lien avec l'œuvre source tout en facilitant son appropriation par les lecteurs italiens.

Une attention particulière a été portée à la différenciation entre les notions de *campo* et *terreno*, suivant la distinction conceptuelle faite par Longhi. De plus, une uniformité terminologique a été recherchée dans l'emploi de termes clés tels que *senso*, pour refléter les choix théoriques de l'auteur. Ces ajustements terminologiques démontrent un souci constant de fidélité conceptuelle, tout en tenant compte des usages linguistiques en italien.

Une liste des notions traduites et l'index des noms enrichissent cette 6e traduction, inscrite dans le projet éditorial de la collection *Traduco*, dédiée aux traductions de l'Analyse du discours française et dirigée par Rachele

Maria Domenica LO NOSTRO
Université de Salerne, Italie
mloostro@unisa.it



Blandine PENNEC (éd.),
LES DISCOURS DE CRISE SANITAIRE
(COVID-19). APPROCHES
LINGUISTIQUES,
Artois Presses Université, 2024,
ISBN : 978-2-84832-595-8, 242 p.

L'originalité de cet ouvrage collectif paru aux Artois Presses Université sous la coordination de Blandine Penneç consiste, d'une part, dans la mise en parallèle de la communication politique et médiatique et, d'autre part, dans le croisement de ces discours avec les discours scientifiques et médicaux dans le but déclaré de produire une certaine image de la source énonciative. À cela s'ajoute la diversité des procédés linguistiques et des stratégies discursives qui proposent des approches transversales dans les divers genres discursifs couvrant une large problématique dédiée à l'analyse de la persuasion en lien avec la cognition et le lexique.

Ce numéro thématique se constitue comme une contribution essentielle à l'étude des discours de la crise sanitaire (Covid-19) dans une approche linguistique dans les neuf articles qui comportent une méthodologie bien précisée, une partie théorique qui explicite les concepts sur lesquels repose l'analyse des corpus menant à des démonstrations innovantes circonscrites aux discours politiques et médiatiques.

Dans l'exploitation du corpus politique, Oliana Revelles (*L'énonciation au service de l'argumentation : étude comparative des allocutions d'Emmanuel Macron et Boris Johnson sur l'annonce du confinement de mars 2020*) analyse, dans une perspective comparative, les propriétés discursives des discours d'Emmanuel Macron et de Boris Johnson à travers l'usage des pronoms personnels « nous », «vous », « je » et les modalités qui leur sont associées dans le but de montrer comment les locuteurs s'inscrivent dans leur discours par des actes de langage. À leur tour, Laure Lansari et Fatima-Zahra Aklalouch (*Les discours de Boris Johnson et de Donald Trump lors de la pandémie du Covid-19 : deux stratégies indirectes exploitant la peur*) font une analyse quantitative du lexique de la peur (*fear, scare, afraid, fearful*) dans les stratégies argumentatives de Boris Johnson et Donald Trump à l'aide du logiciel DocuScope (Kaufer et Ishizaki, 2021). L'étude met en évidence la différence entre les deux politiciens : si Donald Trump exhorte les citoyens américains à ne pas avoir peur, Boris Johnson reconnaît cette émotion et invite le public à se conformer aux décisions et règles du gouvernement. Toujours sur le territoire des discours politiques, Stéphane Patin et Isaïe Waeterloos (*Analyse lexicométrique de discours sanitaires gouvernementaux français sur la pandémie du Covid-19*) proposent une approche lexicométrique des procédés argumentatifs dans les discours prononcés par le porte-

parole du gouvernement, le Ministre de la Santé et de la Solidarité, le Premier Ministre et le Président de la République par une analyse des principaux thèmes abordés et des caractéristiques discursives construisant un discours protecteur, sanitaire et persuasif.

Le volume continue avec la mise en exergue des points communs du discours politique avec les discours médiatiques. Dans ce sens, Sarah Bourse («*Remov[ing] the cloak of invisibility* » : *démasquer les stratégies opérant dans les métaphores du discours de crise sanitaire*) examine, dans une perspective comparative, la relation entre les métaphores de la presse française et britannique et celles employées dans les discours politiques dans l'analyse des effets rhétoriques et de leur influence sur la réception des annonces politiques au début du premier confinement dans la presse anglophone et francophone (*The Guardian, The New York Times, Le Monde*).

Dans l'espace américain, Caroline Peynaud (*La gestion de l'incertitude dans la couverture médiatique du Covid-19 aux États-Unis : les exemples de MAY et COULD*) étudie, sur un corpus de presse composé de différents types de sources médiatiques du début 2020 à fin 2021, la gestion de l'incertitude dans les médias traditionnels destinés au grand public, mais aussi dans les médias plus spécialisés ou en ligne comme le reflet d'un certain « ethos discursif » (Maingueneau, 2013). L'incertitude est prolongée dans l'étude de Jeanne Vigneron-Bosbach, Pascale Brunner et Chloe Diskin-Holdaway (*L'expression de l'incertitude dans les discours médiatiques et scientifiques au temps du Covid-19*) qui mettent en exergue le rôle stratégique de la métaphore dans les discours médiatique et scientifique en anglais australien et en français par l'analyse des marqueurs de modalité épistémique (verbes, noms, adverbes), des phénomènes appelés « hedges » (« words whose job it is to make things fuzzier » Lakoff, 1972 ; Aijmer, 2002) et des procédés de « polyphonie » (Fløttum, 2014). L'arrière-plan pragmatique est aussi pris en compte: le contexte d'énonciation, l'identité de l'énonciateur (scientifique, journaliste ou acteur politique) et les objectifs poursuivis.

Partant des grands courants de l'analyse du discours afin de mesurer le degré de détermination naturelle régissant les processus de décision épistémique, Louis de Saussure analyse, dans *Le recours aux heuristiques de persuasion d'un contexte à l'autre : recherche de pertinence et discours national par temps de Covid-19*, les heuristiques métaphoriques lors de la crise de Covid-19 reposant sur la transposition depuis un domaine conceptuel complexe et abstrait vers un domaine conceptuel familier et concret pour se focaliser sur les implicatures permettant de rendre la métaphore efficace et jouant le rôle de catalyseurs des comportements souhaités.

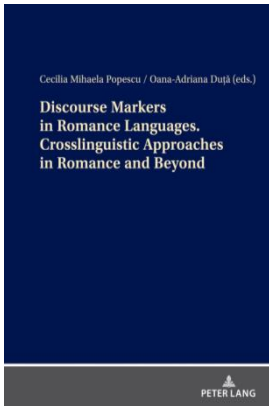
Comme son titre l'indique, l'article de Thomas Bertin intitulé *La crise sanitaire est-elle une guerre ? Stratégie argumentative présidentielle en temps de crise* est une démonstration de la manière dont la crise sanitaire peut se transformer dans une guerre suite à l'emploi du mot *guerre* dans une allocution d'Emmanuel Macron du 16 mars 2020 et du 13 avril 2020 à partir des ressources lexicographiques, des études précédentes (cf. notamment Galatanu 1999 : 46-47) et de l'observation de ses cooccurrences en contexte (cf. Rolland-Lozachmeur 2014).

Le volume finit avec l'étude de Lisa Kerdévez (*Le recours aux heuristiques*

de persuasion d'un contexte à l'autre : recherche de pertinence et discours national par temps de Covid-19) qui analyse les enchâssements discursifs du lexique de la COVID-19 dans les consultations médicales faisant intervenir des patients atteints du cancer.

Ce numéro thématique représente donc une contribution importante à l'analyse des moyens discursifs et rhétoriques (marqueurs, structures ou éléments lexicaux, parfois en lien avec des stratégies de présupposition) dans une perspective argumentative dans les discours médiatiques (presse, radio ou réseaux sociaux, de langue anglaise ou française) ou dans les discours politiques ou médiatiques représentant les voix des scientifiques. Les références bibliographiques sont de date récente, l'appareil conceptuel de chaque article est conçu en conformité avec les théories les plus pertinentes dans le domaine de l'analyse du discours. L'argumentation met en lumière les qualités rédactionnelles de chaque contribution. Les titres et les intertitres synthétisent le contenu de chaque chapitre et sous-chapitre dans une structuration progressive et logique de l'argumentation. Le style est clair et convaincant, mettant en place tout un arsenal de procédés et de techniques argumentatifs illustrant les approches linguistiques de la crise sanitaire de COVID-19.

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



**Cecilia Mihaela POPESCU
et Oana Adriana DUȚĂ (coord.),
DISCOURSE MARKERS IN ROMANCE
LANGUAGES: CROSSLINGUISTIC
APPROACHES IN ROMANCE
AND BEYOND,**

**Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne -
New York – Oxford, Peter Lang Group AG,
2024, 304 pages, ISBN 978- 3- 631- 89851- 2
(Print), E- ISBN 978- 3- 631- 89852- 9
(E- PDF), E- ISBN 978- 3- 631- 89853- 6
(E- PUB), DOI 10.3726/ b20640**

Ce volume réunit une sélection des communications présentées lors de la conférence internationale *Discourse Markers in Romance Languages : Crosslinguistic approaches in Romance and beyond/Marqueurs discursifs dans les langues romanes : Approches interlinguistiques dans les langues romanes et au-delà* (DISRom7), organisée à l'Université de Craiova, en Roumanie, du 16 au 18 juin 2023. Cette conférence a poursuivi la série d'événements scientifiques prestigieux consacrés aux marqueurs discursifs dans les langues romanes à Madrid, en 2010 ; à Buenos Aires, en 2011 ; à Campinas, en 2012 ; à Heidelberg, en 2015 ; à Louvain-la-Neuve, en 2017 et à Bergame, en 2019 et elle a servi de plateforme pour les linguistes de renommée internationale ainsi que pour les jeunes chercheurs afin d'échanger des idées et des points de vue et d'élargir leurs perspectives de recherche.

Définis de manière générale comme des mots et des expressions utilisés pour gérer et organiser la structure du discours, les *marqueurs discursifs* constituent une classe fonctionnelle hétérogène qui peut être analysée et examinée sous divers angles (syntaxique, sémantique, pragmatique, etc.), tant au niveau intralinguistique qu'au niveau interlinguistique, en synchronie et en diachronie. Partant de ces considérations, les auteurs des quinze articles – répartis en trois sections thématiques – proposent un éventail substantiel et enrichissant de réflexions et d'interprétations de ces unités à portée discursive.

Ainsi, la première section du volume est-elle consacrée à la discussion des théories et des méthodes dans l'analyse des marqueurs discursifs. La contribution d'Adriana Costăchescu, *How the Study of Discourse Markers Changes Pragmatic Theories of Discourse*, se concentre sur trois catégories de marqueurs discursifs (marqueurs de désaccord, de changement de sujet et de reformulation) afin de déterminer si des ajustements doivent être apportés à deux des principales théories pragmatiques, *la théorie de la conversation* de Grice (1975) et *la théorie de la pertinence* (Sperber/Wilson, 1986). La deuxième contribution de cette section, *Adunque and dunque in Old Italian between free and patterned variation: the role*

of English translation in pragmatic analysis de Chiara Ghezzi, examine les modèles d'utilisation des marqueurs discursifs italiens *adunque* et *dunque* dans des textes datant du XIV^e siècle et les confronte à leurs traductions anglaises afin de cartographier les spectres fonctionnels des formes et d'établir leurs champs sémantiques et pragmatiques.

La deuxième section traite de la relation entre les marqueurs discursifs et d'autres catégories sémantiques et pragmatiques. Dans leur étude sur les équivalents fonctionnels français de certaines utilisations modales et métadiscursives du marqueur européen portugais *lá*, Pierre Lejeune et Amália Mendes explorent certaines utilisations typiques du marqueur *lá*, telles que l'emploi locatif, temporel, modale, etc., en utilisant un corpus monolingue de portugais et deux corpus bilingues. La contribution de Federica Cominetti et Doriana Cimmino, *The Semantic and Pragmatic Meanings of Italian davvero through Text Types*, discute les différentes valeurs de l'adverbe *davvero*, telles que la fonctionnalité dialogique de réagir à l'énoncé d'un interlocuteur, le renforcement ou la mise en question de celui-ci, aussi bien que l'expression de l'accord, de la surprise et de la courtoisie, principalement en italien parlé spontané. Dans *The Evidentiality Dimension of the Italian Discourse Marker sai between Subjectification and Intersubjectification Processes*, Viviana Masia soutient que le marqueur discursif italien *sai* a acquis une nouvelle signification évidentielle exprimant des connaissances partagées mutuellement à travers un processus de pragmatization. D'autres marqueurs discursifs ayant une nature évidentielle intrinsèque sont analysés et classés dans la contribution de Claudia Timoci, *The Use of știi, știți, vezi, vedeți and înțelegeți, înțelegeți as Discourse Markers in Spoken Romanian. Dans A Quantitative Analysis*. Aussi, dans *Discourse Markers in Complaints and Apologies: a Comparison between Native and Non-native Speakers of Italian*, Anna de Marco et Emanuela Paone analysent les usages et les fonctions des marqueurs discursifs dans les plaintes et les excuses produites par des apprenants d'italien comme langue étrangère et des locuteurs natifs d'italien engagés dans des interactions dyadiques, une telle approche fournissant autant d'informations utiles au niveau de la didactique des langues.

La troisième section comprend des articles qui présentent les approches basées sur les corpus des marqueurs discursifs. Rogelio Nazar, Irene Renau et Hernán Robledo présentent une méthodologie pour l'élaboration d'une taxonomie des marqueurs discursifs à l'aide d'un corpus parallèle dans *Dismark and Text-a-Gram: Automatic identification and categorization of discourse markers in texts*. Bianca Maria Alecu traite des marqueurs discursifs numériques dans la communication sur les forums roumains : le cas de *welp*, *TBH* (to be honest) et *TBF* (to be fair) et propose une étude des formes et des fonctions des marqueurs discursifs présents dans les interactions sur les forums, ainsi que de l'interaction entre les emprunts à l'anglais et les séquences de code-switching dans le cas des marqueurs discursifs. Dans *Reformulation Markers, Linguistic Typology and Rhetorical Conventions: the Case of Spanish and Korean*, Heejung Kim réalise une étude contrastive des marqueurs de reformulation entre l'espagnol et le coréen en tenant compte de la typologie linguistique et des caractéristiques rhétoriques contrastives

de ces deux langues. La contribution de Fátima Silva, Fátima Oliveira et Ana Sofia Pinto, *On Discourse Reformulation Markers with the Structure More + Adverb in European Portuguese: a Corpus-Based Study*, examine le rôle des marqueurs *more + adverb* dans une typologie des marqueurs de reformulation du portugais européen sur trois corpus écrits et deux corpus oraux. Anna de Marco et Mariagrazia Palumbo proposent une analyse des *Interactional Discourse Markers in a Corpus of Italian Migrants in Munich*, explorant la variation dans l'utilisation des marqueurs discursifs interactionnels en fonction de l'espace fonctionnel à travers deux générations de migrants italiens. *Discourse Markers si vous voulez in French and dacă vreți in Romanian: a Comparative Analysis* d'Alice Ionescu effectue un examen comparatif de deux marqueurs discursifs équivalents qui introduisent des séquences de discours présentées comme virtuelles, à travers un corpus de textes littéraires et journalistiques. Enfin, dans *Même Discourse Marker? A Study of Its Argumentative Uses*, Louise Behe cherche à démontrer que l'adverbe français *même* peut être classé comme un marqueur discursif, en se basant sur ses usages argumentatifs qui introduisent une caractéristique d'inattendu.

En raison de leurs propriétés pragmatiques dynamiques, les marqueurs discursifs constituent un domaine foisonnant, suscitant de nouvelles approches de recherche et de nouveaux points de vue. Dans ce contexte, ce volume vise à promouvoir la recherche scientifique sur les marqueurs discursifs, tout en proposant des cadres d'analyse quantitatifs et qualitatifs à jour, des revues détaillées de leurs caractéristiques sémantiques et pragmatiques, ainsi que des analyses approfondies sur corpus.

Monica TILEA
Université de Craiova, Roumanie
mtilea2000@yahoo.com



***DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ
DIN QUÉBEC***

**SERIA: DRAMATURGI DE AZI
VOLUMUL I**

**Fundația culturală
„Camil Petrescu”
Cheiron**

**București 2024
ISBN 978-630-6620-08-1**

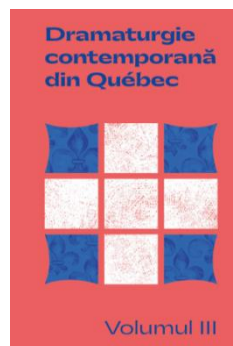


***DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ
DIN QUÉBEC***

**SERIA: DRAMATURGI DE AZI
VOLUMUL II**

**Fundația culturală
„Camil Petrescu”
Cheiron**

**București 2024
ISBN 978-630-6620-09-8**



***DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ
DIN QUÉBEC***

**SERIA: DRAMATURGI DE AZI
VOLUMUL III**

**Fundația culturală
„Camil Petrescu”
Cheiron**

**București 2024
ISBN 978-630-6620-10-4**

***DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ DIN QUEBEC /
DRAMATURGIE CONTEMPORAINE DU QUEBEC*** »
**Compte-rendu d'un projet culturel international, d'une
aventure humaine et d'un défi professionnel hors pair**

En novembre 2022, dans le cadre de la biennale CINARS à Montréal, le directeur du Théâtre National de Craiova, M. Alexandru Boureanu, rencontre les représentants du Centre des Auteurs Dramatiques (CEAD), association des auteures de théâtre contemporain du Québec.

La diversité, l'effervescence et la qualité de la dramaturgie québécoise, mêlant styles inédits, problématiques très actuelles et thèmes à la fois ancrés dans le vécu ou le quotidien local et universels, ne passent pas inaperçus aux yeux avisés d'un professionnel de théâtre, qui de plus est formateur et pédagogue du domaine des arts du spectacle. L'opportunité de faire découvrir cet univers peu représenté et connu dans les milieux théâtraux roumains, tout en misant sur le mélange de différences et de similitudes avec les réalités et préoccupations autochtones, lui apparaît alors comme une évidence.

Plusieurs mois plus tard, à son initiative, une petite équipe se constitue pour réfléchir de façon plus approfondie à un projet destiné à rassembler des textes dramatiques contemporains québécois, les traduire du français québécois en roumain, les publier dans une anthologie et disséminer cet ouvrage gratuitement dans les bibliothèques et les écoles de théâtre en Roumanie à disposition des acteurs et metteurs en scène, débutants ou confirmés.

Un dessein d'envergure

La première mission de ce projet, portée avec brio par le CEAD, notamment par son responsable du Centre de documentation, Alexandre Cadieux, et l'ancienne responsable des projets internationaux, Sara Fauteux, fut de sélectionner une quinzaine de textes qui rendent une image complète et fidèle des dramaturgies émergentes au Québec, en respectant des critères de représentativité, de variété, de multiplicité de styles et de destinataires.

Seize textes, dont quatre pour le jeune public, sont choisis. La richesse de formes, styles et sujets abordés en impose et nous nous accordons à dire que ce choix, certainement très difficile à opérer, est très pertinent pour offrir aux lecteurs et artistes roumains un panorama des écrits dramaturgiques du 21^{ème} siècle au Québec et répondre pleinement à la mission de base du CEAD, celle de promouvoir et disséminer le travail de ses adhérents.

L'étape suivante voit l'équipe du projet s'agrandir considérablement. La traduction en roumain des seize textes dramatiques hétérogènes en parler québécois et faisant usage de subtilités et références peu communes venant de l'autre côté de l'Atlantique, ne pourrait être confiée qu'à une équipe de haut vol.

Chargée de la conduite du projet pour la partie roumaine, Raluca-Elena Coandă s'est tournée vers une équipe d'enseignantes du français au niveau

universitaire, passionnées de la traduction, de la francophonie et dont l'expertise linguistique apportait de bonnes garanties de réussite. Aux côtés de la coordinatrice, Daniela Dincă, Alice Ionescu, Camelia Manolescu, Valentina Rădulescu et Cristiana Teodorescu, enseignantes au Département de langues romanes et classiques de l'Université de Craiova, ainsi que Diana Nechit, membre du Département des Arts du Spectacle de l'Université *Lucian Blaga* de Sibiu, ont accepté de relever ce défi. La sélection des textes s'est faite presque naturellement, en fonction des affinités mais aussi des disponibilités des membres de l'équipe. Ce projet ambitieux prend forme, révélant ses repères, ses acteurs, ses objectifs et ses délais, ainsi que les enjeux et les difficultés à surmonter.

Quelques réunions en ligne, une correspondance soutenue, un partage de ressources et d'idées, et surtout, le travail individuel rigoureux et minutieux de chaque traductrice permettent d'explorer en profondeur les écritures, les contextes, les histoires et les coutumes. Elles s'approprient des concepts, des techniques et des styles inédits jusqu'à les maîtriser pour en donner la meilleure version en roumain. Des interrogations parfois sans réponse précise, des choix difficiles, des changements de dernière minute ponctuent ce travail qui dure de nombreux mois. La complexité des textes démultiplie les défis : références culturelles très spécifiques, ancrées dans le quotidien québécois, langage parfois très cru, polysémie, tempo, accents, intonations, langues autochtones ancestrales, différents plans et voix multiples. Voilà nos combats pour minimiser les trahisons du « traduttore, traditore ». Des combats qui n'auraient peut-être jamais cessé s'il n'y avait pas une date de remise des versions définitives à la maison d'édition.

Un bel ouvrage

Lors des premiers échanges avec la Fondation Culturelle « Camil Petrescu » qui a pris en charge le travail éditorial, il devient évident que les seize textes dramatiques ne peuvent pas faire l'objet d'un seul tome. Une réflexion difficile de plus, pour les répartir tout en gardant une certaine unité. Il en résulte trois volumes conséquents, qui contiennent cinq à sept pièces de théâtre chacun.

À une nouvelle équipe de se mettre en place, orchestrée par Ioana Anghel, dirigée par Oana Borș et avec Maria Zărnescu en soliste. Notre quotidien est, pendant plusieurs semaines intenses, cadencé par des relectures, corrections, PAO et conception des couvertures, présentations des auteurices, traitement de texte, mise en page, édition, coups de fil et, enfin, impression juste avant le grand jour du lancement.

Aboutissement, réactions et perspectives

Quelle meilleure occasion de lancer le fruit de ce travail d'équipes plurielles que le festival *Theatre Networking Talents* (TNT) à Craiova ? Quel meilleur exemple de réseau humain et professionnel polyvalent créé grâce à la magie du théâtre ?

En plus de l'initiative culturelle, une large panoplie de démarches juridiques et administratives liées aux droits d'auteurs et aux relations contractuelles entre les différentes parties impliquées dans le projet et portées par les services institutionnels du Théâtre National *Marin Sorescu* de Craiova avec le support du CEAD et de sa

directrice Marilyn Carnier, rendent possible le lancement officiel de l'anthologie de dramaturgie et la visite d'une délégation canadienne à Craiova.

Ainsi, le 2 juillet 2024, le théâtre de Craiova accueille quatre des seize auteurs publiés dans l'anthologie, ainsi que la responsable des opérations du CEAD, James-Elizabeth Filion-Bridgman. Des passages de textes dramatiques signés par Martin Bellemare, Mishka Lavigne, Olivier Sylvestre et Marie-Claude Verdier sont mis en scène par des jeunes acteurs et actrices et présentés au public en même temps que les trois volumes de dramaturgie contemporaine franco-canadienne. Au lancement, les invités québécois rencontrent leurs traductrices, se réjouissent de reconnaître, malgré la barrière de la langue, leurs œuvres mises en scène ou traduites en roumain, entre les belles couvertures des ouvrages portant l'emblème du Québec. De beaux échanges, des découvertes et l'opportunité de collaborations futures.

La boucle se ferme avec une invitation d'une délégation du théâtre à la biennale CINARS à Montréal en novembre 2024, occasion idéale pour le lancement canadien de l'anthologie et occasion de présenter devant les membres CEAD et leurs partenaires artistiques et financiers, les enjeux et les défis de cette initiative qui a su grandir, s'adapter et aboutir grâce à la motivation et l'énergie de ses équipes passionnées et motivées.

Mais la page reste ouverte et notre recueil de dramaturgie québécoise invite désormais des professionnels de théâtre roumains à le découvrir et à puiser dans son vaste répertoire de genres, styles et thématiques de futurs spectacles et productions théâtrales.

Raluca COANDĂ
Université de Bourgogne, Dijon, France
ralu.coanda@gmail.com